**Содержание**

Введение

Глава 1. Костюм как объект социально-культорологического анализа

1.1 История костюма - символика

1.2 Значение и роль костюма в социально-культорологическом аспекте

1.3 Основные функции костюма

1.4 Типология костюма

1.5 Костюм – как знак и символ в истории культуры

1.5.1 Понятие символа

1.5.2 Понятие знака. Семиотика костюма

1.6 О чем может рассказать костюм? Символика костюма

1.6.1 Психологическая характеристика костюма

1.6.2 Костюм как характеристика времени

1.6.3 Социальная характеристика костюма

1.6.4 Костюм и технический прогресс

1.6.5 Атрибуты, аксессуары

1.6.6 Цвет в костюме

1.6.7 Костюм как символ

1.6.8 Костюм проявление стиля эпохи

1.6.9 Костюм и мода

Глава 2. Практическая часть

2.1 Анализ символики костюма «денди»

2.2 Семиотика веера в контексте русского костюма

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

В культуре нет незначащих явлений; она, как и природа, не терпит пустоты. Всё в ней имеет смысловую нагрузку; серьёзными идеями пронизаны не только великие произведения искусства, но и предметы быта, вещи. Они испытывают на себе воздействие историко-культурных процессов и по мере возможности участвуют в нем. Попадая в мир искусства, они насыщаются особыми значениями, наравне с пейзажем, эпизодом сюжета, персонажем. Будучи созданными словом, краской, вещи преображаются, изменяются в мире искусства, становясь символом или просто значимой деталью обстановки, в которой действует литературный персонаж, знаком исторической, общественной, духовной атмосферы.

Вещь играет в театре вместе с актером, костюм характеризует его с социальной и психологической точки зрения; в живописи вещь становится самоценным объектом изображения или дополняет характеристику человека, как и в литературе, где может и полностью его заменить. Как сказал В.В. Набоков, в сочинениях Н.В. Гоголя всегда «толпятся вещи, которые призваны играть не меньшую роль, чем одушевленные лица». Развивая эту мысль, писатель приводит примеры костюмов гоголевских героев. Из вещного мира, окружающего человека, костюм в наибольшей степени с ним сливается, как бы прирастает к нему в художественном произведении, создавая его облик.[[1]](#footnote-1)

История костюма – это история культуры в самом широком смысле этого слова. Все, чего могло достичь человечество в различных сферах деятельности, нашло своё отражение в одежде. Уже не одно столетие костюм играет в искусстве роль универсальной культурной метафоры. «Взгляните на шар земной, - писал автор *Путешествия Гулливера*, - и вы убедитесь, что это полный нарядный костюм.

Что такое то, что иные называют сушей, как не изящный кафтан с зеленой оторочкой? Что такое море как не жилет из волнистого муара? Обратитесь к отдельным творениям природы, и вы увидите, какой искусной портнихой была она, наряжая щеголей из растительного царства. Посмотрите, какой щегольской парик украшает верхушку бука, какой изящный камзол из белого атласа носит береза! Наконец, что такое сам человек как не микрокафтан или, вернее, полный костюм со всей отделкой?»[[2]](#footnote-2)

**Актуальность темы исследования.** Одежда является одной из антропологических констант существования человека; она сопровождает человечество на протяжении всей истории его существования. Костюм можно рассматривать как важнейший элемент онто- и филогенеза культуры; роль, функции костюма в обществе и отношение к нему служат показателями культурного и общественного развития, социальных, политических и идеологических ориентации общества.

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.

Эволюция феномена костюма в истории культуры отражает протекание сложных процессов в коллективном бессознательном, в структуре архетипов. Костюм своеобразно моделирует и отражает сознание и самосознание общества, являясь специфическим показателем его состояния, показателем доминирующих ценностных ориентации.

Актуальность обращения к феномену костюма связана с необходимостью выявления его сущностно-инвариантных характеристик. Именно они позволяют прояснить и определить ансамбль утилитарных и символических функций костюма, специфику этого сложного культурного феномена и особенности его функционирования.

Об ассоциации, как о методе искусства, обращенного к истории и к раскрытию чувств, Козинцев пишет: «…чтобы представить себе их значение (царских регалий – корон), нужно увидеть их как символы, а не как вещи. История народа, железо, огонь, кровь создавали зловещие ассоциации этих символов…»[[3]](#footnote-3) Символика костюма – его «душа», содержание – делает искусство театрализованного художника безграничным, не ставит исторических преград его творческой мысли и исключает возможности повторов.

Обилие новых и старых знаков, символов активно воздействует на моду, которая не может существовать вне среды, ее рождающей. Необходимо знать, какое воздействие на человека, какие смыслы заключены в новых и старых символах.

Анализ символических функций костюма приобретает особую актуальность в свете нарастающей урбанизации и интенсификации жизни, в свете объективно-социальных и субъективно-психологических конфликтов, закономерно возникающих в современной культуре.

Исследование символических и иных функций костюма содействует выявлению оптимальных форм рекреации, способов гармонизации бытия личности. Анализ символических функций костюма открывает перспективу нового взгляда на многие традиционные проблемы эстетики и культурологии, что имеет как теоретическое, так и практическое значение.

Бытие костюма в культуре многообразно. Сам костюм является одновременно и продуктом человеческой деятельности, и средством ее осуществления. С этой точки зрения костюм может по-разному включаться в различного рода культурологические и специально-научные теории, выступая либо как объект анализа, либо как структурное, оценочное, экзистенциальное, онтологическое понятие, а также как субъективный модус человеческого мировосприятия и поведения. В этом качестве феномен костюма растворяется в широком философском, культурологическом и художественном контексте, сохраняя при этом свой инвариант, что позволяет при его реконструировании говорить не о конкретных исторических типах костюма, а о «костюме вообще», имея ввиду своеобразную «метафизику костюма». Данная исследовательская установка предполагает синтез различных исторических представлений о феномене костюма, а также различное восприятие этого феномена в рамках истории искусств, дизайна и моделирования, этнографии, антропологии и других научных дисциплин.

Анализ знаково - символических функций костюма позволяет выявлять особенности европейской истории культуры на разных этапах ее существования, включая и настоящее время. Костюм, как это ни странно звучит, обнаруживает свою причастность к поискам оснований мироздания, смысла жизни, целостного и гармоничного бытия человека.

Таким образом, рассмотрение костюма в многовариантности его функционирования в культуре, а также в его неизменной причастности к динамике культурно-исторического развития позволяет говорить о костюме как о своеобразной универсалии культуры. Специфика ее проявления выражает особенности различных этапов существования культуры.

Данный анализ тем более актуален, так как в современную эпоху костюм выступает стилеобразующим и стилеобозначающим фактором. Изучение его функционирования позволяет выявлять фундаментальные мировоззренческие предпосылки как современного, так и различных исторических типов культуры.

Возникает необходимость создания общей культурологической теории костюма, которая, помимо всего прочего, имела бы особый статус в рамках философской и исторической антропологии.

Таким образом, пересечение различных сфер и способов существования костюма в культуре, направлений, по которым феномен костюма включается в научные и культурологические теории, образует проблематику исследования костюма как феномена культуры.

**Степень разработанности проблемы.** В отечественной науке существует несколько различных подходов к анализу феномена костюма и его функций: культурологический, этнографический, искусствоведческий, дизайнерский и специально-технический. (В данной работе, будут использоваться преимущественно культурологический, этнографический, искусствоведческий, подходы к анализу феномена костюма).

Специально-технический подход связан в первую очередь с практическими потребностями человека в моделировании и художественном оформлении одежды. Если дизайн костюма сосредоточивается на художественном проектировании, то специально-технический подход можно связать с конкретным решением определенной проектной задачи.

В рамках этого подхода существует немало специальных работ, среди которых можно особо отметить работы таких авторов, как З.Т.Акилова, В.В.Ермилова, Д.Ю.Ермилова, Т.В.Козлова, Г.И. Петушкова и других.

Дизайнерский подход основывается на том обстоятельстве, что одежда и ее элементы являются такими же объектами дизайна, как мебель, интерьер, техника. Здесь дизайн одежды выступает как один из видов дизайнерской деятельности, целью которого является проектирование одежды. Цель дизайна — создание утилитарной вещи, и все остальные функции данной вещи (эстетические, социальные и др.) учитываются в той мере, в какой они способствуют максимальной полезности. В рамках дизайнерского подхода к костюму следует выделить работы таких авторов, т как Т.О.Бердник, К.Кантор, Н.Ламанова, Ф.М.Пармон и других.

В рамках искусствоведения костюм рассматривается как эстетический, художественно - значимый феномен.

Однако, как правило, объектом искусствоведческого анализа становятся не современные, а исторические формы костюма. Таким образом, искусствоведческий подход находит выражение в первую очередь в работах по истории костюма. Здесь следует отметить работы А.Васильева, Р.В.Захаржевской, Р.М.Кирсановой, Ф.Ф.Комиссаржевского, М.Н.Мерцаловой, Н.М.Тарабукина и других.

Этнографический подход к изучению феномена костюма можно при определенных условиях рассматривать как логическое продолжение искусствоведческого, так как в этнографии речь идет прежде всего об исторических формах костюма, имеющих отношение к культуре и быту так называемых «примитивных» народов. Помимо работ таких классиков этнографии и культурной антропологии, как Э.Тэйлор, Дж.Фрэзер, ЮЛипс, К.Леви-Стросс, Б.Малиновский и другие, следует назвать также специальные исследования этнического и ритуального костюма народов Сибири и Севера: В.Н. Васильева, СВ. Иванова, А.А.Попова и других.

Особо следует отметить работы, где объектом исследования становится русский этнический костюм, работы А.К.Байбурина, П.Г.Богатырева, Н.Билибина, М.И.Васильева, С.Лисим, С.Стрекалова.

Что касается культурологического подхода, то он основывается на исследовании костюма как целостного феномена культуры, т.е. в единстве его утилитарных и символических функций. В рамках этого подхода наиболее распространены исследования, в которых костюм рассматривается в связи с феноменом моды - А.Б.Гофман, Н.А.Дмитриева, Н.Которн, Г.Г.Шубин.

Однако если учитывать, что сам феномен моды историчен, то станет понятной ограниченность таких исследований. Действительно, если культурологический подход к изучению костюма как феномена культуры претендует на универсальность, то он не должен ограничиваться изучением только современного костюма. Работы О.Б.Вайнштейн, Л.М.Кирсановой, Г.Н.Лолы и других, где культурологический подход успешно сочетается с экскурсами в историю и этнографию костюма, открывают новый этап в отечественном костюмоведении.

**Цели и задачи исследования**. Цель исследования можно определить как комплексный исторический, философский и культурологический анализ знаково - символических функций костюма. Символ - смыслообразующий элемент информационно-знаковой системы «костюм», имеющий определенные свойства и функции. В строгом смысле слова к знаково - символическим функциям костюма следует отнести все его функции, за исключением сугубо утилитарных. Но в более широком смысле слова и утилитарные функции также несут вполне определенную символическую нагрузку. На этом, между прочим, и основывается уже ставшее привычным в отечественной литературе различие между костюмом и одеждой. Предметно костюм и одежда могут совпадать, но если на первый план выдвигаются утилитарные функции, то речь идет об одежде, а если в центре внимания оказывается символика, то следует говорить уже о костюме.

**Предмет исследования** - символы как элементы информационно-знаковой системы «костюм» в форме, в материале костюма и в фоне (в среде) его изображения, а также мода как процесс формирования информационно-знаковых систем в костюме.

**Объектом** исследования закономерно становится уже костюм, его исторические формы.

В связи с этим в дипломной работе поставлен ряд определенных исследовательских **задач.**

Поскольку научное исследование всегда представляет собой последовательное движение от одного результата к другому, то все эти задачи можно разбить на две группы. В первую группу войдут задачи концептуального порядка, которые в целом сводятся к единой цели - к построению определенной общей теории костюма и его символики. Именно знаково-символические функции костюма превращают одежду в костюм, поэтому исследование костюма в качестве целостного феномена культуры и исследование символических функций костюма представляют собой фактически одно и то же. Цель первого этапа исследования - анализ знаково-символических функций костюма - предполагает ряд последовательно решаемых задач, а именно:

* анализ значения роли костюма в социально-культурологическом аспекте;
* определение сущности и смысла символики костюма, т.е концептуальное определение его символических функции;
* классификация типологии костюма;
* характеристика и анализ семиотики и символики костюма;

Поэтому вторая группа задач исследования связана с обращением к различным культурно-историческим формациям, к различным историческим типам костюма. В практической части проведен анализ символики костюма «денди», а также проанализирована семиотика веера в контексте русского костюма.

**Методология исследования.** Характер поставленных в исследовании задач определяет его методологию. Поскольку целью исследования является анализ знаково-символических функций костюма, то основным методом работы является метод теоретического конструирования, или идеализация. Исторические формы костюма, рассматриваемого как феномен культуры, предполагают наличие таких связей этого феномена с другими, которые могут в другой исторической форме уже оказаться несущественными, или даже отсутствовать вовсе. С этой точки зрения построение теории костюма выступает как конструирование идеального инварианта, не только свободного от конкретики исторических форм, но и выступающего по отношению к ним ко всем как закон их существования.

Метод идеализации по мере решения исследовательских задач дополняется другими методами, играющими подчиненную роль, - методами сравнительного анализа, культурно-исторической реконструкции, структурно-семиотическим.

А также используется комплекс методов: литературно-аналитический; качественный и количественный контент-анализ; математическая статистика.

**Положения, выносимые на защиту**. В ходе исследования были получены следующие результаты, имеющие научно-теоретическую новизну и практическую значимость:

* раскрыта значимость знаков, символики костюма как репрезентации господствующих в рамках той или иной историко-культурной формации эталонов телесности;
* построена классификация символических функций костюма;
* представлен анализ символики костюма «денди»;
* специфика символики современного костюма определена через процессы феминизации и маскулинизации тела, конечной перспективой которых выступает сборка тела андрогина.
* представлен анализ семиотики веера в контексте русского костюма;

**Структура работы.** Дипломная работа состоит из введения, 2 глав, заключения, списка использованных источников (51 источника) на русском и иностранных языках. Основное содержание дипломной работы изложено на 85 страницах, включая 1 таблицу, 16 рисунков.

**Глава 1. Костюм как объект социально-культурологического анализа**

**1.1 История костюма – символика**

Благодаря жаркому климату жители долины Нила не так уж и нуждались в одежде, а обнаженное тело у древних египтян не принято было скрывать, отсутствие одежды не воспринималось как вызов, в нем для египтянина не было ничего постыдного. Вся одежда древнего египтянина эпохи Древнего Царства состояла из одной набедренной повязки – *схенти.* Она доходила от талии до колен, и существовало несколько способов ее завязывать. Бедные люди носили схенти из грубого льна, богатые – из тонкого полотна, она могла быть белой или окрашенной в какой-либо цвет, во времена Древнего Царства предпочитали синий, зеленый и красный. Средняя часть схенти могла быть треугольной, веерообразной, могла иметь форму трапеции. Собранная в складки, она прикладывалась к животу, свободный конец пропускался снизу, между ногами, а то, что осталось, оборачивали вокруг талии и перехватывали поясом. Иногда схенти делали из шкуры антилоп и газелей, вся поверхность такого схенти из кожи, кроме средней вставки, была иссечена прорезями для удобства движения.

Женское платье на бретельках – **калазирис**, плотно облегало фигуру, есть предположение, что калазирисы были вязаными, настолько узки были они, судя по изображениям, что вообще не очень понятно, как можно было ходить в такой одежде. Калазирис состоял из юбки и жилета. Юбка доходила до щиколоток или середины икры, она плотно облегала ноги, вынуждая женщину передвигаться маленькими шажками, впрочем, эта походка, как и многое другое в древнем Египте, была строго регламентирована. Жилет на бретельках часто оставлял грудь открытой.

Египтяне гордились своей чистотой и опрятностью, в древнем Египте нельзя было надеть утром одежду не вымывшись, не умастив себя ароматным маслом. Одежду часто стирали и раскладывали на солнце для просушки.

Сословное различие в одежде выражалось лишь в качестве ткани. В период Среднего царства форма одежды египтян усложняется, объем ее увеличивается за счет нескольких одновременно надеваемых одежд. Силуэт расширяется книзу, приобретая пирамидальные очертания, широко используются плиссировки.

Мужской костюм состоял из нескольких тонких схенти, которые надевались один на другой.

Женская одежда особых изменений не претерпела, лишь в одежде знати богаче становятся украшения. Композиция одежды строится на сочетании смуглой кожи, просвечивающей сквозь тончайшую красивую ткань, с круглым накладным воротником — оплечьем, который богато украшали стеклянными бусами и драгоценными камнями.

Новое царство характеризуется дальнейшим усилением классовых различий в одежде, усложненностью форм костюма знати, применением тонких дорогих тканей разнообразных расцветок и фактур, золотых и эмалевых украшений, обилием плиссировок, располагающихся нередко по всей поверхности костюма. В соответствии с египетскими эстетическими представлениями такая плиссировка не создает видимости динамики формы, так как ее скрепляют в нескольких местах. Человек в ней кажется спеленутым.

Из покоренной Сирии в Египет приходит новая форма женского и мужского нарамника. Это накладная длинная одежда, выполненная из сложенного вдвое прямоугольного полотнища ткани с прорезом для головы, сшитого по бокам до линии проймы.

Распространенной одеждой было также покрывало. Жрецы сохраняют одежду более древних форм: схенти, треугольный передник, леопардовую шкуру, наброшенную на одно плечо.

Воины носят передник и кожаный нагрудник. Одежда сельской и городской бедноты не изменяется.

Основное декоративное значение в костюме египтян имели украшения, заключающие в себе элементы символики. В период Древнего царства египтяне носили на шее всевозможные амулеты, магические подвески, которые постепенно становились украшениями.

Дорогие, затканные золотом и драгоценными камнями, цветными стеклянными бусами круглые шейные украшения символизировали солнечный диск. В образе солнечного диска почитался в Египте бог Атон, единый создатель мира и всего живого. Широко были распространены ручные и ножные браслеты, подвески, кольца, бусы, золотые диадемы и пояса. Древнейшими видами головных уборов фараона были двойная корона атев, украшенная коршуном и змеей — уреем — символом власти, и клафт — большой плат из полосатой (синей с золотом) ткани, сложенной треугольником). [[4]](#footnote-4)

Жена фараона носила головной убор из цветной эмали с изображением коршуна или шапочку с цветком лотоса.

Жрецы во время обрядов надевали маски с изображениями крокодила, ястреба, быка. И мужчины, и женщины Древнего Египта носили парики из растительного волокна или овечьей шерсти. Знать надевала длинные парики с мелкими косичками или трубчатыми локонами.

Рабы и крестьяне носили маленькие парики или шапочки из льняной ткани. Бороды мужчины брили, но часто носили искусственные из овечьей шерсти, покрывая их лаком и переплетая металлическими нитями. Знаком могущества фараона была золотая борода в форме куба или треугольника. Бороду крепили завязками на ушах подобно дужкам современных очков. На сохранившихся фресках египтяне изображены в основном без обуви. Сандалии из пальмовых листьев, папируса, а затем и из кожи носили лишь фараон и его приближенные. Сандалии были простой формы, без бортиков и задников, с загнутой кверху подошвой и двумя-тремя тонкими ремешками. На подошвах изображались различные бытовые и военные сцены.

Для того чтобы наглядно представить знаковую, символическую роль костюма фараона, учитель может предложить школьникам следующую таблицу.

*Таблица №1 Символика костюма Фараона*

|  |  |
| --- | --- |
| Элементы костюма | Знаковый смысл |
| Корона атев  Урей  Накладная борода  Ожерелье ускх  Схенти и сидон  Посох, плеть и жезл  Амулеты и сокол скарабей | Символ единства египетских земель  Символ мудрости и охранительница царской власти  Символ достоинства  Символ Солнца и бога Ра  Символ превосходства  Символы скотоводства и земледелия, плодородия и творчества, царские регалии  Символы Солнца и вечной жизни |

**Древнеримский костюм** в течение многовековой истории своего развития испытал очень существенные изменения, непосредственно связанные c глубокими сдвигами в общественном строе Римского государства и ее культуре. До II в. н.э. включительно древнеримский костюм оставался в своей основе античным костюмом, близким своими общими чертами к древнегреческому костюму. В нем преобладала окутывающая, драпирующая одежда, сохранялась простота кроя и декора, господствовала идея самодостаточного значения естественной красоты человеческой фигуры, по отношению к которой одежда играла лишь дополнительную роль, в связи с чем обычным было обнажение тела. В то же время военный характер Римского государства и его мировое господство обусловили появление в костюме статичности, величественности и относительной сложности сравнительно с греческим костюмом.

Начиная с III в. н.э. в поздней Римской империи в связи с нарастанием кризиса рабовладельческого общества и античной культуры, костюм резко изменялся. Все специфические свойства античного костюма начали исчезать, окутывающая одежда вырождается и заменяться преимущественно глухим нарядом. Одежда удлинялась и покрывала всю фигуру от шеи до ног, скрывая формы. На создании позднего римского костюма - предсказателя средневекового византийского костюма — особенно четко проявлялись восточные, азиатские влияния не только в формах длинного, туникоподобного наряда, но и в типах и способах его орнаментирования. Страсть к украшениям, к пышности и пестрости в одежде полностью заменила прежнюю простоту раннего римского античного костюма. Появились также заимствования у "варваров" (например штаны).

Мужской и женский костюмы начали обособляться уже в ранний период истории Древнего Рима, когда римлянки носили древнегреческую одежду, а мужчины продолжали одевать римские тоги и плащи. Эта заметная разница существовала вплоть до поздней империи, когда с распространением среди обоих полов почти одинакового типа глухого наряда мужской и женский костюмы становились похожими.

Особенностью древнеримского костюма, сравнительно с древнегреческим, есть ярче обнаруженная его *классовая дифференциация.* Аристократический характер республики, привилегированное положение римских граждан по отношению к другим жителям огромной территории Римского государства, развитый бюрократический аппарат во главе с императором - все это создало внутри свободного населения Древнего Рима разные социальные группы, которые пытались подчеркивать свою обособленность и во внешности, и в одежде.

Белая тога, например, была верхней одеждой лишь полноправных римских граждан. Рабы вообще не имели право носить тогу. Даже в женском костюме наблюдалась привычная классовая дифференциация. Классовая дифференциация костюма в Древнем Риме проявлялась также и в резком отличии качества и богатства однотипной одежды у представителей знати римского общества и у всего другого населения. Убогость одежды простолюдинов, как и во всей средневековой одежде, была резко противоположна роскошным костюмам знати.

По свидетельству современников, жена императора Клавдия (4І—54 гг. н. э.) в один из своих парадних выходов, была украшенная драгоценностями на астрономическую сумму - 40 млн, сестерций. Самым распространенным материалом, из которого изготовляли одежду в течение всей истории Древнего Рима, была шерсть. Римляне издавна умели изготовлять разные сорта шерстяных тканей, в частности и очень тонкие и мягкие, а также плотные, ворсистые. Наряду с шерстью использовались и льняные ткани, преимущественно для нижней одежды, которую надевали непосредственно на тело. Уже в I в н.э. в Риме был известен и шелк. Обращение к шелковым тканям все больше распространялось, и уже в поздний период империи шелковая одежда стала достаточно привычной в быту богатых слоев населения, особенно на востоке. Сначала это были легкие, тонкие шелковые и полушелковые ткани, в том числе и полупрозрачные (для знатных модниц), а дальше преобладали все более плотные, тяжелые ткани.

Основным цветом древнеримской одежды в ранний период был белый, который показывал привилегию полноправных римских граждан. Белый цвет частично хранил свое значение и позже как цвет парадной одежды, особенно при совершении жертвоприношения и других религиозных церемоний и обрядов. Рабы и неполноправные граждане носить белую одежду не имели право. Цвета их наряда были темными: преобладали коричневые, желто бурые и серые тона. Начиная с II ст. до н.э наряду c белой, широко носили одежду и других цветов. Особенно разнообразными были цвета женских костюмов, тогда как мужские имели только красные, фиолетовые и коричневые тона.

Одежда, окрашенная в высшие сорта пурпура, со времен Домициена Флавия (81—96 гг. п. есть.) и особенно Феодосия II даже придворным категорически запрещалось носить - пурпур стал исключительно императорским цветом.

**Одежда древней Греции**

В тесной зависимости от особенностей античного общественного строя, в непосредственной связи с античной идеологией и направлением античного искусства развивался **древнегреческий костюм**. Свои основные свойства древнегреческий костюм неизменно сохранял вплоть до периода, когда он постепенно стал видоизменяться через тесную взаимосвязь с восточными культурами и Римом. В начале нашей эры древнегреческий костюм терял своеобразие, сливаясь с господствующим римским костюмом.

Представления о человеческом теле как гармоничном проявлении красоты в природе, глубокое понимание его пластичных форм и высокоразвитая физическая культура тела, что органично входила в систему воспитания, обусловили подчинение древнегреческого костюма заданию сохранения и выявления прекрасных форм человеческого тела. Костюм давних греков должен был так прикрывать тело, чтобы естественность пластичных форм человеческой фигуры не была скрыта и не видоизменялась, а, наоборот, чтобы ее естественная красота была всегда подчеркнута.

Первым древнегреческим античным костюмом была лишь окутывающая, драпирующая одежда, которая приобретала форму лишь после драпирования его на фигуре человека. Укреплялась одежда разными способами, сначала, как правило, без помощи иглы и нити. Если к частичному сшиванию и обращались, то только как к дополнительному средству для облегчения драпирования. Прямоугольные куски ткани драпировались свободно, образовывая просторную, неприталеную и не облегающую фигуру одежду. Этим обеспечивались свободные движения - необходимое условие выявления естественных пластичных форм человеческого тела, залог осуществления настоящей физической культуры и гигиены тела. Пояса надевали быстрее для поддержки одежды, для облегчения драпирования и заключения складок, чем для стягивания фигуры. Даже своеобразный бандаж из тонкой кожи (стафион), что его носили иногда гречанки в виде широкой повязки вокруг торса под хитоном, был лишь средством для того, чтобы предотвратить расплыванию форм, и не имел целью изменение фигуры. Вся красота древнегреческого костюма заключалась именно в свободно, мягко, скульптурно-ниспадающих складках одежды, которые обнаруживали общие контуры естественных форм тела и в то же время позволяли скрыть его изъяны.

Культ красоты человеческого тела превращал обнажение в античном костюме в правомерное, естественное для него свойство. Костюм не имел самодостаточного значения, а был будто дополнением к обнаженному телу, связанным с практической необходимостью носить одежду. Обнаженность и неприкрытось не считались позорными. Не в нарушение чувства приличия, древнегреческий костюм (и мужской, и женский) мог свободно обнажать руки, плечи, ноги, и даже раскрывать целый бок всей фигуры. Конечно, типично средиземноморский климат Греции, сухой и теплый, создавал благоприятные условия, не требуя наряда, который бы прилегал или заворачивал тело человека. Мужской и женский древнегреческие костюмы были в своей основе почти совсем идентичные.

Даже способы ношения и драпирования одежды у обоих полов, в сущности, мало чем отличались, а иногда были совсем одинаковыми. Лишь некоторые виды драпирования были свойственны только мужскому или только женскому костюмам.

**Византийский костюм**.

**Византийский костюм**, который сформировался на основе позднеримського, окончательно определился к VIII веку. От античного костюма он отличался принципиально другим отношением к одежде. Тесно связан с господствующей христианской религиозной идеологией, византийский костюм должен был скрыть естественные формы "греховного" человеческого тела. Драпирующая одежда, которая очерчивала фигуру мягкими скульптурными складками, изменилась свичающим, неприталенным, плотным глухим нарядом, под которым фигуры совсем не видно. Это придавало осанке определенной скованности, статической, монументальности - черт, свойственных византийскому искусству. Не допускалось никакого обнажения тела. Вся фигура прикрывалась тканью с головы до ног, и даже руки прикрывались до самой кисти. В костюмах феодальной знати одежда постепенно становился все длиннее, спускаясь уже, как правило у мужчин, почти до пола.

Следовательно, тенденции формирования будущего средневекового костюма, что определилась еще в позднем римском костюме, приобретали в Византии свое полное и законченное проявление. Отличие византийской одежды от позднего римского костюма связаны в первую очередь с изменением техники текстильного производства, с применением для одежды новых материалов. Уже в VI веке Византия стала большим центром развитого ткацкого ремесла, где изготовлялись самые разнообразные шелковые, шерстяные, льняные, а с X века и хлопковые ткани. Особенно характерным было производство известных во всем мире плотных шелкових и шерстяных тканей, покрытых тканым или вышитым узором, среди которых немалую роль играли знаменитые золотые и ткани: золото-узорчатая парча и золотой алтабас, что напоминал тонкий металлический лист. Такие ткани шли не только на нашивки, бордюры, наплечники, другую отделку и украшения, а и на пошив роскошных костюмов верхушки византийского общества. Очень плотные, тяжелые и жесткие, часто даже отяжелевшие за счет дошитых на них жемчугов и драгоценных камней, они в значительной мере обусловили замену драпирующей одежды бесформенным, свисающим нарядам. Тонкие и полупрозрачные ткани, которые также изготовлялись в Византии, шли только на женские вуали и покрывала на голову.

**Одежда средневековой Европы**

Рассматривая культуру средневековья, и в частности костюм, имеется в виду костюмы Средней Европы в целом, без подразделения по отдельным областям, во-первых, потому что первоначально в Европе не было устойчивых государственных объединений, а во-вторых, потому что в период раннего средневековья можно было наблюдать единство развитии европейской культуры, которое осуществлялось первоначально христианской церковью.

В период раннего средневековья влияние на костюмы и одежду оказывает романский стиль, которые проявляется в архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве. Как в архитектуре, так и к костюме романский стиль сложился благодаря скрещиванию двух культур - римской, античной и варварской.

Костюмы для высшего сословия шили из тканей преимущественно ярким тонов: синего, зеленого, пурпурного, а костюмы для простонародья - из тканей более темных расцветов; серого, коричневого. Одежду желтого цвета обычно не носили, так кик этот цвет считался цветом измены и ненависти. Вообще, символичность была характерна для средневековой культуры. Каждому цвету придавали особое значение. Так, белый цвет символизировал чистоту, веру; черный - скорбь, верность; голубой - нежность. Одежду целиком красного цвета - цвета крови - начиная со средневековья носили палачи. Ткани были безузорными, одежда украшалась меховой опушкой или вышитой узорной каймой. Декоративность костюма достигалась сочетанием контрастных цветов.

Классовое различие в одеждах проявлялось главным образом в качестве ткани и драгоценности отделки, а не в форме костюма, так как покрой всех одежд был еще очень прост и примитивен. В раннем средневековье преобладают накладные одежды. Обертывались вокруг тела только плаши. Тело старалась закрыть как можно плотнее - в этом сказывалось влияние церкви. Женщины носили только глухие, закрытые платья, скрывавшие ноги; мужчины - одежды и длинные, и более короткие, открывавшие ноги. На формирование типа средневековой одежды влияли также климатические условия.

**Мужская одежда** состояла из двух туник, надетых друг на друга. Первоначально туники были короткими - до колена, но с середины XI века они удлинились до середины икры, короткие же носили только крестьяне и молодежь. Возрастные отличия в костюме были во все времена и эпохи. Обычно пожилые люди избегали слишиком коротких, слишком узких и слишком ярких одежд. Туника короля могла доходить до пола. Туника всегда опоясывалась, а над поясом иногда был напуск. Нижняя туника - **камиза** - была, с длинными цельнокроеными рукавами, а верхняя - **котта** - могла быть безрукавной или с короткими широкими рукавами, из-под которых виднелись рукава камизы. Декольте было полукруглым или прямоугольным. Котту шили из более дорогих тканей, чем камизу. Во время холодов носили еще безрукавную одежду типа жилета – **рок** - плащи, сначала короткие типа римского полудалментума (т.е. полукруглые), а с XI века длинные, доходившие до самой земли. Плащи застегивали на правом плече. В народе часто надевали плащ с капюшоном - **ненулу**.

В ХШ веке издаются первые за и против роскоши, а также законы о рангах в одежде, предписывают строгие ограничения в выборе тканей и формы одежды для различных классов общества. Именно в ХШ в. были заложены основы кроя, особенно повлиявшие на изменение формы женского костюма. Умение кроить ткани освободило фасон одежды от ширины ткацкого станка крой, требовавший определенных профессиональных навыков, повлек, за собой дальнейшее развитие портновского искусства. Портные объединяются в профессиональные цехи, которые изготовляют одежду в основном по заказам знати.

В этот период усовершенствуется сама техника шитья. Так, в костюмах XIII века, впервые появляются вшивные рукава. Первоначально рукава пришивали временно, на день, а вечером отпарывали, так как одежда била очень узкой, и снять ее иначе было невозможно. Иногда рукава привязывали шнурками и только позже, когда изобрели застежку, стали вшивать постоянно.

В XIV в. появляются распашные одежды (т. е. одежды, разрезные спереди сверху донизу), а также воротники. Классовые различия в костюмах становятся вес более разнообразными: различия в костюмах самих феодалов и между одеждой горожан, феодалов и крестьян. Законы предусматривают классовые ограничения в одежде бюргеров. которые, в отличие от дворян, не имели права носить шелковые одежды, длинные шлейфы и т. д. Костюмы по своим формам становятся разнообразнее. В XIV веке в мужском костюме появляется два модных направления: мода "коротких" и мода "длинных" одежд. Одни носят длинные и свободные одежды, другие (чаще всего молодежь) - узкие и короткие. Вытянутые готические пропорции становятся характерной чертой силуэта одежды XIII и XIV вв. Особенно заметным будет влияние готики на костюмы XV столетия. Самой модной тканью считался появившийся в это время бархат. Ткани богато орнаментировались, излюбленным был растительный орнамент. В одеждах преобладали яркие цвета, сочетание которых производило впечатление чрезвычайной декоративности.

**Общая характеристика костюма эпохи возрождения**

Интерес к человеку в эпоху Возрождения определил новый идеал красоты и, естественно, новую ее оболочку - костюм, над созданием которого трудятся не только портные, но и многие художники века.

Деятельному, энергичному человеку тесно и неудобно в средневековых одеждах, он не стесняется своего тела, он гордится и любуется им. Он силен и могуч, этот человек, он любит поесть и попить, он любит быструю ходьбу и бешеную скачку лошадей, он не прочь поспорить и при случае пустить в ход кулаки, а если нужно, то и кинжал. Он - человек со всеми присущими ему страстями и качествами. А костюм не сразу, но постепенно приноравливается к его характеру.

Верхняя одежда, а затем и нижняя становится широкой, удобной; на платье появляются разрезы, дающие свободу движения, разрезы, в которые выглядывают буфы ткани. Плечи расширяются, торс делается массивным, ноги обуваются в широкий просторный кожаный башмак.

Если юноша сохраняет изящество, то мужчина подавляет своей массивностью и великолепием обширного наряда. Может быть, в силу неуемной деятельности и энергии внешности мужчин уделялось больше внимания, чем внешности женщин, да и по религиозным соображениям женщины в этот период отличаются скромностью наряда - если не по цене его, то по простоте формы. Тем не менее возник определенный идеал (эстетический) женской красоты. Он был изложен Аньолой Фиренцуолой в начале XVI столетия: "...волосы женщин должны быть нежными, густыми, длинными и волнистыми, цветом они должны уподобляться золоту, или же меду, или же горящим лучам солнечным. Телосложение должно быть большое, прочное, но при этом благородных форм. Чрезмерно рослое тело не может нравиться, так же как небольшое и худое. Белый цвет кожи не прекрасен, ибо это значит, что она слишком бледна; кожа должна быть слегка красноватой от кровообращения... Белок глаза пусть синевато блестит... Черные глаза нравятся многим, но лучше всего нежный темно-коричневый цвет: он придает взгляду веселье и мягкость, в движении же чувственную прелесть. Сам глаз должен быть большим и овальным. Он не должен сидеть глубоко в глазной впадине, что придает ему излишне дикое выражение. Губы пусть не будут излишне тонкими, но не излишне толстыми; легкая припухлость нижней губы в сравнении с верхней увеличивает их прелесть... Самая красивая шея овальная, стройная, белая и без пятен... Плечи должны быть широкими... Первое условие красивых грудей есть их ширина. На груди не должна проступать ни одна кость. Совершенная грудь повышается плавно, незаметно для глаза. Самые красивые ноги - это длинные, стройные, внизу тонкие, с сильными снежно-белыми икрами, которые оканчиваются маленькой, узкой, но не сухощавой ступней... Предплечья должны быть белыми, мускулистыми, но они должны быть похожи не на члены Геркулеса, а Паллады..."

В зависимости от принадлежности к той или иной социальной группе мужской костюм мог быть более или менее сложным и шился из тканей, стоимость которых соответствовала имущественному положению. "Как часто ее величество (Елизавета I) вместе со своим достопочтенным советом устанавливала ограничения в одежде для разных сословий и как скоро гордыня наших сердец вновь переплывала этот пролив", Стефан Госсон. Школа злоупотреблений. В кн.: Shats on Costume. Перевод О. Алешиной.

Ричард Онслоу, лондонский летописец, описывает в 1565 году свой разговор с двумя городскими портными, недоумевающими, имеют ли они право сшить "широкие штаны без складок, подбитые поверх хлопчатобумажной подкладки еще подкладкой из полотна, так чтобы последняя прилегала прямо к ноге".

Основой мужского костюма служили жакет-пурпуэн и штаны, причем штанины можно было надевать и порознь и обе вместе. Они пристегивались к плотно сидящему на теле пурпуэну (см. Средние века).

В XIV и XV веках рукава пристегивались булавками, привязывались лентами и шнурками (подобный способ крепления рукавов просуществовал в женском костюме до XVIII столетия) или, пришитые у плеча, оставались свободными под мышками. Разнообразие форм рукавов, их креплений, связывания и скалывания, помимо живописи, представлено в фильмах режиссера Дзефирелли - "Ромео и Джульетта" и "Укрощение строптивой". Пурпуэн (или, как у нас в театрах чаще называют, колет, что, к сожалению, неверно) плотно облегал грудь, тесно прижимался к талии и от нее расходился короткой или длинной баской. Застежка могла быть потайной спереди или даже сзади. Делался он из узорной ткани, из гладкой и с прорезями, с орнаментальной накладной тесьмой, металлическими украшениями, кружевами, складками, шнурами... Надевался на рубашку, которая виднелась в просвете между штанами и курткой, под мышками, у плеча и во всех местах, где швы заменялись завязками.

Рубашка могла имитироваться вставными или накладными кусками ткани, изображавшими буфы.

Костюмы буквально разбирались на части. Это особенно следует помнить при решении костюмов слуг (тем более что "жизнь" их в пьесах об этом времени полна неожиданных ситуаций, быстрой беготни, переодеваний и т. п.). Легко и просто сочинить пурпуэн с привязанными рукавами и штаны, привязанные к курткам, и т. д. и т. п.

Сделанные из дешевой ткани (хлопчатобумажное сукно) разных цветов, они несложны для изготовления, исторически правильны и могут быть обыграны актерами согласно намеченному ими рисунку роли.

Куртка и штаны делались разного цвета, так же, как разного цвета могли быть обе штанины вместе с длинными завязками и торчащей в просветы рубахой. Зрелище живописное и впечатляющее! Маленькая круглая войлочная шапочка, капюшон, мягкие войлочные, кожаные или деревянные башмаки дополняли этот костюм.

Так одевались крестьяне, мастеровые, слуги. Ткань - грубый холст, грубая шерсть. Но этот же костюм из дорогой ткани, с курткой, вырезанной на груди, с рубахой из тонкого полотна, с вышивкой, дополненный плащом, мог быть костюмом щеголя.

Особое внимание уделялось рубашке. Сделанная из тонкой ткани, она была с квадратным, овальным, круглым и обязательно сильно собранным вырезом. Место сборок прикрывалось накладкой, то есть куском богато расшитой ткани (золотом, черным шелком). Дорогие рубашки делались из шелка или тонкого полотна и украшались не только вышивками, но и драгоценностями и металлическими накладками. Низ рукава собирался в сборки, поверх которых накладывался манжет.

Тапперт-плащ, гупелянд. В разных изданиях книг по костюму у разных европейских народов одни и те же одежды получали разные наименования, - верхняя одежда с рукавами, с полами, находящими одна на другую или сделанными встык, на подкладке или без нее. В придворном платье тапперт обычно делался без рукавов.

У пожилых людей тапперт был с широкими и длинными (больше длины руки) рукавами, отделанными мехом или другой тканью. Ученые, главы города, писатели, врачи, придворная знать и магистратура - все на официальных приемах появлялись обязательно в таппертах, одежде, приличествующей возрасту и положению.

Плащ без рукавов делался на двух шнурах, позволявших регулировать его длину. Правая рука обычно придерживала шнур, прикрепленный на обоих плечах пряжками к плащу. У бедняка плащ - просто рубище, кусок ткани, тогда как у богатого он из драгоценной ткани на подкладке, длинный - у воинов и мужей и короткий, едва прикрывающий бедра - у юношей (XTV- XVI вв.). Плащ, как довершение одежды, обязательное у дворянства, был предметом тщательного внимания.

На плаще иногда изображали фамильный герб (XIII-XV вв.) В середине XVI века плащ, сделанный из той же ткани и с отделкой, повторяющей весь костюм, у дворян станет обязательным дополнением костюма. Прямоугольные плащи уже с конца XIII века сменяются выкройными: по полукругу, овалу, раскошенные, в середине XVI века они приобрели сложный крой пелерины на вытачках и могли быть сшиты из отдельных долек, мелких или крупных. Для дороги плащи были суконные; нарядные плащи делались из бархата, шелка и атласа.  На сцене плащ никогда не должен болтаться легкой тряпкой: это часть костюма едва ли не самая важная, и ей уделяется внимание наравне с пурпуэн или штанами. Поэтому плащ нужно делать на подкладке, цвет которой строго согласован со всем костюмом.

В XIV-XV веках, как мы уже говорили в предыдущей главе, штаны составляли одно целое с чулками - штаны-чулки.

Выкраивались они из сукна и утюгом оттягивались по форме ноги. На штаны-чулки надевали маленькие, плотно пригнанные трусы, благодаря чему штаны на бедрах натягивались.

Трусы могли надеваться и внутрь, тогда к ним крепились штаны-чулки шнуровкой, которая удержалась в системе крепления штанов по XVII век включительно.

В XV-XVI веках появились шарообразные штаны, довольно часто менявшие свою форму и объем,- от маленьких, почти прилегающих к ноге до больших полусфер, доходивших почти до колена. Последние делались из двух половин, крепившихся на одном поясе. Такие же штаны могли быть одеты и с узкими панталонами, доходящими до колена и заправленными в чулки.

Короткие штаны называли "верхними чулками" - о де шосс (франц.). Их украшали буфами, разрезами, вышивкой. Разрезы делались в разнообразных направлениях, превращая штаны в сооружение из лент и увеличивая их объем.

По-английски такие штаны именовались "транк-хоуз", что значит сундук, дорожный чемодан или штаны-сундук. Штаны называли "напыщенными", и их объем увеличивался за счет подкладок и подбивок из тряпок, пакли, очесов и даже отрубей.

Штаны увеличивались в объеме, пока был мал объем пурпуэна и короток плащ. Эта короткая одежда вызвала новое изобретение чулок, о чем свидетельствуют многочисленные записи историков: "Сэр Томас Грешэм принес в дар Эдуарду VI пару длинных испанских шелковых чулок". До конца XVI века башмаки, сапоги и туфли были мягкими, кожаными или суконными и без каблука, лишь в конце века появляется небольшой каблук. В туфлях немаловажную роль играли украшения: шнуровки, розетки и самый вырез туфли. Несмотря на то что носовые платки уже существовали, их не употребляли по назначению, они были украшением, свидетельством совершенства рукодельницы и с гордостью носились ею в руках. Кошельки и очки уже были известны и носились в сумке на поясах и в карманах.

Ткани. Основными тканями Средневековья и Возрождения были лен, грубые и тонкие шерстяные ткани, сукно, парча, бархат гладкий и рытый (с рельефным рисунком), камка, атлас, муар, шелковая кисея и тонкое полотно. Парча, сукно и бархат выделывались в Италии, а шелка привозили из Китая, Индии и с Ближнего Востока. Самые крупные рисунки, украшавшие ткани XV века, так называемая семи-лопастная роза с гранатовым рисунком, шли только на драгоценные одеяния, а более мелкие, юнелирные - на платья знатных горожанок. В театре эти ткани заменяются бархатом, вельветом, гобеленом, ворсовыми и драпировочными тканями, кашемиром, репсом.

**Костюм XVII века**

XVII в.— это полный противоречий и борьбы переходный период, завершивший историю европейского феодализма и открывший новые капиталистические отношения.

Крупнейшей колониальной и торговой державой Европы становится Голландия. Однако к концу XVII в. она уступает первенство Англии и Франции. Глубокий экономический и политический кризис охватывает Испанию и Италию.

Художественная культура XVII в. характеризуется появлением и расцветом национальных художественных школ Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии, отразивших особенности исторического развития, характера общественной жизни, местных условий. Вместе с тем для искусства этого времени характерен общий художественный стиль барокко (барокко в переводе с итальянского— странный, вычурный), пришедший на смену искусству Возрождения.

Стиль барокко зародился в конце XVI в. в Италии и распространился в большинстве европейских стран в архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве.

В барокко отразились новые представления о единстве, безграничности и постоянной изменчивости мира, о его драматической сложности. Для него характерно противопоставление земного и небесного, реальности и фантазии, духовного и телесного, изысканного и грубого, аристократического и народного. Из этих противопоставлений рождаются бурная динамика, захватывающие страсти, живописность, иллюзорность, контрасты света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур, монументальность, декоративность, парадность, пышность.

Роскошные дворцы, виллы, церкви XVII в. с обилием многоцветных архитектурных и скульптурных украшений, с зеркальными стенами и потолками-сводами, тяжелая величественная мебель из черного и красного дерева, инкрустированная серебром и бронзой, создавали определенный фон для человека, образуя единое целое с его обликом, костюмом, манерой поведения.

Большое влияние на формы придворного быта, внешний облик и костюм человека оказал художественный стиль классицизм, который наряду со стилем барокко характеризует многогранное искусство XVII в. Основные его принципы связывали идеалы красоты, истины, добра с разумом, закономерностью, логической четкостью. В искусстве это нашло выражение в геометричности линий и форм, четкости объемов, в костюме— в дальнейшем совершенствовании каркасной формы, подчинении человеческой фигуры стандартной схеме объемов и пропорций, определенной ясности и целесообразности конструкции.

Влияние классицизма в костюме особенно проявляется во Франции— на родине этого стиля и в Англии. Как в архитектуре и изобразительном искусстве, элементы барокко и классицизма, несмотря на противоречивость, органически сочетаются в костюме XVII в.

**Эстетический идеал красоты**

Мужчина-рыцарь, воин постепенно превращается в светского придворного. Обязательное обучение дворянина танцам, музыке придает его облику пластичность, изящество. Мужественность XVII в.— это и величественность осанки, и галантное обращение с дамами. Во Франции, которая начиная с XVII в. становится законодательницей моды в Европе, таким идеалом мужской красоты признается Людовик XIV— «король-солнце»— высокого роста, с правильными чертами лица, пышными и длинными белокурыми волосами. Король был искусным танцором, наездником, стрелком и охотником.

Идеал женской красоты— величественность, парадность, жеманство. Женская фигура характеризуется высоким ростом, «лебединой» шеей, покатыми откинутыми назад плечами, узкой талией, пышными бедрами. Волнистые длинные волосы дополняли представительный и декоративный женский облик.

**Ткани, цвет, орнамент**

В XVII в. производство тканей начинает приобретать промышленный характер. Возрастает их разнообразие по волокнистому составу, методам отделки, фактуре, орнаментации.

Высокий расцвет переживает шелковое и шерстяное ткачество во Франции и Италии, производство набивных тканей в Англии, Голландии, Германии и Швейцарии. Наряду с использованием ярких, светлых, чистых тонов возникает интерес к нежным полутонам и ахроматическим цветам— серому, белому, черному, которые подчеркивались цветовым контрастом в ансамбле (например, серый верх, огненно-красная подкладка). В начале XVII в. французский король Генрих IV впервые вводит символику траурного черного цвета.

В отделке тканей большую роль играла золотая и серебряная нить, эффект шан-жан.

Если повышенная декоративность костюмов Ренессанса проявлялась в экстравагантности форм, в живописной пестроте разрезов, то в XVII в. она проявляется в перегрузке рельефными украшениями, которые скульптурно создавались из самой ткани. Это многочисленные пучки лент, рюши, оборки, гофрировки, буфы, отделка галуном, шнуром, позументом из золотых и серебряных ниток. В связи с этим в моде гладкие и тонкие ткани: атлас, тафта, муар, газ, тонкая шерсть.

Орнаментация ткани находится под прямым воздействием стиля барокко. Крупные декоративные цветы причудливых очертаний, орнаментальные завитки, листья аканта, плоды граната и виноградные гроздья, ромбовидная сетка с розетками (так называемый трельяж)— основные рисунки тканей того времени (рис. 1). В композицию узора включали также короны, вазы, корзины, детали садово-парковой архитектуры. Размеры узоров настолько велики, что их раппорт достигал иногда полуметра.

В конце века появляются полосатые и клетчатые ткани.

Широко распространяются кружево, гипюр, плетеные узоры которого напоминают набивные и тканые рисунки. Они украшают воротники, манжеты, передники, наколки, даже чулки и обувь.

**Моделирование и конструирование**

Каркасный костюм, возникший в Испании XVI в., остается в европейском костюме XVII в. Однако иные материальные средства создают новую отвлеченную схему объемов и пропорций. Из костюма уходит жесткая каркасная юбка (вертюгаден) и карикатурная прокладка в мужском костюме. Его линии становятся более естественными и подвижными, формы— декоративными.

Обилие тканей, кружев, лент и других отделок говорит о значительном преобладании декоративного решения костюма над конструктивным. Тем не менее, можно заметить интересные черты развития конструирования и моделирования одежды, особенно в первой половине века. Модельеры и портные находят удивительно точное конструктивное решение костюма для придания фигуре определенной схемы с помощью зрительных иллюзий.

Так, в женском костюме с помощью композиционных линий создается зрительная иллюзия необыкновенно тонкой талии, покатых плеч. Затянутый корсетом торс контрастирует с пышной юбкой и баллонообразными рукавами. Наклонные линии рельефов на спинке усиливают это впечатление.

Вариантное решение костюма с помощью разнообразных деталей и способов их соединения представляет короткий мушкетерский плащ казак. С помощью многочисленных застежек по боковым швам и швам рукавов (до 150 пуговиц и петель) его можно было превращать в одежду с длинными и широкими рукавами или в короткую пелерину. Пристегнув спинку к боковой части рукава, можно было спереди оставить разрезы для свободного движения рук.

Сложный крой с обилием вертикальных разрезных линий, создающих прилегающий силуэт изделия, характерен для костюма XVII в.. Полочка и спинка колета имеют отрезной бочок с прогибом на талии, с незначительным расширением книзу. Глубокий раствор плечевой вытачки обеспечивает плотное облегание изделия по плечам и груди. Рукав с невысоким окатом имеет прямую форму и одинаковую ширину по всей длине. Внизу он собирается манжетой.

**Костюм Франции**

**Мужской костюм**

Основной ассортимент мужской одежды этого периода можно считать установившимся еще с XVI в. Это— белье (сорочка, штаны), куртка, верхняя одежда, головные уборы, обувь. Силуэт, форма, детали, дополнения на протяжении периода менялись несколько раз. В начале века мужская сорочка была одновременно бельем и частью верхней одежды. Во второй половине столетия количество сорочек увеличивается, появляются нижняя узкая и верхняя широкая из тонкого белого полотна. Она играет важную роль в декоративном решении костюма, хорошо просматривается в прорезах рукавов, между полами колета. Ее богато украшают гофрированными оборками, кружевом спереди, на манжетах рукавов. Особенно нарядны большие накладные воротники, цельнокружевные или батистовые, отделанные по краям кружевом. В истории костюма их называют воротник ван Дейка, потому что большинство портретов А. ван Дейка написано с этой выразительной деталью костюма.

Колеты разнообразны по форме и отделке. В начале века— короткие, мягкой прилегающей формы, расширенные книзу. Сверху они застегивались на несколько пуговиц. Книзу полы колета расходились. По бортам и пройме колет обильно украшался пуговицами, галуном, бантами, на рукавах— продольными разрезами. Его носили с панталонами — узкими ровными штанами длиной до середины икр, украшенными по боковым швам вышивкой, по низу — кружевными оборками или петлями из лент.

Мужской костюм XVII в. находится под влиянием военизации. Мушкетер, верный солдат короля — идеальный образ времени. Костюм наследует его черты стройной подтянутости, военной выправки на протяжении всего XVII в. Однако в 50-70-е гг. влияние этого образа на некоторое время отступает, вытесненное новым эстетическим идеалом мужской красоты — созданием полудетского облика в подражание малолетнему королю Людовику XIV. Костюм этого периода состоял из сорочки, богато декорированной кружевом, бантами, короткой куртки— весты с рукавами до локтя и поколенных штанов-ренгравов. Веста пышно отделывалась оборками, бахромой из лент, рюшами, кружевом. Вдоль борта густо нашивались пуговицы и позумент. Между нижним краем весты и поясом штанов просматривались пышные сборки широкой сорочки, отделанной гофрированной оборкой. Штаны-ренгравы представляли собой двойную юбку-штаны: складчатая юбка, надетая поверх широких штанов— шаровар. Вдоль пояса, по боковым швам, внизу по подолу ренгравы украшают пышной лепной орнаментацией из рюшей, оборок, бантов, кружев.

В конце века появляется новый вид придворной одежды— жюстокор, покрой которого и сам термин заимствованы из военной форменной одежды. Жюстокор был костюмом короля и высшей знати. Это одежда прилегающего, расширенного книзу силуэта с поясом-шарфом на линии талии, длиной до коленей, с застежкой на ряд мелких пуговиц и петлиц. Рукава вверху узкие с расширенным низом и широкими отложными манжетами. Цветовое решение яркое и контрастное, вышивка золотом и серебром. Воротника жюстокор не имел, его заменял галстук из белой ткани с кружевными концами. В жюстокоре впервые появляются прорезные, низко расположенные карманы. Под него надевали камзол— одежду без рукавов и воротника, сходную с жюстокором по покрою и силуэту. Камзол был короче жюстокора на 10-15 см и контрастировал с ним по цвету. С жюстокором, который вновь возвращает мужчине стройность, галантность и пластичность, носят кюлоты из бархата, шелка, шерсти. Это узкие до коленей штаны, заканчивающиеся внизу боковым разрезом и застежкой на пуговицу или пряжку. Чаще всего кюлоты делают одинакового цвета с жюстокором. В кюлотах также делали прорезные карманы.

Верхняя одежда, в основном короткая, свободного силуэта, представлена плащами без рукавов типа накидки или с рукавами на яркой теплой подкладке.

Мужской костюм дополняли шелковые или шерстяные чулки белого, голубого, красного цвета с вышивкой и узором.

Обувью служили сапоги с раструбами и отворотами, а также полузакрытые туфли с бантами, пряжками, розетками, с квадратными носами и ремнями. В плохую погоду сверху надевали кожаную обувь без задника— предшественницу наших галош— на деревянной подошве. К этому же времени относится появление в мужской обуви высоких каблуков красного цвета.

Головные уборы— мягкие широкополые шляпы, украшенные страусовыми перьями,— постепенно приобретают треугольную форму.

Прически в начале XVII в. выполнялись из собственных длинных или полудлинных волос, в конце века их заменили огромные парики рыжего цвета, напоминающие львиные гривы.

Лица— либо бритые, либо с небольшими усами и клиновидными бородками.

Костюм буржуа, горожан-ремесленников и крестьян отличался от дворянского большей стабильностью и практичностью формы, темными, тусклыми расцветками, качеством и стоимостью ткани. Силуэтное же решение костюма было в основном общим.

**Женский костюм**

В основе женского костюма остается каркас, костяной корсет с металлическими пластинками, форма которого на протяжении века меняется неоднократно. В начале века— короткие полужесткие корсеты, в середине и особенно в конце— длинные с бюском, сильно затягивающие талию и приподнимающие грудь. Форма корсета полностью отражала модный силуэт, который на протяжении века менялся.

Нижняя часть платья не имела жесткой каркасной основы, но продолжала оставаться объемной за счет одновременного ношения нижней накрахмаленной и нескольких верхних юбок.

Нижнее платье котт состояло из лифа или корсажа и юбки. Лиф спереди имел съемную вставку, законченную треугольным мысом, низкий и широкий отложной воротник, отделанный кружевом. Длинные рукава отличались большой шириной вверху (баллонообразные) и заканчивались высокими манжетами, также отделанными кружевом. Верхним платьем служил широкий распашной роб с широкими укороченными рукавами и высокой линией талии. Роб застегивался на петлицы и пуговицы, оставляя открытой весь перед нижнего котт. Цветовое сочетание верхнего и нижнего платьев обычно решалось контрастно (темное и светлое).

Во второй половине века силуэт женского костюма резко меняется. Рукава теряют объем и становятся короче (до линии локтя). Внизу они украшаются широкими кружевными оборками.

Главная выразительная линия женского костюма этого периода — линия двойной юбки. К лифу котт пришивали обычно две юбки: фрипон (нижняя) и модест (верхняя). Излюбленными материалами для модеста были тяжелые безузорчатые бархат, парча, атлас. Для фрипона — легкие и тонкие: тафта, муар, камлот. Модест спереди был разрезной. Его полы драпировали, подкалывали к лифу с помощью шнурков и бус, отворачивали подкладкой вверх. По краям, разрезу и подолу модест украшали рюшами, кружевом, мехом. Вся открытая часть фрипона, т. е. линия низа и переда, пышно и манерно отделывалась воланами, оборками в несколько рядов, кружевом, бахромой, кисточками.

Роб, который имели право носить только дворянки, шили со шлейфом. Юбка роба, распашная от талии, также драпируется и отворачивается, открывая юбки котт. Многочисленные складки и драпировки юбок значительно расширяли линию бедер, увеличивали объем нижней части женской фигуры.

Резкое изменение модного силуэта происходит в 90-х гг. Он становится четко профильным благодаря высоко поднятой на волосяной прокладке драпировке юбки сзади, расположенной несколько ниже линии талии. Юбку драпируют также по бокам, закалывая специальными украшениями.

Декоративное решение женского костюма находится под влиянием придворного этикета и стиля барокко. В начале века наблюдается стремление расположить всю отделку и украшения спереди (что характерно и для мужского костюма). Это было вызвано необходимостью в присутствии короля стоять к нему только лицом.

Корсаж котт украшали кружевом по воротнику, манжетам, рукавам нижней рубашки, видневшимся через продольные разрезы верхних рукавов, пучками лент и бантами, расположенными в убывающих размерах от линии груди до линии талии. Так же отделывали юбку.

Большой кружевной воротник и манжеты, так же как в мужском костюме, играли в начале века огромную роль в художественном решении костюма. Такой воротник пришел на смену испанским брыжжам, которые в Испании, Голландии, Германии носили вплоть до 40-60-х гг. XVII в. Тонкий белый или кремовый батист в сочетании с легкими дорогими кружевами прекрасно подчеркивал гладкость и свежесть кожи, живой цвет красивого лица, сияние глаз. Со второй половины века воротники заменили накинутые на плечи косынки из легких прозрачных тканей: газа, шифона, отделанные кружевом по краям. Косынки стягивали на груди, скалывая брошками или завязывая бантами. Глубокий вырез декольте без воротников оформляли оборками различной ширины и формы из гипюра, кружева, гофрированного батиста.

Широко применялись вышивка и аппликация, особенно на съемной вставке лифа. В летней одежде использовали кружево и тончайший газ на цветном чехле, что создавало живописный эффект.

Обилие украшений, затканные золотом, серебром и драгоценными камнями ткани, длина шлейфа регламентируются на протяжении всего периода многочисленными указами короля и церкви.

Характерными дополнениями к женскому костюму были светлые шелковые чулки, перчатки, галстуки-шарфы, кружевные косынки, передник, белый или цветной, отделанный кружевом, бахромой, рюшами, вышивкой, складные веера, часы, подвешенные к поясу, или зеркало в дорогой оправе. Из ювелирных украшений особенно ценились жемчужные ожерелья, розетки, серьги, браслеты, кольца, диадемы.

Туфли из цветной кожи, парчи, бархата имели высокий изогнутый каблук и узкую заостренную носовую часть. Их украшали бантами, пряжками, розетками.

Женские прически (знатные дамы почти не носили головных уборов) на протяжении периода менялись несколько раз: от сравнительно гладкой с прямым пробором спереди, с косами, локонами и узлом до высоко вздымающейся прически фонтанж, состоявшей из комбинаций локонов и крахмальных наколок.

В конце века прическу фонтанж дополняли проволочным каркасом, на котором укрепляли драпировку шелкового газа, кружева, искусственные цветы ленты.

В декоративной косметике широко использовались белила, румяна, наклеивание на лицо, шею и грудь мушек из черной шелковой ткани.

Будучи законодательницей моды в костюме, Франция оказывала прямое влияние на ассортимент, конструктивное и декоративное решение костюма остальных европейских стран. Тем не менее, как свидетельствует замечательная портретная живопись Рубенса, А. ван Дейка, Рембрандта, Веласкеса, нидерландский, английский, голландский, испанский костюмы также имели интересные формы, обусловленные характером национального развития.

**Костюм Голландии**

Уже в начале XVII в. формируются первые образцы костюма, отражавшего вкус буржуазии, особенно пуританской ее части. Они развивались на испанской основе, но это не помешало четко определить тяготение к формам добротным, практичным и целесообразным.

Голландский мужской костюм не имел надутой прокладки колетов и штанов, женский — жестких вертюгаденов и конусовидных лифов.

Художники Франс Халс, Ян Вермер Делфтский, Питер де Хох, Рембрандт и другие рисуют своих героев в строгих простых костюмах, преимущественно темных цветов, почти без украшений.

Основными материалами одежды являются сукно, шерсть, лен, хлопчатобумажные ткани, атлас, тафта. Сияющая белизна блестящего голландского полотна батиста, из которого делался воротник и манжеты, великолепно контрастировала с темными тонами основной одежды. Создавался образ человека душевной чистоты, скромного, аккуратного и бережливого. Буржуазия издавна кичилась этими качествами и показными приемами всячески подчеркивала их в костюме. Несмотря на длительное существование в Голландии брыжжевых испанских воротников (вплоть до 60-х гг. XVII в.) именно из голландского костюма пришли уже в начале века в общеевропейский костюм широкие отложные воротники. В женском костюме они имели множество интересных вариантов. Например, туго накрахмаленная белоснежная горжетка. закрывающая шею, грудь. Из Голландии пришли в европейский костюм и многие удобные формы верхней одежды, головные чепцы, косынки, передники.

Во второй половине и особенно в конце XVII в. нравственные и эстетические идеалы буржуазии, захватившей власть в Голландии, изменяются. Они отражают теперь страсть к роскоши, помпезности, блеску. В костюме появляются дорогие экзотические вещи, не уступающие по экстравагантности форм французским. Например, штаны-ренгравы— сложная поясная мужская одежда, обильно украшенная рюшами, бантами, кружевами. Черный цвет сменяется сложными тонами, бледными синим, зеленым, желтым, а затем интенсивным красным.

В конце XVII в. голландский костюм постепенно становится вариантом единого общеевропейского франко-голландского костюма.

**Создание и распространение моды**

Участившаяся в XVII в. смена моды, законодательная роль Франции в ее создании обусловили дальнейшее разнообразие форм ее распространения.

Создателями моды этого времени были в основном французские короли и их знатные придворные. Придворная мода, созданная безымянными художниками и портными по случайным капризам королей и их фаворитов, быстро распространялась по всей Европе и часто менялась. Так, на протяжении всего столетия костюм знати менялся 6 раз.

Для частой смены моды требовались разнообразные наглядные формы ее распространения. В 1642 г. французы изобрели прекрасное средство распространения моды и рекламы— восковую куклу человеческого роста, названную Пандорой по имени героини греческой мифологии. Пандора совершала путешествия во все европейские страны на кораблях, телегах, санях. При этом кукол было две: «большая Пандора», одетая по официальной государственной моде, и «малая Пандора», представлявшая образцы домашней утренней одежды. Путешествие кукол считалось настолько важным, что путь им не могла преградить даже война. Генералы прекращали битву, пропуская Пандор.

Появляются печатные иллюстрированные издания, над которыми работают талантливые живописцы и граверы.

В 1679 г. в Париже выходит печатное издание «Меркуре Галант»— источник сведений о моде Версаля. Над ним работали Абрахам Босс, Боннар и другие французские художники. Эти издания очень точно, натуралистически воспроизводили модели, их детали и аксессуары. Рисунки сопровождались указанием, какую одежду, из каких тканей следует носить в тот или иной сезон.

В распространении моды большую роль играла портретная живопись. Выдающиеся французские живописцы Риго, Ларжильер в своих портретах с точной детализацией передавали пышный богатый костюм знати.

В таких произведениях, как «Портрет Людовика XIV» Риго, «Портрет Элизабет Богарне» Ларжильера, в эффектных позах канонизированного парадного портрета представлены блестящие костюмы барокко.

**Костюм XVIII века**

Если XVII в. был веком расцвета и укрепления неограниченной королевской власти, то XVIII в. явился веком ее упадка. Утверждение капиталистического способа производства обусловило новые формы культуры и искусства.

Центрами европейской культуры XVIII в. продолжают оставаться Франция и Англия — страны с наиболее прогрессивным экономическим и государственным устройством.

В середине XVIII в. в искусстве утверждается стиль рококо, который как бы завершает развитие стиля барокко. Рококо, возникнув во Франции при Людовике XV, выражал вкусы аристократической верхушки феодального дворянства, переживающей свой идейный кризис, неуверенной в своем завтрашнем дне. «После нас хоть потоп!»— в этой знаменитой фразе фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур отразилось отношение к миру всего французского первого сословия.

Стиль рококо утверждается в архитектуре интерьеров, живописи, прикладном искусстве. Для него характерно отсутствие глубокого идейного содержания, стремление к уходу от действительности в мир легких иллюзий, изысканных, утонченных переживаний, прихотливая орнаментальность формы, отличающаяся асимметричностью и сложностью извилистых линий.

Сам термин «рококо» происходит от французского «рокайль-рок» (в переводе — скала). Обломки скал, покрытые морскими раковинами и растениями, которые, переплетаясь, создают причудливые, случайные, беспорядочные нагромождения,— это основа орнамента рококо, главные мотивы его декора. В асимметричных изгибах рокайль соединяется с листьями, ветками, цветами, фигурными изображениями амуров. обнаженных женских фигур. В соответствии с утонченно-грациозным узором находятся изысканные нежные краски, мягкие, светлые, разнообразные в оттенках.

Для внутреннего убранства зданий широко применяются живописные панно в сложных обрамлениях раковин, многочисленные зеркала, изящная мягкая мебель с мелкими лепными украшениями, фарфоровые люстры, вазы, статуэтки.

Черты художественного стиля рококо находят свое глубокое отражение и во французском костюме XVIII в., и прежде всего в изменении представлений о красоте человека.

**Эстетический идеал красоты**

В искусственно созданном мире «галантных празднеств» искусственность становится основой представления о человеческой красоте. В мужском и женском облике подчеркивается кукольная грациозность, сказочная условность, фантастические черты образа, далекого от реальной земной жизни.

Создание этого образа в костюме связано с резким нарушением естественных пропорций человеческой фигуры, контрастом ее верхней и нижней части. Маленькая изящная головка, узкие плечи, тонкая гибкая талия и гротескное по размерам и форме преувеличение линии бедер. Формы костюма, его покрой, отделка полностью разрушают связь между эстетической и утилитарной функцией костюма. Практичность и удобство несовместимы с декоративностью рококо.

Сближение внешних черт мужчины и женщины, их изнеженный, кукольный облик, пренебрежение к возрастным особенностям (молодые и старые носили одинаковые костюмы, применяли одну и ту же декоративную косметику) свидетельствовали о моральном и физическом вырождении аристократической верхушки. Полная неприспособленность к труду многих ее поколений достигла в это время своего апогея: все силы и таланты направлены на галантный флирт, на салонные развлечения. Во французской живописи с такими образами нас знакомят картины Буше, Ватто, Фрагонара.

К концу 70-х гг. основным направлением в искусстве XVIII в. становится классицизм. Французская буржуазная революция 1789 г., влияние промышленно развитой Англии породили новые общественные настроения, проникнутые антифеодальным духом, идеями гражданственности, достоинства человеческой личности.

Классицизм был своеобразным выразителем этих настроений. В своих строгих и ясных образах, четких геометрических композициях он вновь обращался к античным идеалам.

В искусстве классицизма вновь утверждается простота и естественность форм и линий, чувство меры, элегантность. Однако в декоративно-прикладном искусстве и особенно в костюме 70—80-х гг. влияние рококо полностью преодолено не было. Чрезмерная декоративность, изысканность то и дело проявлялись в новых формах.

Портреты Рейнолдса, Хогарта, Гейнсборо позволяют ясно представить черты нового идеала конца ХVIII в.

**Ткани, цвет, орнамент**

В костюме XVIII в. прежде всего, изменяется ассортимент тканей. Наряду с использованием в нарядной и придворной одежде шелка, бархата, парчи, атласа все большее распространение получают тонкая шерсть, сукно, хлопчатобумажные ткани.

Из более плотных хлопчатобумажных тканей (тик, нанка, канифас) шили мужские кюлоты, камзолы, из тонких (муслин, батист) — женские летние платья, юбки.

Цветовая гамма — светлая, мягкая, слабо насыщенная: розовый, голубой, салатный, лимонный, перламутровый. Черный цвет используется только как траурный, белый — как фон для узоров. Изысканное цветовое решение одежды исключает контрасты и порождает большое разнообразие оттенков основного цвета. Например, модный коричневый цвет имел оттенки «молодой и старой блохи», «парижской грязи».

В конце века цветовая гамма становится более темной, приглушенной: коричневый и серый во всех оттенках, свекольный, бордо, фиолетовый, темно-синий, зеленый, оливковый.

В орнаментации тканей преобладают цветочные узоры, изображаемые натуралистически, в перспективе. Сирень, жасмин, ветки цветущих яблонь, вишен, полевые цветы непринужденно размещались по всей поверхности ткани, переплетаясь с извилистыми линиями лент, кружев, полос. Остается в моде орнамент трельяж в виде мелкого растительного узора.

В 80—90-е гг. гладкие однотонные ткани преобладают над узорчатыми. Входят в моду полоска, крапинка, горошек.

**Французский костюм**

**Мужской костюм**

Французский мужской костюм состоит из белья, камзола, жюстокора и кюлотов.

В первой половине века сорочка пышно отделывается кружевом на манжетах и высоких **жабо.** Шейные платки из белого полотна или батиста туго бинтуют шею, а поверх них франты повязывают черную шелковую ленту. Кружево применяют только тонкое, легкое на тюлевой основе с редким узором.

Жюстокор был прилегающего по талии силуэта с узкой и покатой линией плеч и расширением к бедрам и низу. Нижняя отрезная его часть, состоящая из клиньев, была на жесткой полотняной или волосяной прокладке. В боковых швах и шлице спинки заложены складки.

Все детали декоративно подчеркивались вышивкой, металлическими и обтянутыми основной тканью пуговицами, краевыми фестонами. Особо роскошная и сложная кайма вышивки располагалась по борту, манжетам рукавов и клапанам прорезных карманов. Жюстокор шили из бархата, шелка, атласа, позже из шерстяных и хлопчатобумажных тканей. К началу 60-х гг. он становится строже и проще: исчезает жесткая прокладка внизу, складки в шлице, обильные украшения.

Камзол в начале века почти полностью повторяет фасонные и декоративные линии жюстокора, в том числе и прокладку в нижней части. Его полочки были наиболее декоративной и видимой частью костюма. Они расшивались цветным шелком, синелью, стеклярусом, пайетками, золотой и серебряной нитью, украшались аппликациями тюля по бархату. Спинка камзола, закрытая жюстокором, обычно делалась из более дешевой ткани (полотно или плотная хлопчатобумажная ткань). В течение XVIII в. камзол укорачивается и к 60-м гг. становится на 20 см ниже линии талии. По цвету он обычно контрастировал с жюстокором.

В 70-х гг. возникает новое изысканное решение костюма: появляется **фрак,** прилегающий по бедрам, со скошенными полами, узким рукавом и небольшим стояче-отложным воротником, впоследствии замененным высокой стойкой. Фрак не сразу освобождался от ярких шелковых и бархатных тканей, вышивки, пышной отделки. В 70—80-х гг. его носят с камзолом, кюлотами, белыми чулками, плоскими туфлями.

Цветовая гамма включает нежные оттенки коричневого, желтого, зеленого. Обычно все три основные части мужского костюма (фрак, камзол и кюлоты) выполнялись в одном цвете или камзол и кюлоты — однотонные, фрак — в тональной гармонии с ними. Иногда камзол был белым с богатой вышивкой цветным шелком.

В конце века вместе с нарядным французским фраком появляется повседневный английский — двубортный с высоким срезом бортов, отложным воротником и большими отворотами.

Его шили из шерсти или плотной хлопчатобумажной ткани. Единственным его украшением были большие металлические, перламутровые, костяные пуговицы или цветные канты по воротнику, борту и отворотам. Его также носили с жилетом и кюлотами (рис. 4). Укороченный камзол полностью утрачивает свое декоративное значение в мужском костюме, превращаясь в удобный, практичный, короткий жилет.

В XVIII в. отмечается большое разнообразие форм верхней одежды. Это, прежде всего, **рединготы** прилегающего силуэта с однобортной или двубортной застежкой.

Носят также теплые и удобные **сюртуки,** отделанные мехом, часто на меховой подкладке. Гораздо реже обращаются к накидке.

Основным видом отделки мужского костюма были кружева и пуговицы. Кружева применялись для пышных жабо и белых галстуков. Драгоценные скульптурные, чеканные, эмалевые пуговицы украшали фрак и кюлоты. Украшением костюма служили также брелоки, прикрепляемые на плетеных шнурках или цепочках к поясу кюлот.

Головные уборы — небольшие шляпы с полями, узкими спереди и загнутыми с боков. Парики завивали в боковой части, сзади их укладывали косичкой с бантом.

Влияние стиля рококо сказалось в мужском костюме в подчеркнуто узких объемах изделия и рукавов, в изогнутых линиях силуэта, мягком изысканном колорите и дорогих вычурных украшениях. Это соответствовало общему направлению в искусстве. Прямая линия считалась невыразительной и всюду заменялась кривой, изогнутой, волнистой.

**Женский костюм**

В XVIII в. в женский костюм вновь возвращается каркасная юбка. Это панье из плотной проклеенной ткани, укрепленной на горизонтальных обручах из китового уса или металлических. Панье пристегивалось на пуговицах к жесткому корсету. Корсет плотно шнуровался сзади. Во второй половине века панье заменяют двойными **фижмами** — две полукупольные формы (для каждого бедра отдельно), соединенные тесьмой на талии. Такой каркас создавал в женском костюме силуэт треугольника с основными отношениями: ширина юбки к росту — 1 : 1,2; размер головы к росту— 1 : 5; ширина плеч к ширине юбки 1 : 5,5; длина лифа к длине юбки 1 : 2,5.

На этой каркасной основе уже в начале века появляется новый вид женского платья — **кунтуш,** или платье со складкой Ватто. Это свободное цельнокроеное платье, узкое в плечах, мягко падающее на широкий каркас по линии бедер. Особую красоту и прелесть его представляла спинка. По линии ростка она закладывалась крупными складками. Ткань (шелк, бархат), обладавшая высокой драпируемостью и красивым рисунком, характеризовалась особой подвижностью. Пересечения и изломы складок и рисунка создавали выразительную, характерную для рококо асимметрию, игру светотени. Композиция платья сочетала статичную, четко фиксированную форму спереди и подвижную сзади. Такие платья связывают с именем выдающегося мастера декоративных композиций рококо А. Ватто, который часто изображал женские фигуры в таких платьях.

Спереди кунтуш низко открывал шею и грудь. Узкие рукава расширялись к линии локтя и отделывались внизу несколькими рядами пышных широких кружев.

Костюм дополняли светлые шелковые чулки с вышивкой, туфли на высоком изогнутом каблуке. Очень распространенным украшением были букеты искусственных цветов, прикрепленных к груди, часы-брелок на цепочке, рюши из кружев. Маленькая изящная прическа обильно посыпалась пудрой.

Дальнейшее развитие силуэта женского костюма вновь возвращает его к двум треугольникам, соединенным вершинами на линии талии. Плотный, жесткий, очень открытый лиф платья контрастировал с пышной, непомерно раздутой в боках юбкой на панье или фижмах. Это платья отрезные по линии талии, состоящие из лифа и двойной юбки. Верхняя юбка могла иметь разрез посредине или быть глухой. Платья пышно украшали гофрированными оборками, рюшами, бантами, розетками, искусственными цветами (рис. 9). Начиная с 40-х гг. объемный рельефный декор приобрел наибольшее в истории костюма распространение.

В конце 70-х гг. во Франции широко распространяются английская мода, художественный стиль классицизм. В женском и мужском костюмах создаются смешанные, переходные эклектичные формы. Примером такого «англизированного» женского платья, сохранившего пышность и декоративность рококо, является **полонез**.

Оно состояло из нижнего облегающего платья (лиф и юбка) и верхнего распашного цельнокроеного. Носили его на фижмах и **полисоне** (полисон — это небольшая ватная или волосяная прокладка, подвязываемая на спине к низу корсета для создания изогнутого профильного силуэта). Лиф нижнего платья плотно облегал грудь и талию, застегивался на пуговицы или шнуровался. Глубокое и широкое декольте отделывалось кружевной или гофрированной оборкой. Юбка нижнего платья была чаще всего короткой (до косточек) и украшалась по низу широкой оборкой с рюшем. Лиф верхнего платья был также облегающий, декольтированный и расходился от линии груди, где скреплялся большим бантом. Края его отделывались пышными рюшами. Сзади и с боков верхнее платье драпировали на полисоне с помощью шнурков, завязок из лент, приколок с бантами.

Английское чувство меры и элегантности все же берет верх над устоявшимися традициями рококо, и в моде Франции появляются более скромные, строгие и простые формы. Их так и называют «англез» в противоположность близким рококо «франсез». Прежде всего эти формы расстаются с панье и создают изогнутый профильный силуэт с помощью полисона. Платье «англез» состоит из облегающего лифа и прямой сборчатой юбки. Декольте чаще всего закрыто нагрудной косынкой. Рукав узкий длинный или 3/4 с небольшим манжетом. С платьем носится передник из тонкой ткани, украшенный оборкой. Более нарядным вариантом является двойное платье, где верхнее застегивается на груди, оставляя открытым весь перед нижнего платья. Однако отсутствуют пышная декоративность и объемная орнаментация рококо, меняются цвет и цветовые сочетания. Меняются и основные отношения нового профильного s-образного силуэта: размер головы к росту 1 : 6; ширина плеч к ширине юбки 1 : 2; ширина юбки к росту 1 : 2. Масса нижней и верхней частей костюма уравновешена, соотношение элементов костюма гармонично. Для женского костюма «англез» характерны удобство, практичность, разнообразие форм верхнего ассортимента и определенное подражание мужской одежде в покрое, форме деталей, отделке. В качестве верхней одежды появляются длинные рединготы прилегающего силуэта, укороченные казакины, **карако, фрачки**.

XVIII в. был веком расцвета женских причесок и париков. В первой половине периода были модны небольшие по объему головки с открытым лбом, буклями или локонами. В 70—80-х гг. прически становятся чрезвычайно сложными и высокими.

Знаменитый Леонар Боляр, придворный парикмахер королевы Марии-Антуанетты, был создателем причесок, составлявших единое целое с головным убором; в них находили отражение международные события, успехи в технике.

Очень характерное описание прически знати, так же как ее нравов вообще, мы находим в очерках Галины Серебряковой «Женщины французской революции»: «Диана Полиньяк и принцесса Ламбаль наперебой рассказывают Марии-Антуанетте пошленькие дворцовые сплетни, пока четыре парикмахера вот уже шестой час подряд трудятся над королевской прической. Триста второй локон на затылке упорно развивается, и парусная лодка, водруженная на взбитом коке, грозит свалиться. Королеве надоело прикрывать лицо бумажным щитком, и пудра, которой в изобилии были посыпаны ее волосы, белой массой облепила лицо. В углу будуара суетится мадам Бертен, портниха королевы, раскладывая с помощью десяти горничных на затканном цветами диване бальное платье из тончайшего китайского шелка и лионского бархата».

В связи с чрезмерным объемным декором в одежде первой половины и середины века роль навесных ювелирных украшений несколько снизилась по сравнению с предыдущими периодами в истории костюма. Бусы, кулоны, браслеты, диадемы и даже серьги были вытеснены ювелирными драгоценностями самой одежды: пуговицами, пряжками на поясах и подвязках, брошками и заколками, гребнями для причесок, ручками вееров, зеркал и другими драгоценными мелочами— дополнениями костюма.

В конце XVIII в. в женской обуви, представленной туфлями на высоких каблуках, возникает строгая классификация цвета: черная обувь считалась парадной, коричневая предназначалась для прогулок, красная и белая была привилегией знатных дам.

**Английский костюм**

В конце XVIII в. в буржуазной промышленной Англии окончательно победил английский национальный стиль в костюме, зародившийся еще в XVII в.

Рококо, как и барокко, почти не имел влияния на английский костюм, который развивался в традициях классицизма. Это проявлялось в стремлении к простоте, практичности, удобству, естественности линий и форм.

В мужском костюме уже с 60-х гг. появляются формы одежды, соответствующие образу жизни, роду деятельности. Это шерстяной или суконный фрак со скошенными полами без украшений и чрезмерной декоративности. Его покрой и силуэт не знают сверхузких объемов, обеспечивают достаточную свободу движения. В нем можно и ездить верхом, и охотиться, что всегда было любимым развлечением и занятием. На основе фрака появляются разнообразные формы верхней одежды, теплой и удобной. Например, редингот — вначале одежда наездников, а затем повседневная верхняя одежда. Короткий жилет заменяет декоративный длинный камзол, гетры со штрипками на пуговицах из плотной ткани или тонкой кожи — непрактичные белые чулки.

С 70-х гг. входят в моду жокейские сапоги, которые носят с фраками. Это узкие и высокие (почти до коленей) сапоги из черной кожи с отворотами из светло-коричневой кожи.

Тенденция приспособить костюм к деловому образу жизни английского буржуа сочетается со стремлением к соответствию костюма естественным пропорциям фигуры. Это особенно ощущается в женском костюме. В 50—60-е гг. англичанки изобрели шарнирные фижмы, что позволило регулировать объем юбки, сжимая ее локтями. В 80-е гг. и они исчезают, каркасной остается только верхняя часть лифа. Лиф женских платьев становится более свободным и закрытым: декольте закрывается нагрудной косынкой, рукава предпочитают узкие и длинные. Отсутствует пышная орнаментация, исчезают парики с буклями и хвостами, перестают пудрить волосы.

Цветовая гамма — серый, коричневый, оливковый, фиолетовый. В летней одежде — легкие светлые шелковые и хлопчатобумажные ткани, гладкие или с мелким растительным узором.

В связи с семейно-хозяйственным образом жизни женщины в ее костюме широко используются такие дополнения, как передники, чепцы, наплечные и нагрудные косынки, обувь на низком каблуке.

Поиски новых форм активно развиваются в направлении скромного, делового, строгого костюма — юбки и жакета, напоминающего мужской фрак. Англичанки особенно широко наследуют в своем костюме покрой, форму деталей, элементы отделки мужской одежды: воротники, отвороты, канты, петлицы.

Благодаря удобству, практичности, элегантным в своей простоте и строгости формам английский костюм в 70-е гг. подчиняет себе европейскую моду. Он становится основным типом городского костюма во всех западноевропейских странах, в том числе и во Франции.

Английское влияние во французском костюме, так же как и французское влияние в английском, на протяжении всего периода носит обоюдный характер. Черты английской моды, строгой и целесообразной, более соответствующей духу времени, хотя и приобретали во французском костюме кокетливость и вычурность, направляли основную линию развития костюма.

**Конструктивное решение костюма**

Крой женского и мужского костюмов XVIII в. отличался большой конструктивностью, сложностью, обилием вертикальных разрезных изогнутых линий. Боковой шов полочки фрака смещали в задний угол проймы, делали глубокую вытачку по линии талии и зауженный низ изделия. Боковой шов спинки круто изгибали от проймы к талии, значительно расширяя фрак книзу. По среднему шву спинки прогиб на линии талии сводили на нет к линии низа. Линия борта также имела s-образный прогиб. Плечевой шов смещали в сторону спинки, причем нижний его угол располагался примерно на уровне лопаток. Благодаря оформлению линий и расположению швов создавали изогнутый, вычурный силуэт, узкие покатые плечи, модные в костюме XVIII в. Сверхузкий объем рукава достигался с помощью большего прогиба локтевого и переднего швов.

Отсутствие переката на верхней половинке рукава стабилизировало полученную форму.

Эти же особенности были характерны для карако, казакина и женского **платья со складкой Ватто,** которое имело сложную драпировку на спинке.

**Распространение моды**

В 1778 г. в Париже начинает выходить журнал «Galerie des modes» («Галерея мод») с гравюрами Дезре, Ватто де Лилля, которые акцентировали внимание читателей на покрое, цвете, ткани, манере ношения предлагаемых костюмов. В том же году выходят первые издания о прическах.

Функции журналов мод выполняют также календари, содержащие 12 рисунков мод по месяцам и адреса парижских портных, белошвеек, парикмахеров и парфюмеров.

По всему свету продолжают путешествовать Пандоры. Их маршрут значительно увеличивается.

Издания, распространяющие моду, выходят теперь уже не только во Франции, но и во всей Европе. В Германии, например, в 1786 г. начал выходить журнал, издаваемый придворным советником и владельцем мастерской искусственных цветов Юстином Бертухом. Журнал носил историко-литературный характер, печатал статьи по истории античного костюма, театра, искусства. Модные образцы одежды были показаны на тщательно раскрашенных гравюрах. В Англии немецкий художник Николаус Гейдельдорф в 1794—1802 гг. издавал журнал мод для 146 подписчиков, который также иллюстрировался раскрашенными гравюрами. Однако эти журналы были очень дороги, поэтому круг их читателей был очень узким.

Основным же источником распространения моды являются готовые образцы костюма аристократии.

**Костюм XIX века**

**Демократизация эстетического идеала и костюма под влиянием Великой французской революции 1789 года**

Великая французская революция 1789 г. закрепила во Франции победу капиталистических отношений над феодальными.

Именно этот идеал явился одним из основных источников формообразования костюма. Прежде всего, это сказывается в значительном упрощении ассортимента шитых изделий, тканей, украшений, в появлении динамичных форм и смелого цветового решения. Из костюма уходят шелк, парча, бархат, дорогие кружева и украшения, каркасная основа, парики.

**Одежда санкюлотов**

В одежде революционеров — санкюлотов отражается стремление к простоте, удобству, лаконичности форм. Ощутимо влияние народного костюма. Большое значение приобретает символика цвета, несущая революционно-патриотические идеи.

Мужской костюм состоит из короткой куртки — **карманьолы**, надетой поверх белой рубашки, длинных синих панталон, отделанных красной тесьмой, красного фригийского колпака с национальной кокардой. На шее— цветной свободно повязанный шарф-галстук. Под карманьолу надевали короткий жилет.

В холодную погоду сверху носили плащ **упелянд** из толстого серого или коричневого сукна с воротником и отворотами из красного плюша.

Такое же решение имел женский костюм: нижняя рубашка и верхняя короткая двубортная куртка без корсета, юбка из синего сукна длиной до середины икр прямой свободной формы, присборенная на поясе, без каркасной основы, на талии — пояс-шарф. На голове — фетровая шляпа со страусовым пером и кокардой. Цветовое решение традиционное — красное, синее, белое; отделка— ярко-красная тесьма, широкий кант.

Оба костюма — мужской и женский — легли в основу костюмов должностных и общественных лиц этого периода.

**Проекты костюмов Ж.-Л. Давида. Влияние античности. Стиль классицизм.**

Французский революционный конвент придавал большую важность формам костюма революционного народа и поручил одному из выдающихся художников Франции Жаку-Луи Давиду создать проекты национальных костюмов третьего сословия, т. е. буржуазии и народных масс. Художник создает их под прямым влиянием римской классики. Это влияние сказалось в цветовом решении, в форме дополнений, украшений, головных уборов. Белый, синий, красный цвета — символы свободы, равенства, братства — преобладают в цвете курток, жилетов, шарфов, юбок, головных уборов. Фригийские колпаки с трехцветными кокардами, легкие развевающиеся шарфы, драпированные мужские плащи и античные женские туники, представленные в эскизах костюмов Давида, были утверждены конвентом как отразившие идеал времени. Однако в жизнь были претворены лишь их отдельные элементы.

Французский костюм периода революции находился под влиянием классицизма, который утверждает новые эстетические представления и новую форму костюма без каркаса и многовековой пышности украшений. В женской одежде — это тонкое муслиновое или батистовое светлое платье без отделки и украшений, надевается на трико или на обнаженное тело. Высокая линия талии определяет соотношение пропорций короткого лифа и длинной прямой юбки: 1: 6 в фас, 1: 6,5 в профиль и 1: 7 со стороны спины (благодаря небольшому шлейфу сзади). Силуэт женской фигуры вписывается в вытянутый прямоугольник со сторонами, примерно равными ширине плеч, талии, бедер и низа юбки. Мягкий лиф с глубоким вырезом, плавно ниспадающая, заложенная сзади встречными складками юбка, цвет, колорит и фактура ткани напоминают античный костюм. Роль гиматиев, палл и других верхних античных одежд выполняют тончайшие индийские кашемировые шали. Красные, голубые, бирюзовые, светло-коричневые с каймой орнамента, они покрывают шею, плечи, выразительно завершая прекрасный образ. Известные французские художники Ж.-Л. Давид, Ф. Жерар рисуют в таких платьях знаменитых французских красавиц — мадам Рекамье, Тальен.

Головные уборы также подражали античной форме — обручи, сетки, диадемы, пышные повязки со страусовыми перьями, бархатные и шелковые ленты поддерживали прически с греческим узлом или короткие кудрявые стрижки.

Туфли — плоские на низком каблуке, светлых тонов со шнуровкой из лент, оплетающих ногу наподобие греческих сандалий.

Наряду с существованием моды, резко расходящейся с прежней, продолжает развиваться наметившаяся ранее тенденция к простоте, удобству, деловитости, характерной для буржуазии этого периода. В мужском костюме бытуют темный шерстяной фрак, светлый жилет, замшевые кюлоты. В женском костюме — прямые платья без каркасной основы с узким прилегающим лифом, прямой сборчатой юбкой, короткие карако и казакины, передники, нагрудные косынки и шали, перекрещивающиеся на груди и завязывающиеся сзади.

**Выработка общего типа городского европейского костюма в начале XIX века**

Начало XIX в. знаменуется промышленным переворотом в Западной Европе, бурным ростом производительных сил, установлением буржуазных производственных отношений. Мощный технический прогресс, изменения социального состава общества, концентрация населения в крупных городах различных европейских стран создают основу для завершения процесса образования единого европейского городского костюма, который все больше утрачивает черты местного и национального своеобразия.

Развитие моды в XIX в. происходит очень интенсивно и затрагивает в основном женскую одежду, в то время как формы мужского костюма все более стабилизируются. На первое место выдвигаются его практичность, целесообразность, строгий внешний вид. Это объясняется, прежде всего, изменившимся образом жизни, новыми эстетическими идеалами XIX в. и определенным положением женщины в буржуазном обществе.

Первенство в области женской моды по-прежнему остается за Францией, мужской — за Англией. Наряду с усложнением социальных функций моды значительно расширяется сфера ее влияния в обществе.

**Основные формы и ассортимент одежды. Ткани, цвет, орнамент**

**Костюм 1800—1825 годов. Стиль ампир**

Начало XIX в. характеризуется появлением в искусстве стиля ампир (от французского «империя»). Он выражал эстетические вкусы крупной буржуазии и прославлял военные победы Наполеона. Так же как классицизм XVIII в., стиль ампир вдохновлялся античными образами. Характерными элементами орнамента были античные лавровые венки, луки, стрелы, пальмовые ветви, львы. Плотными симметричными рядами располагались орнаментальные рельефы, росписи на неподвижной глади дворцовых стен или лакированной мебели, создавая величественную монументальность интерьера.

Стиль ампир отличался от классицизма большей статичностью, пышностью, блеском и помпезностью.

Силуэт костюма ампир стремится к цилиндрическим очертаниям высокой и стройной колонны. Плотные блестящие ткани украшают однотонной рельефной вышивкой или симметричной декоративной отделкой. Композиция костюма статична, декоративное решение преобладает над конструктивным.

Мужской повседневной одеждой становится темный (коричневый, черный, синий) шерстяной фрак с высоким воротником-стойкой. Чаще всего его носили со светлыми панталонами и светлым жилетом. Верхней одеждой был двубортный редингот, или **сюртук**, который постепенно стал основным в деловой мужской одежде. Зимой и осенью мужчины носили редингот с несколькими воротниками или пелериной.

Прически в основном короткие, головные уборы — высокие шляпы с небольшими, загнутыми с боков полями.

Распространенными видами обуви были сапоги и туфли.

Особенно глубоким было влияние стиля ампир в женской одежде. Пропорции костюма остаются такими же, как в конце XVIII в. (высокая талия делит фигуру в соотношении 1: 7 и 1: 6, прямая длинная юбка и узкий лиф). В 1809 г. в костюме вновь появляется корсет. Применение дорогих плотных тканей резко меняет пластику костюма. В нем появляется все больше декоративных элементов: рюшей, кружев, вышивки, оборок. Платье делают из плотного шелка или тонких прозрачных тканей, но на плотной шелковой подкладке, и вышивают однотонной белой гладью с золотой и серебряной нитью, блестящими пайетками. Оно часто имеет шлейф, низкое декольте, короткий рукав-фонарик на широком манжете.

Далее женский костюм становится более тяжелым, увеличивается количество поперечной отделки по низу. Юбку украшают оборками, кружевами, фестонами. Расширяется линия плеча. Линия груди остается завышенной, линия талии опускается ближе к естественной. Линия низа расширенной юбки укорачивается (до щиколоток). Характерное для стиля ампир увлечение вертикальными композиционными линиями уступает место членениям по горизонтали. Фигура делается менее высокой и стройной.

Интерес к природе, обычай совершать пешие прогулки приводят к значительному расширению ассортимента верхней женской одежды: появляются короткие **спенсеры**, однобортные рединготы из шерстяных или хлопчатобумажных тканей, отделанные бархатом, атласом (зимой — стеганные на вате или подбитые мехом). Верхняя одежда повторяет силуэт, покрой и форму деталей платья.

Костюм дополнялся капорами всевозможных фасонов, иногда с вуалью, а затем шляпой типа ток, длинными лайковыми перчатками, часто без пальцев (**митенями**).

Туфли — открытые, плоские, кожаные на низком каблуке.

**Костюм 1830—1860 годов. Резкое изменение моды.**

В 1830 г. в Германии, Франции и других европейских странах господствующим направлением в искусстве становится **романтизм**. Его эстетический идеал — сильная личность, жаждущая свободы, борьбы, действия. Характерным для романтизма была идеализация прошлого, главным образом средневековья.

Во внешнем облике и костюме человека влияние романтизма создало образы возвышенные, страстные, мечтательные, одухотворенные.

В мужском костюме, который по ассортименту и основным формам остается неизменным, большое значение придается дополнениям, дорогостоящим шерстяным, тонким льняным тканям. Для бальных фраков используют бархат, для жилетов — разноцветную парчу. В моду возвращается средневековый плащ и длинные остроконечные туфли.

В женском костюме господствует платье с очень узкой стянутой жестким корсетом талией, непомерно широкими вверху и на линии локтя рукавами, низко спущенным плечом и расширенной юбкой длиной до щиколоток. Такие платья из светлого атласа, бархата обильно украшались лентами, кружевами, оборками. Дополняли их пышные головные уборы со страусовыми перьями, цветами, вуалью, ювелирными украшениями.

Мужской и женский силуэты в романтическом костюме сходны: покатая линия плеч, сильное расширение рукава, плотное облегание груди и талии, расширение линии бедер.

В 40—50-е гг. в мужском костюме побеждает функциональность, целесообразность форм, утверждается мешковатый силуэт. Фрак становится парадной одеждой. В каждодневной одежде его заменяет сюртук, более удобная закрытая одежда с застежкой на пуговицы. В 60-х гг. сюртук заменяют **пиджаком** (в прошлом часть охотничьего костюма), который вместе с брюками и жилетом начинают делать из одной ткани. Еще раньше в верхней мужской одежде появляется **пальто**, короткое, прямого силуэта (рис. 8). Цветовая гамма ограничивается темными (синим, коричневым, зеленым, черным цветами. Рисунок ткани— клетка, узкая полоска. В летнем ассортименте допускались серый, белый и кремовый цвета.

С этого времени вплоть до 60-х гг. XX в. изменения в мужской моде касаются в основном формы деталей (воротников, лацканов), длины и ширины низа брюк, застежки (двубортной или однобортной), степени прилегания по основным линиям силуэта. Ассортимент, форма и цвет одежды окончательно стабилизируются.

Основным головным убором остается цилиндр. Обувь — сапоги и закрыты туфли черного цвета.

Совершенно в ином направлении развивается женский костюм. Рамки деятельности женщины в буржуазном обществе крайне ограничены: светские развлечения, искусство. Она превращается в игрушку, богато украшенную вывеску успехов и положения своего мужа, фабриканта, дельца, буржуа. Формы ее костюма далеки от какой бы то ни было практичности, целесообразности. Роскошные, богатые ткани, нагромождение отделки и украшений, быстрая смена моды, рассчитанной на броские эффекты, характеризует женский костюм буржуазной верхушки. **Эклектизм** — формальное механическое соединение различных художественных стилей, свойственный всему буржуазному искусству XIX в., характеризует и костюм. На протяжении всего периода встречается использование элементов античности, готики, барокко, рококо в фактуре, цвете, орнаментации тканей, в декоративном и конструктивном решении костюма, в отделке.

Силуэт и формы женского костюма 40—50-х гг. характеризуются четкими пропорциями, естественной линией плеча и талии, увеличенной линией бедер. Исчезли огромные рукава, пышные банты и легкомысленные пастижи причесок; волосы расчесаны на прямой пробор, приглажены щеткой и опускаются локонами по обе стороны лица. Тонкая шея и покатые, низко опущенные плечи плавно заканчиваются узким рукавом. Стан заключен в длинный изящный корсет и, как стебель, опускается на чашечку юбки... Юбка поддерживалась волосяным чехлом-кринолином (от франц. Crin — конский волос, lin— лен), который увеличивался из года в год. К 60-м гг. юбка достигла внизу 2,5 — 3 м в диаметре, была уплощена в фас и вытянута в профиль.

Огромные юбки 60-х гг. украшались пышными воланами, каймой тканого узора, зубцами, фестонами. Этот период в истории костюма называют вторым рококо.

Характерной особенностью женского костюма этого периода является разнообразие его ассортимента по назначению: утренние наряды, костюмы для прогулок, обеденные и вечерние туалеты.

Огромную роль в костюме играли дополнения: перчатки, зонтик, ювелирные украшения (серьги, броши, браслеты, цепочки, кольца).

Шляпы сохраняли форму капора с высокой тульей.

Особенность обуви этого времени — низкие каблуки и квадратная носочная часть.

**Костюм 1870—1890 годов**

На протяжении 70—80-х гг. происходят дальнейшие стандартизация и стабилизация мужских костюмов, расширение ассортимента изделий по назначению.

Изменения, диктуемые модой, касаются частностей. Усиленно развивается промышленное массовое производство мужской одежды, которое к концу века окончательно вытесняет индивидуальное.

В женском костюме происходит очередное изменение силуэта, а также дальнейшее обогащение ассортимента тканей, материалов и роскошного, дорогого белья.

Яркое описание пышного великолепия тканей, кружев, белья во Франции этого периода дает Э. Золя в своем романе «Дамское счастье»: «Сначала брызгами падали блестящие атласные ткани и нежные шелка: атлас а-ля рэн, атлас ренессанс, с их перламутровыми переливами ключевой воды; легкие кристально прозрачные шелка — «Зеленый Нил», «Индийское небо», «Майская роза», «Голубой Дунай». За ними следовали более плотные ткани: атлас мервейё, шелк дюшес — они были более теплых тонов и спускались вниз нарастающими волнами. Внизу же, точно в широком бассейне, дремали тяжелые узорчатые ткани, дамА, парча, вышитые и затканные жемчугом шелка; они покоились на дне, окруженные бархатом — черным, белым, цветным, тисненным на шелку или атласе». И далее: «Выставка летних шелков, расположенная в центре отдела, освещала, словно восходящее солнце, весь зал сиянием зари и переливалась самыми нежными цветами радуги — бледно-розовым, светло-желтым, ясно-голубым. Тут были фуляры прозрачнее облака; сюра — легче пуха, летящего с деревьев; атласистые китайские шелка, напоминающие нежную кожу китайских девушек. Были тут и японские понже, индийские тюсоры и кора, не говоря уже о легких французских шелках, полосатых, в мелкую клетку и в цветочках всевозможных рисунков, — шелках, вызывавших мысль о дамах в платьях с оборками, вышедших майским утром погулять под раскидистыми деревьями парка». «Вокруг колонн... спускались волны мехельнских и валансьенских кружев... На всех прилавках... блистала снежная белизна испанских блонд, легких, как дуновение ветерка, брюссельских аппликаций, с крупными цветами на тонкой основе кружев ручной работы и кружев венецианских, с более тяжелым рисунком алансонских и брюггских, блиставших царственным и поистине церковным великолепием».

Роскошные ткани и кружева сочетаются в костюме с изысканной отделкой.

Изменяется форма каркасной основы платья. Округлые пышные формы кринолина заменяются узкой в боках прямой юбкой с **турнюром** ниже линии талии спинки. Платье состоит из гладкого облегающего лифа с длинными рукавами, прямой юбки с драпированным или заложенным бантовыми складками полотнищем на спинке — **треном**. Трен обычно драпировался на турнюре, ниже закладывался складками, иногда скрепляясь тесьмой с изнанки. В боковых швах юбка могла быть сосборена. Поверх основной юбки по краю лифа пришивалась верхняя юбка, которая драпировалась спереди или на боках, отделывалась кантами, вышивкой, плиссировкой, кружевом, бантами. Сзади она была короче. Ее разрезали посередине, открывая пышный трен. Женская фигура, стянутая длинным корсетом, стройная и изящная, ассоциировалась с образом русалки. Этот костюм был очень декоративен, в нем одновременно использовались ткани, разные по цвету и фактуре, многообразные отделки и украшения.

К концу 70-х гг. в моделировании костюма появляются новые идеи и образы. Возникает интерес к народному костюму, к восточным формам. Впервые предлагаются морские мотивы. Но как и при заимствовании художественных стилей прошлого, в использовании этих идей не было художественной цельности: народный орнамент вышивки механически переносился на модное платье; в «морских» костюмах яркая синяя тесьма, двубортная застежка с якорями, головной убор соединялись с драпировкой на высоком турнюре, юбкой с мелкими плиссированными оборками.

В женском домашнем платье появляется решение халата с рукавом **кимоно**.

В конце века большое влияние на одежду оказывает развитие спорта. В мужском костюме появляются короткие брюки типа **гольф**, легкие куртки, цветные рубашки, мягкая фетровая шляпа. В женском костюме создается новый ассортимент: суконные широкие брюки-юбки и короткие жакеты. Новые костюмы характеризуются отсутствием вычурных линий, конструктивностью и целесообразностью.

Широкое распространение получает женский английский костюм (блузка, юбка и жакет). Белые крахмальные мужского типа воротнички, галстуки, манжеты украшают визитные платья, придавая им подчеркнуто скромный, строгий и деловой вид.

В 90-е гг. в женский костюм проникает зарождающийся стиль **модерн** (современный, новый), который возник как отрицание эклектизма буржуазного искусства.

В костюме новый стиль проявился в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты. Платья имели узкий лиф с тонкой талией, юбку клеш, рукав, узкий внизу с расширенным, присборенным окатом и укороченной линией плеча, высокий закрытый воротник. Новая форма корсета придавала фигуре s-образный изгиб: грудь поднята, талия туго стянута, живот уплощен, линия спины от талии имеет резкий прогиб почти под прямым углом. Все конструктивные и декоративные линии также повторяли этот изгиб. Искусственный изгиб фигуры не раз использовался в различные эпохи для создания изощренной, вычурной формы, соответствующей современному представлению о красоте, например г-образный силуэт в готическом костюме.

Головные уборы в конце века имели высокую тулью и маленькие поля. По мере увеличения высоты причесок они приобретают вид наколок, украшенных цветами, перьями и маленькими чучелами птиц.

Необходимыми дополнениями были перчатки, муфты, сумки.

Обувь была разнообразной: высокие ботинки на шнуровке или пуговицах, туфли из цветной и черной кожи и шелка с пряжками, бантами, розетками на высоком изогнутом каблуке.

**Конструктивное решение костюма**

Начавшееся в XIX в. развитие массового производства одежды обусловило развитие техники конструирования одежды. Сложная и трудоемкая индивидуальная подгонка изделий по фигуре начинает постепенно вытесняться более или менее обобщенными выкройками, в основе которых лежат математические расчеты.

Контуры основных деталей кроя, средний шов спинки, линия борта полочки оформляются более прямыми, ровными линиями. Боковые швы утрачивают изогнутые вычурные очертания, создающие сверхузкие объемы костюма XVIII в. Схема построения основы мужского сюртука, визитки, пальто воспроизводит сглаженный контур фигуры, близкий к ее естественным очертаниям, обеспечивает необходимую свободу движения, удобство в носке, практичность. Эти качества начинают высоко цениться в мужской одежде XIX в. По линии плеча силуэт сохраняет плотное облегание, что создается большим скосом плечевого шва и смещением его на спинку. Рукав становится шире, но сохраняет большой прогиб переднего среза на линии локтя, благодаря чему имеет изогнутую форму. В женской одежде крой остается сложным с большим количеством конструктивных и декоративных линий, но очертания деталей также становятся более прямыми. Как в женских, так и в мужских изделиях основной остается конструкция с отрезным бочком, который на спинке расположен близко к среднему шву, на полочке— посередине проймы. Это создает максимальное прилегание изделия по спинке, а весь припуск на свободу облегания по линии груди сосредоточивается в основном на полочке.

**Распространение моды**

Источником распространения моды оставались журналы мод.

Особое место среди них занимал «La mode», основанный в 1829 г. Эмилем Жирарди. Статьи о моде носили в нем общественно-философский характер, раздел иллюстраций вел выдающийся французский художник Поль Гаварни.

Оригинальные рисунки моделей создавал в Венском журнале по вопросам искусства, литературы и театра профессор Королевской академии искусств Франц Штебер.

Во второй половине XIX в. журналы мод начинают специализироваться, снабжаться выкройками, давать практические советы по шитью, раскрою, вязанью, вышивке. Характер рисунка меняется. Это уже не простая копия модели, а сознательное выявление модных акцентов (изгиба силуэта, покатых плеч, тонкой талии и т. д.).

Появляются первые фотографии моделей. Важным источником создания и распространения моды является театр. Игра популярных актеров вызывает стремление подражать и их внешнему облику.

Начиная с 70-х гг. во Франции создаются первые Дома моделей прославленных французских кутюрье (мастеров высшего класса). По идее одного из тех мастеров — талантливого модельера Ворта устраиваются периодические выставки на манекенах и демонстрации мод на манекенщицах.

В 1865 г. в Париже Ворт основывает модную фирму «От кутюр» (уникальное швейное производство на высоком уровне), где модели создавались не на заказчицу, а на манекенщицу. Часть уникальных образцов, костюмы высокого художественного и профессионального совершенства, продавалась специально для копирования. Таким образом, кутюрье создавали уже не только модели одежды, но и модный тип манекенщицы, которому начинают подражать. В распространении моды появляется новый прием — демонстрация готовых изделий. Она становится в светском обществе обязательной для посещения.

На международной выставке в 1900 г. был создан павильон моды, где демонстрировались модели выдающихся модельеров века: Дусе, Пакена, Руфа, Борта, Пату, Лепонга, Бальмена, которые явились основателями династий художников костюма, существующих и в наши дни. Среди них важная роль принадлежит женщинам (мадам Пакен — председатель отдела мод выставки, сестры Калло, Лаферьер, Шерюи).

Однако показы моделей, публичные демонстрации мод еще не имели сезонного характера и проходили на скачках, светских приемах, театральных премьерах.

Итак, в разные эпохи можно проследить трансформацию одежды, ее изменение в соответствии с идеалами различных времен. **Древняя одежда** характеризует или отображает эстетические взгляды человека, существовавшие в древности. Так, в **одежде античности**, ярчайшим примером которой была **одежда древней Греции** и **одежда древнего Рима**, в которой воспевалось красота тренированного тела, поэтому **костюм древней Греции** только слегка подчеркивал формы фигуры, но не искажал их.

В **одежде средневековья**, преобладали тенденции, основанные на христианских догмах, в которых человеческое тело, особенно женское, считалось греховным и, как следствие, одежда максимально закрывала открытые участки и скрывала форму тела.

**Одежда эпохи Возрождения** становится более удобной, более гармоничной, как бы выражая гармонию внутреннего и внешнего в человеке.

В **одежде периода Просвещения** в конце XVIII века основой эстетического взгляда на прекрасное становится природа, от которой и черпают вдохновление художники того времени. Костюмы того времени носят естественные, спокойные очертания без излишней вычурности, отдалённо напоминающие одежду давних эпох.

В отдельную категорию истории одежды можно выделить т.н. национальный костюм. В основном, национальный костюм - это одежда, которую носил простой народ и имеет индивидуальные различия, характерные только для определённого народа или нации. Но и он претерпевал значительные изменения под влиянием времени, эпохи и других факторов. Национальный **костюм XIX века** складывался постепенно под влиянием многочисленных факторов, причем сложность его формирования зависела также от внешних влияний. Например, в начале XIX века изменился крестьянский **Русский костюм** на манер греческих одеяний, подпоясанных под грудью. Изменения в национальной одежде происходили и в Европе - **костюм Испании** повлиял на **моду Франции**, Нидерландов, **одежду Италии**.

Костюм, воплощая в себе все черты, характер, особенности и стиль каждой эпохи и страны, изменяется вместе с ними. Какой бы художественный стиль ни господствовал, костюм всегда отражает его характерные особенности.

**1.2 Значение и роль костюма в социально-культурологическом аспекте**

Костюм — одна из сложных систем, существующих в пространстве культуры и тесно взаимодействующая со многими ее элементами.

Ни одна из вещей в культуре, пожалуй, не обладает таким многообразием функций, как костюм. Костюм — это экран, на котором проецируются все аспекты материального, духовного, социального развития общества, он непосредственно связан с человеческим образом, настроением, поведением.

Костюм характеризует и дополняет картину общества на каждом этапе его развития. Почти каждый катаклизм в истории человечества вызывал значительные перемены в одежде.

Известны три термина, которые обозначают понятия, связанные с историей костюма.

Термин «одежда» сходен со словом «одеваться». Он акцентирует внимание на защите человеческого тела от неблагоприятных воздействий окружающей среды. На первый план выходит утилитарная, защитная функция явления. Одежда – искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий природы и являющийся некоторым проявлением индивидуальности человека. Как подчеркивает историк костюма Н.М.Тарабукин, «одежда - это то же, что и техническая сторона в архитектуре, костюм - это архитектура, понятая сак произведение искусства».[[5]](#footnote-5)

Термины «наряд», «платье» объединяют в себе характеристики, которые заключены в понятиях «костюм» и «одежда» (знаковую, смысловую и утилитарную, практическую).

Слово «костюм» (в переводе с итальянского - обычай, привычка) выражает бытовую традицию, которой следует общество или его отдельные слои, группы. Со временем традиция становится совокупностью общепризнанных привычек и вкусов в обществе, модой. С.И.Ожегов в «Толковом словаре» указывает, что «мода - это совокупность привычек, господствовавших в определенной среде и в определенное время». Данный термин обращает внимание на знаковый, символический смысл изучаемого явления.[[6]](#footnote-6)

Костюм - это символ, знак, внешний элемент обыденной повседневной жизни социальных слоев. Особенности знаковой семантики костюма впервые в отечественной литературе подробно рассмотрел в своих работах Г.С.Кнабе. Он отмечал, что знаковая система всегда исторична и возникает в определенном обществе, в рамках определенной социокультурной группы, она всегда эмоциональна и не поддается подчас логике: «Знак - всегда метафора. Но в области быта эта метафора отсылает к образу, общественно-историческое содержание которого выражено, прежде всего, через эмоциональную память и образные ассоциации».[[7]](#footnote-7)

Согласно определению В.В. Давыдовой, -костюм*—* понятие широкое и включает в себя все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле. Сюда входит одежда, обувь, прическа, украшения, аксессуары и даже макияж.[[8]](#footnote-8)

Всё, чего смогло достичь человечество в различных сферах деятельности, нашло своё отражение в одежде. Успехи инженерной мысли сказались в крое и совершенствовании ткачества; развитие химии – в красителях и новых материалах; успехи сельского хозяйства – в освоении всех волокнистых растений, произрастающих на земле.

В костюме соединяется все, что известно об искусстве вышивки, плетении кружев, ювелирном деле. Костюм дает представление о культурных и экономических контактах народа, его эстетических идеалах и обычаях. Не случайно мы говорим «язык костюма», ведь одежда обладает многими свойствами языка, сообщая о человеке, который ее носит, самую разнообразную информацию, дающую представление не только о свойствах его характера и привычках, но и о той социокультурной среде, к которой этот человек принадлежит.

В изучении истории костюма следует различать понятия «исторический костюм» и «национальный костюм».

Исторический костюм – это «изменяющаяся одежда», которая более или менее – в особенности с конца средневековья – подчиняется моде.

В противоположность историческому костюму, национальный и народный костюмы перетерпели лишь незначительные изменения. Они представляют собой достаточно «стабильную» одежду, различающуюся в зависимости от государственных и географических границ и многих других факторов.

История костюма необычайно интересна и полна напряженных, драматических событий. В России период весьма решительных преобразований начался с воцарением Петра 1, который хорошо понимал, как реагируют люди на костюм, и стремился использовать это, чтобы обуздать бояр и привлечь на свою сторону представителей других сословий.[[9]](#footnote-9)

Костюм свидетельствовал о месте человека на социальной лестнице и определял его поведение в обществе. Формировал привычки, намекал на его интересы и возможности. Часто, рассматривая старинные портреты, написанные неизвестными нам живописцами и изображающие людей, о которых также ничего не известно, тем не менее, мы можем кое-что узнать о них, «прочитав» или «услышав», о чем поведает костюм: давно ли овдовела грустная дама, сколь успешно идут дела у разбитной свахи, в каком учебном заведении учится студент и кому подражает. Как отмечает, Р.М. Кирсанова, -костюм может служить ключом ко многим загадкам ушедших эпох.[[10]](#footnote-10)

Первая роль костюма в культуре — это его практическая полезность. Но одновременно он становится и средством социальной организации первобытного коллектива, т.к. на первоначальную полезность накладывается ценностные смыслы. Вещь оказывается не только сама собой, но и знаком чего-то иного. Ее физическое бытие дополняется духовным.

**1.3 Основные функции костюма**

Все многообразие предметного мира располагается в поле двух полюсов — материально-практического и художественного.

В функциональной плоскости система костюма образует спектр форм, по-разному сочетающих эти два начала: от чисто практических (комбинезон) до художественных (костюмы из коллекций кутюрье). Второе начало иногда называют знаковым или символическим, однако указанная функция костюма также полярна, ибо он может служить знаком практически (форменная одежда) и художественно (выражать идеи, настроения).

Универсальная функция костюма в культуре — приспосабливать, вписывать человека в тот или иной жизненный контекст для обеспечения продуктивной коммуникации, успешной деятельности. Костюм одновременно подстраивается под среду и трансформирует ее в необходимом направлении.

Исторически первая и основополагающая обобщенная функция костюма — инструментально-практическая.

Функция защиты тела от различных воздействий окружающей среды. Все факторы, от которых человек вынужден защищаться, можно разделить на три основные группы: природная среда, враги (люди и животные) и опасности, связанные с человеческой деятельностью. Признаком практичности костюма является его комфортность, прочность, удобство эксплуатации, свойства, обеспечивающие максимальную защиту от неблагоприятных для организма условий. Из практической функции непосредственно вырастает функция сокрытия тела. Помимо физической защиты тела человек нуждается также в психологической защите при помощи костюма, во многом это связано с чувством стыда, присущего человеку как социальному существу.

Социальные функции костюма образуют две основные ветви: функции информирования, функции формирования.

Информирование связано с тем, что костюм несет сведения о его носителе как индивиде, и как о представителе определенной социальной группы.

Одной из таких функций является сословная функция. Одежда различных сословий изначально определяется присущим им образом жизни, ее закрепленная форма работает как знак, указывающий на тот или иной слой общества. Часто эта функция переплетается с функцией, указывающей на статус в области человеческих отношений. И в современном мире эта функция костюма существует (например, в деловом костюме — чем тоньше полоска, тем выше статус его владельца). Зачастую разные сословия имеют различные этические, эстетические и т.п. нормы, что тоже отражается в костюме. В классовом обществе просто необходимо иметь внешние различия, устанавливающие характер общения.

Функция отражения национальной принадлежности возникла очень рано.

Об этом говорят различия в костюмах первых этносов, живших одновременно в одном регионе. Данная функция ярчайшим образом проявляется в таком явлении как народный, национальный костюм. Он традиционен и практически не подвержен изменениям. Это некий символ нации, который принято демонстрировать иностранцам.

Такой костюм говорит нам о жизненной парадигме данной общности людей. Понятие о национальном костюме актуализируется как реакция на космополитичность.

Функция указания на вероисповедание бывает обычно тесно связана с предыдущей функцией, поскольку исторически сложилась и закрепилась связь определенных наций с теми или иными религиями, а также их ветвями и еретическими течениями. Каждая религия устанавливает и обуславливает определенные формы костюма, особенные цвета, аксессуары и детали. В зависимости от степени влияния религии на жизнь общества в тот или иной период, эта функция, так или иначе, воздействует на все формы и виды костюма.

Функция указания на профессиональную принадлежность развилась при переходе от натурального хозяйства к рыночному укладу, с разделением труда. В каждом деле появились свои профессионалы, и однотипный костюм. Его форма во многом зависела от специфики деятельности и содержала общие для всех элементы, объединяющие людей одной профессии в некую корпорацию, подчеркивала тем самым общность занятий, накладывающую отпечаток на их характер, мировоззрение, отношение к окружающим. Человеческая потребность принадлежать к какой-либо группе в обществе, быть где-то «своим», дающая ему чувство надежности способствует созданию различных униформ. Мы даже характеризуем группы людей, называя элементы их одежды, говорим, например: «люди в белых халатах», «люди в погонах», «белые воротнички» и сразу все понимают, о ком идет речь.

Теперь отметим основные функции информирования о носителе костюма как индивиде.

Функция указания возраста. С давних пор существовали различия между детским и взрослым костюмами. Внутри этих групп имеются градации: маленькие дети, подростки, молодежь, старики.

В одежде устанавливаются особые детали для старшего поколения и особые для младшего.

Вот некоторые примеры: бантик или слюнявчик всегда для нас являются символами детскости, повязанный на голове женщины платок обычно ассоциируется со старостью, костюм с явными элементами эротизма — с молодостью. Подобные символы прочно закрепляются в культуре.

Функция, указания на половую принадлежность — одна из рано сложившихся. Ее выполняют все элементы костюма: есть мужская и женская одежда, обувь, аксессуары, украшения. Существуют также специальные мужские женские материалы и цвета. Признаки женственности и мужественности, разумеется, менялись у разных народов и в разные эпохи, но присутствовали всегда.

Так, в XVII веке мужчины широко использовали шикарные кружева, сейчас же это прерогатива дам, один из символов женственности. Исключением, пожалуй, является конец XX века, с его идеей унисекса. Нередки случаи, когда мы действительно не можем в толпе различить мужчину и женщину. Данная функция служила поводом для многочисленных случаев переодевания мужчин и женщин в несвойственные им одежды, на протяжении всей истории человечества. Иногда это считалось запретным, греховным, иногда забавным.[[11]](#footnote-11)

Функция, выражения бытовых различий в сфере семейных отношений. Например, у славянских народов в национальном костюме всегда существовала масса различий костюма девушки и замужней женщины. Одна коса — была признаком девичества. Эта функция часто бывает тесно переплетена с функцией отражения соответствия требованиям половой морали, которые предъявляет коллектив. В нашем примере соблазненные девушки уже должны иметь некоторые детали из костюма замужней женщины.

Функция указания на вид занятий. Чтобы приспособиться к различным условиям среды люди изобрели соответствующие костюмы.

Так появится костюм для занятий спортом, костюм для с/х работ, купальный костюм, костюм для танцев, похода в лес и т. п.

Однако сейчас существует сильная тенденция к универсализации костюма, что конечно до известной степени упрощает жизнь. Одним из таких примеров являются джинсы. Многие полагают, что они подходит для всех случаев, но это обедняет выразительные качества костюма и мешает ему выполнять многообразие своих функций.

Вторая мощная ветвь социальных функций — формирование внешнего и внутреннего облика человека.

Функция формирования фигуры направлена на коррекцию внешности, нивелирование или подчеркивание определенных свойств тела в соответствии с общественными и личными идеалами. Наиболее ярким примером здесь, пожалуй, является применение каблука. Появившись в XVII веке, он открывает совершенно новую эру подчеркивания телесной пластики. Каблук имеет огромное значение для выявления определенных черт женского тела. Он меняет пропорции, саму манеру держаться.

Костюм в русле соответствующих обрядов способен создавать определенные настроения, моделировать социальную ситуацию. Эта обрядовая функция очень многолика. Она сделала необходимым появление особого костюма, который несет символическую, а также магическую нагрузку. Один из ярких примеров — свадебный наряд. Подобные костюмы обычно служат для уникальных, единичных ситуаций в жизни человека. По форме они традиционны.

Одной из разновидностей обрядовой функции является праздничная функция костюма.

Она направлена на создание соответствующей атмосферы, значимости какого-либо события. Праздничный костюм обладает отчетливо выраженным художественным потенциалом, практические же свойства часто совсем утрачиваются, остаются лишь те, которые связаны непосредственно со спецификой происходящего на празднике. Усиленный вариант — это торжественный костюм.

Издревле известна любовь людей к карнавалам, но если в ситуации всеобщего праздника это лишь игра, отдых, шутка, то в реальной жизни, когда люди одевают не свойственные им костюмы, проблема усложняется.

Какие цели преследует человек в этом случае? Хочет ли он скрыть свою сущность, чтобы вписаться в социальный контекст, удачно вступить в процесс общения, или хочет почувствовать себя другим, перенестись в воображаемую ситуацию, или им движет стремление измениться, стать иным?

В любом случае с помощью костюма он моделирует желаемый имидж. Глядя на человека, мы можем сказать, что этот — субъект консервативный, этот — легкомысленный, а этот — натура романтическая. Данная функция развивалась с усложнением форм костюма, ибо появлялись новые, более подходящие средства выражения чувств и эмоций, характера, мечтаний и стремлений. Человек сознательно или бессознательно создает свой собственный стиль, который бы адекватно выражал его идеалы.

Костюм помогает человеку измениться, почувствовать себя тем или иным. Но идет и обратный процесс, когда костюм влияет на настроение, чувства и даже мысли человека.

Функция формирования художественного образа. Художественным костюмом в полной мере можно назвать коллекции «от кутюр». Художественная коммуникация — это осуществление интеллектуально-эмоциональной творческой связи автора и носителя костюма, передача окружающим художественной информации, содержащей определенное отношение к миру костюма и жизни общества, художественную концепцию, ценностные ориентации.[[12]](#footnote-12)

Итак, мы рассмотрели основные функции костюма так сказать «в чистом виде». Но реальная жизнь всегда сложнее. Каждый конкретный костюм, как правило, реализует взаимодействие этих исходных функций в различных пропорциях. Переплетение с другими системами культуры расширяет функциональное поле костюма, что порождает неповторимые действа, разворачивающиеся в пространстве культуры. Они требуют от зрителя и участника не столько знания, сколько понимания.

**1.4 Типология костюма**

Без составления всеобъемлющей типологии костюма невозможно глубокое изучение основ его существования в культуре. Многообразие костюма можно сравнить с разнообразием жизненных ситуаций или человеческих характеров. Основной путь к пониманию его сути — типология, расчленение на классы, группы, виды и т.д. в различных плоскостях по отношению к человеку и среде.

В научной литературе по данному вопросу нет законченных исследований. Хотя стоит отметить, что каждый автор, приступающий к изучению костюма классифицирует его по какому-либо признаку. Большая часть литературы по костюму — исторические и этнографические исследования, следовательно, в них костюм разделяется по географическим или временным основаниям. В литературе,посвященной вопросам возникновения элементов одежды, их развитию, способам формирования имиджа обычно разделяют костюм по отношению к телу, конструкции и функциям.

Каждый тип классификации открывает новые сферы для исследования, вскрывает неожиданные проблемы и новые аспекты костюма. Как уже отмечалось выше, под костюмом следует понимать все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле, сюда относится одежда, головной убор, обувь, прическа, украшения, аксессуары, макияж и парфюм.

Определение уже содержит первую и основную классификацию — перечислены подсистемы костюма.

**Основные «человеческие» плоскости типологии**

**1. Антропологическая**

**а) по отношению к телу**

Основание классификации — степень близости к телу, а как следствие — степень влияние на тело.

*Перечислим их от самого близкого до самого далекого:*

* раскраска тела (татуировка, макияж, парфюм)
* одежда, обувь, головные уборы, украшения
* аксессуары (тоже имеют различное влияние: например очки — ближе, чем сумочка).

Многие системы, например одежда, имеют внутри себя тоже различия (белье и верхняя одежда). Данное основание необходимо учитывать при создании и потреблении костюма, ибо человеческое тело может принимать только определенные материалы, фактуры, вещества. Вся история производства костюма развивается в направлении создания наиболее комфортных и безопасных для здоровья материалов и веществ (макияж, парфюм).

**б) по отношению к частям тела (виды одежды, головные уборы, обувь и т.д.)** Эту классификацию мы уже встречали в определении и потому ее можно назвать определяющей при системном подходе к изучению костюма.

**2. Демографическая**

**Пол**. Тут очевидно разделение на мужские и женские элементы костюма, цвета, фактуры, материалы. Мужские — сдержанные оттенки, как правило, темные, с преобладанием черного, часто встречаются строгие контрасты, фактуры жесткие, ткани плотные, тяжелые, непрозрачные, рисунки и фактуры геометрические, технические.[[13]](#footnote-13)

Женские — пастельные оттенки, вся розовая палитра, легкие, мягкие фактуры, легко драпирующиеся, прозрачные, с блестками, вышивками, гипюр, цветочные, растительные мотивы, горошек и мягкие линии в фактуре и рисунках, жемчуг и перламутр — материал для аксессуаров и украшений.

Костюм может различаться по половому признаку либо незначительными деталями (например: сторона застежки), либо вообще всей формой. Так, в XVII веке мужчины широко использовали шикарные кружева, сейчас же это прерогатива дам, один из символов женственности. Признаки женственности и мужественности, разумеется, менялись у разных народов и в разные эпохи, но присутствовали всегда. Исключением, пожалуй, является конец XX века, с его идеей унисекса.

**Возраст**. С давних пор существовали различия между детским и взрослым костюмами. Внутри этих групп имеются градации: маленькие дети, подростки, молодежь, люди зрелого возраста, пожилые, старики. В костюме устанавливаются особые детали для старшего поколения и особые для младшего. Вот некоторые примеры: бантик или слюнявчик всегда для нас являются символами детскости, повязанный на голове женщины платок обычно ассоциируется со старостью, костюм с явными признаками эротизма могут носить только молодые люди. Подобные стереотипные символы прочно закрепляются в культуре.

Как и в случае в половой принадлежностью принято разделение на детские и взрослые рисунки, цвета, фактуры и материалы. Понятие детского костюма как самостоятельной группы возникло только во второй половине XVIII века в Англии.

До этого времени детская одежда была лишь уменьшенной копией взрослой. Это разделение объясняется во многом резким усложнением костюма, что делало его слишком не удобным для детей.

**Основные средовые плоскости**

1. **Историческая (временная) — эпохи, века, периоды, годы…**

Данная классификация, применяемая к костюму, является самой распространенной в исторической науке. При этом подходе история вещей и явлений изучается с точки зрения принадлежности их к тому или иному времени. Наиболее общепризнанные крупные градации: первобытность, античность, средние века, возрождение, XVII, XVIII, XIX, XX века. Развитие костюма в этом случае рассматривается как линейный процесс, в центре внимания — признаки, отличающие одну эпоху от другой.

Внимание исследователя концентрируется на стилистических особенностях костюма общих для всех архитектонических искусств каждого периода. Внутри каждой эпохи принято выделять более мелкие периоды, названия их общеизвестны.

1. **Природная**

**Пространственно-географическая**. Здесь наиболее яркое деление происходит на два полюса — восток-запад. Разумеется, что различия выходят далеко за грань географии. Проблеме «Восток-Запад» посвящено множество работ, и все проблемы, обсуждаемые в них, имеют то или иное отражение в костюме. Дальше деление происходит простой схеме: континенты, страны, регионы, города, селения, городские кварталы.

**Климатическая.** В силу того, что одной из первых функций костюма была защита тела от природных воздействий костюм, прежде всего, стал различаться по приспособленности к различным климатическим и природным условиям.

*Деление происходит в следующих плоскостях:*

1. Южные и северные районы.
2. Горные, лесные и степные зоны.
3. Времена года (наиболее распространены два сезона осень/зима и весна/лето)
4. Время суток (день/ночь)
5. Атмосферные явления (дождь, снег, ветер, солнце)

Разумеется, что плоскости в реальности пересекаются, образуя большой спектр природных условий, требующих специального костюма.

Зимняя ночь в южном лесу и летний день в северных горах, северное и южное солнце, дождь и ветер в степи и в лесу и т.д. во многом обуславливают многообразие костюмов народов, населяющих нашу планету.

С развитием деятельности человека и промышленности постоянно появляются новые костюмы, специально приспособленные для пребывания в экстремальных природных условиях, что позволяет людям пробираться в самые труднодоступные уголки Земли и неизведанные среды. Человечество разработало экипировку для покорения горных вершин, морских глубин, непролазных тропических лесов, пустынь и полюсов.

В данной классификации следует обратить внимание на еще один интересный и важный момент, связанный с влиянием человеческой деятельности на природные явления. При создании и использовании костюма необходимо учитывать определенную степень изменения климатических условий в городской среде. (Снегопад в городе и в сельской местности требует от нас различной одежды).

**Физическая**. Данная классификация несколько связана с предыдущей, поскольку климат и физическая среда взаимосвязаны (подводная среда южного и северного морей сильно отличаются). Мы можем выделить несколько физических сред в которых приходится бывать человеку, и следовательно, иметь соответствующий костюм, обеспечивающий полную безопасность:

1. наземная, (равнины, горы)
2. водная, (озера, реки, моря, океаны, искусственные водоемы)
3. воздушная, (различная высота)
4. космическая,
5. подземная, (различная глубина и характер пород)
6. подводная, (тип водоема, глубина)
7. огненная,
8. отравленная (характер отравляющего вещества)

В каждой среде имеет значение климат.

1. **Этнографическая — этносы, народы, племена (обряды, обычаи)**

Это одна из распространенных классификаций среди исследователей костюма. Основной массив всей литературы по костюму — этнографические работы, содержащие подробные описания костюмов тех или иных этнических общностей и связанных с ними обычаев и ритуалов. По подобным исследованиям хорошо изучать такое явление как национальный костюм.

*Этнографическая классификация состоит в следующем:*

1. Этносы
2. Народы
3. Племена
4. Отдельные обряды определенных этнических общностей
5. **Социальная — слои общества**

**Сословия (социальный статус)**. Много научных работ, посвященных костюму той или иной эпохи, имеют в своей основе разделение по сословиям. Одежда различных сословий изначально определяется присущим им образом жизни, ее закрепленная форма работает как знак, указывающий на тот или иной слой общества. Вождь выделялся среди соплеменников, его почитали как особенного человека. Крой и детали костюма говорят о статусе в обществе, родовых традициях и т.д. И в современном мире эта функция костюма существует (например, в деловом костюме — чем тоньше полоска, тем выше статус его владельца). Ошибки здесь всегда были крайне нежелательными и могли нанести оскорбление.

Люди очень трепетно относились к своему положению в обществе и всегда старались как-то подчеркнуть его в костюме. Зачастую разные сословия имеют различные этические, эстетические и т.п. нормы, что тоже отражается в костюме. В классовом обществе просто необходимы внешние признаки, устанавливающие характер отношений и общения.

**Профессия**. При переходе от натурального хозяйства к рыночному укладу, с его разделением труда и товарообменом в каждом деле появились свои профессионалы, и как следствие, однотипный костюм. Его форма во многом зависела от специфики деятельности и содержала элементы, объединяющие людей одной профессии в некую корпорацию, подчеркивала тем самым общность занятий, накладывающих отпечаток на их характер, мировоззрение, отношение к окружающим. Мы даже характеризуем группы людей, называя признаки или элементы их одежды, например: «люди в белых халатах», «люди в погонах», «белые воротнички» и сразу все понимают, о ком идет речь. Следующие профессии имеют наиболее четко определенные и легко различаемые костюмы: военные, медицинские работники, работники транспортных компаний, общепита и т.д.[[14]](#footnote-14)

**Конфессия.** Данная типология предполагает изучение костюма представителей различных религий, а также их ветвей и еретических течений. Каждая религия устанавливает и обусловливает определенные формы костюма, особенные покрой, силуэт, цвета, аксессуары и детали.

В зависимости от степени влияния религии на жизнь общества в тот или иной период, данные особенности так или иначе воздействует на все формы и виды костюма.

1. **Эстетическая — иерархия стилей, смена мод и т.п.**

Довольно обширный пласт литературы, посвященный костюму, имеет в своей основе именно эту классификацию. История костюма, как правило, строится на рассмотрении различных стилей костюма и мод, сменявших друг друга на протяжении существования человечества.

Исследователи современности также активно пользуются этой иерархией в своих работах, рассматривая палитру стилей, одновременно присутствующих в наше время и лежащих в основе наук об имидже. В связи с этим следует отметить, что исследование стиля костюма строится по двум направлениям: исторические стили и современные. В понятие «современные» входят не только стили, возникшие в последние десятилетия текущего столетия, а все то многообразие стилей костюма, которое есть в распоряжении наших современников, а также само отношение к стилю как к инструменту.

Это связано с тем, что на современном этапе развития человечества стиль текущей эпохи можно определить как поливариантность, т. е. его нельзя определить однозначно, он зависит от множества причин и легко меняется в зависимости от ситуации, настроения и т.д. Поэтому мы перечислим основные исторические стили, сформировавшиеся в той или иной эпохе, а затем основные стили, в которых может выразить себя современный человек. Разумеется, многие современные стили имеют в своей основе определенные исторические стили.

*Перечислим основные исторические стили:*

**Античный**. Тело рассматривалось как зеркало, должное отразить совершенство мира. Костюм подчинялся законам логики и гармонии. Античный стиль — это образ «греческой колонны», стремящейся в высь к свету и совершенству. Использование тканей определенной ширины в соответствии с размерами ткацкого станка, одежда не кроенная, а собранная в вертикальные складки, наряд выдержан в соответствии со строением человеческой фигуры, обувь — практически одна подошва.

**Романский**. Нес в себе наследие античности, однако с определенными излишествами. Простое, не прилегающее к фигуре платье (сшиваемое из двух частей) было отделано широкой каймой.

**Готический**. Именно в это время появляется крой, ставший необычайно сложным и виртуозным. Одежда подгоняется по фигуре. Костюм той эпохи сродни готической архитектуре. Преобладание вертикальных линий и заостренных деталей.

**Ренессансный**. Стремление к гармонии, выраженной в симметрии и отсутствия излишеств. Во всем — только естественные пропорции. Современники пытались создать богатый и элегантный костюм, способный подчеркнуть достоинства человека. Впервые женское платье делится на длинную юбку и лиф. Одежда отличается использованием дорогих тканей, сложных орнаментов, необычным оформлением рукавов, сочетанием двух цветов, материалов.

**Барокко**. Появление новых материалов, наиболее популярными становятся бархат и металл. Стремление к роскоши и эксцентричности. Официальность, чопорность тяжелых нарядов.

**Роккоко**. Платья становятся более изящными, громадные наряды уменьшаются до более человеческих размеров. Обилие складок а связи с применением атласа, богатейшее нижнее белье. Преобладание в нарядах пастельных тонов и обилие аксессуаров.

**Ампир**. Следовал по стопам античной моды (это касалось только дамского костюма). Характерные черты: простота линий, вертикальны складки, смещение линии талии под грудь, рукава-«фонарики», глубокое декольте. В гардеробе мужчин появляется темный фрак, который носили с галстуком, узорчатым жилетом и цилиндром.

**Денди**. В начале XIX века создается тип скромно, но идеально одетого господина — денди. Главнейший признак — внешняя простота костюма в совокупности с ее дороговизной и совершенным покроем. Возросшая роль галстука, который становится единственным броским украшением на белоснежной рубашке.

**Романтизм**. Ярче всего этот стиль проявляется в женском костюме, отличительными чертами которого считается приталенный лиф, широкие рукава, множество воланов, рюшек и бантиков, легкие цветовые оттенки, что создает ощущение воздушности и нежности.

**Модерн**. Эго характеризует отказ от всех старых норм в костюме. Модерн отличает S-образный силуэт дамского костюма, свободные просвечивающие платья, декоративность и экстравагантность в сочетании с фантастическими образами.

Сегодня в костюме развиваются одни стили, рождаются и умирают другие, все их описать просто невозможно. Но все-таки можно выделить несколько из них, имеющих характерные черты и устойчиво существующих в современном костюме. Рассмотрим каждый из них и попутно поясним, какие психологические характеристики мы можем получить вместе с костюмом определенного стиля.

**Деловой стиль**. Часто подходит под определение «классический», а также носит много элементов спортивного стиля. Основные характеристики — деловой, солидный, серьезный, уверенный в себе, порядочный, внушающий доверие, строго элегантный, удобный.

Данный стиль отличают строгие силуэты, в основном темные либо светлые сдержанные, приглушенные цвета, однотонные материалы (допускаются лишь неконтрастная клетка и полоска). Основную роль играет деловой костюм в сочетании с умело подобранной рубашкой (блузкой), часто белого цвета. Работников умственного труда недаром называют «белые воротнички». Особое внимание уделяется качеству материалов и изготовления. Строгость линий и приглушенная сине-серо-коричневая гамма присутствует во всех аксессуарах и других системах костюма (прическа, макияж). Олицетворяет и подчеркивает разумность, логичность, волю, целеустремленность, сдержанность. Стиль на каждый день — для работы, деловых визитов, официальных поездок.

**Романтический.** Можно назвать полной противоположностью делового стиля, являясь олицетворением эмоциональности, чувствительности, мечтательности, нежности, сентиментальности. Разумеется, наибольшее распространение он находит у женщин. Можно сказать, что он является олицетворением женственности, подчеркивая все достоинства женской фигуры.

Линии силуэта — мягкие, плавные, обилие драпировок, многообразие характерных отделок (рюши, банты, оборки, жабо, кружева, кокилье, воланы, вышивка. Цвета нежные, мягкие, все оттенки розового и голубого. Рисунки и фактуры — цветочные, растительные, горох, нежные фантазийные. Аксессуары, прическа и макияж утонченные, изысканные, изящные.

Стиль для свиданий, отдыха, вечера, кафе, театра и т. д.

**Спортивный**. Различные виды спорта подарили миру различные виды костюма — шорты, футболки, бейсболки, лосины. Другим источником спортивного стиля стала одежда для военных действий (теплые удобные куртки, комбинезоны, шлемы, металлическая фурнитура, накладные карманы, рукав реглан). Силуэты этого стиля — прямой, трапециевидный, реже — полуприлегающий и приталенный.

Богатая цветовая палитра, часты контрасты в цвете и фактуре, обилие фурнитуры, нашивки, эмблемы, отстроченные накладные детали. Основные характеристики стиля: удобство, функциональности, раскованность, динамичность.

Разновидности стиля — «сафари», джинсовый, морской. Стиль для поездок, отдыха за городом, дома, для людей активных, динамичных, ценящих в костюме прежде всего практичность и удобство.

**Фольклорный.** Образуется на основе народного костюма. Основные психологические характеристики — четкая связь с определенным народом, традиционность, народная мудрость, умиротворенность, ассоциации с вечными ценностями. Силуэты, как правило, простые, имеющие выразительные детали народных костюмов. Натуральные материалы и цвета, самый распространенный рисунок — геометрический, хорошо сочетающийся со структурой ткани. Использование таких отделок как вышивка, мережка, кружево, плетение, аппликация, лоскутная техника, бахрома, бисер, металлические детали. Стиль применим для отдыха, театрально-концертных мероприятий, при дружеском общении с иностранцами.

**«Кантри»**. Во многом близок к фольклорному стилю, хотя в нем не выражены ярко признаки того или иного национального костюма. Данный стиль скорее фантазия, вариация на тему сельской жизни, в котором порой угадываются черты многих народный костюмов.

По психологическому воздействию этот стиль схож с пасторалью, излучая непринужденность, приятную расслабленность, беззаботность, мечтательность, простодушие, романтическое представление о жизни и природе.

Цвета, рисунки и материалы — природные: холст, соломка, батист, цветы, пастельные цвета, веселые цветочные рисунки, яркая клетка, в основном серо-коричневая гамма.[[15]](#footnote-15)

1. **Функциональная**
2. **по назначению (дерево функций)**

Первая роль костюма — защита тела (физическая и психологическая), далее все функции разделяются на две крупные ветви: информирования (об индивиде и группе) и формирования (фигуры, настроения).

1. **по среде функционирования**

Эта типология, во многом, пересекается с предыдущей, однако выражает некие интегральные качества, т. е. определенная ситуация диктует необходимость проявления нескольких функциональных значений одновременно. Данную типологию можно также считать практическим проявлением функционального деления (отдельные элементы собираются в реальную живую ситуацию).

Каждая конкретная ситуация требует разной степени проявления тех или иных функций. Подобных сред функционирования существует бесконечное множество, однако мы можем выделить основные, вытекающие из общих особенностей жизни человека: быт, учеба, труд, культ, война, спорт, праздник и т.д.

1. **Производственная**
2. **по материалам**

Прежде всего, следует выделить искусственные и природные материалы, которые имеют различные способы обработки и потребительские качества.В большинстве случаев материал радикально влияет на общую направленность и характер формообразования.

Здесь в основе лежат физические свойства материала, предопределяющие структурно-пространственное и пластическое решение вещи. Многообразие форм резко возрастает при сочетании различных материалов.

1. **по технологии**

Обработка материала также предопределяет форму. Постоянно совершенствующиеся технологии позволяют на современном этапе делать необыкновенные чудеса. А ведь были времена, когда конструкция и размеры костюма определялись шириной ткацкого станка. В истории человечества в исследовательских целях можно выделить три крупных периода: ручной, машинный и информационный способ производства.

1. **по конструкции**

При заданных материалах и технологиях расположение материала в пространстве (конструкция) также предопределяет разнообразие форм.

Приведенные классификации пересекаются, образуя сложнейшую сеть. Но они не раскрывают сущности объектов — глубинных принципов их создания, функционирования и оценивания.

Сущностную плоскость типологии вещей установила теория предметного творчества, разработанная в исследованиях М.А. Коськова.

Все сферы созидательной деятельности человека являются в той или иной степени бифункциональными, и соотношение практического и художественного начал может служить сущностным основанием для выделения ее типов. Эта типология в полной мере относится и к костюму. Целью данной типологии является выявление качественных особенностей эстетической меры вещей.

Каждый тип создания костюма предполагает свои цели, свое понимание совершенства и красоты вещей, опирается на свою меру и систему принципов. Если на полюсе практической полезности полностью господствует рациональный расчет и опора на объективные законы природы, то на противоположном, художественной полюсе господствует иррациональное начало — интуиция, субъективные ассоциации, подсознание, условные представления и т.п.

Каждое из названных начал может играть различную роль, от господства до полного подчинения. В зависимости от расположения форм костюма на этой оси выделяются шесть основных типов предметного творчества, и соответственно шесть типов формирования костюма.

*Рационально-утилитарный.* Здесь максимально воплощается практическая функция костюма как полезной вещи. При таком подходе преследуется одна цель — обеспечение защиты от внешних воздействий, удобство эксплуатации. Сюда мы относим болотные сапоги, каски, солдатскую робу и т.д.

*Рационально-эстетический.* Здесь наряду с предыдущей функцией появляется настрой на красоту вещи, понимаемую как следствие ее всестороннего практического совершенства. Сюда мы можем отнести рабочую одежду, многие виды повседневной одежды и т.д.

*Целостный.* Этот тип творчества направлен на создание формы, гармонично совмещающей крайности, придавая вещи художественно-практическую целостность.

К этому типу относится большинство видов костюма, который одновременно в равной степени выступает как совершенная вещь и как знак.

В следующих типах художественное начало в костюме приобретает ведущую роль.

*Стилизующий.* В этом типе выразительная форма предмета зачастую утрачивает связь с его практической основой.

В пятом типе объекты творчества полезны уже не практически-материально, а духовно. Красота в декоративным костюме уже не связана непосредственно с практическим началом. С помощью формы известных стилей вещам придаются особенности прототипа, ореол связанных с ним ассоциаций.

Этот тип костюма в основном выступает как набор знаков, формирует имидж владельца. Такую одежду мы тоже часто используем в повседневности, применяя разные стили костюма в зависимости от ситуации и от моды.

*Декоративный.* Костюмом в значительной степени утрачивается его практическое значение, а его форма подчиняется какой-либо художественной идее, для воплощения которой привлекаются различные изобразительные средства. Сюда относится прежде всего карнавальный и ритуальный костюм.

*Художественный.* Последний тип проникает в самую сердцевину иллюзорного мира образных моделей действительности. Практические моменты проявляются лишь при изготовлении произведения, чтобы обеспечить его существование. Этот тип — проявление «высокого искусства», где красота может уступать место другим эстетическим отношениям. Костюм выступает как произведение искусства и выполняет все функции, присущие искусству, особенно в слиянии с одевшим его человеком. К этому типу относятся сценические костюмы, коллекции знаменитых кутюрье. Они — есть концентрации идей и образов, а их создателей называют художниками по костюму.

Как показал анализ, классификации костюма могут производиться в самых различных плоскостях. Выбор плоскости рассмотрения каждый раз зависит от целей исследования.

**1.5 Костюм – как знак и символ в истории культуры**



Уже на заре человечества был создан первый покров – одежда или костюм – для защиты тела от холода и помощи в борьбе за выживание. Прямыми предшественниками одежды являются татуировка, окраска тела и нанесение на него магических знаков, с помощью которых люди пытались предохранить себя от злых духов, устрашить врагов и расположить к себе друзей. Большую роль играли украшения, которые вместе с татуировкой, прической или головным убором нередко составляли весь костюм человека в древности.[[16]](#footnote-16)

История одежды с древнейших времен до наших дней является как бы зеркалом, в котором отражается вся история человечества.

Каждая страна, каждый народ в отдельные периоды своего развития налагают свой отпечаток, свои специфические черты на одежду людей.

Очевидно, что одежда возникла в первую очередь для выполнения защитных (утилитарных, практических) функций.

Защищая первобытного человека от капризов окружающей среды, одежда стала в определенном смысле первой искусственной средой его обитания. Постепенно одежда дифференцировалась по сезонам, что также выявляет ее практическую значимость. На протяжении столетий люди познавали физические, термические и пластические свойства ткани.

Портные научились четко различать материалы по плотности, весу, способности пропускать воду и влагу, сохранять тепло. Постепенно в различных климатических зонах одежда стала различной по материалу и форме. Люди приспособили ее к условиям определенной географической среды. Да и само производство тканей зависело прямым образом от этих условий.

Не случайно, тончайшие ткани появлялись на юге, а шерстяные и меховые материалы в условиях более сурового климата. В странах Азии и Африки костюм был прост, легок, делался из хлопчатобумажной ткани, пропускающей воздух. В странах Европы люди быстрее освоили шерсть.

Едва человечество научилось выделывать простейшие ткани и шить самые незамысловатые одеяния, костюм стал не только средством защиты от непогоды но и знаком, символом, выражающим сложные понятия социальной жизни. Одежда указывала на национальную и сословную принадлежность человека, его имущественное положение и возраст, и с течением времени число сообщений, которые можно было донести до окружающих цветом и качеством ткани, орнаментом и формой костюма, наличием или отсутствием некоторых деталей и украшений, увеличивалось в геометрической прогрессии. Костюм мог рассказать, достигла ли женщина, например, брачного возраста, просватана ли она, а может быть, уже замужем и есть ли у нее дети. Но прочесть, расшифровать без усилий все эти знаки мог лишь тот, кто принадлежал тому же сообществу людей, ибо усваивались они в процессе каждодневного общения.

Каждый народ в каждую историческую эпоху вырабатывал свою систему символов, которые с течением веков эволюционировали под влиянием культурных контактов, совершенствования технологии, расширения торговых связей. По сравнению с другими видами искусства костюм обладает еще одним уникальным качеством возможностью широко и почти мгновенно реагировать на события в жизни народа, на смену эстетических и идеологических течений в духовной сфере.

Для того чтобы осуществить анализ знаково-символических функций костюма в истории культуры, необходимо охарактеризовать значение знаков и символов в культурно - историческом ракурсе для человека.

**1.5.1 Понятие символа**

*Символ* - следует отнести к числу понятий с наиболее сложным и противоречивым содержанием. Эта сложность и противоречивость выражаются не только в значительном количестве разнообразных теорий символа, но и в семантике самого слова.

В русский язык слово «символ» приходит в конце XVIII столетия и используется в первую очередь в рамках религиозной лексики. «Символ , *das* *Symbolum, le symbole*; символ Апостольский»; «Символ... 1) Сокращенное изображение, заключающее в себе двенадцать главных членов Христианской веры...». Затем появляется и более общее значение этого слова: «Символ... представление идеи или чувства в образе, например, кольцо—символ вечности, солнце, луна и звезды, у язычников - символы божества; в греческих мистериях символами называются слова и знаки, посредством которых посвященные узнавали друг друга, а также и самый обет посвящения; кроме того, у греков символом назывался знак, который представлял залог какого-нибудь договора или обязательства. В христианской церкви символами называют или обряды, или видимые выражения идеи и таинства, но в последнем случае они принимаются не просто за образы, а как действительно заключающие в себе невидимое действие благодати».[[17]](#footnote-17)

Самый авторитетный для XIX столетия энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона содержит уже не только статью «Символ», но и статьи «Символика» и «Символисты». Определение символа здесь дано уже с учетом художественного опыта символистов: «Символ... греческое слово symbolon (syn — с, bolos — бросание, метание; symballein — совместно нескольким лицам бросать что-либо, например, рыбакам сети при ловле рыбы) позже стало означать у греков всякий вещественный знак, имевший условное тайное значение для известной группы лиц, например, для поклонников Цереры, Цибелы, Митры. Тот или иной знак (symbolon) служил также отличием корпораций, цехов, разных партий — государственных, общественных или религиозных. Слово «символ» в житейской речи заменило более древнее слово «веша» (знак, знамя, цель, небесное знамение)».[[18]](#footnote-18)

Концепция символа у символистов, представлена в этом словаре в статье А.Горнфельда «Символисты» следующим образом: «Символизм мистичен в своей основе — в стремлении к интуитивному проникновению в суть той истины, которая кажется поэту недоступной для рационального построения. Чтобы стать справедливым к символизму, нельзя упускать этого из виду; можно отвергать основную точку зрения направления и вместе с ней все направление, но понять его можно, только разобравшись в этой точке зрения. Как и всякое мистическое целое, поэзия символизма доступна только посвященным, это его слабая сторона, но это и его достоинство. Входя в область символической поэзии, мы входим в особый мир, который должны судить по его законам. Самая теория символа уязвима лишь до тех пор, пока мы подходим к ней с общепринятым логическим мерилом, но, несомненно, не это имеют в виду ее поборники.

Дело не в том, что индивидуальные образы могут быть типичны, т. е. служить знаками обширных групп аналогичных явлений, но в том, что вещи этого мира связаны между собой еще иными, внеразумными узами, что одна из них может служить образом другой и все они могут говорить о душе избранного об иной, высшей истине, недоступной другому способу познания: таково воззрение символизма»).[[19]](#footnote-19)

Примерно в это же время осознается необходимость и особой науки о символах, именуемой «символикой».

Это «...наука и учение о символах (чувственных образах), в особенности религиозных.

Символика учит узнавать нас за знаком или чувственным образом скрытый, более глубокий смысл, в основе которого лежит нечто духовное, невидимое и невыразимое». Символизм же понимается не только как специфическое художественное направление, но и как «...особый способ косвенным путем вызывать в человеческом сознании образ, идею или чувство...».[[20]](#footnote-20)

Для XX столетия использование как слова «символика» в значении науки о символах, или теории символа, так и слова «символизм» в значении особого когнитивного механизма, открывающего символическое измерение реальности, является большой редкостью. Специальные словари ориентируются скорее на различные частнонаучные концепции символа, чем на какую-то общезначимую его философскую теорию. Так, например, Л.Тимофеев и В.Тураев в «Кратком словаре литературоведческих терминов» определяют символ как «...один из тропов, состоящий в замещении наименования жизненного явления, понятия, предмета в поэтической речи иносказательным, условным его обозначением, чем-либо напоминающим это жизненное явление. Например: заря, утро — символы молодости, начала жизни; ночь — символ смерти, конца жизни; снег— символ холода, холодного чувства, отчуждения и т. д.».[[21]](#footnote-21)

А.Ф. Лосев, известный русский философ, - называет символом идейную, образную или идейно-образную структуру, которая «...в скрытой форме содержит в себе все возможные проявления вещи и создает перспективу для ее бесконечного развертывания в мысли, перехода от обобщенно-смысловой характеристики предмета к его отдельным конкретным единичностям. Символ является, таким образом, не просто знаком тех или иных предметов, но он заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания.

Образцом логически точно разработанного символа может служить любая математическая функция, содержащая в себе закон своего разложения в бесконечный ряд то более, то менее близких друг к другу значений».[[22]](#footnote-22)

В «Краткой литературной энциклопедии» символ определяется как «...образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой степени, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождение образа за собственные пределы, на присутствие некоторого смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя».[[23]](#footnote-23)

В англоязычной философской энциклопедии символ определяется как разновидность знака, но какая именно, остается без разъяснений.

В общей психологии категория символа подробно разрабатывалась в психоанализе и интеаркционизме.

Для ортодоксального психоанализа характерна интерпретация символов как бессознательных образов, обусловливающих структуру и функционирование психических процессов человека.

Впоследствии в психоанализе центр тяжести был перенесен на анализ и интерпретацию символов социального и исторического происхождения.

Так, в глубинной психологии К.Г.Юнга, отвергшего предложенное З.Фрейдом отождествление символа с психологическим симптомом, все богатство человеческой символики было истолковано как выражение устойчивых фигур бессознательного. Им был введен термин коллективного бессознательного (отражение опыта предыдущих поколений), воплощенного в архетипах общечеловеческих первообразах. Архетипы недоступны непосредственному наблюдению, они раскрываются лишь косвенно через их проекцию на внешние объекты, что проявляется в общечеловеческой символике: мифах, верованиях, произведениях искусства.

В интеракционизме (*от англ. Interaction взаимодействие, воздействие друг на друга)*, распространенном направлении современной западной социальной психологии, базирующемся на трудах американского социолога и психолога Дж.Мида, социально психологические процессы и явления сведены к воздействию людей друг на друга. Сущность, происхождение и развитие межличностных отношений интерпретируются в нем как непосредственная коммуникация (понимаемая здесь именно как обмен символами).[[24]](#footnote-24)

Одежда вообще частотный пример символа в истории России, который насильственно вводится или с которым насильственно борется государство.

Смена первого лица сразу отражается именно в этом срезе действительности. Так, Екатерина в своем манифесте говорит о том, что «предшествующее царствование особенно раздражило гвардейские полки, которым император дал «иностранные и развращенные виды» (намек на неуклюжие прусские мундиры, введенные Петром)».[[25]](#footnote-25) Одежда как бы совмещает в себе те две линии западного влияния, по которым оно совершается.

С одной стороны, это явление быта, с другой - отражение идеи, поскольку является элементом системы (формальной или неформальной), неся в себе явную отсылку к ней.

**1.5.2 Понятие знака. Семиотика костюма**

А что же собой представляет знак*?* Знак представляет собой соглашение (явное или неявное) о приписывании чему-либо (означающему) какого-либо определённого смысла (означаемого).

Знак — это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе.

Ю. М. Лотман утверждает, что знаки делятся на две группы: условные и изобразительные.[[26]](#footnote-26)

Условный— знак в котором связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Самый распространенный условный знак - слово.

Изобразительный или иконический — знак в котором значение имеет естественно ему присущее выражение. Самый распространенный изобразительный знак - рисунок.

Знаком также называют конкретный случай использования такого соглашения для передачи информации.

Наука о знаковых системах называется *семиотикой.* Явление возникновения знаковой реальности называется *семиотизацией.*

***Семиотика*** *(от греч. sema — знак, признак)* — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем,а также наука о естественных и искусственных языках как знаковых системах.[[27]](#footnote-27)

***Семиотика костюма.*** Костюм содержит информацию о возрасте, половой и этнической принадлежности личности, ее социальном статусе, профессии. По костюму мы можем судить об эпохе, когда он был создан, стране проживания его носителя и о многом другом.

Таким образом, костюм представляет собой своеобразный социокод, передающий информацию из прошлого в будущее.

Кроме того, костюм дополняет образ индивида, поэтому одежду можно рассматривать как многозначный феномен.

Одежда — это определенный знак личностных особенностей, она информирует о человеке. В оформлении внешнего облика индивида заключена целая иерархия знаковых систем.

Одеваясь определенным образом, человек как бы дает знать, кто он такой, что он представляет собой как личность, Знаковость одежды всегда играла и играет важную роль: костюм выполняет коммуникативную функцию, давая возможность человеку сигнализировать о своей индивидуальности окружающим.

Психосемиотический подход к изучению имиджа человека позволяет говорить о знаковых компонентах, к которым относятся вербальный аспект, кинесика, габитус, предметная среда и многое другое, в том числе, социальное оформление личности, то есть одежда и аксессуары.

Таким образом, целью информационно-знаковой системы костюма является передача определенной информации от владельца одежды в окружающую среду, а сам костюм – способом установления коммуникации между кодами и источником информации, благодаря которому формируется имидж, создается определенное мнение о носителе костюма. В разные периоды истории костюма действовали различные семиотические системы, помогая создавать своеобразные имиджи.[[28]](#footnote-28)

Вот что пишет Николай Евреинов о семиотике костюма. «Я настаиваю на том, что первоначальный костюм это, прежде всего, телесная маска, а потом уже украшение или защита от резкостей температуры, атмосферных осадков, пыли и т.п. Телесная маска!.. И не даром монахи прозвали сквозные прошивки на платьях средневековых смиренниц «щелками дьявола» - *«trous du diable»*. Как это психологически верно, метко и остроумно! Рядом с психологией маски можно поставить, по-моему, только один еще фактор костюма: сексуальную тенденцию оттенять и подчеркивать соблазнительные подробности своего сложения. Прикрывается сначала только часть тела; и не столько именно ради «интриги», сколько ради волнующего контраста между прикрытым и неприкрытым в цвете и форме, например, матовый тон одеяний рядом с лоснящейся кожей и наоборот лоснящийся блеск украшений рядом с матовой кожей, тонкая, стиснутая тканью талия рядом с полным обнаженным бюстом и т.д.»[[29]](#footnote-29)

Безусловно, на костюм в большей степени, чем на другие знаковые системы, влияет мода. Об этом писали культурантрополог А. Л. Крёбер вместе с Д. Ричардсон, Р. Барт,Г. Блумер и др. Мода имеет определенный спектр воздействия на образ жизни, на идеологические, моральные, эстетические взгляды людей. Она оказывает влияние на предпочтения в сфере быта, но ощутимее всего проявляется в формировании внешнего вида человека, в выборе одежды. Связано это с тем, что смена моды в одежде наиболее частая и наиболее легко воспринимаемая.

Впервые П. Г. Богатырев предложил рассматривать народный костюм как особый вид семиотической системы*.* Он выделил в нем следующие функции: утилитарную, эстетическую, эротическую, магическую, возрастную, социально-половую и моральную. Кроме того, в народном костюме Богатырев подчеркнул праздничный, обрядовый, профессиональный, сословный, религиозный и региональный аспекты.

Народный костюм кодируется коллективом, представляя визуальный план культуры,маркируя положение человека в пространстве и во времени.

Это касается одежды любого этноса. В ней все семиотизировано: цвет, ткань, украшения. Особенность народного костюма — его комплексность.

У нас в стране хорошо известна ткань под названием шотландка — с рисунком в виде цветной клетки. В Шотландии клетчатая ткань из шерсти особой выделки носит название «тартан» и идет на изготовление килтов, экзотичной части народного мужского костюма. Тартан из разных типов шерсти делают очень тонким, средней плотности и очень плотным. Соответственно килты шьют для разных случаев: для теплой и холодной погоды, для улицы и дома, для будней и праздников. У ткани тартан разветвленная семантика: свое значение имеют расположение вертикальных и горизонтальных линий, сочетание цветов, размеры клетки; общий рисунок означает принадлежность тому или иному клану. Издаются каталоги клеток с расшифровкой их значений. Так что все шотландцы хорошо знают эту семиотическую систему. Система значений ткани тартан не застывшая. Так, на смерть принцессы Дианы придумали особый тартан, включающий голубой цвет и означающий любовь к Диане. Как видим, народный костюм приобретает различные значения, подчас неизвестные тем, кто не вовлечен в орбиту данной культуры.[[30]](#footnote-30)

К XX в. народный костюм получает все меньшее распространение в городской среде экономически развитых стран, но его элементыиспользуются в одежде, все более теряющей национальные особенности. Мода влияет и на городской и на сельский костюм.

В России одежда купеческого, мещанского, крестьянского сословий оставалась без изменений до конца XVIII века. Дворянство, придворное общество в XVIII — XIX вв. ориентировалось на модные образцы нарядов Парижа и Лондона. Чем ниже сословие, тем меньше его одежда носила иноземные черты.

При дворе регламентировались многие элементы костюма. Уже Петр I указом от 4 января 1700 г. предписывал всем, кроме крестьян и духовенства, носить западное платье. Екатерина II в 1782 г. тоже распорядилась «о назначении, в какие праздники какое платье носить особам обоего пола, имеющим въезд ко двору». Начиная с эпохи Петра I костюмы придворных шили в соответствии с господствующей модой времени. В 1834 г. специальным распоряжением строго определялся их покрой, фактура и цвет ткани, декор.

Нередко костюм характеризовал не только имущественное и социальное положение того или иного лица, но и его образ мыслей.

В XIX в. костюм в России стал элементом семиотической стратификации: мещанки, как правило, не надевали ни броши, ни браслеты, зато носили серьги, бусы, кольца; купчихи носили кольца на всех пальцах; наиболее состоятельная верхушка нарождавшейся буржуазии подражала дворянской аристократии.

Получает распространение форменный костюм, по которому легко читалась принадлежность к чиновникам различных ведомств, студентам и учащимся.

Вплоть до середины XIX в. сословные особенности одежды в нашей стране были семиотически определенными. Традиционную русскую одежду наиболее долго сохраняло крестьянство. В городе же со второй половины XIX века шел интенсивный отход от традиционных форм,хотя еще в конце XIX века старинное русское одеяние можно было встретить в провинциальных городах.

В начале XX века в России появилось увлечение ложнорусским (псевдорусским) стилем. В народный костюм в богатых семьях одевали кормилиц, нянюшек, дворников.

В конце XIX — начале XX в. на смену сословным различиям пришли классовые.

Классовое деление четко обозначалось в городском костюме. В рабочей среде был принят костюм, который носили и представители демократической интеллигенции.

Иным был костюм в буржуазной и чиновничьей среде. Различались костюмы женщин из рабочей, мещанской, чиновничьей среды, из буржуазии и верхушки дворянского общества. Различалась обрядовая, траурная одежда. Особое знаковое оформление имел офицерский мундир.

Отличным от распространенного в городской среде был придворный костюм конца XIX — начала XX в., в котором использовались элементы народного: кокошник, фата, драгоценные камни, богатая вышивка, старинный русский покрой.

Русские исторические костюмы повлияли на европейскую моду — через «Русские сезоны», художественные выставки, первую волну русских эмигрантов.

На костюм влияет и господствующий стиль в искусстве. Особенно это было характерно для начала XX в., когда преобладал стиль модерн.

В советское время костюм также претерпел семантические изменения. Если в 20-е гг. продолжались традиции дореволюционного времени, костюм был четко семиотизирован, то начиная с 30-х гг. семиотизация стала свертываться под натиском массового пошива одежды.

Об уродующей людей стандартизации одежды есть забавный рассказ И. Ильфа и Е. Петрова «Директивный бантик» (1934). Он описывает молодых людей, прелестную девушку и атлетически сложенного юношу, которые встретились на пляже и влюбились друг в друга. Но когда они надели на себя одежду Москвошвей-прома, оба, не сговариваясь, отвернулись друг от друга и ушли, не оглядываясь. Любовь тут же испарилась, убитая несоответствующей знаковостью костюмов. «Он надел брюки, тяжкие москвошвеевские штаны, мрачные, как канализационные трубы, оранжевые утильтапочки, сшитые из кусочков, темно-серую, никогда не пачкающуюся рубашку и жесткий душный пиджак. Плечи пиджака были узкие, а карманы оттопыривались, словно там лежало по кирпичу. Счастье сияло на лице девушки, когда она обернулась к любимому.

Но любимый исчез бесследно. Перед ней стоял кривоногий прощелыга с плоской грудью и широкими, немужскими бедрами. На спине у него был небольшой горб. Стиснутые у подмышек руки бессильно повисли вдоль странного тела. На лице у него было выражение ужаса. Он увидел любимую. Она была в готовом платье из какого-то ЗРК. Оно вздувалось на животе. Поясок был вшит с таким расчетом, чтобы туловище стало как можно длиннее, а ноги как можно короче. И это удалось. Платье было того цвета, который дети во время игры в «краски» называют бурдовым. Это не бордовый цвет. Это не благородный цвет вина бордо. Это неизвестно какой цвет. Во всяком случае, солнечный спектр такого цвета не содержит. На ногах девушки были чулки из вискозы с отделившимися древесными волокнами и бумажной довязкой, начинающейся ниже колен. В это лето случилось большое несчастье. Какой-то швейный начальник спустил на низовку директиву о том, чтобы платья были с бантиками. И вот между животом и грудью был пришит директивный бантик. Уж лучше бы его не было. Он сделал из девушки даму, фарсовую тещу, навевал подозренья о разных физических недостатках, о старости, о невыносимом характере.

*«И я мог полюбить такую жабу?» — подумал он.*

*«И я могла полюбить такого урода?» — подумала она».*

Еще разительней эту особенность одежды советского времени подчеркнула организованная в Петербурге выставка «Память тела» (2001). Нижнее белье, уродовавшее человека, обусловливало и столь ужасную роль одежды: во многом костюм зависит от того,какое под ним белье. На одном из первых телемостов между СССР и США прозвучала почти афористическая фраза: «В СССР секса нет». Забавная, неуклюжая, но во многом отразившая реальность. И одна из причин невозможности здорового эротического влечения людей друг к другу — недостойная их одежда.

Художественная интеллигенция, ряд творчески одаренных личностей пытались противостоять этой тенденции, но сделать это было достаточно сложно.

Всегда — и раньше, и сейчас — костюм — это система знаков, которые при внимательном и подготовленном восприятии могут дать развернутую информацию о личности, репрезентирующей себя определенным типом одежды.[[31]](#footnote-31)

Определенное время изучение знаковых функций костюма было несколько оторвано от контекста культуры, происходило как бы вне анализа исторически менявшейся культурной ситуации. Вместе с тем, именно в ХХ веке эти проблемы получили широкое освещение в науке, когда был накоплен богатый материал, свидетельствовавший о значительной роли предметного искусства, в рамках которого может рассматриваться и костюм, причем, не только в современной культуре, но и в наследовании традиций предыдущих эпох. В этом случае большое значение приобрела этносемиотика, изучающая воздействие на язык искусства, в том числе и костюма — конкретного образа жизни людей, их быта, предметов, которые их окружают.

Следует отметить, что в определениях знаковой системы и других понятий семиотики существуют различные точки зрения, известные по работам современных исследователей, а также ученых прошлых лет, в том числе М. М. Бахтина, П. Г. Богатырева, П. А. Флоренского, а также зарубежных ученых — Ролана Барта, Клода Леви-Строса, Умберто Эко и других.[[32]](#footnote-32)

Для того чтобы наглядно представить знаковую, символическую роль костюма, охарактеризуем символическую роль костюма фараона (см.таблицу 1.).

**1.6 О чем может рассказать костюм? Символика костюма**

**1.6.1 Психологическая характеристика костюма**

Характеристика психологическая - это передача свойств характера персонажа: доброты скупости, чванства, скромности, удальства, щегольства, кокетства и т.д.; - или передача душевного состояния или настроения. Не может быть, чтобы характер человека не отразился на его внешнем виде. Как носят костюм, какими деталями он дополнен, в каких сочетаниях он составлен все это черточки, выявляющие характер владельца. «…Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате, рассказывает Чехов о Беликове («Человек в футляре»).- И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник...»[[33]](#footnote-33)

Внимательно вглядитесь в одежду, и сможете составить беглый набросок характера владельца. Рассеянность и аккуратность, педантизм и добродушие, широта натуры и мещанство все сказывается на внешности человека. Остро подмеченная деталь одежды иной раз расскажет больше самой подробной биографии. Предметы, окружающие человека, всегда несут в себе отпечаток его личности, проявления его вкуса и склонностей.

Нет более выразительного по силе человеческих переживаний изображения «мертвой натуры», чем этюд Ван - Гога «Башмаки».

На полотне два потрепанных, только что снятых ботинка. Уже давно приняв форму старых и больших ног, они сжались на полу, как бы боясь нарушить покой минутной передышки. Грязь, солнце и дождь оставили в старой коже глубокие морщины. Вольно или невольно зритель, одушевляя их, примет ботинки как живую часть того, кто только что ушел, начнет питать ним жалость и сочувствие. «Измученные» ботинки вызывают цепь глубоких ассоциаций и чувств, сострадания к обездоленным и немощным, мысли о трагической, одинокой старости.

Нет человека на земном шаре, перед которым не возникла бы при упоминании Чарли Чаплина маленькая щупленькая фигурка, утонувшая в огромных штанах и растоптанных, не по росту, больших штиблетах. Котелок, усики и тросточка говорят о преуспевании, но какое мы испытываем грустное разочарование, когда наш взгляд скользит по мешковатому сюртуку и спадающим на ботинки «чужим» штанам! Нет, не удалась жизнь! Так талантливо обыгранные, построенные по контрасту части одежды создавали незабываемый по убедительности и силе воздействия образ, ставший уже символом не только "маленького человека", но и его исполнителя Чарльза Спенсера Чаплина.

**1.6.2 Костюм как характеристика времени**

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 сословного общества костюм был средством выражения социальной принадлежности, знаком привилегий одного сословия перед другим. Чем сложнее структура общества, тем богаче традиция, тем разнообразнее одеяния. Наконец, каждая эпоха характеризуется определенным состоянием культуры, получающим своё образное выражение в искусстве костюма.

**1.6.3 Социальная характеристика костюма**

Только в допетровской Руси могли быть созданы неповторимые и своеобразные одежды боярства. Богатство и спесь, чванливость и презрение к «работным» людям, размеренный и незыблемый уклад жизни создали своё понятие «красоты» костюма и облекли его в своеобразную форму. Так родились длинные шубы, подбитые мехом и крытые тяжелыми и негнущимися тканями, длинные, опускающиеся до пола рукава, высокие горлатные шапки.

Стремление Петра приблизить Россию к европейскому уровню развития промышленности проявилось и в костюмных реформах. На смену неподвижной и неповоротливой одежде, символизирующей отсталую Россию, пришел удобный и сравнительно простой европейский костюм.

Костюм русского купечества хранил до последнего дня своего существования традиции допетровской старины: длиннополую суконную одежду, подстриженные в скобку волосы. Одно сословие от другого отделялось ощутимой стеной законодательства о ношении тех или иных тканей, о размерах и форме одежды.

История костюма, начиная с европейского средневековья по 19-ый век включительно, полна указов и постановлений, ограничивающих не только количество одежды для того или иного сословия, но длину подола, длину и форму рукавов, глубину выреза платья (декольте). Стоимость тканей определяла своих потребителей.

Платье из дорогой венецианской парчи (15-16 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 своё социальное лицо. Шали были специальных рисунков: купеческие, дворянские, деревенские. Даже носовые платки разделялись по чинам и званиям: кружевной или тонкого батиста дворянский, фуляровый или клетчатый для чиновников, бумажный цветной для мещан...[[34]](#footnote-34)

Большие и малые события в мире, стране, направления в искусстве, литературные течения, отдельные произведения поэзии и прозы, научные открытия и технические совершенствования, прогресс транспорта всё это отражается на формах костюма, творит то, что мы называем модой.

Борьба женщин за равноправие и возможность образования, прежде всего, отразилась в костюме. При слове «курсистка» сразу возникает образ женщины в мужской прямой блузе, простой юбке и шляпе канотье (тоже мужской).

**1.6.4 Костюм и технический прогресс**

В конце 18-ого века технический прогресс в текстильной промышленности привел к выпуску на рынок большого количества тончайших хлопчатобумажных тканей: кисеи, муслина, тарлатана и др. Светлая кисея становится модной тканью, без неё не обходится ни один гардероб молоденькой барышни, её распространение настолько обширно, что уже сами девицы по названию ткани получают прозвище «кисейных».

60-е и 70-е годы ХХ века, отмеченные печатью космической эры, вдохновили моду на целую систему «простейших одежд». А новые ткани и материалы подтолкнули модельеров на создание курток, которые потомство расценит как дань ракетному веку: простеганные, как аналоги скафандров, из блестящей ткани, тугие, на поролоне, они изобилуют застежками «молний» (даже на локтях) и сверкают металлом «фурнитурных конструкций».

Мы не замечаем одежду потому, что она часть нас самих, но именно поэтому она больше всего нас характеризует, именно поэтому в ней отражается каждое событие, участником или современником которого мы сами являемся.

Технический прогресс ускоряет бег моды, и каждый небольшой отрезок времени рисуется нам одетым в свой костюм. Если до 19-ого века мы отсчитываем периоды смены мод по векам, то сейчас такие периоды измеряются годами и месяцами.

**1.6.5 Атрибуты, аксессуары**

Иногда, мелкая найденная деталь костюма, какой-либо предмет, имеющий отношение к нему, является «узлом» всей характеристики персонажа. У Паниковского («Золотой телёнок» И.Ильфа и Е.Петрова), опустившегося мелкого жулика, остались от «раньшего времени» белые крахмальные манжеты. Неважно, что они «самостоятельны», так как рубашки нет; важно, что теперь такой детали костюма никто не носит, и он, Паниковский, этим подчеркивает своё аристократическое происхождение и презрение ко всем окружающим «новым людям».[[35]](#footnote-35)

Такую же социальную характеристику через совсем незначительный штрих в костюме приводит Лев Толстой в романе «Анна Каренина». «Мы в деревне стараемся, говорит Левин, привести свои руки в такое положение, чтобы удобнее было ими работать, для этого обстригаем ногти, засучиваем иногда рукава.

А тут люди нарочно отпускают ногти, насколько они могут держаться, и прицепляют в виде запонок блюдечки, чтобы уж ничего нельзя было работать руками».

Нет и не может быть деталей, которые не имеют отношения к характеру человека. Они говорят о занятиях, возрасте, вкусах; несут в себе характеристику времени: меняются формы чемоданов, портфелей, сумок, брошек, булавок, значков и т.д.

**1.6.6 Цвет в костюме**

Последний штрих в характеристике костюма это цвет. С цветом у людей всегда связываются определенные представления, цвет ассоциируется с настроением и самочувствием. Отношение к цвету характеризует темперамент, вкус. Цвет в народной одежде означает проявление национальных традиций, возрастных категорий, может иметь значение символа.

Даже в определениях людей присутствуют цветовые характеристики. Мы говорим: «черный день», «черное коварство», «голубая кровь», «розовые очки», «радужные мечты».

В качестве примера значения цветовой символики в быту могу привести анекдотический случай из собственных наблюдений. В нашем большом квадратном дворе как всегда летом по периметру множество старушечьих «клубов» заседает. Знать всё население огромного дома они, естественно, не в состоянии. А в одном из подъездов молодая семья купила своему младенцу два одинаковых костюмчика розового и голубого цвета. Так вот, стоит им выйти погулять со своим чадом, одетым в розовое, как незнакомые бабушки начинают сюсюкать: какая хорошенькая девочка, какие у нее красивые глазки, да какая она изящная, да кокетливая, настоящая женщина. Если же прогулка происходит в голубом костюме, все наперебой замечают крепость ребенка, его сильные ручонки, его орлиный суровый взор и бьющую в глаза мужественность.

Цвет воздействует на окружающих в первую очередь. Тот или иной оттенок вызывает сразу же определенные ощущения и ассоциации. Яркий цвет сейчас же обратит на себя внимание, отвлечет от всего остального, станет зрительным центром.

**1.6.7 Костюм как символ**

Об ассоциации, как о методе искусства, обращенного к истории и к раскрытию чувств, Козинцев пишет: «...чтобы представить себе их значение (царских регалий корон), нужно увидеть их как символы, а не как вещи. История народа, железо, огонь, кровь создавали зловещие ассоциации этих символов...» Символика костюма - его «душа».[[36]](#footnote-36)

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, в кадре, на зрителя наплывом течет море котелков и цилиндров как символ гибели старого общества. Есть вещи, с которыми у нас ассоциируются определенные понятия и события. Так, кожанка неизменный спутник первых дней революции; синяя блуза рабочих и работниц 30-х годов; полотняная толстовка непременная форма служащих этого времени. Габардиновое пальто и синий прорезиненный плащ на клетчатой подкладке стали уже исторической принадлежностью и символом москвича 50-х годов, тогда как в 60-х годах летней униформой стала пресловутая «болонья» символ химизации нашей одежды. Вся история костюма это история символов.

**1.6.8 Костюм проявление стиля эпохи**

Костюм ⎯ это форма, соответственно «вылепленная» тканью и придающая фигуре те или иные очертания. Силуэт видоизменяется в зависимости от стиля, характеристики целой эпохи, или от моды, кратковременного изменения в границах стиля. Так, например, западноевропейское искусство 16-го века барокко, стиль придворного абсолютизма, стиль торжественный и высокопарный создает и соответствующий этим понятиям костюм.

В архитектуре стиль барокко выявлен в преувеличенных формах и пропорциях сооружений, в излишней декорации фасадов дворцов с бесконечными анфиладами комнат и богато убранными залами, в создании площадей с величественными лестницами, памятниками и грандиозными фонтанами.

Как же в костюме воплощаются черты стиля? С полотен живописцев этой эпохи смотрят напыщенные вельможи в торжественных официальных позах, пешие и конные. Массивные кафтаны мужчин отягощены обилием вышивки и позолоты. Богатая перевязь для шпаги, чулки с ажурными стрелками и башмаки на толстых красных каблуках, парик с ниспадающими по плечам и спине локонами. Эпитеты придворный, торжественный, величественный, грандиозный, характеризующие стиль барокко в архитектуре, живописи, скульптуре, становятся правомерными и для костюма.

**1.6.9 Костюм и мода**

Модой в самом широком смысле слова называют существующие в определенный период и общепризнанное на данном этапе отношение к внешним формам культуры: к стилю жизни, обычаям сервировки и поведения за столом, автомашинам, одежде. Однако при употреблении слова мода, которым всегда подразумевается постоянное и с позиций разума недостаточно объяснимое стремление к изменению всех форм проявления культуры, обычно имеют ввиду одежду.[[37]](#footnote-37)

История моды так же стара, как и история костюма. С того момента, когда человек открыл значение одежды как средства защиты от неблагоприятных воздействий природы, оставалось немного до тех пор, пока он не начал размышлять о ее эстетической и стилизующей функции. Одежда явилась тем объектом, в котором он очевидно, наиболее непосредственно смог выразить свое художественное мировоззрение. Выражение «таинственный язык моды» мы можем спокойно заменить формулировкой «живой язык одежды» и в особенности в применении к историческим эпохам, ибо наряд человека остался до настоящего времени средством зрительного выражения определенных представлений о самом костюме и обо всём мире в целом.

С древнейших времен человек стремился прикрыть свое обнаженное тело, что можно было бы объяснить целомудрием и чувством стыда. Однако такое толкование представляется слишком узким и ограниченным. Одежда была не только прикрытием, но и символом. Даже амулет был в свое время «одеждой», т.к. он являлся мостом между голым, ранимым человеческим телом и окружающим миром.

Яркие примеры символического значения определенных форм одежды представляют собой жесткие правила средневековых сословий или испанских монархов. Такие дошедшие до наших времен правила стилизации внешности человека, хотя и в иной форме, обнаруживаются вплоть до сегодняшнего дня.

Французская революция гильотинировала не только головы аристократов, но и парики в буквальном и переносном смысле. С этого времени отсутствие парика было таким же обязательным в обществе, каким сейчас является ношение джинсов.

Одежда говорит о многом, она разоблачает определенные мысли. Какое странное противоречие!

Одежда являет собой наиболее индивидуальное творение человеческой культуры, и в то же время рядом с модой, которая как тень следует за одеждой, шествует могущественный инстинкт подражания. Психологически этот момент подражания можно интерпретировать как форму биологической самозащиты, естественный рефлекс стадных существ. Сравнение с человеческим обществом напрашивается само собой. Подражание одновременно является необходимой предпосылкой моды, ее противоречием; то, что мы называем процессом развития моды, представляет собой в сущности слияние противоречий. Человек приспособляется к окружающему миру, он приемлет моду, но вместе с тем с помощью этой моды он стремится отличаться от окружающих его людей. Человек подражает другим и в то же время старается в этой форме подражания осуществить собственную самостилизацию, свое представление о самом себе.

Иногда на первый взгляд может показаться, что мода слишком привержена к вычурному и легкомысленному, что оно подавляет функциональное назначение платья. Однако, история знает много примеров тому, что именно мода некоторые явно функциональные виды одежды подняла до разряда модных вещей. Это тоже связано с выражением общественного престижа, с манифестацией образа жизни и взглядов на жизнь. Например, джинсы, первоначально являвшиеся исключительно дешевой рабочей одеждой, в определенный период стали модным и даже престижным предметом костюма. Невысказанное значение джинсов так обязывает, что оно заглушает даже привкус однообразия, которое в данном случае очевидно. Девушки, появлявшиеся в любых ситуациях в джинсах и грубых, свисающих свитерах, демонстрировали тем самым скорее свою принадлежность к определенному поколению и к конкретной социальной группе, нежели свои эстетические взгляды и свой личный вкус.

Интересным свидетельством взаимосвязи между одеждой и общественным положением людей является английское выражение для обозначения выпускников престижных колледжей: их называют «белыми воротничками». Таким образом, место получения образования и социальное сословие очень просто обозначаются характерной частью одежды. К таким же англо-американским символам в деталях одежды относятся и фирменные галстуки университетов и клубов.

Мода в целом всегда стремится к молодому и свежему впечатлению: она хочет омолаживать. Антропологи доказывают, что татуировка и орнаменты из глины на лице у некоторых примитивных племен делались не только для украшения, но так же и для сокрытия морщин. При этом сущность моды изменение ближе динамичному темпу жизни молодых людей.

Таким образом, одежда человека это вовсе не оболочка, внешний признак или случайное, несущественное добавление: она в гораздо большей степени, чем многое остальное вещественное окружение людей (мебель, квартира, предметы обихода), представляет собой непосредственный символ их индивидуального существования, существования определенной группы, целой нации или целой эпохи.

И если исторический костюм это правдивое зеркало прошлого, то неотъемлемым дополнением к нему служит современная одежда ныне живущих народов, раскрывающая нам в своем многообразии основные особенности их психологии.

**Глава 2 . Практическая часть**

**2.1 Анализ символики костюма «ДЕНДИ»**

Демонстрация связи определенного исторического типа костюма и его символики с доминирующим в рамках той или иной культурной формации телесным каноном легче всего осуществляется при обращении к различным видам современного костюма.

При этом современность можно трактовать сколь угодно широко, вплоть до включения в содержание этого понятия всей исторической эпохи Нового времени. Поэтому представляется возможным ограничиться анализом символики костюма денди, а также кратким обзором некоторых наиболее заметных изменений в символике одежды в самые последние годы и в связи сменяющимися представлениями о нормативах телесности.

Выбор костюма денди обусловлен тем, что это, в сущности, первый костюм, который можно назвать модным в строгом смысле этого слова.

Обратимся к «элитарной концепции» моды Г.Зиммеля, объясняющей причины возникновения и механизмы функционирования моды психологией и особенностями поведения различных социальных групп. У этой концепции есть также название «концепция эффекта просачивания».[[38]](#footnote-38) Согласно ей, низшие слои стремятся подражать элите, демонстрировать иллюзорную общность с высшими классами, копировать эталоны их моды.

Таким образом, модные стандарты и образцы постепенно «просачиваются» сверху вниз, достигая низших слоев общества, и возникает массовая мода. Элита общества принимает новые образцы одежды и поведения в качестве модных, чтобы обозначить границу между собой и остальным обществом и тем самым сохранить свой статус. Тогда как массы стремятся стереть границу, отделяющую их от высшего общества, элита вновь и вновь восстанавливает ее. Этот процесс взаимовлияния масс и элиты может продолжаться бесконечно.

Г.Зиммель выделил следующие признаки общества, в котором может возникнуть феномен массовой моды: в обществе должны существовать различия между социальными слоями по престижу; представители низших слоев стремятся занять более высокое положение в обществе и имеют для этого возможности, так как уже не существует жестких социальных (сословных, классовых) перегородок.

*Мода действует в социальных системах, для которых характерны следующие черты:*

— социальная дифференциация и мобильность;

— открытость (развитые каналы коммуникации);

— избыточность (развита система тиражирования материальных и культурных благ, существует множество конкурирующих модных образцов).

В соответствии с этими признаками феномен массовой моды возникает в эпоху Нового времени в результате буржуазных революций (прежде всего Великой французской революции) и промышленного переворота. В это время формируется общество «равных возможностей», в котором были отменены прежние социальные границы и запреты, развивается массовое производство, позволяющее удовлетворять потребности в разнообразных и дешевых товарах, возникают новые каналы коммуникации и средства связи: почта, телеграф, железные дороги, газеты, журналы.

Но если феномен массовой моды связан с подражанием определенному образцу, то следует обратить внимание на добровольный характер такого подражания. Модный образец нельзя навязать силой, хотя, если говорить в целом о моде, она предполагает скрытое суггестивное насилие. В этом отношении если и встречаются в литературе по истории костюма упоминания о моде при дворах королей в средневековой Европе, то здесь все же нет еще феномена моды в чистом виде. Там, где подражать начинают не королю, но где сам король начинает подражать кому-то из своих подданных, и это подражание принимает открытый характер, — только там можно говорить о феномене моды. Первый из таких известных истории случаев связан именно с дендизмом.

Первым и в то же время классическим представителем дендизма, настоящим эталоном для всех денди XIX в., был Джордж Брайен Бреммель. Принадлежа к английской аристократии своего времени, он заметно выделялся из своей среды и одеждой и поведением. Причем влияние Бреммеля выходило далеко за рамки его среды. Следует сказать, что он был другом и «арбитром» в области элегантности принца Уэльского, впоследствии Георга IV. Бреммель оказал огромное влияние на своих современников.

Бреммель сформировал и стиль денди в одежде, который держался на трех основных принципах. Первый принцип в отечественных модных журналах стало принято переводить с английского *understatement* как «заметная незаметность». Согласно этому принципу костюм не должен привлекать внимание к владельцу, но обязан соответствовать самым строгим требованиям. Костюмы портных, обслуживавших денди, «отличает в первую очередь хороший крой и благородство ткани; швы не скрыты и подчеркивают конструктивные линии. На первый план выступает фундаментальная структура, тело клиента «строится» с помощью незаметных толщинок, солидной подкладки, системы мелких вытачек, а искусство портного подчеркивают видимые швы и сбалансированность пропорций.

Яркие цвета и украшения отсутствуют. Обнаженная базовая конструкция важнее орнаментальной поверхности…».[[39]](#footnote-39)

Вторым принципом стиля денди является «сила детали». На описанном выше минималистском фоне костюма должна присутствовать хотя бы одна знаковая деталь. Иногда она может быть тайной, например подкладка из цветного шелка на пиджаке или вышивка на отвороте манжета, которая может быть обнаружена, только если сам владелец захочет ее показать. Важнейшая символическая нагрузка в стиле денди падает на аксессуары: монокль, лорнет, трость, табакерки и др. Манера обращения с мелочами, внешне небрежная, но на самом деле профессионально отшлифованная, отличает денди в первую очередь.

Отсюда вытекал и третий принцип дендизма — продуманная небрежность. Денди должен уметь нарушать канон, и это нарушение должно продемонстрировать, что он отнюдь не манекен, а владеющий собой *master of the game (букв. «мастер игры»).* Наряд денди может сочетать яркий трикотажный галстук со строгим классическим костюмом. Этот костюм для современников нес на себе признаки непредсказуемости и иронии, которыми вообще была пропитана эпоха модерна.

Костюм денди лег в основу как парадного варианта мужского ансамбля со смокингом *(«Black tie»)* или c фраком *(«White tie»),* так и повседневного офисного стиля. Современный классический костюм-тройка во многом держится на контрасте светлых и темных тонов, воспроизводя тот же самый эстетический эффект минимализма. Но самое главное, что стремятся сохранить современные модельеры от стиля денди, — это его парадоксальный эффект.

Элегантность костюма не должна производить впечатления легкомысленности и суетности, но, напротив, должна подчеркивать деловые качества и личное достоинство мужчины.

Костюм денди открывает эпоху постепенной демократизации мужского гардероба. Ведь изначально многие денди не были аристократами по рождению, и демократизм их был рассчитан на самые широкие массы молодых горожан. Поэтому и в наши дни сдержанность классического костюма оказалась оптимальной для идеологии среднего класса.

Вместе с тем стиль денди предполагал не только костюм определенного покроя, но и строго выдержанный телесный канон. Английский эссеист и критик Уильям Хэзлитт в очерке «О внешнем виде джентльмена» (1821) дает характерное описание внешних физических признаков денди: «Привычное самообладание определяет наружность джентльмена. Он должен полностью управлять не только выражением лица, но и своими телодвижениями. Иными словами, в его виде и манере держаться должно ощущаться свободное владение всем телом, которое в каждом изгибе подчиняется его воле. Пускай будет ясно, что он выглядит и поступает так, как хочет, без всякого стеснения, смущения или неловкости. Он, собственно говоря, сам себе господин... и распоряжается собой по своему усмотрению и удовольствию...».[[40]](#footnote-40)

Можно заметить, что описанный Хэзлиттом телесный эталон является реализацией того стремления к власти над своим телом, которым отмечен античный костюм. «Тело джентльмена — послушный инструмент, которым он владеет как профессионал — непринужденно и с приятностью. Джентльмен свободен и всегда отличается особой элегантностью, за которой скрывается воспитанность, то есть сознательно выстроенная структура личности, и — как следствие — самоуважение».

Понятие элегантности, таким образом, предполагало не только отсутствие нескладности или стесненности неудобной одеждой. Элегантность включает в себя абсолютный контроль над своим телом и умение удерживать в строго очерченных границах естественность тела.

Однако само это удержание должно быть максимально незаметным, т. е. в свою очередь «естественным». Элегантность подразумевает блеск и изысканность манер, придает живость и воодушевление поведению денди и не нарушает принятых в обществе норм учтивости.

С определенными оговорками можно утверждать, что стиль денди предельно обнажает зависимость между типом костюма и динамикой проявлений телесности. В любую историческую и культурную эпоху костюм определяет фактически лишь меру движения тела. Каждый исторический тип костюма подразумевает определенную серию жестов и поз, которые только и способны репрезентировать как сам костюм, так и определенный телесный канон. И наоборот, всегда есть жесты и позы, которые тем или иным типом костюма вытесняются, а иногда даже жестко табуируются. Так, дамские кринолины XVIII в. не позволяли опускать руки, и подобное ограничение свободы движений воспринималось как норма, которая имела эстетическое и этическое значение.

Разумеется, мера допустимости и недопустимости телесных движений определялась не только контурами костюма, но и эластичностью тканей. Новые материалы, на которые ориентируется костюм денди, приводят к совершенно новому этикету, к новой манере двигаться и держаться. Человек с хорошими манерами при общении теперь не должен был застывать в неподвижности. «Дворянин теперь в общении с окружающими не только не стоял «столбом», но, слегка наклонившись и немного выдвинув вперед правую ногу, «держал корпус» едва уловимым легким движением, которое позволяло, не задерживая разговор, лишь перекинуться несколькими словами с кем-либо из окружающих. Этот новый облик английского аристократа, простой и непринужденный, возник потому, что... промышленность здесь была уже настолько совершенна, что появилось много тканей, обладающих большой степенью эластичности».[[41]](#footnote-41)

Человек с хорошими манерами должен в любой ситуации сохранять точность жестов и подвижную пластику поз. Такой контроль над собственным телом, который к тому же должен был быть совершенно незаметным для окружающих, достигался посредством кропотливых тренировок. Разумеется, светская элегантность денди, его телесная ловкость были не врожденными качествами, а достигались за счет обучения различным искусствам владения телом: танцам, верховой езде, гимнастике, иногда военной подготовке. «Изящество поз в повседневной жизни становилось своеобразным знаком сословной принадлежности, более точным признаком «подлинности», нежели костюм или прическа».[[42]](#footnote-42) К искусству держаться и грациозно двигаться необходимо добавить еще определенные навыки обращения с окружающими человека мелочами: тростью, шляпой, табакеркой, чашкой.

Кроме всего прочего дендизм принес с собой и определенный способ ухода за телом, предполагавший новый, более высокий уровень личной гигиены. Этот стиль подразумевал не только новую модель телесности, но и пересмотр некоторых гигиенических привычек, обычных для предыдущих столетий. Упоминавшийся уже основатель дендизма Бреммель был известен своей аккуратностью; он менял рубашки три раза в день и если замечал мельчайшее пятнышко, тотчас отсылал сорочку в стирку. Его личным правилом была ежедневная смена белья и утренняя ванна. Его чистоплотность была поводом для бесконечных анекдотов, поскольку такой уровень гигиены выходил за пределы норм того времени. Кроме обязательных купаний его утренний туалет включал в себя тщательное бритье, удаление маленьких волосков с тела и т.д. Весь утренний туалет Бреммеля обычно занимал околотрех часов и повторялся каждый день.

Дендизм дал названия многим элементам современной одежды.

Особо следует отметить, что именно с дендизмом связана и характерная для наших дней феминизация мужского и маскулинизация женского костюмов. К стилю денди проявляла, например, острое внимание знаменитая Аврора Дюдеван, шокировавшая обывателей мужскими костюмами, сигарами, хриплым голосом и мужским именем Жорж Санд, которое и осталось в истории литературы. Ее возлюбленный Альфред де Мюссе, напротив, отличался чрезмерной женственностью .

Знаменитый французский поэт Стефан Малларме в одиночку выпускал в течение 1874 г. дамский журнал «Последняя мода», скрываясь под разнообразными псевдонимами и масками: мадам Маргерит де Понти, дама-креолка, владелица бретонского замка, мулатка Зизи, негритянка Олимпия и др. Он весьма профессионально вел многочисленные рубрики журнала и регулярно сообщал о последних новинках в мире моды. Аналогичный опыт был и у знаменитого английского писателя Оскара Уайльда, возродившего в Англии движение денди. Он стал в 1887 г. главным редактором журнала «Мир женщины». Известно, что с ним охотно сотрудничали многие известные женщины, а знаменитая Сара Бернар подписывала сочиненные Уайльдом статьи. Влечение знаменитых писателей к миру женской моды было, разумеется, неслучайным явлением. Можно предположить, что они видели в такого рода феминизации средство расширения и утончения чувственности.

Но если такие тенденции тогда только возникали, то к концу XX в. они становятся в мире моды доминирующими. Если в 80-е годы канон мужского тела был репрезентирован А.Шварцнеггером, С.Сталоне, К. ван Даммом, то в 90-е на смену им приходят весьма женственные К.Ривз, Л.Ди Каприо, Т.Круз. На телесный канон накладывает заметный отпечаток мультикультурализм. Этнические, социальные и возрастные модели идеального тела, опираясь на принцип политкорректности и культурный плюрализм, выступают в мире моды с позиций своей неповторимости и уникальности.

Смешение мужского и женского становится не только неосознанной тенденцией мировой культуры, но и сознательно используемой категорией у дизайнеров и модельеров. Они начинают использовать термин *genderbending,* который обозначает не утверждение бесполого стиля «унисекс», а напротив, некоторой новой фривольности, когда эротизм мужского тела только выигрывает за счет добавления элементов женственности.

Современный мужской костюм существует в непрерывном эстетическом взаимодействии с телом. Но если раньше, в предшествующие десятилетия, костюм активно моделировал фигуру владельца, то сейчас он просто пассивно следует за рельефами тела. Шелковый трикотаж, прозрачные наполовину расстегнутые рубашки, пиджак, надетый на голое тело, — все эти атрибуты современного костюма предполагают тонкие, нечеткие контуры, плавно струящиеся вокруг тела. К этому следует добавить, что мужской костюм теперь шьется из мягких, тонких тканей, а от всех набивок, бортовок, искусственных утолщений приходится отказываться. Модельеры предлагают необычную для мужского костюма цветовую гамму: оранжевый, розовый, фуксия, коралловый, терракотовый цвета.

Из женского костюма заимствуются не только расцветки, но и набивные рисунки, яркие цветочные узоры. Кроме того, для мужского костюма используются ткани, которые традиционно считались женскими: атлас, шифон, гипюр, китайский шелк, кружевное полотно. Эти заимствования столь часто повторяются, что вряд ли возможно уже воспринимать их как простые эксперименты или как стремление эпатировать публику. За ними стоит вышеупомянутая тенденция целенаправленного смешения мужского и женского. Рубашки и пиджаки, сшитые из «женских» тканей, выглядят не женственно и не мужественно; оппозиция полов здесь либо снимается вообще, либо становится элементом какой-то непонятной онтологической игры. Мужское и женское становятся аппликациями костюма и могут сочетаться в его ансамбле в самых неожиданных комбинациях.

Феминизация мужского сопровождается и маскулинизацией женского. Женщины, в свою очередь, смело узурпируют мужские галстуки и т.д. В целом процесс вживания в массовую культуру нового героя-андрогина проходит достаточно интенсивно. Пионером в создании и эксплуатации образа андрогина был британский рок-музыкант Дэвид Боуи. Созданные им андрогины — Зигги Стардаст и Стармэн — отличаются странным обликом и нечеловеческой красотой. Дети, не осознающие его андрогинность, находят его скорее привлекательным, чем пугающим.

Разумеется, утверждение, что костюм наших дней является одним из важнейших инструментов в сборке тела андрогина, может быть доказано только в результате кропотливого анализа всего многообразия и многоцветия современного мира моды. В данном разделе продемонстрирована вполне определенная связь между конкретным типом костюма и конкретным телесным каноном и показано, что такая связь вообще существует, а ее использование в качестве методологической предпосылки может привести к интересным и перспективным результатам.

**2.2Семиотика веера в контексте русского костюма**

В качестве второй практической задачи рассмотрим знаковые функции в контексте русского костюма на примере такого аксессуара , как *веер.*

Как уже отмечалось, культура - противоречивое и уникальное явление. Каждый ее элемент настолько неповторим и значим, что очень сложно установить между ними иерархическую зависимость.

Быт представляет собой и повседневную практическую жизнь и, одновременно, в символическом смысле, сферу культуры. «Мир повседневных вещей, - по мнению Ю.М. Лотмана, - самодовлеющая система. А значит, ее можно пережить эстетически, независимо от прямого смысла». Бытовая культура содержит в себе ключ к пониманию своего прошлого, а значит, помогает понять настоящее, дает возможность познать чужую культуру, проясняя тем самым свою: «...чтобы представить себе логику литературного героя или людей прошлого, ... надо представлять себе, как они жили, какой мир их окружал, каковы были их общие представления, нравственные, их служебные обязанности, обычаи, одежда, почему они поступали так, а не иначе».[[43]](#footnote-43)

Существуют культуры, в которых национальный костюм уже сложился (например, украинский, китайский, японский и т.д.), и традиции, где процесс его формирования еще не завершен, например, русский национальный костюм.

Процесс мифологизации такой области бытовой повседневной культуры как костюм на русской почве нельзя оценивать однозначно: с одной стороны, складывающийся миф заполнил ту пустотность, которая образовалась в сфере бытовой культуры, а с другой стороны - способствовал выработке определенных коммуникативных стратегий внутри русской культуры в освоении «чужого», заимствованного материала.

В конце XVIII века в России начинают появляться различные атрибуты иноземных костюмов, в том числе, и такой элемент восточного костюма, как *веер.*

Словарь Р.М. Кирсановой дает следующее определение веера: «Веер - складное устройство из бумаги, ткани, кости, дерева, перьев, кружева (нередко отделанное росписью, инкрустацией, сквозной резьбой) предназначенное для обмахивания, навевания прохлады».[[44]](#footnote-44)

Мифологизированное поле русского национального костюма в процессе адаптации веера как элемента "чужого" костюма выработало определенные коммуникативные стратегии.

1. *Стратегия заимствования формы.*

Веер, известный в Европе, был завезен из восточных стран, точнее из стран Дальнего Востока. Тип складного веера - это, собственно, изобретение японской культуры, ведь китайская культура знала только прямую форму веера, опахалообразную, а японцы в X-XII веках со свойственной им коммуникативной стратегией "чужое вмиг почувствовать своим" предложили свой тип веера, более практичный и удобный. Именно японский вариант и нашел отклик в Европе, а позже оттуда был перенесен в XVIII веке в Россию.

2. *Стратегия заимствования дискурса.*

Из Европы русским костюмом была заимствована не только форма веера, но и его «особый» дискурс, на котором русские дамы и кавалеры вели своеобразный диалог, специфика которого заключалась в том, что его нельзя было услышать, но можно было подглядеть.

Важно отметить, что дискурс веера читался только в процессе «разговора», по перемене его положения, движению руки, по количеству открывшихся и мгновенно закрывшихся отдельных «листков». Хотя язык веера можно назвать женским дискурсом, понимать его должны были все же мужчины.

При анализе живописного произведения трудность понимания языка веера связана прежде всего с тем, что в живописи фиксируется статическое положение веера - это лишь «звук», а не «слово». Дискурса веера оказывается неразрывно связан с процессом символизации, узнавания, ранее известного, процессом своеобразного смыслорождения. Дискурс веера неразрывно связан с ситуацией диалога, более того, оказывается единственно возможным именно в ситуации «живого» слова.

В бытовой культуре XVIII века существовало выражение «махаться» (то есть вести любовную игру, «роман»). Это был тайный, символический язык влюбленных, поэтому на портретах этого периода изображения дам с веерами довольно редки, а главное, что веер, как правило, закрыт, то есть молчит. Можно сказать, что в бытовой русской культуре мы сталкиваемся с табуированием семиотического поля веера.

В России существовали специальные пособия, которые обучали, прежде всего дам, языку веера. Символический язык веера требовал от дам знание и строгое соблюдение правил поведения, он всегда нем текст-информацию, закрепленную за определенным положением веера:

* чтобы выразить «да»**,** следует приложить веер левой рукой к правой щеке;
* «Нет» – приложить открытый веер правой рукой к левой щеке;
* «Я к вам не чувствую приязни» – открыть и закрыть веер, держа его перед ртом;
* «Я вас не люблю» – сделать закрытым веером движение;
* «Мои мысли всегда с вами» – наполовину открыть веер и несколько раз легко провести им по лбу;
* «Я вас люблю» – правой рукой указать закрытым веером на сердце;
* «Не приходите сегодня» – провести закрытым веером по наружной стороне руки;
* «Приходите, я буду довольна»– держа открытый веер в правой руке, медленно сложить его в ладонь левой руки;
* «Будьте осторожны, за нами следят» – открытым веером дотронуться до левого уха;
* «Вы меня огорчили»– быстро закрыть веер и держать его между сложенными руками;
* «Я не приду» – держать левую сторону открытого веера перед тем, с кем идет разговор;
* «Я хочу с вами танцевать» – открытым веером махнуть несколько раз к себе;
* «Я приду» – держа веер левой стороной перед тем, с кем идет речь, прижать веер к груди и затем быстро махнуть в сторону собеседника;
* «Молчите, нас подслушивают» – дотронуться закрытым веером до губ.

Если собеседник, пользующийся особым расположением, просит веер, то следует подавать его верхним концом, что означает симпатию, но и любовь, Для выражения же презрения веер подастся ручкой, т. е. нижним концом.

Помимо молчаливой игры веером важное значение имел и его цвет: белый означал невинность, черный – печаль, красный – радость, счастье, голубой – постоянство, верность, желтый – отказ, зеленый – надежду, коричневый – недолговременное счастье, черный с белым – нарушенный мир. розовый с голубым – любовь и верность, вышитый золотом – богатство, шитый серебром – скромность, убранный блестками – твердость и доверие.

Встречались более сложные цветовые сочетания, требующие более сложного распознавания: «черный с белым - разрушенный мир, розовый с голубым - любовь и верность, убранный блестками - твердость и доверие».[[45]](#footnote-45)

Можно сказать, что русская культура, опосредованно заимствуя такой элемент «восточного» костюма, как веер, вырабатывает следующие адаптационные коммуникативные стратегии: стратегию заимствования формы, стратегия заимствования дискурса и стратегия «вещь-слово-мир».

Последняя коммуникативная стратегия собственно и переводит внешний дискурсивный язык (в частности, форма, положение веера) на язык внутренней речи, формируя тем самым сложное семантическое поле прочтений положений веера, его цветового разнообразия.

Таким образом, «чужая» вещь - веер, попадая в мифологизированное поле русского контекста, с определенной формой, готовыми смысловыми нагрузками может существовать исключительно в коммуникативном событии, в котором участвуют носитель, владелец вещи-веера и адресат, которому направлен текст-информация. В процессе диалога вещь-веер становится «словом», то есть порождает некий смысл, некое содержание (например, я вас люблю, приходите сегодня вечером и т. д.). Однако ситуация первичного смыслопорождения не является конечной, ведь в процессе адаптации элемента иной культуры происходит рождение нового коммуникативного пространства – «мира», расширение которого формирует многообразия и неисчерпаемость семиотического поля.

**Заключение**

Итак, из всего вышеизложенного, можно сделать следующие выводы.

Костюм - это символ, знак, внешний элемент обыденной повседневной жизни социальных слоев. Знаковая система всегда исторична и возникает в определенном обществе, в рамках определенной социокультурной группы, она всегда эмоциональна и не поддается подчас логике: «Знак - всегда метафора. Но в области быта эта метафора отсылает к образу, общественно-историческое содержание которого выражено, прежде всего, через эмоциональную память и образные ассоциации».

Костюм был обязательным атрибутом публичных выступлений, религиозных процессий, празднеств, церемоний. Им дорожили, он являлся предметом общественного почитания. Скажем, невозможно себе представить ни одного публичного выхода римлянина без тоги. Не случайно, римский оратор Гортензий выиграл суд у обидчика, который немного испортил складки на его тоге.

Связь истории костюма с политической сферой общества также имеет символический, атрибутивный характер.

Атрибуты и символы власти - короны, жезлы, скипетры, державы, мантии - использовались во время ритуальных, религиозных и политических церемоний. Костюм в косвенной форме позволяет судить об уровне демократических свобод в том или ином обществе. Таков классический греческий костюм - гимн человеческой индивидуальности.

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 сословного общества костюм был средством выражения социальной принадлежности, знаком привилегий одного сословия перед другим. Чем сложнее структура общества, тем богаче традиция, тем разнообразнее одеяния.

Наконец, каждая эпоха характеризуется определенным состоянием культуры, получающим своеобразное выражение в искусстве моды. Современная мода - это игра со старым, имитация нового через комбинаторику прошлого. Теперь же возвращение «прошлых мод» и их стилизация является главной тенденцией современной постмодернистской моды. Вся история моды - это история знаков, символов!

Так, например, с помощью веера объяснялись в любви, выражали презрение, назначали час свидания, но только в руках просвященного веер становился настоящим оружием галантности. Мадам де Сталь писала, что по манере обращения с веером не стоило труда отличить княгиню от графини, а маркизу от мещанки. Помимо унификации всех жестов и манипуляций, знакомых и дамам, и кавалерам, для аксессуара были запатентованы различные азбуки.

В данной дипломной работе были освещены и раскрыты следующие вопросы: 1. Значение и роль костюма в социально-культурологическом аспекте; 2. Функции костюма; 3. Типология костюма; 4. Костюм – как знак и символ в истории культуры. 5. Понятие символа. 6. Понятие знака. 7. Семиотика костюма. 8. О чем может рассказать костюм? Символика костюма: психологическая характеристика костюма; костюм как характеристика времени; социальная характеристика костюма; костюм и технический прогресс; атрибуты и аксессуары; цвет в костюме; костюм как символ; костюм проявление стиля эпохи; костюм и мода. В практической части работы проведен анализ символики костюма «денди», а также проведен анализ семиотики веера в контексте русского костюма.

Все задачи работы, которые были определены целью дипломной работы – решены.

В результате проделанной работы можно сказать, что цель работы достигнута.

**Список использованной литературы**

1. Р. Барт. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., изд-во им. Сабашниковых, 2004.
2. Л.В. Беловинский. Типология русского народного костюма. - М., 1997. - 48 с.
3. П.Г. Богатырев. Функции костюма в Моравской Словакии // Вопросы теории народного искусства. - М., 1971. - С. 297-368.
4. В.Б. Богомолов. История костюма и орнамента восточных славян. Методические указания к семинарским занятиям по курсу "История костюма и материальной культуры". - Омск, 1990. - 24 с.
5. В. Брун, М. Тильке. История костюма. М.: Искусство, 2006. - 463с.
6. О. Вайнштейн. // Иностр. лит. 2000. № 3. С.298.
7. О. Вайнштейн. // Иностр. лит. № 6. 2003. С.253-254.
8. Г. Вейс. История культуры народов мира. Костюм. Украшения. - М:Эксмо, 2004.
9. В. Власов. Стили в искусстве. Словарь. Изд-во «Лита», Санкт - Петербург, 1998.
10. Ф. Готтенрот. Иллюстрированная история материальной культуры. – М.:АСТ, 2001.

В.В. Давыдова. Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.

В.В. Давыдова. Типология костюма. Выпуск 1. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.

1. Т. Давиденко. Семиотика веера в контексте русского костюма. Донецкий государственный университет, Украина, Критика и семиотика. Вып. 3/4, 2001.
2. В.В. Ермилова, Д.Ю. Ермилова. Моделирование и художественное оформление одежды. М.: Академия, 2006.
3. Д.Ю. Ермилова. История домов моды Учебное пособие для вузов. – М.: Академия, 2004.
4. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. –278с.

Г. Зиммель. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избранное. Т.1. Философия культуры. М.: Юрист, 1996. С.494-516.

1. В.В. Иванов, Ю.М. Лотман , А.М. Пятигорский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский. Тезисы к семиотическому изучению культур – Tartu Semiotics Library 1. Tartu, University of Tartu, 1998 или Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: 2001, - С. 504–525.
2. История костюма / Серия «Учебники XXI века». – Ростов-Н/Д: Феникс, 2001.
3. История цивилизации. Новое время XIV-XIX вв. III том, Москва, «ЭКСМО-Пресс», 2008.

Р.М. Кирсанова. Костюм в русской художественной культуре 18 –первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии / Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. –М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383с.

Р.М. Кирсанова. Русский костюм и быт 18-19 веков. –М.: слово /slovo, 2002. – 219с.

Кирсанова Р.М. // Русская галерея. 1998. № 2. С.28.

В. Ключевский. Курс русской истории. Ч. V. М.: Просвещение, 1937.

1. Н.Н. Каминская. История костюма, М.: Легпромбытиздат, 2006 .

Н.М.Калашникова. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А.Петровой. - М.: РИЦ АИМ, 2005.

1. Е. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага: Артия, 2007.

Г.С. Кнабе . Семиотика культуры. М. РГГУ, 2005.

Н.Г. Комлев. Словарь иностранных слов. М.: АРТ, 1999.

Краткая литературная энциклопедия В 9-ти томах Издательство: Москва: Советская энциклопедия. 2005.

Краткий психологический словарь. М. 2005.

1. В.И. Кузищин. История Древней Греции: учеб. Пособие для студ. высш. учеб. Заведений / В.И. Кузищин, Т.Б. Гвоздева, В.М. Строгецкий, А.В. Стрелков; под ред. В.И. Кузищина. – М.: Издательский центр Академия, 2006. - 480 с.

А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Ю.М.Лотман Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973.

1. Ю.М. Лотман. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. СПб., 1996.
2. Ю.М. Лотман. Избранные статьи, т.1. Таллинн, 1992.

С.Т. Махлина. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. – СПб.: 2003.

М.Н. Мерцалова. Поэзия народного костюма. М.: МГ, 1988.

1. Ч. Моррис. Основания теории знаков // Семиотика. Антология. П.р. Ю.С.Степанова. М., Академический проект. Деловая книга. 2001.

М.Н. Мерцалова. Костюм разных времен и народов. Т. I, М., 2003.

Я.Н. Нерсесов. Я познаю мир: История моды . Под ред. Е.М. Ивановой. –М.:ООО «Издательство АСТ», 1998.

1. Т.П. Неклюдова. История костюма. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 336 с.

С.И.Ожегов. Толковый словарь. Издательство «Азъ», 1992.

1. Очерки по истории искусства. / Под ред. Григоровича Н.С. – М.: Советский художник, 1987.
2. Э.Б. Плаксина. 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.

Г.Г. Почепцов История русской семиотики до и после 1917года. Учебно-справочное издание. -Издательство "Лабиринт". 1998, - 336с.

Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. - СПб., 1998. - 400 с.

Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1985, -208с.

Н.М. Тарабукин. Очерки по истории костюма / Н. М. Тарабукин. — М.: ГИТИС, 1994. — 155 с.

Л.Ю. Фефилова. Костюм XIX века в иллюстративных источниках // Региональные модели школьного исторического общего и профессионального образования: Восьмые всероссийские историко-педагогические чтения. – Екатеринбург, 2004.

Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. — М.: Терра, 2001, — 40 726 с.

1. Р.М. Кирсанова. Костюм в русской художественной культуре 18 –первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии / Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. –М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. – С.3 [↑](#footnote-ref-1)
2. Р.М. Кирсанова. Русский костюм и быт 18-19 веков. –М.: слово /slovo, 2002. – С.7 [↑](#footnote-ref-2)
3. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. – С.21 [↑](#footnote-ref-3)
4. Древний Египет. Н.М. Каминская [↑](#footnote-ref-4)
5. Н.М. Тарабукин. Очерки по истории костюма / Н. М. Тарабукин. — М.: ГИТИС, 1994.-С.5 [↑](#footnote-ref-5)
6. С.И.Ожегов. Толковый словарь. Издательство "Азъ", 1992. С.354 [↑](#footnote-ref-6)
7. Кнабе Г.С. Семиотика культуры. М. РГГУ, 2005. С.7 [↑](#footnote-ref-7)
8. В.В. Давыдова. Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.191 [↑](#footnote-ref-8)
9. Р.М. Кирсанова. Русский костюм и быт 18-19 веков. –М.: слово /slovo, 2002. – С.7 [↑](#footnote-ref-9)
10. Р.М. Кирсанова. Русский костюм и быт 18-19 веков. –М.: слово /slovo, 2002. – С.8 [↑](#footnote-ref-10)
11. В.В. Давыдова. Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.194 [↑](#footnote-ref-11)
12. В.В. Давыдова. Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.195 [↑](#footnote-ref-12)
13. В.В. Давыдова. Типология костюма. Выпуск 1. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.- С.117-118 [↑](#footnote-ref-13)
14. В.В. Давыдова. Типология костюма. Выпуск 1. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.-С.127 [↑](#footnote-ref-14)
15. В.В. Давыдова. Типология костюма. Выпуск 1. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - С.131 [↑](#footnote-ref-15)
16. Я.Н. Нерсесов. Я познаю мир: История моды . Под ред. Е.М. Ивановой. –М.:ООО «Издательство АСТ», 1998. – С.3 [↑](#footnote-ref-16)
17. Словарь иностранных слов". Комлев Н.Г., 1999. –С.144 [↑](#footnote-ref-17)
18. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. — М.: Терра, 2001 г. — С. 9176. [↑](#footnote-ref-18)
19. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. — М.: Терра, 2001 г. — С. 916а. [↑](#footnote-ref-19)
20. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. — М.: Терра, 2001 г. — С. 379а - 380а. [↑](#footnote-ref-20)
21. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение 1985г. - С.140 [↑](#footnote-ref-21)
22. А.Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 38. [↑](#footnote-ref-22)
23. Краткая литературная энциклопедия В 9-ти томах Издательство: Москва: Советская энциклопедия. 2005. - С.826 [↑](#footnote-ref-23)
24. Краткий психологический словарь. М. 2005. –С.75 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ключевский В. Курс русской истории. Ч. V. М., 1937. С.21 [↑](#footnote-ref-25)
26. Ю. Лотман Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973.-С.8 [↑](#footnote-ref-26)
27. С.Т. Махлина. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. – СПб., 2003. -С.132 [↑](#footnote-ref-27)
28. Н.М.Калашникова. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А.Петровой. - М.: РИЦ АИМ, 2005. - С. 325-327 [↑](#footnote-ref-28)
29. Г.Г. Почепцов История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание. -Издательство "Лабиринт". М" 1998. - С.163 [↑](#footnote-ref-29)
30. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. – СПб., 2003. - С.134 [↑](#footnote-ref-30)
31. С.Т.Махлина. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. – СПб., 2003. С.135 [↑](#footnote-ref-31)
32. Н.М.Калашникова. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А.Петровой. - М.: РИЦ АИМ, 2005. – С. 327 [↑](#footnote-ref-32)
33. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. – С.28 [↑](#footnote-ref-33)
34. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. –С.32 [↑](#footnote-ref-34)
35. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. –С.36 [↑](#footnote-ref-35)
36. Р.В. Захаржевская. История костюма. От античности до современности. / Р.В. Захаржевская. -3-ие изд., доп. – М.: РИПОЛ классик, 2008. –С.22 [↑](#footnote-ref-36)
37. Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. Иллюстрированная энциклопедия моды. Артия, 1987 - С.7 [↑](#footnote-ref-37)
38. Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избранное. Т.1. Философия культуры. М.: Юрист, 1996. -С.494 [↑](#footnote-ref-38)
39. Вайнштейн О. // Иностр. лит. 2000. № 3. С.298. [↑](#footnote-ref-39)
40. Цит. по: Вайнштейн О. // Иностр. лит. № 6. 2003. С.253-254. [↑](#footnote-ref-40)
41. М.Н. Мерцалова. Поэзия народного костюма. М.: МГ, 1988. - С.116 [↑](#footnote-ref-41)
42. Кирсанова Р.М. // Русская галерея. 1998. № 2. С.28. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ю. Лотман. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. СПб., 1996, - С.9. [↑](#footnote-ref-43)
44. Р.М. Кирсанова. Костюм в русской культуре XVIII - первой половине XX века. Опыт энциклопедии. М., 1995, - С. 60. [↑](#footnote-ref-44)
45. Т. Давиденко. Семиотика веера в контексте русского костюма. Донецкий государственный университет, Украина, Критика и семиотика. Вып. 3/4, 2001. С. 232 [↑](#footnote-ref-45)