1. Введение

а) определение символа

б) определение стиля

2. Символика архитектуры

а) Антика

б) Готика

в) Барокко

г) Модерн

3. Символика интерьера

а) символика цвета

б) символика формы

в) дизайн

г) орнамент

4. Символика костюма

а) психологическая характеристика костюма

б) костюм как характеристика времени

в) социальная характеристика костюма

г) костюм и технический прогресс

д) атрибуты и аксессуары

е) цвет в костюме

ж) костюм как символ

з) костюм - проявление стиля эпохи

и) мода

5. Заключение

"Может показаться, что искусству

угрожает опасность потонуть

в море разговоров о нем."

Рудольф Арнхейм

ВВЕДЕНИЕ

Когда основной костяк текста реферата был уже завершен, мне на глаза попалась

газета "Вечерняя Москва" с опубликован-ным в ней пространным интервью Главного

архитектора г. Москвы. Некоторые полжения этой статьи показались мне настолько

имеющими непосредственное отношение к теме нашего анализа, что я решил начать свою

работу именно с одного из них.

Журналист - интервьюер описывает, в частности, потря-сающую жизненную зарисовку:

современный мальчик стоит на Поклонной горе, разглядывая храм - новодел - его

све-жеблестящие золотом купола, стройные апсиды, белоснежно - кипенные своды, яркие

лики святых. - Нравится? - спрашивает его молодая мамаша. - Очень! - отвечает сын.

- На банк похоже !..

Эта история с подменой дома Бога на дом менялы кажется мне ярчайшим и необычайно

точным примером инверсии, смещения психологической символики нашего сегодняшнего

визуального восприятия.

Плохую книгу можно захлопнуть. От плохой картины - отвернуться. С плохого концерта

или спектакля - уйти. Но есть груп-па искусств, которые воздействуют на людей

постоянно и независимо от их желания. Они входят в понятие материальной культуры и

связаны с формированием пространственной среды и предметного мира. Встречи с ними

нельзя избежать, на них невозможно зажмуриться. Мы сталкиваемся с ними ежедневно и

ежечасно, и столь же ежедневно и ежечасно человеческая психология вступает с ними в

непосредственное взаимодействие, непрерывно влияя на них и получая от них

сильнейшее воздействие. Эти искусства - архитектура, дизайн и костюм.

Но прежде чем разбираться собственно с каждым из них в отдельности, мне пришлось

обратиться к справочной литературе, чтобы более точно понять, что включает в себя

понятие символа.

Символ в искусстве ( от греч. symbolon - знак, опознаватель-ная примета),

универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со

смежными категориями - художественного образа, с одной стороны, знака и аллегории -

с другой. В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте

своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой

многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в

некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход об-раза за

собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом,

но ему не тождественного. Предметный образ и глубиный 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, так что в напряжении между ними и раскрывается символ.

Переходя в символ, образ становится "прозрачным"; смысл "просвечивает" сквозь него,

будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива.

Принципиальное отличие символа от аллегории состоит в том, что смысл нельзя

дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не

существует в качестве рациональной формулы, которую можно "вложить" в образ и затем

извлечь из него. Здесь же приходистся искать и специфику символа по отношению к

категории знака. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое

частное явление целостный образ мира.

Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу

воспринимающего.Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но

как динамичная тенденция: он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя

разьяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся

его с дальнешими символичными сцеплениями, которые подведут к большей рациональной

ясности, но не достигнут чистых понятий.

Истолкование символа есть диалогическая форма знания: смысл символа реально

существует только внутри человеческого общения. 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 - взаимодествие, 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 непосредственyая коммуникация (понимаемая здесь именно как обмен

символами ).

Таким образом все вышеизложенное приводит нас к выводу , что социально -

историческая природа психологической символики человечества в области искусства и

культуры наиболее полно может быть выражена лишь в эстетической категории стиля.

Чтобы точнее разобраться в дефиниции данного понятия, нам вновь придется

обратиться к некоторым справочникам.

Стиль в архитектуре и в искусстве ( от лат. stilus - остроконечная палочка для

письма, манера письма ) - совокупность особенностей, присущих какой - нибудь эпохе,

школе или художнику;

- идейно и художественно обусловленная общность изобразительных приемов в

литературе и в искусстве определенного времени или направления, а так же в

отдельном произведении;

- способ осуществления чего - либо, отличающийся совокупностью своеобразных

приемов;

- устойчивая общность образной системы, средств художественной выразительности,

характеризующая своеобразие творчества художника, отдельного произведения,

художественного направления, национальной культуры;

- отличие стиля от других категорий эстетики, в частности художественного метода,

- в его непосредственно конкретной реализации : стилевые особенности как бы

выступают на поверхность произведения, в качестве зримого и ощутимого единства всех

главных моментов художественной формы;

- в широком смысле - сквозной принцип построения художественной формы, сообщающей

произведению ощутимую целостность, единый тон и колорит. При этом различают

"большие стили", т. н. стили эпохи ( Возрождение, барокко, классицизм ), стили

различных направлений и течений, национальные стили и индивидуальные стили

художников нового времени.

Соотношение между индивидульным стилем и историчеким стилем эпох и направлений в

разное время складывается по-разному. Как правило, в ранние периоды развития

искусства стиль был единым, всеобъемлющим, строго подчиненным религиозно -

идиологическим нормам; "с разви-тием эстетической восприимчи-вости ...

необходимость для каждой эпохи в единичности стиля ("стиля эпохи", "эстетическокого

кода эпохи" ) постепенно ослабевает" ( Лихачев Д.С. ). Начиная с нового времени

индивидуаль-ные стили , не сводимые к стилям литературных течений, направле-ний и

школ, все более определяют "лицо" "больших" и классических национальных стилей.

Cама же историческая смена художественных стилей не обнаруживает сплошной цепи

преемственности: наследование стилевой традиции и разрыв с ней , усвоение усточивых

характеристик предшествующего стиля и принципиальное отталкивание от него - с

переменным успехом оказываются доминирющими в различные исторические периоды и у

разных авторов.

Стиль есть самая общая искусствоведческая категория, кото-рая соответствует

мировоззрению и художественному мышлению больших масс людей, художников целой эпохи

и большого круга людей ( С.С.Мокульский ) .

Некоторые считают, что техника изменяется потому, что при-едаются старые приемы;

стремление освежить эти приемы и заставляет менять технику. Это, разумеется,

неверно. Художественные приемы меняются не потому, что они надоедают, а потому что

ме-няется мировоззрение и мироощущение, притом не одного художника , а целого

поколения.

Из того, что до сих пор говорилось о стиле, можно сделать следующие выводы.

Во-первых, стиль есть категория мировоззренческая. Во-вторых, стиль есть категория

социальная. Потому что мировоззрение всегда есть понятие социальое.

В-третьих, стиль есть категория конкретно-историческая. Это означает, что нельзя

мыслить стиль вне времени и пространства, нельзя говорить о стиле вообще. Стиль,

как конкретно-историческая категория, имеет свои хронологические рамки и пределы.

В каждом стиле безусловно отражается несколько моментов. Основную, ведущую роль

играет мировоззрение. Стиль нельзя выводить непосредственно из экономики, а можно

только из определенных идейных процессов, возникающих в сознании людей на этой

экономической основе.

Помимо мировоззрения, мы различаем в стиле материал действительности, отображенный

в художественных произ-ведениях. В ту или другую эпоху этот материал различен.

Соответственно, в произведениях разных стилей появляется разная тематика, разные

сюжеты, разные образы.

Далее, в любом стиле отражается состояние культуры, цивилизации, материального

быта человечества того или другого времени.

Итак, теперь, рассмотрев более или менее подробно все ос-новные психологические,

социальные, эстетические, философ-ские и исторические грани фундаментальных для

данной работы понятий символа и стиля, их взаимодействия и взаи-мопроникновения, мы

уже можем перейти непосредственно к анализу психологической символики оговоренных

выше видов искусства в их конкретно - историческом, стилеобразующем аспекте.

АРХИТЕКТУРА

Антика

Архитектура античной Греции, охватывающая в своём раз-витии в основном 8-1 вв. до

н.э., делится на три периода: архаичес-кий, классический и эллинистический. Им

пред-шествовали период критомикенской культуры на территории южной Греции и

островах Эгейского моря и так называемый Гомеровский период - время разложения

родового строя и возникновения ранних классовых отношений, что привело в 8-7 вв. до

н.э. к формированию античных рабовладельческих государств. Период архаики совпадает

со временем окон-чательного сложения полиса ( как города - государства ) и

формирования основных типов культовых и других обще-ственных зданий. Из второго

периода следует выделить время наивысшего расцвета полисов, к которому применяют

название классического периода. Ведущее место в эту эпоху принадлежит Афинам, где в

"золотой век" правления Перикла достигает своей высшей точки развитие

рабовладельческой демократии, а вместе с нею - искусство и архитектура.

Третий период - эпоха эллинизма - время возникновения греко - восточных монархий и

интенсивной экспансии эллинской культуры в новые города Малой Азии и Египта,

ставшие крупными центрами торговой и культурной жизни.

Греками было положено начало многим важнейшим отраслям науки, они заложили основы

геометрии, механики статики, что позд-нее явилось базой для развития инженерной

науки.

История архаического искусства в основном была историей преодоления старой

художественной культуры родового общества и постепенной подготовки принципов

реалистического искусства рабовладельческого полиса, которое утвердилось в

дальнейшем после разгрома "эвпатридов".

Именно в период архаики складывается система архитектурных ордеров, которая легла

в основу всего дальнейшего развития античной архитектуры. В это же время расцветает

повествователь-ная сюжетная вазопись и постепенно намечается путь к изображе-нию в

скульптуре прекрасного, гармонически развитого человека. От древнейшего периода

культуру архаики отличают также возникновение и расцвет лирической поэзии,

чрезвычайно важной для сложения греческого реализма, появление которой связано с

выделением личности из рода и интересом к миру личных чувств человека.

Искусство архаики отличатся большим своеобразием и обладает при всех его

существенных ограниченных чертах своими собственными художественными достоинствами.

В целом изобразительные искусства периода архаики несли в себе еще очень много

условности и схематизма.

В архитектуре архаики проявились с наибольшей силой прогрессивные тенденции

искусства этого времени. Уже в глу-бокой древности искусство Греции создало новый

тип здания, ставший в ходе веков ярким отражением идей демоса, то есть свободных

граждан города - государства.

Таким зданием был греческий храм, принципиальное отличие которого от храмов

Древнего Востока заключалось в том, что он являлся центром важнейших событий

общественной жизни граждан города - государства. Храм был хранилищем общественной

казны и художественных сокровищ, площадь перед ним была местом собраний и

празднеств. Храм воплощал идею единства, величия и совершенства города -

государства, незыблемость его общественного уклада.

Архитектурные формы греческого храма сложились не сразу и в период архаики

претерпели длительную эволюцию. Однако в искусстве архаики была уже в основном

создана продуманная, ясная и вместе с тем очень разнообразно приме-нявшаяся система

архитектурных форм, которая легла в основу дальнейшего развития греческого

зодчества.

Времена , когда храм был родовым или царским святи-лищем, ушли в далекое прошлое.

Уже в 7 в. до н.э. жертвенник окончательно был вынесен из здания храма на площадь

перед ним. Это было вызвано тем, что храм и площадь перед ним стали центром

массовых народных процессий и празднеств, объе-динявших всех свободных граждан

города. В эпоху архаики были опыты создания огромных храмов, в которых могли бы

поместиться большие массы народа, но чаще всего греческие храмы были сравнительно с

сооружениями Древнего Востока не слишком велики и не подавляли человека своими

размерами.

Являясь воплощением гражданского единства города - государства, храм ставился в

центре акрополя или городской площади, получая наглядно подчеркнутое господство в

архитектурном ансамбле города. Поэтому, хотя в старых свя-щеных местах ( Дельфы ),

часто находившихся на далеком расстоянии от городов, и сооружались новые более

совершенные храмы, самый тип храма развивался, разрешая задачу создания

архитектурного центра общественной жизни, способного ясно выразить духовный и

гражданский строй города - государства. Ясность и простота основных архитектурных

форм храма и их художественное совершенство, доступное и близкое народу,

приобретали особое значение.

Общественный смысл и чисто земной, человеческий ха-рактер греческого храма не

менялся оттого, что он посвящался богу - покровителю города: развитие самой

греческой религии шло ко все более решительному очеловечнию ее образов. Храм,

посвященный богу, был всегда обращен главным фасадом на восток, храмы,

посвящавшиеся обожествленным после смерти героям, обращались на запад, в сторону

царства мертвых.

Простейшим и древнейшим типом каменного архаического храма был так нахываемый

"храм в антах". Он состоял из одного небольшого помещения - наоса, открытого на

восток. На его фасаде, между антами, то есть выступами боковых стен, были помещены

две колонны. Всем этим "храм в антах" был близок к древнему мегарону. В качестве

главного сооружения полиса "храм в антах" был мало пригоден: он был очень замкнут и

рассчитан на восприятие только с фасада. Поэтому он позднее, особенно в 6 в. до

н.э., использовался чаще всего для небольших сооружений (напр. Сокровищниц).

В своих истоках конструкция греческого храма восходит к деревянному зодчеству с

глинобитными стенами. Отсюда идет двускатная крыша и балочные перекрытия; колонны

тоже восходят к деревянным столбам. Но это не значит, что конструкция греческих

храмов являлась механическим пере-несением деревянных конструкций в каменное

зодчество. Архитекторы Древней Греции хорошо понимали и учитывали конструктивные

свойства строительных материалов. Вместе с тем они стремились подчеркнуть и развить

художественные возможности, скрытые в самой конструкции здания. В резуль-тате этой

работы сложилась ясная и цельная художественно осмысленная архитектурная система,

которая позднее, у римлян, получила название ордера (что означает порядок, строй).

При-менительно к греческому зодчеству слово ордер подразумевает в широком смысле

весь образный и конструктивный строй греческой архитектуры, главным образом храма,

но чаще имеет в виду только порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на

них антаблемента (перекрытия).

В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах - дорическом и

ионическом. Это соответствовало и двум основным местным школам в искусстве.

Дорический ордер, по мнению греков, воплощал идею му-жественности, то есть

гармонию силы и торжественной стро-гости.

Ионический ордер, наоборот, был легок, строен и наряден; когда в ионическом ордере

колонны заменялись кариотидами, то не случайно ставились именно изящные и нарядные

женские фигуры.

Греческая ордерная система не являлась отвлеченным трафа-ретом, механически

повторяющимися в каждом очередном реше-нии. Ордер был именно общей системой правил,

исходящих из общего метода решения. Само же решение всегда носило творческий,

индивидуальный характер и сообразовывалось не только с конкретными задачами и

целями строительства, но и с окружающей природой, а в период классики - и с другими

зданиями архитектурного ансамбля. Каждый храм был создан именно для данных условий,

для данного места. Отсюда то ощущение художественной неповторимости, которое

вызывают в зрителе греческие храмы. Для эволюции архаических храмов характерен

переход от тяжеловесных и приземистых пропорций к пропорциям более стройным и

гармонически ясным.

В древнегреческой архитектуре как ионического, так и до-рического ордера,

строившейся из известняка, нашла широкое применение яркая раскраска. Основным было

чаще всего сочетание красного и синего цветов. Раскрашивались тимпаны фронтонов и

фоны метоп.

Раскрашивалась и скульптура, украшавшая архаические храмы. Раскраска повышала

ощущение праздничности облика архитектуры и, кроме того, подчеркивала архитектонику

его частей. ( Особым способом украшения скульптуры была так называемая

"хризоэлефантинная" техника - сочетание на дере-вянной основе пластин слоновой

кости, изображающей чело-веческое тело, и накладного золота для изображения одежды,

доспехов и т. д. - Фидий : Афина Парфенос, Зевс Олимп-ийский ). Время наивысшего

расцвета древнегреческого ис-кусства - "эпоха Перикла", 450 - 410 г. до н.э. -

получил наз-вание "Высокой классики". Художественные создания этого времени

отличались героической величавостью, монумент-альностью и гармоничностью

человеческих образов и одно-временно жизненной непринужденностью, естественностью и

простотой. В эти годы творили великие мастера греческого искусства - скульпторы

Фидий и Поликлет, зодчие Иктин и Калликрат. Произведения этого времени в области

архитектуры, скульптуры, ввазописи и монументальной живописи являются прекрасными

образцами того художественного обаяния, кото-рого может достигнуть искусство,

вдохновляемое верой в со-вершенство человека, воплощающее передовые общественные

устремления своей эпохи и верное принципам реализма. Готика

Со второй половины 12 - 13 вв. Западноевропейская архи-тектура достигает особенно

высокого развития, что связано с быстрым развитием в городах ремёсел и торговли. В

отличие от романского периода, когда центром строительства были мона-стыри, город

всё более становится средоточением экономи-ческой, политической и культурной

деятельности. В городах ведутся широкие строительные работы, возводятся

монумент-альные здания и сооружения, вырастают кварталы ремес-ленников и торговцев.

Строительная деятельность, выйдя из-под контроля мона-стырей, становится уделом

профессиональных строителей, скуль-пторов и художников - горожан, объединенные в

цеховые орга-низации. Растёт профессиональная квалификация мастеров, резко

повышается уровень строительной техники. Развивая достижения романского периода,

строители ищут более совер-шенные методы возведения зданий, позволяющие облегчить

конструкцию и экономно расходовать материал, добыча и транспортировка которого в

период средневековья были сопряжены с большими трудностями.

Особенности готического стиля, который пришел на смену романскому, лучше всего

можно проследить на архи-тектуре соборов.

Характерными чертами готики являются вертикальность композиции, стрельчатая арка,

сложная каркасная система опор и ребристый свод.

В 13 - 14 столетиях среднвековое искусство Западной и Центральной Европы, особенно

архитектура церковная и граж-данская, достигло своего высшего подъема. Стройные,

устрем-ленные ввысь огромные готические соборы, объединявшие в своем помещениии

большие массы людей, и горделиво - празд-ничные городские ратуши утверждали величие

феодального города - крупного торгово - ремесленного центра.

Исключительно широко и глубоко разрабатывались в западноевропейском искусстве

проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Образы величавой, полоной

драмати-ческой выразительности архитектуры готического собора получи-ли свое

развитие и дальнейшую сюжетную конкре-тизацию в сложной цепи монументальных

скульптурных компо-зиций и витражей, заполнявших проемы огромных окон. Чарующая

мерцающим сиянием красок живопись витражей и особенно проникнутая высокой

одухотворенностью готическая скульптура наиболее ярко характеризуют расцвет

изобрази-тельного искусства средневековья Западной Европы.

Готические мастера широко обращались к ярким образам и представлениям, порожденным

народной фантазией.

В целом готическое искусство, отражавшее глубокие и острые противоречия эпохи,

было внутренне противоречиво: в нем причудливо переплетались черты реализма,

глубокой и простой человечности чувства с набожным умилением, взлетами религиозного

экстаза.

В искусстве готики, в отличие от античности возрастал удельный вес светской

архитектуры; она становилась разно-образнее по назначению, богаче по формам. Кроме

ратуш, больших помещений для купеческих гильдий строились каменные дома для богатых

горожан, складывался тип город-ского многоэтажного дома. Совершенствовалось

строительство городских укреплений, крепостей и замков.

Все же новый, готический стиль искусства свое классическое выражение получил в

церковной архитектуре. Наиболее типичной для готики церковной постройкой стал

городской собор. Его грандиозные размеры, совершенство конструкции, обилие

скульптурного убранства воспринимались не только как утверждение величия религии,

но и как символ богатства и могущества горожан.

Искусство готики отличается большим стилистическим единством. Однако существенные

особенности и различия исто-рического развития каждой из европейских стран

обусловливал и значительное своеобразие в художественной культуре отдельных

народов. Достаточно сравнить французский и английский соборы, чтобы почувствовать

большую разницу между внеш-ними формами и общим духом французской и английской

готической архитектуры.

Главным новшеством, введенными зодчими готического стиля, является какркасная

система. При ее помощи достигалась большая экономия материала. Стена как

конструктивная часть здания становилась излишней; она либо превращалась в легкий

простенок, либо заполнялась громадными окнами. Стало воз-можным строить здания

невиданной ранее высоты ( под сво-дами - до 40 м. и выше ).

Готические соборы строились на средства горожан, они слу-жили местом городских

собраний, в них давались представления мистерий; в соборе Парижской Богоматери

читали университет-ские лекции. В архитектуре готических соборов того времени имела

место и другая тенденция, отражавшая в конечном счете рост ремесленных и торговых

цехов, развитие светского начала, более сложное широкое мировосприятие.

Вместе с тем первоначальная гармоничная уравно-вешенность горизонтальных и

вертикальных членений к 14 веку все больше уступает место устремленности здания

ввысь, стремительной динамике архитектурных форм и ритмов.

По сравнению с античными готические композиции отли-чаются более ясным и

реалистическим раскрытием сюжета, более повествовательным и назидательным

характером и, главное, большим богатством и непосредственной человечностью в

пере-даче внутреннего состояния.

Барокко

Новая тематика и новые формы, в которых эта тематика реализуется, выражают новое

отношение человека к миру.

Человек 17 века в условиях суровой абсолютистской регла-ментации утратил сознание

личной свободы. Он постоянно ощу-щает свою зависисмость от окружающего его

общества, законам которого он вынужден подчиняться. Для художника этой эпохи

определить характерные особенности человека - значит также определить его место в

обществе. Поэтому, в отличие от искусства Высокого Ренессанса, в котором обычно

давался обобщенный, "внеклассовый" образ человека, для искусства 17 века характерна

отчетливая социальная окраска образов. Она проявляется не только в портрете и

бытовой картине - она проникает в произведения на религиозные и мифологические

сюжеты; даже такие жанры, как пейзаж и натюрморт, несут на себе яркий отечаток

общественного мировоззрения художника.

Невиданное до того расширение форм художественного отражения действительности и

многообразие этих форм с особой остротой ставят в применении к искусству 17 века

проблему стиля. Как свидетельствует история предшествующих крупных художественных

этапов, искусство каждого из них было обле-чено в стилевые формы, то есть оно

представляло собой опре-деленную систему, отличающуюся единством идейно - образных

принципов и приемов художественного языка. Неотъемлемое качество стиля - это

синтез, слияние в единое образное целое всех видов пластических искусств, в котором

ведущую, орга-низующую роль осуществляет архитектура. В этом своем зна-чении термин

"стиль" есть понятие историческое, так как оно характеризует существенные

особенности той или иной худо-жественной эпохи.

Важным отличием искусства 17 века предшестувующих эта-пов заключаются в том, что

стилевым системам этой эпохи свой-ственна большая гибкость и многозначность. Уже

готика как стиль отличалась широкой образной амплитудой: в ее рамках создавались

идеальные образы, наделенные чертами пре-увеличенной одухотворенности, и образы

более земного плана, отмеченные све-жим восприятием натуры. Еще шире и

разно-образнее в этом отношении возможности ренессансного искус-ства, Но при всем

много-образии художественных качеств тех или иных памятников готики между ними нет

столь принци-пиального отличия, какое существует, например, между бьющей через край

полнотой жизни героев Рубенса, каждое создание ко-торого воспринимается как

радостный гимн во славу земной красоты, и мистическими экстазами святых у

итальянских мастеров, образы которых решаются в плане трагического дуа-лизма

земного и сверхчувственного. И в то же время нельзя не признать, что при этих

отличиях и Рубенс и итальянские масте-ра несут в своем творчестве признаки

определенной общности образного строя, характерного для стиля барокко в целом.

Изобразительное искусство барокко не может быть понято вне его связи с зодчеством.

Архитектура в силу своей специ-фики - необходимости объединить в своих созданиях

утили-тарные и художественные факторы - оказывается в большей мере , неже-ли другие

виды искусства, сопряженной с матери-альным прогрессом общества и в болшей

зависимости от господ-ствующей идеалогии, ибо наиболее значительные постройки

воздвигаются для правящих классов и служат прославления их могущества. Но

архитектура в то же время призвана обслу-живать все общество вцелом; например,

культовые сооружения предназначены для самых широких кругов, для представителей

самых широких кругов общества. Наконец, экономический и культурный прогресс ставит

перед зодчими новые задачи, на-пример, в области градостроительства, также имеющие

важное общественное значение.

В барочных культовых постройках - церквах и монасты-рях - все богатейшие

возможности синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства

использо-ванны для того, чтобы поразить воображение зрителя, заставить его

проникнуться религиозным чувством, склоняться переред религиозным чувством,

склоняться перед авторитетом церкви.

Для архитектуры барокко характерна прежде всего боль-шая эмоциональная

приподнятость, патетический характер обра-зов. Это впечатление достигается огромным

масштабным разма-хом построек, преувеличенной монументализацией форм, дина-микой

пространственного построения, повышенной пласти-ческой выразительностью объемов.

Пространственные решения приобретают необычную сложность, в планах преобладают

криволинейные очертания, стены построек изгибаются, из них как бы вырастают

карнизы, фронтоны, пилястры, полуколонны, окна обрамляются наличниками

разнообразных форм, ниши украшаются статуями. Общее впечатление бурного движения и

богатства мотивов дополняется скульптурой, росписями, лепниной, отделкой

разнообразными материалами - цветными мраморами, стукко, бронзой. К этому следует

добавить живо-писные контрасты светотени, перспективные и иллюзонисти-ческие

эффекты. В ансамблях римских площадей культовые и дворцовые сооружения,

произведения монументальной и деко-ративной скульптуры, фонтаны объединяются в

целостный ху-дожественный образ. Идейно - образное содержание лучших произведений

архитектуры барокко часто оказывается шире их официальных функций - в них

отражается пафос бурной эпохи.

Активизация католицизма в идеологической борьбе прояви-лась в чрезвычайно сильном

воздействии церкви на искусство, которому в религиозной пропаганде была отведена

важная роль как средству сильнейшего воздействия на массы.

Модерн

Модерн, стиль модерн, "новый стиль" - так чаще всего именовали в России

современники весьма заметное направление в пространственных искусствах 1890 - 1900

- х годов, обнару-жевшее видимое сходство с общеевропейскими стилевыми ис-каниями

этой эпохи и в различных странах называется по-разному: Art Nouveau, Jugendstil,

Modern style и т.д. Как это уже отмечалось исследователями, суть модерна в любом

его национальном варианте нельзя до конца понять, описывая лишь его общие стилевые

особенности. Несмотря на то что ему был свойственен совершенно определенный

пластический язык, поз-воляющий безошибочно опознавать созданные в ту эпоху

про-изведения архитектуры, станкового и прикладного искусства, содержательный смысл

этого языка не раскрывает всех сложных идейных и эстетических импульсов, лежавших в

основе рассма-триваемыего явления. Стилевые свойства модерна иногда сопос-тавляют с

пластической системой барокко, справедливо усмат-ривая между ними некоторое

сходство в желании художников использовать в качестве выразительных средств формы

органи-ческой природы.

"Новый стиль" в России возник, испытывая воздействие более общего

мировоззренческого содержания эпохи, прелом-ленного сквозь призму сложных

социальных и национальных проблем исторического развития страны. Вот почему

эстетика русского модерна соединила в себе не только разноречивые, но и подчас

прямо противоположные духовные искания своего времени.

Сложные проблемы идейно - эстетической и духовной ори-ентации творческих интересов

того времени заметно сказались на способах постановки вопроса о синтезе искусств.

Стиль модерн в России был, конечно, не в состоянии реализовать, воплотить в себе

все эти глубокие духовные потен-ции культуры. Более того, в своем расхожем,

ремесленном вари-анте он, как и в других странах, обладал способностью прев-ращать

серьезные идеии и чувства в банальные истины, а пласти-ческие искания - в

назойливые, скучные стереотипы. Но в твор-честве крупнейших представителей "нового

стиля" всегда ощу-щалась повышенная восприимчивость к "синтетическим" про-блемам

общественного бытия и человеческого духа. Эти про-блемы лежали в основе многих

художественных замыслов, именно они служили причиной тяготения друг к другу

деятелей разных профессий, определяя тесную связь их искусства с роман-тическими

устремлениями русской художественной культуры той поры.

ИНТЕРЬЕР

Символика цвета

Выяснено, что в числе условий нормального функциони-рования человеческого

организма важную роль играет психофи-зиологическое воздействие цвета. Суммирующий

результат таких воздействий обычно проявляется в разной степени физи-ческого и

эмоционального состояния, чувстве бодрости или утомления, приподнятости или

подавленности. Эмоциональ-ность восприятия в отношении к цвету проявляется через

его ассоциативное влияние. Связь определенных явлений и пред-метов со своими

характерными цветами трансформировалась в сознании человека в определенные

чувственные ощущения, возникающие при восприятии цвета - символа. Так, солнце,

огонь - желтый и красный цвета - создавали ощущение тепла и стали "теплыми"; небо,

воздух, лед - голубые, синие цвета стали "холодными". На этой основе образовались

новые ассо-циации: радостный - печальный, легкий - тяжелый, громкий (звучный) -

тихий, динамичный - статичный и т.д. Стали устойчивыми оптические иллюзии с

отступающими (холодными) и приближающимися (теплыми) цветами.

Для целенаправленного использования цвета необходимо знать устойчивые связи между

цветом и психологической реакцией человека. В этом аспекте установлен ряд

законо-мерностей - по предпочтительности цветового тона, по образ-ной

ассоциативности цветов, по гармоничности цветосочетаний. Предпочтительное отношение

к определенным цветам заметно проявляется в разных возрастных группах. В общем виде

для детей предпочтительны теплые цвета яркой насыщенности (чистый цвет), для

взрослых - холодные цвета средней насы-щенности и более смешанные, для пожилых -

ахроматические цвета пастельных тонов.

Символика формы

Удивительная ассоциативная определенность геометри-ческих фигур и объемов казалась

в древности мистической, наделенной таинственным смыслом. Что и послужило для

использования их в качестве символических формальных знаков. Круг, сфера

символизировали единство, беспрерывность дви-жения, вселенную, мир, солнце, жизнь.

Квадрат (например, в основе пирамиды) символизировал покой, вечность, силу, власть.

А.Палладио в своем трактате писал, что древние считались с тем, что подобает

каждому богу не только при выборе места, но и при выборе формы: так Солнцу и Луне,

поскольку они постоянно вращаются, они делали храмы круг-лой формы или приближенной

к круглой, тоже для Весты ко-торая называется богиней земли, "стихия же эта, как

известно, круглая..." Абстрактная символика простых "вечных форм" дос-таточно

распространена в архитектуре.

Движение формы вверх, вглубь, вширь или ее статичность вызывают вполне

определенные ассоциации, связанные с врож-денными психофизиологическими

особенностями человека. Стремление формы вверх, отдаление массы от потолка, обилие

воздуха над головой неизменно рождают чувство облегчения, свободы, простора (при

достаточно нормальной ширине поме-щения). Низкий потолок при широком пролете

"зримо" давит нависшей тяжестью, создает ощущение тесноты, тревоги, беспо-койства.

В этих случаях важна и форма плоскости покрытия - плоская, провисающая, сводчатая,

наклонная.

Дизайн

Всякий предмет, в отличие от произведения искусства, имеет какое-либо жизненно

важное предназначение, другими словами, функцию. Но почти у каждого человека есть

потреб-ность в том, чтобы окружать себя красивыми предметами. Поэтому ценность вещи

охватывает два начала - пользу и кра-соту. В каждом предмете заложено техническое и

эстетическое начало, всегда непостоянное и исторически сменяемое.

Практическая польза вещи не требует объяснения, но оказывается, что пользе может

сопутствовать и некоторое эстетическое переживание. Некоторые предметы могут

вызы-вать симпатию, даже пристрастное эмоциональное отношение к ним. Между

человеком и предметом могут быть глубокие эмо-циональные связи: любовь к креслу,

напоминающему о какой-нибудь семейной традиции, фуражка как память о службе в армии

и т.п. Значение некоторых личных вещей и даже мира вещей переходит границы их

потреби-тельского смысла.

Мы редко воспринимаем предметы обособленно: ведь они образуют обычно группы,

комплексы или так называемую предметную среду. И эта среда имеет иногда свою очень

опре-деленную характеристику. Вспомним хотя бы комнату гого-левского Собакевича или

Плюшкина, кабинет гончаровского Обломова. И стены, и вещи, да и само объединяющее

их прост-ранство носят отпечаток личности человека, места, времени.

Когда мы видим в выставочной витрине громадные щипцы прошлого века, которыми

кололи сахар, то в нашем представлении всплывает обернутая синей бумагой сахарная

голова, стол в трактире с громадным чайником, сияющий медью самовар.

Многие хорошо знакомые нам вещи имеют своих далёких предков. Какую удивительную

эволюцию пережили стулья и кресла - необходимая принадлежность быта.

Инкрус-тированное египетское кресло превратилось у древних греков в строгое

конструктивное сиденье. Это сиденье по прошествии веков приобрело пышность барокко,

а затем сложность и изыс-канность рококо с его непременной позолотой, тончайшей

резь-бой и белым левкасом.

Как и почему так изменялись со временем эти предметы?

Это происходило оттого, что каждый из предметов был органически связан со своим

временем, скультурой своего вре-мени и прежде всего с техникой и искусством

(архитектурой, скульптурой и живописью). Каждая эпоха выдвигала на первый план

одно, отодвигала другое, усиливала одни влияния и ослаб-ляла другие.

Техника и искусство до эпохи Возрождения были большей частью нераздельны, и

поэтому стилевое единство всех окру-жающих вещей было полным и органичным.

Отделение техники произошло только в 17- 18 веках и приобрело парадоксальные формы

в середине прошлого века, когда уже законченное изделие украшали. С этим было

связано появление двух специальностей - инженера и художника. Нетрудно представить

себе, какой отпечаток на мир вещей наложили эти изменившиеся условия и как

радикально изме-нилось положение с появлением дизайнер-ского проектирования,

характерного своей слитностью техничес-ких и эстетических начал.

Архитектура всегда вмещала в себя предметный мир, он был, по существу, её

дополнением. Между стенами дома и быто-выми предметами - мебелью и посудой - всегда

была глубо-кая внутренняя связь. Органична была связь предмета и скульп-туры,

живописи. Удивительно, например, сходство формы еги-петского сундука и египетской

скульптуры, древнегреческие статуи имели тот же пластический характер, что и

керамические сосуды того времени. Живопись оставляла свой живой след на греческой

вазе и на египетской туалетной ложечке, стенке сундука и каминном экране. И

предметы, и скульптура, и живопись связывала орнаментика - в эпоху ремесленного

про-изводства она была единой и существенной его частью.

Орнамент

Можно ли определить орнамент лишь как зрительно вос-принимаемую модель, которая не

изображает объект? Очевид-но, нельзя, потому что в большинстве случаев орнамент

обра-зуется не из одних лишь чистых форм: для его создания исполь-зуют изображения

животных, растений, человеческих фигур, различные узлы и ленточки. Вряд ли найдется

в мире объект, который не воспроизводился бы в орнаменте. С другой сторо-ны,

абстрактное искусство дает нам образцы неизобразительных моделей, которые в то же

время не являются орнаментом. Абстрактная картина Кандинского и квадратный кусок

обоев отличаются друг от друга принципиально.

Более плодотворной является попытка определить орна-мент, основываясь на его цели

или функции. Можно ли утвер-ждать, что произведение искусства служит целям

изображения и интерпретации, тогда как орнамент никаких подобных целей не имеет, а

просто делает вещи более привлекательными. Против такого толкования сущности

орнамента существует несколько возражений. Прежде всего, не может быть такой

модели, которая ничего не изображала бы. Любая форма или цвет обладают

выразительностью: они несут с собой настроение, выражают соотношение сил и

посредством своей индивидуальности изо-бражают нечто универсальное. Следовательно,

каждый орна-мент должен иметь содержание. Однако на его содержание ока-зывает

воздействие функция этого орнамента. Почти всегда орнамент является частью чего-то

другого. Орнамент предназ-начен для визуальной интерпретации характера данного

объекта, ситуации, события. Он создает настроение, помогает определить категорию и

смысл инструмента, мебели, комнаты, человека. обряда.

Орнамент не ограничивается тем, что он придает вещам более приятный вид. Это

только одна из его функций, хотя в современной цивилизации многие начинают

рассматривать ее как единственную. Когда орнамент применяется в жилой ком-нате, то

его тематика и модель выбираются так, чтобы изобра-зить чувство гармонии,

спокойствие, избыток здоровья, физи-ческое совершенство. В зале для танцев строгие

цвета и агрессив-ные формы, создающие иллюзию активного движения, могут выбираться

в соответствии со стимулирующим воздействием джазовой музыки, алкоголя и

танцевальных ритмов. Удоволь-ствие достигается в результате того, что характер

орнамента соответствует потребностям людей в данной обстановке. Но на долю

орнамента выпадает задача объяснить нашим глазам характер церковного здания,

дворца, зала заседаний в суде. Орнамент помогает отличить юность от старости,

футболиста от учителя. веселую дружескую вечеринку от торжественного соб-рания.

Будучи частью чего-то еще, орнамент специфичен по своей природе, то есть его

содержание ограничено конкретными особенностями и характером его носителя.

Подобное ограничение недопустимо в настоящем произ-ведении искусства. Если

орнамент является частью предметного мира, в котором мы живем, то произведение

искусства - это образ этого мира. По данной причине произведение искусства должно

соответствовать двум условиям. Оно должно быть четко отделено от этого мира и

должно правильно отображать его всеобщий характер. Произведение искусства либо

совсем не зависит от окружающей его среды (если, например, оно выставлено в музее,

где при его созерцании мы забываем о том, что находится вокруг него), либо оно

является (если взять сце-ническое искусство) центром и кульминационной точкой того

места, которое дает нам взгляд на мир, запечатленный в произ-ведении искусства. Как

изображение и интерпретация реаль-ной действительности произведение искусства не

может быть односторонним и в то же время достоверным. Существует мне-ние некоторых

эстетиков, что художественный стиль обогащает наше мировосприятие, обновляет и

углубляет наше понятие о целом, а не ограничивает его. Из данного функционального

различия следует также, что организация и структура произ-ведение искусства

внутренне обусловлены тем, что оно в себе содержит, тогда как организация и

структура орнамента детер-минированы извне - тем объектом, для которого он

предназ-начен. Следовательно, повторение есть неотъемлемое свойство орнамента, в

произведении искусства даже копирование детали сопровождается изменением его

функции. В произведении искусства нельзя гово-рить о чём-нибудь дважды, в

орнамен-те можно использовать однообразный характер изображения независимо от

размеров его поверхности.

Если рассматривать орнамент как произведение искусства, то односторонность

содержания и формы заставляет его выгля-деть пустым и глупым. Когда произведение

искусства используется в качестве орнамента, оно выходит за пределы орнаментальной

функции и тем самым нарушает единство целого, которому оно призвано служить.

Существуют ода-ренные богатым воображением ремесленники, в изделиях кото-рых ничего

плохого нет, за исключением одного момента - они претендуют на то, чтобы созданные

ими гипсовые фигуры вокруг фонтана или рисунки на обоях считались произведением

искусства - живописными картинами и скульптурами. С другой стороны, хорошее

скульптурное произведение, расположенное в углу жилой комнаты в целях декорации,

может исказить общее впечатление от комнаты в силу того, что оно становится мощным

центром, которому всё остальное должно подчиняться.

Однако необходимо внести поправку. До сих пор, излагая свою точку зрения, я

разграничивал понятия "произведение искусства" и "орнамент" по дихотомическому

признаку. Прежде всего, понятие "произведение искусства" употреблялось здесь

вынуждено, за неимением более подходящего. Оно включает в себя вводящий в

заблуждение оттенок, что орнамент обладает меньшей художественной ценностью или

вовсе ее не имеет. Фактически же разница между ними касается только того, в какой

степени выражают философию 18-го столетия серебряная ложка, фасад в стиле барокко

или живописное полотно Ватто. Эта степень непрерывно изменяется от наипростейшего

орна-мента на орудиях труда до вполне законченного произведения искусства, и на

протяжении этого изменения происходит посте-пенная смена трех характеристик :

1. Часть целого становится самостоятельным целым;

2. Одностороннее изображение становится всё более и более совершенным;

3. Простая и правильная форма становится всё более и более сложной.

Значимость и разновидность изображения, который имеет данный орнамент, зависит от

функции предмета, для которого он предназначен. Простая форма холодильника, который

является лишь приспособлением для хранения продук-тов при низкой температуре, будет

олицетворять собой чистоту и функцию сохранения вещей. Столовая ложка или чашка для

кофе играют определенную роль в процедуре принятия пищи, име-ющей порой социальный,

философский и религиозный смысл, а также оказывают влияние на хорошее настроение

гостей. Следовательно, они ясно и в надлежащей форме должны спо-собствовать

созданию этого настроения своим внешним видом. Здание банка или церкви должно иметь

облик, соответствующий их назначению. Правильность формы отражает особую роль

здания как надежного, прочного средства защиты людей и под-черкивает его не

природный, а искусственный характер, разгра-ничивая тем самым природу и человека. В

нашей культуре орнамент испытывает упадок и происходит переоценка его ценностей.

Некоторым вещам приписывают те ценности, кото-рых на самом деле они не имеют.

Внутренняя ценность других вещей не понимается, поэтому умаляется их действительная

ценность. Место для страховой компании отводят в каком-нибудь замке или старинном

дворце; в ванной комнате изобра-жают льва, сидящего на троне.

КОСТЮМ

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

нацио-нальную 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 укра-шений, 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 лю-дей, ибо усваивались они в процессе каждодневного общения. Каждый

народ в каждую историческую эпоху вырабатывал свою систему символов, которые с

течением веков эволюциониро-вали под влиянием культурных контактов,

совершенствования технологии, расширения торговых связей. По сравнению с другими

видами искусства костюм обладает еще одним уни-кальным качеством - возможностью

широко и почти мгно-венно реагировать на события в жизни народа, на смену

эсте-тических и идеологических течений в духовной сфере.

Психологическая характеристика костюма.

Характеристика психологическая - это передача свойств характера персонажа: доброты

скупости, чванства, скром-ности, 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 колошах

и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате, - рассказы-вает 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 че-хольчике; и лицо, казалось, было в чехле, так как он все время прятал его в

поднятый воротник..."

Внимательно вглядитесь в одежду, и сможете составить беглый набросок характера

владельца. Рассеянность и акку-ратность, 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 обездоленым 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 разоча-рование, когда наш взгляд скользит по

мешковатому сюртуку и спадающим на ботинки "чужим" штанам! Нет, не удалась жизнь!

Так талантливо обыгран-ные , построенные по контрасту части одежды создавали

незабываемый по убедительности и силе воз-действия образ, ставший уже символом не

только "маленького человека", но и его исполнителя - Чарльза Спенсера Чаплина.

Костюм как характеристика времени

Костюм - самый тонкий, верный и безошибочный пока-затель отличительных признаков

общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей,

занятий, про-фессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах разви-тие

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 при-вилегий 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.

Социальная характеристика костюма

Только в допетровской Руси могли быть созданы неповто-римые и своеобразные одежды

боярства. Богатство и спесь, чван-ливость и презрение к "работным" людям,

размеренный и незыб-лемый уклад жизни создали своё понятие "красоты" костюма и

облекли его в своеобразную форму. Так родились длинные шубы, подбитые мехом и

крытые тяжелыми и негнущимися тка-нями, длинные, опускающиеся до пола рукава,

высокие горлат-ные шапки. Стремление Петра приблизить Россию к евро-пейскому уровню

развития промышленности проявилось и в кос-тюмных реформах. На смену неподвижной и

неповоротливой одежде, символизирующей отсталую Россию, пришел удобный и

сравнительно простой европейский костюм.

Костюм русского купечества хранил до последнего дня сво-его существования традиции

допетровской старины: длинно-полую 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 опреде-ляла своих потребителей. Платье из дорогой

венецианской пар-чи (15-16в.в.) 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 соци-альное лицо. Шали были

специальных рисунков: купеческие, дворянские, деревенские. Даже носовые платки

разделялись по чинам и званиям: кружевной или тонкого батиста - дворян-ский,

фуляровый или клетчатый - для чиновников, бумажный цветной - для мещан...

Большие и малые события в мире , стране, направления в искусстве, литературные

течения. отдельные произведения поэзии и прозы, научные открытия и технические

совершенство-вания, прогресс транспорта - всё это отражается на формах костюма,

творит то, что мы называем модой.

Борьба женщин за равноправие и возможность образо-вания прежде всего отразилась в

костюме. При слове "курсистка" сразу возникает образ женщины в мужской прямой

блузе, простой юбке и шляпе-канотье (тоже мужской).

Костюм и технический прогресс

В конце 18-ого века технический прогресс в текстильной промышленности привел к

выпуску на рынок большого коли-чества 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 косми-ческой эры, вдохновили моду на

целую систему "простейших одежд". А новые ткани и материалы подтолкнули модель-еров

на создание курток, которые потомство расценит как дань ракетному веку:

простеганные, как аналоги скафандров, из блес-тящей 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 не-большой 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.

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".

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 удоб-нее было ими работать,

для этого обстригаем ногти, засучива-ем 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 отно-шения 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.

Цвет в костюме

Последний штрих в характеристике костюма - это цвет. С цветом у людей всегда

связываются определенные представления, цвет ассоциируется с настроением и

самочув-ствием. Отношение к цвету характеризует темперамент, вкус. Цвет в народной

одежде означает проявление национальных традиций, возрастных категорий, может иметь

значение сим-вола.

Даже в определениях людей присутствуют цветовые харак-теристики. 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 наблюденй. 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.

Костюм как символ

Об ассоциации, как о методе искусства, обращенного к истории и к раскрытию чувств,

Козинцев пишет: "...чтобы пред-ставить 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".

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.

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 торжес-твенный и высокопарный - создает и соответствующий этим понятиям

костюм. В архитектуре стиль барокко выявлен в преу-величенных формах и пропорциях

сооружений, в излишней декорации фасадов дворцов с бесконечными анфиладами комнат и

богато убранными залами, в создании площадей с величес-твенными лестницами,

памятниками и грандиозными фонта-нами. Как же в костюме воплощаются черты стиля ? С

полотен живописцев этой эпохи смотрят напыщенные вельможи в тор-жественных

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 ниспадаю-щими по плечам и спине

локонами. Эпитеты - придворный, торжественный, величественный, грандиозный,

характеризу-ющие стиль барокко в архитектуре, живописи, скульптуре, становятся

правомерными и для костюма.

Мода

Модой в самом широком смысле слова называют существу-ющие 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.

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 форму-лировкой "живой язык

одежды" и в особенности в применении к историческим эпохам, ибо наряд человека

остался до насто-ящего 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 слиш-ком узким и ограниченным. Одежда была не только прик-рытием, но

и символом. Даже амулет был в свое время "одеж-дой", т.к. он являлся мостом между

голым, ранимым челове-ческим телом и окружающим миром. Яркие примеры

симво-лического 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

гильо-тинировала не только головы аристократов, но и парики в бук-вальном и

переносном смысле. С этого времени отсутствие па-рика 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 интерпрети-ровать как форму биологической самозащиты, естественный

рефлекс стадных существ. Сравнение с человеческим обществом напрашивается само

собой.

Подражание одновременно является необходимой предпо-сылкой моды, ее противоречием;

то, что мы называем процес-сом 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 подра-жает другим и в то же время старается в этой форме подра-жания

осуществить собственную самостилизацию, свое пред-ставление 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 некото-рые 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 исклю-чительно дешевой рабочей одеждой, в

определенный период стали модным и даже престижным предметом костюма. Невысказанное

значение джинсов так обязывает, что оно за-глушает даже привкус однообразия,

которое в данном случае очевидно. Девушки, появлявшиеся в любых ситуациях в

джин-сах и грубых, свисающих свитерах, демонстрировали тем самым скорее свою

принадлежность к определенному поколе-нию и к конкретной социальной группе, нежели

свои эстети-ческие взгляды и свой личный вкус.

Интересным свидетельством взаимосвязи между одеждой и общественным положением

людей является английское выра-жение 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 доказы-вают, что татуировка и орнаменты из глины на лице у

некото-рых примитивных племен делались не только для украшения, но так же и для

сокр-тия 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 веществ-енное окружение людей ( мебель, квартира, предметы обихода ),

представляет собой непосредственный символ их индивиду-ального существования,

существования определенной группы, целой нации или целой эпохи.

И если исторический костюм - это правдивое зеркало прошлого, то неотъемлемым

дополнением к нему служит сов-ременная одежда ныне живущих народов, раскоывающая

нам в своем многообразии основные особенности их психологии. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Надеюсь, что уже с самого начала данной работы было достаточно понятно, что в ее

основе лежат вполне конкретные психологические теории, в частности Л.Выготского, А.

Леон-тьева, А.Лосева и т.д. Как справедливо было замечено, "всякое исследование по

искусству всегда и непременно вынуждено пользоватьмя теми или иными

психологическими предпосыл-ками и данными" ( Выготский ). Однако столь же верна и

обратная взаимосвязь - при любом серьезном анализе психо-логии искусства необходим

мощный научный инструментарий из области эстетики и истории культуры. Проделав по

мере сил эту достаточно трудоемкую работу, собрав воедино максимал-ное количество

искусствоведческих фактов, имеющих не-посредственное на наш взгляд отношение к теме

психологии символа, пора по возможности подвести некоторые итоги, опираясь на

концепции вышеуказанных великих Учителей.

Этот метод гарантирует нам и достаточную объективность получаемых результатов и

все системы исследования, потому что он исходит всякий раз из изучения твердых,

объективно существующих и учитываемых фактов. Общее его направление может быть

выражено формулой того же Выготского - от формы художествен-ного произведения, ее

образных и стилевах особенностей, через функциональный анализ ее элементов и

структуры к воссозданию эстетической реакции (как основного проявления психологии

искусства) и к установлению ее общих законов.

Итак, опуская в данный момент некоторые промежу-точные рассуждения, мы можем с

уверенностью утверждать, что основой эстетической реакции является диалектический

процесс, состоящий из противоборства и взаимодействия двух разнонаправленных

эмоций, именуемый Аристотелем понятием катарсис. Основа его заключается в

противоречивочти, которая заложена в структуре всякого художественного

произ-ведения. И поскольку процесс этот совершается в противо-полжном направлении -

искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее

целесообразных и нужных выплесков нервной энергии. Можно сказать, аффекты

восприя-тия и фантазии, аффекты содержания и формы, находясь в состоянии

внутреннего разлада, антитезы, в завершающей точке "короткого замыкания" дают

взрывную реакцию, приво-дящую к разрядке нервной энергии.

Иллюстрации указанного выше противоречия между формой и содержанием,

художественным образом и матери-алом несложно найти в любом разделе истории

икусств. Замеча-телен тот факт, что художник заставляет камень принимать

растительные формы, ветвиться, превращаться в лист аканта, розу или человеческое

тело. И именно в этой неподвижности материала творец видит наилучшее условие для

создания напр-яженно-выразительной живой фигуры. В готическом храме, где ощущение

массивности камня доведено до максимума, зодчий создает торжественную вертикаль и

добивается того эффекта, что храм весь стремится кверху, весь изображает порыв и

полет ввысь, и самая легкость, воздушность и прозрачность, которые ахитектурное

искусство извлекает в готике из тяжелого и кос-ного камня кажутся лучшим

подтверждением нашей мысли. В этом стройном расчленении переплетенных арками, точно

паутиной, высоких сводов видна та же смелость, какая поража-ет нас в рыцарских

подвигах. В нежных их очертаниях то же мягкое, теплое чувство, которым веет от

любовных песен тру-бадуров. И если эту смелость и эту нежность, как основные

сим-волы рыцарских времен, художник извлекает из камня, он под-чиняется тому же

самому психо-эстетическому закону, который заставляет его устремить вверх тянущий к

земле камень и создать из собора впечатление летящей в небо стрелы. Имя этому

закону - катарсис. Именно он закручивает тугой барочный завиток и в Риме, и в

Версале, и в Берлине, и в Петергофе, ибо это есть символ великой эпохи абсолютизма,

когда даже скалы склоняются в почтительном поклоне под грозным взглядом монарха.

Именно он толкает Морриса в Англии, Гауди в Бар-селоне, Эйфеля в Париже, Вагнера в

Вене, Шехтеля в Москве изгибать в бесконечные поникшие ирисы и опадающие волны

бетон и кованное железо, символизируя изломанные и мяту-щиеся души всей европейской

интеллигенции начала ХХ века...

Однако, символическая суть выражается только косвен-но- путем того, что нам,

реципиентам, говорят о содержании произведения наши знания и наши рассуждения.

Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и

самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным. Все в

этом мире является уникальным, индивидуальным. Но все постигается человеческим

разумом, и это лишь потому, что каждая вещь состоит из моментов, прис-ущих не

только определенному объекту, а являющихся общими для многих других или даже всех

вещей ( именно они и являются архетипами - первоосновой понятия символа ). В науке

общее знание возникает тогда, когда все существующие явления сводят-ся к одному

закону. Это верно также и для искусства.

Динамика, напряжение, экспрессия - основа эстетической перцепции. Это указывает на

универсальность моделей, приоб-ретенных в результате жизненного опыта при

восприятии кон-кретных образов: согласованность и противоречие, содержание и форма,

жизнь и смерть, любовь и ненависть, подъем и падение... Когда эти динамические силы

истолковываются нами как символы, формирующие человеческую судьбу, тогда

выра-зительность искусства, его психологическое воздействие дости-гает своего

наивысшего пика, истинного катарсиса.

Библиография

1. Арнхейм Р. "Искусство и визуальное восприятие". М. 1974.

2. Борев Ю. "Эстетика". М. 1988.

3. Борисова Е., Стернин Г. "Русский модерн". М. 1994.

4. Брун В., Тильке М. "История костюма". М. - Берлин. 1995.

5. "Взаимодействие и синтез искусств". Сб. Л. 1978.

6. "Всеобщая история искусств" в 6-ти томах. М. 1956 - 1965.

7. Выготский Л. "Психология искусства". М. 1987.

8. Годфруа Ж. "Что такое психология" в 2-х томах. М. 1996.

9. Горюнов В., Тубли М. "Архитектура эпохи модерна". Спб. 1994.

10. Гуляницкий Н. "Исория архитектуры". М. 1984.

11. Зайцев В. "Этот многоликий мир моды". М. 1982.

12. Кибалова Л. ,Гербенова О., Ламарова М. "Иллюстрированная

энциклопедия моды". Прага. 1986.

13. Крастиньш Я. "Стиль модерн в архитектуре Риги". М.1988.

14. "Краткий психологический словарь". М. 1985.

15. Леонтьев А. "Философия психологии". М. 1994.

16. "Литературный энциклопедический словарь". М. 1987.

17. Лосев А. "Философия. Мифология. Культура". М. 1991.

18. Мерцалова М. "Костюм разных времен и народов" в 2 -х томах.

М. 1993 - 1996.

19. Ортега-и-Гассет Х. "Эстетика.Философия культуры". М. 1991.

20. Пармон Ф. "Композиция костюма". М. 1985.

21. "Проблемы стиля и жанра". Сб. М. 1979.

22. Раппопорт С. "Проблемы художественного творчества".М.1978

23. Раннев В. "Интерьер". М. 1987.

24. Соловьев В. "Философия искусства". М. 1991.

25. "Философский энциклопедический словарь". М. 1983.

26. Холмянский Л., Щипанов А. "Дизайн". М. 1985.

27. "Эстетика Морриса и современность". Сб. М. 1987.

28. "Эстетика". Словарь. М. 1989.

29. Foley J. "The Guinness Encyclopedia of Signs & Symbols". 1993.