

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна

Л. А. Молчанова

Стилеобразование
Теория стиля в искусстве и costume

Учебное пособие



Ижевск
2019

УДК 687.1.016 (075.8)
ББК 37.24я73
М 761

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ
Рецензент: кандидат исторических наук, доцент Е.О. Плеханова

Илл. на странице 1: Ганс Гольбейн Младший. Анна Клевская.
1539 г. Париж, Лувр

Молчанова Л.А.

М 761 Стилеобразование. Теория стиля в искусстве и costume: Учебное пособие. - Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2019. 66с., илл.

ISBN 978-5-43-12-0712-9

Учебное пособие знакомит с основами стилеобразования в искусстве и costume. Особенностью данного пособия является авторское видение процесса стилеобразования в историческом контексте и разработка алгоритма исследования стиля. Освоение студентами теоретического материала будет способствовать выработке самостоятельных приемов и методов художественной выразительности в работе над творческими проектами и, в конечном итоге, созданию своего собственного стиля в профессиональной деятельности. Пособие предназначено для профессиональной подготовки бакалавров по направлению 54.03.03 «Искусство costume и текстиля».

УДК 687.1.016 (075.8)
ББК 37.24я73

ISBN 978-5-43-12-0712-9

© Л.А.Молчанова, 2019
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
Гл.1.Теория стиля	
1.1.Основные понятия курса «Стилеобразование».....	5
1.2. Категория «стиль»: терминология и история исследования.....	10
1.3. Иерархия стиля.....	13
1.4. Надличностная природа стиля.....	15
1.5. Диалектика стиля.....	18
Гл.2. Анализ стиля	
2.1. Мировоззренческие аспекты стиля.	
Картина мира и стиль жизни.....	23
2.2.Формально-пластические аспекты стиля. Стилевые черты.....	26
2.3. Алгоритм исследования стиля.....	32
2.4. Исследование исторического художественного стиля по алгоритму (на примере барокко).....	34
2.5. Мода и стиль в эстетике современности.....	57
Вопросы для проверки знаний.....	63
Литература.....	64

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «Стилеобразование» входит в перечень дисциплин по выбору образовательной программы бакалавриата. Дисциплина адресована студентам 3-4 курсов, обучающимся по направлению 54.03.03. «Искусство костюма и текстиля»

Необходимость настоящего издания обусловлена отсутствием учебника по дисциплине «Стилеобразование». Таким образом, предпринята попытка на основе программы курса создать учебное пособие, содержащее теорию и закономерности стилеобразования в искусстве и costume.

Особенностью данного пособия являются авторское видение процесса стилеобразования в историческом контексте и разработка алгоритма исследования стиля. Применение студентом такого алгоритма в учебной практике будет способствовать выработке самостоятельных приемов и методов художественной выразительности в работе над творческими проектами и, в конечном итоге, созданию своего собственного авторского стиля в профессиональной деятельности.

Основные задачи освоения дисциплины:

- дать студентам представление о природе и содержании понятия «стиль», о совокупности стилевых черт и их роли в процессе стилеобразования;
- способствовать воспитанию художественного вкуса и чувства стилевой гармонии;
- оказать действенное влияние на расширение кругозора обучающегося, на формирование его личности;
- способствовать усвоению специальных знаний, умений и навыков, необходимых для профессионального становления будущего специалиста.

Пособие знакомит с основами стилеобразования в искусстве costume и сориентировано на формирование следующих профессиональных компетенций:

- Способность использовать базовые знания по профессии в художественном проектировании (ПК-3);
- Способность к разработке художественных проектов изделий с учетом стилистических, конструкторско-технологических, экономических параметров (ПК-5);
- Способность использовать современные и информационные технологии в создании художественных проектов изделий текстильной и легкой промышленности (ПК-7);
- Готовность выполнять эскизы и проекты с использованием различных графических средств и приемов и реализовывать их на практике (ПК-22).

Материалы пособия помогут в выполнении курсовых работ и дипломных проектов, поспособствуют теоретической подготовке докладов и рефератов по вопросам стилеобразования в искусстве и costume.

Глава 1. Теория стиля.

1.1. Основные понятия курса «Стилеобразование»

Объектом изучения данной дисциплины является стиль в искусстве и костюме. Предметом – процесс, механизм стилеобразования. Проблема изучения стиля многозначна и многопланова, сама категория «стиль» имеет множество определений, которые порой весьма противоречивы.

Понятием «стиль» пользуются разные науки: искусствоведение, философия, культурология, эстетика, лингвистика, теория дизайна. Каждой из них своя терминология, но есть общие фундаментальные понятия, способные объяснить сущность стиля. К таковым, на наш взгляд, относятся: искусство, культура, творчество, художественное видение, картина мира, менталитет, художественный образ. Нас интересует стиль в костюме, поэтому необходимо также объяснить понятия: одежда и костюм, мода, дизайн, имидж.

ИСКУССТВО

Термин «искусство» также многозначен. Вот несколько примеров объяснения этого термина в разных словарях.

Искусство – форма культуры, связанная с творческой деятельностью человека, воспроизводящая жизненный мир в образах и символах.(9, с.250).

Искусство – одна из форм общественного сознания наряду с философией, наукой, моралью, религией, политикой, правом и т.д. (34,с. 205)

Искусство – один из универсальных способов конкретно-чувственного выражения невербализуемого духовного опыта, прежде всего эстетического, ориентированный, по большей части на образно-символическое мышление. Исторически искусство является одним из основных компонентов культуры как особая человеческая деятельность и продукт этой деятельности, сотворенный по принципу «подражания» объективно существующей реальности (божественной, метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т.п.) в художественных образах, исторически широко и по-разному понимаемых в искусстве (от зеркальных копий до символов и почти условных знаков). (17,с. 272)

КУЛЬТУРА

В настоящее время резко возрос интерес к исследованию культуры и её значимости в жизни человека, что вызвало лавинообразный рост определений культуры, количество которых уже превышает полтысячи. Многообразие дефиниций культуры свидетельствует и о сложности этого феномена, и о его полифункциональности, ёмкости и универсальности.

Культура в современной научной трактовке понимается как процесс, результат и поле осуществления потенций человека в данную эпоху. (9, с. 261).

Культура - это совокупность искусственных порядков и объектов, созданных людьми в дополнение к природным. Культура – это упорядоченность в мире вещей, организованных территорий, процессов и продуктов человеческой деятельности, организационных форм человеческой общности, межличностных и коллективных взаимоотношений, коммуникаций, человеческого мышления и сознания и т.п., созданная и поддерживаемая самими людьми. (17,с.351)

ТВОРЧЕСТВО

Создание инновативных, высоко оригинальных и талантливых произведений, несущих явный отпечаток авторского стиля. И на понятийном и на проблемном уровне творчество занимает важное место в культурном контексте всех эпох. Отождествляясь с термином инновация, оно трактуется и оценивается как процесс порождения все новых и новых артефактов и текстов культуры, а также как специфический вид созидательно-преобразовательной деятельности. (17, с.666).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВИДЕНИЕ

Способ интерпретации искусством господствующей картины мира, типа культуры, менталитета. Каждая историческая эпоха демонстрирует свой тип художественного видения и вырабатывает соответствующие ему языковые средства. Художественное видение обнаруживает себя, прежде всего, в форме, в способах построения произведения искусства. Именно в приемах художественного выражения скрывается отношение художника к действительности не как его субъективная прихоть, а как высшая форма исторической обусловленности.(17, с.124)

КАРТИНА МИРА

На протяжении истории во время длительного совместного проживания в людских сообществах складывался особый тип мировосприятия, формировалась собственная «картина мира». Под этим термином принято понимать ментальный (мыслительный) образ того мира, в котором живет данное сообщество людей, общий хотя бы в главных своих чертах для всех членов сообщества. Этот образ, иногда называемый также моделью мира, включает в себя все компоненты мира и их связи, в том числе и само сообщество как его часть. Термин «картина мира» был порожден направлением науки, именуемым культурно-исторической антропологией или «историей ментальностей». В свою очередь, понятие «ментальность» было введено в широкое употребление французскими историками М. Блоком и Л. Февром, основавших в 1929 году журнал «Анналы», который к 1960-м гг. достиг пика своего влияния. Одним из важнейших принципов «Анналов» в течение многих лет было воспроизведение субъективных представлений людей прошлого о мире и самих себе – т.е. как раз то, что, собственно, и было названо «ментальностью». С помощью этого понятия в современной гуманитарной науке предпринимаются попытки раскрыть коллективную ментальность, т.е. передать исходные типы мышления, господствующие в

конкретном обществе, особенности душевного склада людей, психологические черты эпохи.

МЕНТАЛИТЕТ, МЕНТАЛЬНОСТЬ

В отечественной науке сегодня под словом «ментальность» понимают относительно целостную совокупность мыслей, верований, навыков духа, которая создает картину мира и скрепляет единство культурной традиции или какого-нибудь сообщества. Именно картина мира определяет поведение человека индивидуальное и коллективное (17, с. 293)

Менталитет – это эволюционно и исторически сложившаяся структура, определяющая строй мыслей, чувств и поведения и формирующая систему ценностей и норм индивида или социальной группы. Менталитет имеет сложную структуру и предполагает наличие целостного взгляда на мир и на человека и тем самым определяет мироощущение, характер мировоззрения его носителя. Он не сводится к только логическим конструкциям и наряду с ними органично включает этнические, культурные, образно-эмоциональные компоненты. Носителями менталитета могут выступать отдельные люди, социальные группы и все общество. Менталитет вырастает из сложного сочетания таких компонентов, как этнос, культура, религия, наука, искусство, и не может быть сведен ни к одной из них, т.е. всегда носит интегративный и целостный характер. Синтез всех этих компонентов обычно осуществляется на подсознательном уровне и, как правило, не осознается человеком. (9, с. 325).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

В самом широком, общефилософском плане образ – субъективная копия объективной реальности. Художественный образ – это феномен искусства, т.е. образ, специально создаваемый художником в процессе творческой деятельности. В целом под художественным образом понимается органическая духовно-эйдетическая целостность, выражающая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. (17, с.727)

КОСТЮМ

Под словом «костюм» следует понимать определенную образно-художественную систему частей одежды и манеру их ношения, вытекающую из устоявшихся принципов, характеризующих социальную группу людей или индивидуальный образ человека, отражающую определенные технические, научные и культурные достижения на том или ином историческом этапе. (23, с.11)

Костюм, как и одежда, является покровом тела, но смысл этих понятий различен. Если одежда служит человеку для того, чтобы защитить его от климатических воздействий, то костюм отражает внешний образ человека, выявляет его внутреннее содержание и является психологической, социальной, возрастной и исторической его характеристикой.

Костюм можно рассматривать как элемент и продукт культуры.

В человеческой истории реализовалось множество типов культур, и каждая культура имела свою специфику, свою нравственность и этические нормы, свои эстетические идеалы и своё искусство и выражалась в соответствующих символических формах. Костюм – это своеобразный экран, на который проецируются в зримой форме все аспекты культуры. С самого своего зарождения костюм нес символическую функцию. Раскраска тела и татуировка – вот первый костюм человека, он был частью ритуала. Символы в костюме уходят корнями в седую древность и появились они одновременно с зарождением человеческого сознания. С древних времен костюм – это ритуал, объект выражения чувств большинства, акт узнавания, знакомства. С точки зрения динамики культуры костюм можно рассматривать как вид коммуникации. О глубоком соответствии архитектуры и костюма писал ученый – искусствовед Н. М. Тарабукин. Костюм в его понимании, в отличие от одежды, имеющей утилитарный смысл, несет, прежде всего, функцию стилистического порядка, выраженную в его образной стороне.

Одежде и костюму соответствуют две стороны в понятии архитектуры. Всякое строение может быть рассмотрено как утилитарно-конструктивное и художественно-стилистическое явление. Одежда – это то же, что техническая сторона в архитектуре, костюм – это архитектура, понятая как произведение искусства. Одежда как техническая концепция лишена образа. Она безобразна. Костюм – образен. В самом деле, ни с каким другим видом искусства костюм не может быть так близко сопоставлен, как с архитектурой. В костюме мы «входим», как в дом, в него мы «облекаемся», он ограничивает пространство нашего тела, он оформляет наше тело. Костюм обладает внутренней конструкцией и внешней декоративностью, подобно архитектуре. И подобно архитектуре, костюмом мы пользуемся двояко в практических целях и идейно-художественных.

Во всех исторических формах одежды можно усмотреть те же стилистические тенденции, что и в современных им архитектурных формах. Архитектонико-стилистический образ костюма может, как и в зодчестве, выражать готическую, ренессансную, барочную, ампирную идею. (45, с.10)

МОДА

Преобладание определенных вкусов в какой-либо сфере жизни или культуры. Структура моды включает в себя модные объекты и модные стандарты поведения, которые в данный момент оказываются социально престижными. В их числе – одежда, пища, автомобили, произведения искусства и литературы, архитектурные сооружения, стиль и образ жизни, манера говорить, двигаться и т.д. (17, с. 408)

Мода – быстрое широкое распространение и кратковременное господство определенных вкусов в какой-либо сфере жизни или культуры. В отличие от стиля, мода характеризует поверхностные и непродолжительные изменения внешних форм предметов быта и художественных произведений. Существенной чертой моды является её частая сменяемость. В моде проявляется постоянное стремление человека к обновлению, изменению

всего, что его окружает, в том числе и костюма. Понятие моды относится преимущественно к явлениям культуры, охватывающим широкий круг жизнедеятельности людей, включая материальные и духовные ценности, выработанные человечеством в процессе его развития. В более узком смысле модой называют смену форм костюма, которая происходит в течение сравнительно коротких промежутков времени. (36, с.150)

Костюм имеет символическое значение, и именно это обстоятельство влечет за собой подражание одних индивидов другим, следование принятому в данном обществе и в данное время имиджу. Подражание является необходимой предпосылкой моды, её противоречием: человек адаптируется к окружающему миру, он принимает моду, чтобы с её помощью отличаться от окружающих его людей. Человек подражает другим и в то же время старается в этой форме подражания осуществить свою собственную самостилизацию, своё представление о самом себе. (9, с. 274)

ДИЗАЙН

Термин «дизайн» происходит от английского слова design, которое имеет ряд значений: цель, намерение; проект, план, чертеж, конструкция, расчет; рисунок, эскиз, узор; композиция; замысел.

Дизайн – проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды, жилой, производственной и социально-культурной сфер. (22, с. 3)

Дизайн – органичное новое соединение существующих материальных объектов и жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам этого соединения эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом. Это определяет наличие присущих дизайну социальных последствий, проявляющихся в содействии общественному прогрессу и формированию личности. Термином «дизайн» может определяться как собственно замысел (проект), процесс его реализации и полученный результат. (30, с.13).

ИМИДЖ

Имидж (от лат. imago - образ, вид) означает целенаправленно формируемый образ (субъекта, предмета или явления), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие. Имидж – это «визитная карточка», создаваемая нами для других, то впечатление, которое мы рассчитываем вызвать у окружающих. В грамотно созданном имидже согласованы все детали – не только внешние атрибуты, но и голос, манера поведения, даже окружение работают на заданную цель.(42, с. 404).

1.2. Категория «стиль»: терминология и история исследования

«Стиль» - одна из ключевых категорий в науке об искусстве. История его изучения прошла ряд закономерных этапов: от чисто эмпирических, через наивные попытки строгой классификации по формальным признакам до осознания всей сложности, динамичности, неоднозначности и противоречивости этого явления.

Сложность и трудная определимость понятия «стиль» объясняется прежде всего, тем, что это не локальная эстетическая категория, а целая система, творящая единство не только формальных признаков и образной составляющей искусства, но и определяющая смысловое содержание всей культуры того или иного исторического периода.

Возможно, трудность определения стиля связана с особенностями самого искусства, находящегося всегда в движении и вносящего бесконечно коррективы в категории эстетики. В силу этого понятие стиля не может иметь абсолютно исчерпывающего содержания, оно всегда будет относительным. Каждая наука, занимающаяся проблемой стиля, выбирает свою формулировку, и даже каждый исследователь пользуется своим определением этого понятия.

Мы в своем исследовании возьмем за основу определение художественного стиля, данное в большинстве академических энциклопедий и словарей.

Стиль – это «исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приёмов художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания». (27, с.158)

Приведем еще несколько определений стиля, вариантов его понимания в разные эпохи и разными авторами.

«Стиль» (греч. *stylos*; лат. *stylus* – стержень) первоначально – это палочка для письма по воску. Манеру письма такой палочкой называли стилем. Далее слово стало относиться к почерку, содержанию письма, манере написания букв, жанру. Потом это понятие распространилось на речевую культуру в быту, научной среде, деловой сфере и т.д.

Существенным, определяющим признаком стиля является единство составляющих его элементов.

Стиль рассматривают как «систему внутренних связей» между всеми компонентами творческого процесса: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом, пространственными построениями, колоритом, техникой выполнения, приемами и материалами. (43, с.27)

Стиль организует, оформляет предметно-пространственную среду человека. Приводя к единству предметы самого различного назначения, из хаоса вещей стиль выстраивает нечто целостное, законченное. По мнению Т. В. Козловой, стиль – это среда, связанная непосредственно с культурой общества и отражением в человеческой деятельности отношения к своей эпохе. (25, с. 37)

Стиль - есть совокупность закономерностей формообразования. (38)

По мнению искусствоведа Д. В. Сарабьянова, стиль – это категория формы. Форма реализует определенное содержание. За стилем как общностью формы располагаются другие общности и системы: система мировоззрения, общность метода, система жанров, иконографическая общность. Все они находятся во взаимосвязи со стилем – управляют им или подчиняются ему. (39)

Стиль – по мнению А. Б. Гофмана - в отличие от моды характеризует только сферу объектов (продуктов дизайна, архитектурных сооружений, живописных произведений), а именно их формально-эстетические признаки. Моду А. Б. Гофман рассматривает как особую форму социальной регуляции и саморегуляции массового поведения и считает её объектом изучения социологов и психологов. (10, с.196)

Говоря о проблемах стиля в дизайне костюма, Е. Сидоренко приводит два значения этого термина, стиль как исторически сложившаяся формальная система и стиль как творческий процесс обновления формы бытия. Для неё это надличностная категория, непреходящая метафизическая ценность, которая проявляет себя через форму, как способ проникновения абсолютного в визуальную трехмерную реальность. (41, с. 400)

Стиль как закон организации представлен П.С. Гуревичем в его «Эстетике». Стиль можно уподобить выражению лица, заключенному не в отдельных чертах, но в производимом лицом целостном впечатлении; оно свидетельствует не о внешнем физическом состоянии лица, а о невидимом внутреннем состоянии души. (12,с. 108)

Стиль еще сравнивают с генами в живом организме, которые обуславливают организацию живого существа, его индивидуальные, родовые и видовые особенности. Стиль есть «генный набор» художественной культуры, обуславливающий типологическую целостность, сам принцип организации художественного мира. (4, с.218)

Стиль проявляет себя в материальных, предметных формах, но он обусловлен идеологическими установками людей своего времени, их представлениями о мире и самих себе, т.е. их ментальностью. Таким образом, стиль можно представить как застывшую в формах или «во-площенную» ментальность. Стиль демонстрирует нам своеобразие эпохи или какого-нибудь сообщества, он демонстрирует нам картину мира данного сообщества людей, представленную вещным миром.

Исторический художественный стиль или стиль эпохи, являясь основой однородности предметной среды, отражал стилевое единство архитектуры, интерьера, декора, изобразительного и прикладного искусства, костюма.

Основы понимания стиля в искусствоведении заложил И. Винкельманн. Он в своем классическом труде «История искусства древности»(1764).

попытался дать конкретно-историческое описание стилей народов, эпох и художников в сравнении с «идеальным» стилем античности.

И. Гёте в статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788)

поставил понятие «стиль» на более высокий уровень после простого подражания природе. Стиль в понимании Гёте – познание сущности вещей.

С социологических позиций «Мировая схема стилей» была изложена в книге немецкого ученого В. Гаузенштейна «Искусство и общество» (1923).

Известны исследования И. Йоффе «Культура и стиль» (1927) и «Синтетическая история искусств» (1933).

В книгах А. Ригля «Возникновение искусства барокко в Риме» (1908), Э. Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств» (1910),

Г. Вёльфлина «Ренессанс и Барокко» (1888), «Основные понятия истории искусств» (1915), «Искусство Ренессанса в Италии и германское чувство формы» (1922) предметом рассмотрения явились различные «исторические стили» в их развитии от одной эпохи к другой.

Классики культурно-исторической школы М. Дворжак и Э. Панофский крайне осторожно подходили к проблемам стиля, ибо реальная художественная деятельность не укладывалась в придуманные искусственные схемы. Первостепенное значение этой проблеме придавал А. Хаузер, для него стиль – основополагающее понятие истории искусства.

Более детально вопросы художественных стилей в Италии эпохи Возрождения рассматривал Б. Виппер в книге «Борьба течений в Итальянском искусстве XVI в.» (1956).

Существуют общие работы по теории стиля современных исследователей. Вот некоторые из них:

О. В. Лармин «Художественный метод и стиль» (1964),

А. Н. Соколов «Теория стиля» (1968),

А. П. Григорян «Художественный стиль и структура образа» (1974), Д. Наливайко «Искусство: направления, течения, стили» (1981),

Г. К. Вагнер «Канон и стиль в древнерусском искусстве» (1987),

А. Лосев «Проблема художественного стиля» (1994),

В. Г. Власов «Стили в искусстве» (1998),

Т. Быстрова «Вещь, форма, стиль» (2017).

Есть работы, в которых рассматривается стиль в costume:

Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева «Стиль в costume XX века» (2003),

В. И. Сидоренко «История стилей в искусстве и costume» (2004),

Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов «История costume: стили и направления» (2004) и др.

1.3. Иерархия стиля

Исторически наиболее широкая и протяженная по времени стилистическая общность – стиль эпохи. Исторический художественный стиль или стиль эпохи определяет крупные этапы развития культуры на основе принципиальной общности её характерных художественных черт. Изменения общего художественного стиля эпохи всегда связаны с большими идейными и общественными сдвигами, и происходят они в течение длительного исторического периода. Условно в истории культуры выделяют следующие стили:

Канонический – древнеегипетский художественный стиль, развивавшийся по канонам, выработанным египтянами.

Античный (классический) – стиль, сформировавшийся в Древней Греции и Риме и оказавший значительное влияние на развитие будущей европейской культуры.

Романский – художественный стиль, сформировавшийся в Западной Европе в эпоху раннего средневековья в XI – XIII вв.

Готический – художественный стиль, отразивший эстетические взгляды людей в период позднего Средневековья с XIII по XV вв.

Ренессанс – художественный стиль XV – XVI вв., отразивший представления людей о человеке и природе, проникнутый идеями гуманизма и интересом к античности, стремлением к естественности и совершенству.

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

Рококо – художественный стиль XVIII века, логический вытекающий из стиля барокко. Характерные черты стиля: легкость, хрупкость, изящество, кокетство, галантность, гедонизм, бездумность, интерес к пасторалям.

Классицизм или ампир – художественный стиль первой четверти XIX века, выразивший интерес человеческого общества к античному искусству, культуре, костюму. XIX столетие вместило в себя еще несколько стилевых направлений: романтизм, дендизм, бидермайер – вторая четверть XIX века, второе рококо – третья четверть XIX века, позитивизм - 70-80е годы XIX века.

Модерн – художественный стиль, существовавший с конца XIX до начала Первой мировой войны в XX веке. Основные черты стиля выразились в криволинейных формах, текучих плавных линиях, эклектичности.

В рамках больших стилей могут возникать более кратковременные стилевые направления, т.наз. микростили, которые могут проявлять себя только в отдельных видах искусства или в костюме. Например, стиль ренессанс включал в себя испанский маньеризм и германскую реформацию.

XIX век дробится на множество стилевых направлений, длящихся всего несколько десятилетий.

В XX веке смена стилей стала еще более быстрой: теперь каждое десятилетие выработало свои стилиевые черты.

Существует региональный или этнический стиль, обусловленный жизненным опытом данного народа, его психологическими особенностями, его менталитетом. Национальная стилистическая общность отчетливо видна в искусстве любого народа, и по стилиевым признакам можно отличить произведения русского искусства от, например, немецкого или французского.

Каждая стилистическая общность и каждая эпоха имеет своих творцов стиля, талантливых, креативных людей, чувствующих время и способных выразить его дух в произведениях искусства. Эти художники имеют свой индивидуальный стиль, свой творческий почерк. Они творят в рамках большого стиля, но иногда они «обгоняют время» и способны предвосхитить зарождающуюся тенденцию в той или иной области искусства.

Ускоряющийся темп исторического развития и связанное с этим повышение интенсивности жизни личности ведут к тому, что в течение жизни у художника могут существенно меняться вкусы, предпочтения, ценностные ориентации. Возникают стилистические периоды в творчестве. Так у П. Пикассо наблюдаются реалистический, «голубой», «розовый» периоды. Все они имеют разную стилистическую окраску. Иногда в творчестве художника возникает некая целостность и неповторимость у отдельного произведения, которое отличается от других его работ. В этом случае речь может идти о стиле одного произведения. В последнее время стало возможным говорить даже о стиле элемента произведения. Сегодня одним из способов создания произведения стал коллаж, которому присуща стилиевая мозаичность, когда разные части произведения имеют разный стиль.

Существуют дизайнерские стили, которые искусственно созданы группой дизайнеров, например стиль «Мемфис» или «Де Стиль». Можно говорить о национальных моделях дизайна, таких, например, как скандинавский, немецкий или французский дизайн. И каждый из них имеет свои стилиевые особенности, отличные от других.

Существуют стилиевые направления в искусстве, такие как «кубизм», «поп-арт» или «сюрреализм».

Наконец, есть ещё индивидуальный стиль, как стремление отдельной личности позиционировать себя в обществе, конструируя свой внешний облик.

Итак, существует иерархия стиля: от большого исторического стиля до авторского стиля художника и имиджа отдельного человека.

1.4. Надличностная природа стиля

Стиль, как живой организм, развивается, оформляет предметно пространственную среду, демонстрирует нам своеобразие, проявляет себя и, в конце концов, умирает. В своем развитии стиль проходит три стадии: молодость, зрелость и старость. Молодость стиля – конструктивна, зрелость – гармонична, старость – декоративна. Ясные и чистые формы, пройдя стадию гармоничной зрелости, покрываются декором и разрушаются. В недрах одного стиля вызревает следующий, за ним – другой, третий и так далее.

Какая сила влияет на изменения стиля? Какая сила заставляет людей отдавать предпочтение новым формам, цветам, материалам, новой пластике тела? Чем обусловлен выбор именно этих форм, цветов, материалов и поведенческих реакций? Почему это новое становится актуальными и ценными для многих, а то, что господствовало вчера – становится никому не интересным?

Теоретиков искусства давно занимали подобные вопросы. Они по разному объясняли динамику изменений стиля во времени. Но все рассуждения чаще всего сводились к существованию некой мистической субстанции, которая наиндивидуальна, надличностна и именно она влияет на изменения стиля.

Классик теории стиля Алоиз Ригль все объяснял термином «Kunstwollen», буквальный перевод которого означает «художественная воля». На простой вопрос: какая сила преобразует формы? А. Ригль дает ответ – это «художественная воля». А.Ригль создал целое учение, теорию художественной воли, как новое объяснение стиля.

У разных исследователей эта сила имеет похожие по смыслу названия: «воля к форме», «эстетический импульс», «художественное предпочтение», «эстетическая тяга», «мистическая сила» и т.д.

П. Франкль, ученик Вёльфлина, интерпретировал «Kunstwollen» как «имманентную стилистическую силу», которая определяет изменения в истории развития искусства.

Но кто носитель художественной воли? Ведь, если представить стиль как надличностную категорию, как способ проникновения абсолютного в визуальную трехмерную реальность, все равно вещный мир (продукты дизайна, архитектурные сооружения, произведения искусства) создается конкретными людьми, художниками, творцами, изобретателями.

Для Алоиза Ригля в его теории стиля «художественная воля» – ключевое понятие. Художественная воля не индивидуальная установка, а сила, отчетливо ощущаемая одиноким творцом, как объективная власть, направляющая каждый его шаг. Её освободительному диктату мастер подчиняется со страстью. Художественная воля та строгая необходимость, в которую втягивает человека искусство. Существует и «воля большой

культуры» - это жесткая редко формулируемая дисциплина, которой подчиняется народ, когда хочет иметь свою историю. Другое имя художественной воли – закон, не в смысле человеческого установления, а в смысле глубокой необходимости создаваемого. Эта «интимная нужда» составляет манящую, захватывающую и освободительную тайну искусства. (15,с. 259)

Как современная наука объясняет эту «интимную нужду», «эстетическую тягу», «волю к форме» художника – творца?

Согласно В. И. Вернадскому, «эволюция форм, приводящая к созданию новых форм, устойчивых в развитии, - явление планетарное, космическое» (6)

Влияние космических ритмов на биоритмы человека, на его психическое состояние достаточно широко освещено в научной литературе (В. И. Вернадский, Л. Н. Гумилев, С. Гроф, А. Эйнштейн, Н. Бор, Э. Шредингер, В. Гейзенберг, Р. Оппенгеймер, Д. Бом, Ф. Капр, Н. Виннер и т.д.).

Человек «вписан» в структуру Вселенной, он – дитя Вселенной, в нем потенциально содержится вся история Космоса. В ритмах человеческого организма проявляются пульсации Вселенной, в каждом вдохе человека происходит подключение токов Космоса, каждое его движение совершается вместе с вращением планет, Солнца, галактик, скоплений галактик и самой Вселенной. Каждую секунду организм человека воспринимает космические излучения и волны, несущие информацию о мире. Человек и космос составляют единое целое, которое в силу хаотических процессов фрагментируется и дифференцируется и проявляется в деятельности человека, созидающего свой социальный мир.

Космические «вихри», представляющие собой переплетение мириад стихийных сил и энергии, встречаются в человеке - изобретателе. Его творчество есть конструирование того, чего еще не существует в действительности, что может возникнуть как потенция в вечно становящейся целостной природе. Именно благодаря вечному становлению природы, порождающему постоянно все новые и новые возможности её развития, в ней имеется «свободное пространство», которое служит онтологической основой творческой деятельности человека, его свободного развития. Социальный мир человека осуществляется благодаря его деятельности как объективно обусловленной «частицы» мира вообще и Вселенной в частности. (9, с.22)

Т. В. Козловой были проанализированы труды А. Л. Чижевского, А. П. Ганского, В. Вернадского по поводу процессов происходящих в солнечной системе и их влиянием на изменения формы модного костюма. Оказалось, что просматриваются аналоги форм костюма и солнечных «корон». Можно выделить три фазы изменения солнечной короны, три её формы. В периоды солнечных максимумов корона принимает округлую форму. Значения вертикального и горизонтального диаметров практически равны. С понижением солнечной активности корона приобретает Х-образную форму.

Значение вертикали уменьшается. В периоды солнечных минимумов форма солнечной короны вытягивается вдоль горизонта и принимает прямоугольную форму. В результате этих исследований сделан вывод, что форма солнечной короны совпадает с геометрической структурой костюма определенного периода. Максимальному уровню солнечной активности соответствует преобладание овальной структуры костюма, а минимальному уровню соответствует прямоугольная форма костюма. Среднему уровню активности солнца соответствует X-образная и трапециевидная форма костюма. Кроме того, проведенный анализ показывает, что чередование модных циклов по принципу пластики, а также цветовые циклы в значительной степени совпадают с изменениями, происходящими в солнечной системе; так солнечные «максимумы» совпадают с периодами, когда в моде преобладают бионические формы и хроматические цвета. Солнечные «минимумы» совпадают с периодами, когда в моде преобладают геометрические формы и ахроматические цвета. Таким образом, костюмные формы заимствуют у природы идеи формообразования. Происходит сложное взаимодействие человека, костюма и окружающей среды. Космические факторы воздействуют на поведение человека в социуме и влияют на формообразование костюма. (25, с.178) Работы Л.Н. Гумилева углубляют понимание процесса формообразования и интересны с точки зрения формотворчества человека и совокупности его поступков. Для определения способности и стремления человека к изменению чего-либо Л. Н. Гумилев вводит понятие «пассионарность», что на языке физики означает «нарушение инерции агрегатного состояния среды». (11) Существование пассионарности во многом объясняет процесс смены форм костюма, что способствует разрушению старой формы и появлению новой. Художник-пассионарий выступает и как природное существо и как социальная единица. Он интуитивно улавливает «дух времени» и творит в его контексте. «Дух времени» в данном случае можно понимать как влияние космических сил на процессы социальные, на умонастроение людей, на их вкусы и пристрастия. А. Л. Чижевский обнаружил связь космических явлений, в частности циклов солнечной активности с природными катаклизмами и социальными потрясениями на нашей планете.(49) То есть, с изменением солнечной активности люди начинают думать по другому, воспринимать определенные формы, линии, цвета как гармоничные, приятные для глаза, а другие, еще недавно пользующиеся популярностью – отвергают. А пассионарии, как наиболее восприимчивые к влиянию космических сил, первыми улавливают изменения и интуитивно воспроизводят их в материальных объектах. Так появляются модные тенденции, когда одновременно несколько домов моды предлагают похожие формы, цвета, фактуры. Постепенно в борьбе тенденций побеждают наиболее жизнестойкие, соответствующие «духу времени» и они выкристаллизовываются в стиль.

По мнению Т. Быстровой, автора книги «Вещь, форма, стиль», ощущение гармонии зарождается бессознательно. Интерес к тем или иным

формам пробуждается в строго определенные периоды. Так в 1930-е годы, в момент утраты довоенных размерности и порядка между двумя мировыми войнами, в моду входит стилистика ар-деко, насыщенная подчеркнутым геометризмом. Предельно рациональная и четкая конструктивистская архитектура не встречает противодействия. Напротив, в 1950-е, когда мир выглядит разорванным атомной бомбардировкой и «холодной войной», обостряется интерес ко всему округлому, от НЛО до формы автомобилей и обтекаемых форм бытовой техники... Дизайнер, таким образом, как и все люди, находящийся в пространстве культуры, бессознательно чувствует момент активизации того или иного архетипа... Формы внешнего мира, совпадающие с архетипическими структурами, воспринимаются человеком без затруднений, осваиваются легче других, легко минуют пороги восприятия. (5, с. 272). Таким образом, космические явления влияют на подсознательные, глубинные структуры мозга, вызывая к жизни актуальные для данного времени формы, линии, цвета.

1.5. Диалектика стиля

Стиль - не постоянная и неизменная структура, а живой художественный процесс. И, как любое явление нашего мира, он находится в постоянном диалектическом развитии и изменении. Гегель впервые представил весь природный, исторический и духовный мир в виде процесса, т.е. в непрерывном движении, изменении, преобразовании и развитии, и раскрыл закономерности этого развития в виде трех законов диалектики: закон отрицание отрицания, закон единства и борьбы противоположностей и закон перехода количественных изменений в качественные. И стиль подчиняется этим законам. Главная категория диалектики – противоречие, которое дает ключ к её закономерностям.

Стили в искусстве не имеют четких границ, они плавно переходят один в другой и находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии. В рамках одного исторического художественного стиля всегда зарождается новый, а тот, в свою очередь, переходит в следующий. Стилевое развитие предполагает постоянное наличие стиля – оппозиции, который усиливает или оттеняет ведущую стилевую тему конкретного исторического отрезка, не позволяя ей максимально долго существовать, не исчерпав своих выразительных возможностей.

Существует теория стилей В. Г. Власова. По его мнению, рождение наиболее крупных, так называемых «исторических художественных стилей» определяется логикой художественного мышления человека, определенных способов видения мира, осознания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях. (8, с.8) И существуют только два основных архетипа художественного мышления: рационально-

идеализирующий и иррационально-идеализирующий. С точки зрения формирования художественного стиля эти два архетипа мышления соотносятся с двумя художественными направлениями в искусстве: Классицизмом и Романтизмом, и только их взаимодействие порождает всё многообразие «исторических» стилей. В этом, по мнению ученого, и состоит глубокий историко-культурный смысл процесса стилиобразования. Каждая историческая эпоха, как живой организм, имеет своё собственное «историческое время», сроки рождения, юности, зрелости, старости, смерти. Такие циклы развития походили все известные нам исторические типы культур. Перечислим их в хронологической последовательности:

- первобытная культура,
- эпоха аграрных цивилизаций,
- в Европе Возрождение, Реформация, Просвещение,
- буржуазные революции привели к становлению индустриальных обществ,
- постиндустриальная культура.

Согласно теории В. Г. Власова, на первых этапах становления культуры господствует Классицизм, он возникает раньше Романтизма. Классицизм – детство человечества, первый этап развития художественно-образного мышления. Романтическое чувство просыпается в «зрелом возрасте». Оно отсутствует у людей архаической культуры. Классицизм – это начальная, конструктивная стадия развития стиля. В общей сложности их три: конструктивная, деструктивная и орнаментальная.

Конструктивная стадия развития стиля (от лат. *constructio* – построение) характеризуется тектоничностью форм, ясностью членений, простотой, мерностью. Форма имеет осязательный, скульптурный, конструктивный характер. Средства гармонизации формы – симметрия, метр, рациональное пропорционирование. Характерна замкнутость формы, уравновешенность, фронтальность, регулярность (модульность).

В деструктивных стилях (от лат. *destruction* – разрушение) форма уже не способна вместить чрезмерно усложнившееся содержание. Форму характеризует атектоничность, алогичность. Форма имеет живописный, деструктивный, динамичный, пластичный характер. Средства гармонизации формы – асимметрия, ритм, динамика, иррациональные отношения. Характерна открытость формы, акцентирование, ракурсность, иррегулярность.

Третья заключительная стадия – орнаментальная (от лат. *ornamentum* – внешнее украшение, снаряжение, наряд, убранство) отличается окончательным разрывом между формой и содержанием, полным деструктивным произволом, самостоятельной жизнью формы, становящейся каким-то рудиментом и предвещающей рождение нового стиля. Конструктивизм типичен для классиков, деконструктивизм – для романтиков. С психологической стороны смена стилей выражается в «усталости зрения» или «кризисе видения». В эволюции художественных

стилей первоначальные, исходные конструкции превращаются во всё более сложные, образные аналогии. Утилитарность, конструктивность и тектоничность сменяются декоративностью и символичностью. Эта закономерность обуславливается всеобщим принципом развития художественной формы.

Вся история искусства основывается на взаимодействии двух методов познания – анализе и синтезе. Анализ более интеллектуален, синтез – эмоционален. Художники – аналитики «графичны» и «конструктивны», в их работе – логика, умозрение, рационализм. Синтетическое – понятнее, доступнее для восприятия. Путь художника аналитика труднее, неблагодарнее. Он – первооткрыватель и может быть непонятым. А синтез не раздражает новизной, необычностью, проблематичностью, субъективизмом. Стиль – это больше синтез, чем анализ. Больше синтеза – больше стиля.

В развитии формы существует скульптурный, осязательный подход. Он более интеллектуален и глубок и соответствует абстрактно-логическому способу мышления. Скульптурность и осязательная ценность формы перерастает в живописность, оптический способ видения. Он более эмоционален, популярен. Ему соответствует конкретно-чувственный способ мышления. Живописность даёт динамику и экспрессию образа. Живописность характеризует высшую стадию развития стиля, её предельное выражение разрушает тектонику, логику построения композиции. Чрезвычайно живописно искусство Барокко. По Власову, Готика и Барокко это юность и старость одной и той же совокупности форм. В итоге В.Г. Власов даёт следующую характеристику понятию «стиль». Стиль – художественное переживание времени. Это – ощущение художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. (8, с. 544).

Итак, по теории Власова, существуют только два художественных направления: классицизм и романтизм, и два архетипа мышления: рациональный и иррациональный, логический и интуитивный. Но ни один из архетипов мышления не в состоянии отразить постоянно меняющуюся, усложняющуюся «картину мира». Лишь в диалектическом взаимодействии, дополняя друг друга, они способны выполнять свои функции. Пока жив человек, он классик и романтик одновременно. (8, с.16). Так в историческом процессе стилеобразования проявляет себя один из законов диалектики – единство и борьба противоположностей.

В искусстве происходит постоянная борьба тенденций, ведущий стиль подтачивают «антагонисты», стилевые направления, которые, действуя на окраине художественных концепций, поначалу алогичны, парадоксальны по отношению к общепринятому стилю. Но именно они нередко служат катализатором в эволюционных процессах стилеобразования.

В теории стиля существует такое понятие как китч.

Китч – с немецкого «kitchen», что означает кухня, производное – «kitschen» (халтурить), «verkitschen» (удешевлять). По данным

энциклопедического словаря, китч – это подмена оригинала, халтура, дешевка, безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект. В истории стилей китч возник задолго до его теоретического обоснования. По мнению искусствоведа С. Одоевского, китч существовал всегда по причине своей простоты и доступности пониманию, не требующей специальной подготовки и «повышенного» культурного уровня. «Китч бессмертен, как сорняк, паразитирующий на плодотворной ниве Искусства и создающий эрзац любого продукта, которого он коснется» (35,с.21)

Таким образом, термин «китч» применяется для обозначения художественной продукции низкого качества, которая существовала всегда наряду с высокими образцами искусства. Так уже в итальянском маньеризме XVI в. (итал. «manierismo» - вычурность, манерничанье) мы находим изощренность и принципиальный эклектизм художественной манеры, стремление к эстетизации декора, превалирование формы над содержанием, осознанное игнорирование установленных правил и традиций. Экспрессивные черты китчевой эстетики были свойственны также стилю барокко (итал. barocco – странный, вычурный). С понятием барокко часто связывается представление о сознательно преувеличенном, намеренно импозантном, заведомо фиктивном. С позиции китча следует обратить внимание на барочную чрезмерность салонно-академического искусства того времени, для которого была свойственна не только избыточность формы, но и чувства. Рококо XVIII в. можно считать продолжением, завершающим этапом стиля барокко. Это направление характеризуется некоторым сходством с последним в принципах формообразования в архитектуре, в общности конструктивно-технических средств зодчества, иррациональности художественного мышления. Искусство рококо было искусством вымысла и интимных переживаний, предназначалось для украшения досуга, избегало обращения к драматическим сюжетам, лишено было героизма и пафоса, носило откровенно гедонистический характер, что позднее стало одним из определяющих критериев китча.

Стиль рококо в следующем столетии стал излюбленной формой салонного искусства. Интерьеры неорококо отличало изящество, нарядность, легкость, использование драгоценных металлов в отделке, прихотливые контуры орнаментальных форм.

Характерная для китча излишняя чувственность в передаче образов, любовь к экзотике, обнаруживает свои истоки и в сентиментализме (фр. sentiment – чувство), доминантой которого становится чувственное обращение к идиллическим картинам природы, к естественной жизни «маленького» человека. Китч является точным выражением общего мироощущения гармонии, которую так любит «простой человек». Считается, что универсальность и суггестивная сила китча коренятся в его свойстве приспособлять всё неординарное к обыденной жизни.

Примеры китчевых «вкраплений» в художественные стили можно продолжить. Однако, следует отметить значение китча, как прогрессивного

явления. По мнению искусствоведов, наличие экспрессивных элементов китча в художественном направлении делает его новаторским и, как правило, оценивается положительно. Исторические примеры каждой художественной эпохи наглядно демонстрируют это. Таким образом, китч – является своеобразным катализатором развития стиля. Стиль и китч в художественной среде идут рука об руку, китч иногда даже входит в моду и развивается вместе со стилем. По мнению Т. Козловой, самые распространенные в обществе идеи, как правило, отражаются в стиле и китче. Мало того, китч, как антагонист, является необходимым условием формирования стиля. (24, с.51)

Те художественные направления, которые до поры до времени стояли на второстепенных позициях в качестве запасных, направления, развивающие неканонизированные традиции, разрабатывающие новый художественный материал, в конце концов, прорываются на авансцену культуры. Но их победа не долговечна, ибо за спиной этого победителя, по меткому выражению О. Кривцуна, стоят новые «заговорщики», идеи которых еще недавно казались невероятными и непреемлемыми. (28, с. 228).

Такова условная схема исторической стилевой динамики, которая сродни росту биологического организма, где количественный состав клеток достигает определенной критической массы, чтобы дать начало новой качественно иной жизни. Стиль, созревая подспудно, накапливая количество новых признаков, совершает качественный скачок и становится доминирующим. Но, с течением времени, и этот стиль, первоначально отрицающий господствующее направление своей неординарностью и новаторством, сам становится отрицаемым и непреемлемым для большинства. Так в процессе стилеобразования проявляют себя следующие два закона диалектики: переход количества в качество и отрицание отрицания.

Глава 2. Анализ стиля

2.1. Мироззренческие аспекты стиля. Картина мира и стиль жизни

Одним из основных методов изучения какого-либо явления действительности является анализ. Аналитическое исследование предполагает расчленение, разделение, разъятие объекта на части и внимательное рассмотрение каждой из них. Взяв за основу классическое определение стиля, мы выделим в нем составные элементы и рассмотрим их по отдельности. Итак, стиль – это исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания. Таким образом, стиль имеет идейную, мироззренческую основу, систему типичных для него образов, тем, сюжетов и свою методику: средства, способы, приемы, при помощи которых формируются эти образы. Итак, выделены три компонента стиля: идея, образ и метод.

Хотя стиль и рассматривается как надличностная категория, творцом и одновременно носителем стиля является человек.

Человек, по К. Марксу, есть сгусток общественных отношений. И поэтому вне социума его рассматривать нельзя.

Каждая историческая эпоха вырабатывает свою идеологию, свою картину мира, имеет своё мироззрение. Именно картина мира является идеологической основой стиля.

Согласно современному культурологическому словарю, картина мира создается человеческим разумом в адаптивных целях. На основании картины мира вырабатывается система жизнеобеспечения социума. Картина мира имеет свою структуру. Условно она поделена на три блока и включает в себя:

- совокупность рациональных знаний о среде обитания;
- нормативную систему (запреты и правила поведения в социальной среде).
- идеальную модель мира.

Идеальная модель мира содержит представления о мире и месте человека в нем, образ мира. От того на каком этапе эволюции находится данный социум идеальная модель мира может быть набором мифов или религией с присущими ей культурами. Эта идеальная модель мира – основа ментального единства данного социума, именно она цементирует общество в любую историческую эпоху. (17,с. 294).

В. Власов, автор теории стиля, различает несколько факторов, составляющих картину мира, по которой отличают одну историческую эпоху от другой. Это философские, религиозные, политические идеи;

научные представления; этические и моральные нормы; эстетические критерии жизни и психологические особенности мировосприятия.

На наш взгляд, его факторы картины мира, по сути, не отличаются от рассмотренных выше, кроме последних двух: эстетические критерии жизни

и психологические особенности мировосприятия. Но они могут легко и органично вписаться в третий блок картины мира и дополнить его. Таким образом, рассматривая идеальную модель мира, мы, кроме мифологии и религии, будем брать во внимание психологические особенности мировосприятия людей той или иной эпохи и их эстетические критерии жизни.

В дополненном виде структура картины мира выглядит так:

- Рациональные знания о среде обитания;
- Нормы и правила, ценностные установки, принятые в обществе в данное время;
- Ментальность, специфика общественного сознания, религиозные верования и эстетические критерии жизни.

На основе картины мира, господствующей в данную историческую эпоху, человек в социуме, носитель стиля, выстраивает своё поведение.

Рассмотрим подробнее каждый структурный блок и попробуем установить связь факторов, составляющих картину мира с социальным поведением людей, их адаптивной деятельностью.

Итак, первый фактор картины мира: совокупность рациональных знаний о мире, информация о среде обитания.

На основе этой информации человек, адаптируясь к среде, выстраивает систему жизнеобеспечения, создает материальные объекты. В соответствии с климатическими условиями он строит жилище, организует пространство в доме и вокруг жилых построек, создает вещный мир: утварь, посуду, мебель, одежду.

В зависимости от того на каком этапе эволюции находится данный социум, рациональные знания передаются практическим путем, а в более развитых культурах образуют научную картину мира.

Этому фактору картины мира соответствует адаптивная деятельность – определенный тип поведения. Назовем его познавательно-созидательным поведением носителя стиля.

Следующий фактор картины мира: нормативная система: система ограничений и запретов, этические и моральные нормы и правила, ценностные установки. В соответствии с этими представлениями человек формирует властные структуры, осуществляет политическую деятельность, т.е. организует социальную среду.

Таким образом, этому фактору картины мира соответствует адаптивная деятельность – социально-массовое поведение носителя стиля.

Третий фактор: ментальность, специфика общественного сознания, религиозные верования и эстетические критерии жизни.

Каждому историческому времени соответствует свой тип мировосприятия, свой тип мышления, свой менталитет. Правомерно говорить об античной или средневековой ментальности, о ментальности нового и Новейшего времени, о национальном ментальном сознании. (17,с. 293).

Существует множество формулировок понятия менталитет, но ни у зарубежных, ни у отечественных учёных до сих пор нет единого его определения. Поэтому каждый исследователь выбирает для себя то, которое кажется ему наиболее приемлемым.

И. Г. Дубов в статье «Феномен менталитета: психологический анализ» (13, с.20-29) приводит следующие дефиниции:

- менталитет – некая интегральная характеристика людей, живущих в конкретной культуре, которая позволяет описывать своеобразие видения этими людьми окружающего общества и объяснять специфику их реагирования на него;

- менталитет – совокупность представлений, воззрений, чувствований людей определенной эпохи, географической области и социальной среды, особый психологический уклад общества, влияющий на исторические и социальные процессы;

С точки зрения психологов, менталитет как специфика психологической жизни людей раскрывается через систему взглядов, оценок, норм и умонастроений, основывающихся на имеющихся в данном обществе знаниях и верованиях и задающих вместе с доминирующими потребностями и архетипами коллективного бессознательного иерархию ценностей, а значит и характерные для представителей данной общности убеждения, идеалы, склонности, интересы и другие социальные установки, отличающие указанную общность от других.

В книге Е.В. Мельниковой «Культура и традиции народов мира».

менталитет понимается в широком и узком смысле. В широком смысле – это специфика мировосприятия общества, специфика его общественного сознания, общий умственный инструментарий, который дает возможность по-своему воспринимать и осознавать природное и социальное окружение и самих себя, по-своему реагировать на мир. В узком смысле менталитет – это опыт предков, основы национального характера и мировосприятия, наиболее глубинная и малоизменяемая часть социальной информации. Носителями менталитета являются символы. Любые следствия человеческой активности: слово, жест, поступок, форма деятельности – имеют символический аспект. (33, с.14).

По сути, специфика сознания человека определенного времени проявляется и в материальной и духовной культурной деятельности, она всеобъемлюща, эта специфика определяет и нормативную систему, от неё зависит и облик материальных объектов, созданных в эту историческую эпоху, но для нашего аналитического исследования мы, всё-же, будем придерживаться этого, весьма условного деления ментальной картины мира на три составляющих блока.

Итак, третьему по порядку, но не по значимости, фактору картины мира соответствует религиозно-обрядовая деятельность и деятельность во всех областях искусства. И та и другая имеют символический аспект.

Поэтому поведение на основе идеальной картины мира назовем символическим.

Таким образом, каждому структурному блоку картины мира соответствует определенный тип социального поведения.

Человек на основе картины мира познаёт, созидает, творит, подчиняется, воюет и тем самым формирует особенный стиль бытия, способ существования, стиль жизни в том или ином историческом времени. По Б. Брехту, бесстилье в искусстве невозможно, ибо невозможна безвременность, так как искусство воссоздает стиль жизни.

У Б. Брехта понятие стиля содержит в себе не только эстетическую характеристику, но и оценку всей культуры быта. И это выражено в понятии «стиль жизни», которое отнюдь не торжественно понятию стиля в искусстве. (21,с. 85). По словам О. Кривцуна, язык искусства крепко спаян с самим способом бытия человека разных эпох, с его культурным самосознанием и мироощущением. (28,с.286). Таким образом, стиль в искусстве обусловлен стилем жизни, он формируется в недрах всей бытовой культуры.

2.2.Формально-пластические аспекты стиля. Стилевые черты

2.2. Формально-пластические аспекты стиля. Стилевые черты.

Каждый стиль имеет свои особенности или стилевые черты. Согласно теории Т. В. Козловой, стилевые черты – это совокупность характеристик, по которым описывается стиль. Стилевые черты составляют морфологию стиля и описывают формально-пластические его признаки. По теории Т. В. Козловой, это форма, цвет, ритм, орнамент и материал. Кроме того, телесная пластика, жесты, поведенческие реакции людей существующих внутри стиля. (24)

Рассмотрим в отдельности стилевые черты.

РИТМ

Сначала хотелось бы сказать о ритме, одной из главных стилевых черт, о его первостепенной роли во всех жизненных процессах. В силу космобиосоциальной природы человека его деятельность имеет циклический характер. Циклические (периодические) процессы характерны для всех уровней развития материи. Всё в нашем мире находится в вечной вибрации – от атома до галактик. Данные науки свидетельствуют о том, что ритм, периодичность управляют Вселенной, живыми организмами, социальными явлениями. Ритм как бы «запрограммирован» сущностью движения, без которого мир просто не может существовать. Он выступает как основной закон природы и общества. Человек фокусирует в себе многообразные ритмы, порожденные космической, биологической и социокультурной эволюцией. Ритм человеческой деятельности день-ночь имеет астрономические корни: миллиарды лет назад под влиянием ритмов солнечной активности начала функционировать первая живая клетка, а

мыслящий человек, ритм труда и отдыха подчинил смене дня и ночи. В начале истории деятельность наших предков (охота, собирательство, рыбная ловля) была обусловлена солнечным годом, сменой сезонов. Фазы луны – зарождение, рост, уменьшение, исчезновение и через три тёмные ночи новое её появление – сыграли огромную роль в постижении природных ритмов первобытным человеком. Именно усвоение ритмических структур времени послужило основой для осознания любых других ритмов деятельности людей. История человечества разворачивается согласно ритмам. Крупный российский невролог В. М. Бехтерев сформулировал закон цикличности, действующий в индивидуальной и социальной жизни человека. Современные ученые доказывают, что ритм – сильнейший раздражитель, формирующий эстетические чувства. Академик Н. П. Павлов писал, что перерывы увеличивают силу действия раздражителя, что ритмические раздражители действуют сильнее, чем сплошные. Под влиянием любых периодических раздражений у человека происходит бессознательное изменение пульса дыхания, сокращения мышц рук, ног, головы, ему также подчиняется ритм биотоков мозга. Ритм, по словам Бахтина М.М. входит в тебя неосознанно. Найти себя самого в ритме нельзя... Ритмом я могу быть только одержим, в ритме я, как в наркозе, не сознаю себя. (3, с. 105)

В древности шаманы и жрецы доводили себя ритмической пляской до экстаза, тем самым как бы подключаясь к ритмам космоса, общались с духами. Поэты, художники, творцы тоже очень эмоционально воспринимают ритмические вибрации Вселенной. Именно они первыми воспринимают изменения космических ритмов. В соответствии с космическими изменениями меняется историческое время на Земле, именно ритмы времени становятся другими. И тут начинает действовать «художественная воля» и художники-пассионарии, подчиняясь ей, творят новую реальность. В этом суть стилетворчества.

ФОРМА

Одним из основных изобразительных средств выражения художественного образа является форма. Её рождение происходит из точки, которая при движении дает линию, смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело.

Понятие «форма» имеет несколько значений:

1. Очертания, внешний вид, контуры предмета.
2. Внешнее выражение содержания.
3. Способ существования предмета или явления в пространстве.

Еще форма определяется как принцип организации внутренней структуры объекта. (25, с. 161)

Стиль – категория формы, он есть совокупность закономерностей формообразования. У каждого времени этот закон формы свой. Ритмы Вселенной воздействуют на психику человека, они меняют мировосприятие. И казавшиеся ранее прекрасными формы, вдруг становятся скучными,

неинтересными и отвергаются. Так геометрический стиль, например, сменяется пластическим.

Стилевые черты выступают в качестве выразительных средств художественных образов в искусстве и costume. Стиль как раз формирует и демонстрирует единство этих средств художественной выразительности.

Все стилевые черты: форма, цвет, ритм, орнамент, материал, жесты - имеют эмоциональную характеристику и, воздействуя на чувства человека, формируют эмоциональный фон стиля.

Эмоциональное воздействие форм, линий, пятен, их конфигураций и размеров на психику человека художники – творцы стиля знают или интуитивно чувствуют и используют это в своей работе над образами.

Необходимо подчеркнуть, что именно выразительность формы является тем основополагающим фундаментом, на котором будет держаться все здание художественного образа.

При всем разнообразии внешних характеристик костюма в его формообразовании принимают участие всего три геометрических фигуры: круг, квадрат и треугольник, два треугольника совмещенные вершинами дают Х-образный силуэт. На основе этих основных силуэтных форм и создаётся всё многообразие костюмных образов.

Каково же эмоциональное воздействие и значение этих форм?

Круг и квадрат – два основных архетипа структуры пространства.

Это небо и земля в единстве и борьбе противоположностей.

В форме круга более чем в какой-либо другой выражена идея гармонии мироздания. Круг ассоциировался с понятием небесного совершенства – Бог, Небо, Космос, Солнце, Луна, Звезда и пр.

Такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются у человека с формой круга или его производными.

Квадрат в отличие от круга связан с идеей земного начала, как места обитания человека, воспринимаемого в системе координат, где выделены стороны света и присутствует четырехмерная цикличность природных явлений. Квадрат – это прочность, основательность, сила, опора, покой. Это законченная, устойчивая форма, готовая выражать утверждающие образы. При определенных условиях – тяжелая форма, которой чуждо движение, тем более «полет».

Треугольник – активная форма, несущая в себе потенциальные возможности движения. По семантике этот знак уже со времен верхнего палеолита символизировал женское начало. В узорах традиционного костюма он помещается в основании дерева или женского образа, символизировав плодотворящий низ или корни.

Точкам, линиям, пятнам также свойственна образность. Линии, по словам В. Кандинского, способны передавать все оттенки выразительности от холодного лиризма до жаркого драматизма. Горизонталь – холод, вертикаль – тепло, диагональ – тепло-холодная возможность движения. Василий Кандинский в своей книге «Точка и линия на плоскости» дает,

может быть несколько субъективную, но яркую эмоциональную характеристику геометрическим фигурам.

Точка для него – это внутреннее кратчайшее постоянное утверждение, которое исходит кратко, прочно и быстро. Ломаная линия и острый угол выражают напряжение, а пассивность тупого угла – безвольное отношение к среде. Угол заключает в себе нечто бездумно юношеское, а кривизна дугообразной линии – зрелую, по праву уверенную в себе энергию. Спираль, в которой внутренняя сила в неизменной степени превосходит внешнюю. Интересны эпитеты Кандинского, например – круговое напряжение, волнообразная борьба сил. Первоначальный источник каждой линии для Кандинского неизменно один – сила.

Композиция, по мнению автора, является не чем иным, как предельно закономерной организацией жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений. (20, с.147). Кандинский соотносит музыку и линии, отмечая звучание линий. Длительность линии – категория времени. Музыка – высота звуков и толщина линии. И танец, тесно связанный с музыкой, тоже для Кандинского построен на линиях. В нем все тело и каждый палец очерчивают линии, вполне отчетливо выраженные. Для Кандинского линия одухотворена, она как живая.

Он пишет, что линия ищет средства, чтобы воплотиться в природе, в технике, в пластике тела, в архитектуре. И, наконец, он отмечает, что существует связь между графическими формулами и духовной средой данного времени, что важно для нашего исследования.

Таким образом, формы и линии для Кандинского – выражение космических сил, которые, добавим мы, и формируют духовную, эмоциональную среду, в каждом историческом времени – свою.

ЦВЕТ

Отношение человека к цвету формируется под влиянием множества разнообразных факторов. Колористический идеал на протяжении всей истории культуры претерпевал неоднократные изменения. Этнографической науке известно, что для нации в период её развития и становления, формирования собственной государственности характерны чистые и яркие цвета. Эта тенденция прослеживается в живописи, в моде, цветовом решении интерьеров, в архитектуре, прикладном искусстве. Когда же цивилизация сходит с исторической арены, в цветовой гамме начинают преобладать приглушенные и усложненные цвета, тонкие нюансные сочетания.

Подобные цветовые предпочтения свойственны и отдельному человеку. Простые чистые, яркие цвета, контрастные сочетания в основном предпочитают люди со здоровой, неутомленной нервной системой. К их числу относятся дети, подростки, молодежь, крестьяне, люди физического труда, люди, обладающие кипучим темпераментом и открытой, прямой натурой. Цвета и сочетания такого типа мы встречаем в детском художественном творчестве, в молодежной моде, в декоративно-прикладном искусстве народов всего земного шара.

Сложные, малонасыщенные цвета, разбеленные или зачерненные, а также ахроматические, нюансные сочетания скорее успокаивают, чем возбуждают. Они вызывают сложные неоднозначные эмоции, нуждаются в более длительном созерцании для их восприятия, удовлетворяют потребность в тонких изысканных ощущениях, возникающую у людей высокого культурного уровня. Эти сочетания предпочитают людьми пожилого и среднего возраста, теми, кто занят интеллектуальным трудом или обладает утомленной и тонко организованной нервной системой. Эти сочетания свойственны стилям рококо (XVIIIв.) и модерн (XIXв.).

В древних культурах цвета имели символическое значение, использовались как маркер социального статуса или выражали мифологические или религиозные понятия.

МАТЕРИАЛ и ФАКТУРА

Фактура – это характер поверхности материала, она не менее чем форма и цвет может при восприятии вызывать различные эмоции и оказывать психологическое воздействие. Как известно, идея оформляет себя в вещи, в её форме, цвете, фактуре материала. При смене общественной идеологии, меняются не только формы и цвета, но требуются и новые более подходящие материалы для воплощения идей, витающих в воздухе. Фактура одно из мощных средств художественной выразительности образа, в том числе в костюме. Она определяется визуально и тактильно и может вызывать различные психологические ассоциации. Например, агрессивные, жестокие образы связаны у нас скорее с блестящими, колючими фактурами, чем с мягкими и пушистыми. А мягкие, приятные на ощупь поверхности ассоциируются с покоем, тишиной и отдохновением. Поэтому человек для украшения своего жилища обычно использовал «теплые» фактуры: дерево, натуральные ткани, различные фактуры плетения, фактуры кож и меха и т.д.

ОРНАМЕНТ

Орнаментальность – эстетическое качество формы. Латинское слово «ornament» переводится как снаряжение, вооружение, убранство, украшение. В представлении древних, орнамент, в отличие от декора, был практически необходимой, утилитарной частью любого изделия, точно так же как оснащение, вооружение воина. «Ornament» охранял его жизнь в бою. То есть в первую очередь орнамент – это оберег.

Он тесно связан с поверхностью. Ритмически организованные элементы орнамента образуют орнаментальный ряд, раппорт (от франц. *rapport* – ответ, отклик) – чередование элементов в одном или нескольких направлениях.

Орнамент является одним из самых характерных признаков исторических художественных стилей, «почерком эпохи», поскольку аккумулирует в себе многовековые способы и приемы художественного обобщения. По орнаменту атрибутируют произведения искусства. В орнаменте наиболее ярко и точно отражаются формальные особенности того или иного художественного стиля. Это справедливо не только по отношению

к большим историческим стилям, но также и в народном искусстве традиционный орнамент характеризует особенности стиля.

Орнамент имеет исторический характер. Совокупность элементов орнамента исторического художественного стиля называют орнаментикой. Поэтому каждая эпоха и этническая культура имеет свою типичную орнаментику.

ЖЕСТ, ТЕЛЕСНАЯ ПЛАСТИКА

Жест, по Т. В. Козловой, как стилевая черта открывает путь к пониманию культурного кода той или иной эпохи. (24,с.43)

Каждая историческая эпоха формирует свой собственный пластический образ человека. Язык жестов, осанка, манера говорить, двигаться – определяют семиотическую основу образа. Сущность является во внешнем. Со сменой стиля меняется мировосприятие человека, его самосознание, человек начинает по другому относиться к своему телу, держать себя, преподносить себя обществу. И костюм подчеркивает эту характерную и актуальную для своего времени пластику тела. Поэтому костюм – зеркало времени. Именно в костюме, в убранстве и оформлении своего тела воплощается идеальное представление о человеке. Изменившаяся система ценностей, входящая в плоть и кровь, в ментальность диктует новые каноны телесной красоты.

«Стиль есть сам человек» - сказал французский философ эпохи Просвещения Ж. Бюффон. По словам О. Кривцуна, именно конкретно-историческая природа человека, своеобразие его психики и сознания и есть тот «узел», где смыкаются все движения художественной, социальной, культурной жизни эпохи. (28,с. 212).

Психика, склад ума в каждом историческом времени порождают и своеобразное пластическое поведение человека. Ибо ментальность и телесность взаимообусловлены.

Стиль, в определении Шпенглера, есть символическое выражение мироощущения, выделяющее людей одной культуры из общей массы и... смыкающее их воедино. (51, с.324).

Поведение, по Вишняцкому, есть способ адаптации к среде. А знаковое поведение выделяет человека из животного мира. (50, с.10). Человек лишен готовых инстинктивных программ поведения. Его неспециализированность, неспецифичность, избыточность, открытость миру – те черты, благодаря которым человек может выходить за пределы природных автоматизмов.

Физиология человека социально сконструирована и форма такого конструирования связана с исторически меняющимся контекстом.

Как пишет В. Л. Круткин, социальные и культурные отношения проецируются на экран физического тела. Человек из крови и плоти пребывает в социальном пространстве и времени. (29,с. 110).

В исследованиях человеческой телесности существует понятие «естественные символы». Естественные символы – это всё что связано с проявлениями, свойствами, способностями, продуктами человеческого тела.

Хотя строение человеческого тела в принципе одинаково – символика тела в разных культурах и в каждой исторической эпохе – своя. Как пишет Быстрова, идеал средневековой красавицы наряду с золотистыми локонами, вошедшими в моду после нескольких веков сурового упрятывания волос, розовыми щеками, маленькой ручкой, ножкой с высоким подъемом, высокой талией и небольшой грудью предполагал семенящий шаг и опущенную головку. Такая склоненная голова могла появиться в ситуации, когда, несмотря на принадлежность к светской культуре, человек еще продолжал признавать свое всецелое подчинение богу и повиновение его власти. Дама в фижмах и шестидесятисантиметровой прическе может писать в дневнике о своей почти пасторальной естественности, как это делает, например, Мария – Антуанетта. Она будет ощущать свою естественность только когда корсет и помада как бы срослись с ней, заставив забыть о себе, когда они стали обязательными и само собой разумеющимися для любой, кто считает себя благородной дамой. (5, с.333). Классик теории стиля швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин называет источником стиля само человеческое тело: «Когда говорят о возникновении нового стиля, то, прежде всего, приходит в голову мысль о преобразовании тектонических вещей. Но если присмотреться поближе, то увидишь, что изменению подвергалась не одна лишь обстановка, окружающая человека, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда, - сам человек в своем телесном облике стал другим, и именно в этом впечатлении от его тела, в способе держать его и двигать, скрыто настоящее ядро известного стиля» . (7,с.163) Духовная жизнь человека укоренена не только в социальных связях, но и в его телесности, а каждая человеческая общность – в телесности конкретных людей, которые являются членами этой общности. (12,с. 82) Мы вводим понятие «телесный образ», которое трактуется шире, чем просто совокупность покровов на теле человека. Телесный образ человека определенной эпохи это не только костюм как ансамбль, объединяющий одежду, обувь, аксессуары, прическу и макияж, это ещё и телесная пластика, жесты и манера держать себя и представлять себя обществу.

2.3. Алгоритм исследования стиля

После рассмотрения мировоззренческих и формально-пластических составляющих художественного стиля, необходимо создать алгоритм его исследования.

Как выяснилось, средой формирования стиля в искусстве является стиль жизни человеческого сообщества той или иной исторической эпохи. Стиль это исторический конструкт. А значит, в первую очередь мы обозначаем историческую эпоху, которую будем исследовать, затем определяем место возникновения стиля, страну, где он зародился.

Затем исследуем мировоззренческие аспекты стиля, картину мира людей живших в эту эпоху. Здесь следует заметить, что не все люди, живущие в этой стране и в это время, являются носителями и, тем более, творцами стиля. В ходе исторического развития человеческие сообщества становятся более многочисленными и сложными по своему составу. Постепенно их структура принимает иерархическую форму и становится «пирамидой власти и богатства». Низшие слои общества, как правило, придерживаются традиционного уклада жизни. В их среде рождается и поддерживается в поколениях национальный стиль. У этих сообществ особая ментальность и своя картина мира. А мода и стиль возникают в среде обеспеченных людей. Представители высшего света имеют право и возможность насаждать свои вкусы остальным, по их велению создаются произведения искусства и роскошные наряды, строятся храмы и дворцы, разбиваются парки и т.д. Музыка и театральное искусство развиваются тоже в этой среде. И, тем не менее, картина мира такой сложной социальной структуры все же остается общей для современников, хотя бы в главных своих чертах, на уровне базовой идеологии и нормативной системы. Но носителями стиля все же являются элитарные слои общества.

Как известно, картина мира состоит из трех блоков. Первый это – рациональные знания, научная картина мира. Второй блок – нормативная система общества, государственное устройство, нормы и правила поведения. Третий блок картины мира – ментальность носителей стиля, специфика общественного сознания людей данной эпохи.

Далее изучаем адаптивную деятельность людей на основе картины мира и результаты этой деятельности: объекты материальной и духовной культуры.

Кроме мировоззренческих аспектов стиля и соответствующей им адаптивной деятельности, следует изучить, как проявляют себя формально-пластические признаки стиля или стилевые черты.

Стилевые черты, несомненно, присущи всем видам искусства. Особенно ритм, которому подвержено всё живое на земле. Ритм есть в формах архитектуры, в организации ландшафтного пространства, в формах мебели, в интерьере, а также в музыке, танце, орнаменте. Стихотворные строчки тоже подвержены ритму. Необходимо заметить, что ритм как средство художественной выразительности и стилевая черта накрепко связан с такими понятиями как пропорция, симметрия и асимметрия, контраст и нюанс, акцент и т.д. И они не в меньшей степени характеризуют стиль, а значит, наряду с ритмом, могут считаться стилевыми чертами, формально-пластическими признаками стиля.

В ходе исторического развития в деятельности человека появляются такие культурные явления как дизайн и мода. Они тоже, на наш взгляд, могут выступать яркими составляющими стиля жизни. Считается, что мода зародилась в Европе на рубеже XIII – XIV вв., а дизайн, как творческая проектная деятельность, – в XIX, начале XX вв.

Моде, как кратковременному господству людских предпочтений могут быть подвержены все области материальной и духовной культуры. Дизайн, особенно в последнее время, тоже всеохватен. Таким образом, при изучении стилей, с того времени, когда эти явления уже появились в культуре, мы будем их включать в алгоритм исследования.

Если продукты дизайна можно анализировать по формальным признакам, то в моде главным, на наш взгляд, является поведенческий аспект. Мода в большей степени область исследования социологов и психологов. Модное поведение – это знаковое поведение и его изучение прекрасно «вписывается» в такой стилиевой признак как жест, телесная пластика.

Итак, алгоритм исследования стиля выглядит следующим образом:

1. Название стиля, его этимология и время существования.
2. Страна возникновения и бытования стиля.
3. Мировоззренческие аспекты стиля: картина мира носителей стиля.
 - 3.1. Первый блок картины мира: система рациональных знаний. Научные и технические открытия и изобретения.
 - 3.2. Второй блок картины мира: нормативная система. Государственное устройство, политика, экономика. Этические и моральные нормы и ценности.
 - 3.3. Третий блок картины мира: ментальность, специфика общественного сознания человека данной исторической эпохи.
4. Результаты адаптивной деятельности носителей стиля на основе картины мира. Объекты материальной культуры: архитектура, ландшафт, интерьер, мебель, дизайн предметной среды, костюм.
5. Результаты адаптивной деятельности носителей стиля на основе картины мира. Объекты духовной культуры: религия, философские и эстетические воззрения, искусство (живопись, скульптура, музыка, театр, литература, декоративно-прикладное искусство).
6. Формально-пластические аспекты стиля. Стилиевые черты. (Форма, ритм, пропорции, симметрия, контраст, акцент, цвет, материал, орнамент, телесная пластика).

2.4. Исследование исторического художественного стиля по алгоритму (на примере стиля барокко)

1. Название стиля, его этимология и время существования.

Барокко – научный термин для обозначения одного из главных направлений художественной культуры конца XVI – начала XVIII в.; один из ведущих стилей в искусстве этого времени.

Барокко (итал. *barocco* через исп. от португ. *baroco* – причудливый, дурной, неправильный, испорченный).

Жаргонное словечко «бароко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы, но

уже в середине XVI в. оно появилось в разговорном итальянском языке как синоним всего грубого, неуклюжего, фальшивого.

2. Страна возникновения и бытования стиля.

Родиной барокко считается Италия, где оно начало активно формироваться уже в XVI в. на почве процветавшего все столетие маньеризма, который иногда считают ранней формой барокко, и достигло наивысшего расцвета в XVII в. Оно активно захватило архитектуру, прикладное и монументальное искусства, живопись, искусство слова, музыку.

Во Франции барокко не существовало в чистом виде. Слившись с классицизмом, оно породило так называемый «Большой стиль Людовика XIV», духом которого пропитаны залы и парки Версаля, и многие дворцовые постройки этого времени. Кроме Италии и Франции стиль барокко получил распространение в Испании, Фландрии, Голландии, и Германии XVII – XVIII вв.

3. Мировоззренческие аспекты стиля. Картина мира носителей стиля.

3.1. Система рациональных знаний, научные и технические открытия и изобретения.

Наука Нового времени была вызвана к жизни новыми идеалами и надеждами, связанными с человеческим разумом и его способностью познавать мир. В науке усматриваются потенции не только к улучшению жизни людей и смягчению их нравов, но и к усовершенствованию человеческого духа. А вскоре и государственная власть начинает поддерживать творцов науки в целях укрепления своей военной, торговой и промышленной мощи. Задача новой науки – открывать математические законы природы. Бесконечность Вселенной, вызывавшая энтузиазм человека Возрождения своим неисчерпаемым символизмом, начинает ужасать человека Нового времени, заставляя его чувствовать себя «мыслящим тростником» (Б. Паскаль). XVII век – эпоха коренных поворотов в развитии человеческой мысли. Её подготовили великие географические и естественно-научные открытия: первое плавание Христофора Колумба в Америку (1492), открытие Васко де Гамой морского пути в Индию (1498), кругосветное путешествие Магеллана (1519-1522), открытие Коперником движения Земли вокруг Солнца (1533), исследования Галилея, Кеплера, создание Исааком Ньютоном классической механики. Новые знания разрушили прежние представления о неизменной гармонии мира, о замкнутом, ограниченном пространстве и времени, соразмерных человеку.

В эту эпоху машина начинает цениться сама по себе, в силу замысловатости механизма, который впервые рассматривается как диковина, достойная удивления. Эти машины называют «искусными» или «изошренными», а в барочном восприятии изумляющая искусность и изошренная изобретательность становятся критериями красоты.

3.2. Нормативная система: государственное устройство, политика, экономика. Этические и моральные нормы и ценности.

XVII в. – век расцвета абсолютизма – неограниченной монархии, период развития национальных государств в Европе, эпоха больших экономических сдвигов и политических столкновений. В этот период на арену истории выдвигается новый класс – буржуазия, формировавшаяся в недрах феодального общества. Буржуазия вступает в борьбу с абсолютизмом и в некоторых странах (Англии, Голландии) выходит победителем в ряде революционных столкновений. Однако в странах, где буржуазия была еще слаба, а устои феодализма сильны, абсолютизм развивается на протяжении всего столетия. Странами классического абсолютизма были Франция и Испания. И если Испания в XVII в. вступает в период глубокого экономического и политического кризиса, Франция со второй четверти столетия в результате удачных войн и ряда внутренних реформ приобретает большое значение на международной арене. К середине XVII в. в большинстве стран Европы абсолютизм достигает своего наивысшего расцвета и приобретает деспотический характер. Неограниченная власть во Франции принадлежала королю Людовику XIV, который, определяя характер своего господства, мог сказать: «Государство – это я». Франция XVII века была культурным центром Европы, культурным центром Франции был Париж, а центром Парижа – королевский двор. Политика меркантилизма, введенная министром Кольбером, ограничивающая ввоз чужеземных товаров, послужила исходным моментом для расцвета ремесел и создания различных мануфактур. В первую очередь Франция производит предметы обстановки и роскоши: уже в 1667 г. была основана Кольбером «Королевская мебельная мануфактура», а также мануфактура, изготавливавшая гобелены. Франция, достигшая небывалого экономического подъема, приобрела большое политическое влияние на другие страны Европы. Так, французский язык становится международным языком. Франция распространила свое влияние и на европейские моды, экспортируя не только модные фасоны, но и предметы художественного ремесла, «обслуживающие» эту моду. Франция вывозила кружева, шелковые чулки (которые в то время изготавливали уже механически), бижутерию, перчатки. Поскольку модных журналов еще не было, Франция рекламировала свои моды весьма наглядным способом: со второй половины века она ежемесячно посылала в ряд европейских стран (Англия, Германия, Италия, Россия) по две восковые куклы, одетые по последней моде – «большую Пандору», рекламирующую придворные платья, и «маленькую Пандору», рекламирующую «неглиже». Даже во время войны не приостанавливалась пересылка кукол через границу. Но в том же XVII в. в 1672 г. был основан первый модный журнал «*Mercure galante*», помогавший французским модам покорять Европу; а также появились отдельные гравюры, посвященные модам.

Жизнь королевского двора складывалась из бесконечных празднеств и представляла собой как бы бесконечно длящийся спектакль, главным действующим лицом которого был король. Вся жизнь при дворе была регламентирована и подчинена строгому этикету. Примером этому служила жизнь самого короля; утренний туалет, завтрак, обед, ужин – все это представляло собой сложные церемонии. Этот церемониал превращал ничтожные действия в акт первостепенной государственной важности. Существовали правила поведения дворян на все случаи жизни, согласно их положению. Эти правила включали и манеру реверансов, костюм, жесты, обороты речи и т.п. Вся эта четкость и отработанность бытия имела чрезвычайно жесткую систему и внешне была обставлена с необыкновенной, поистине «барочной» парадностью, торжественной церемониальностью и пышностью.

В это время даже сочиняются специальные книги по церемониальной науке. Признаком достоинства становится длинный парик, признаком образованности – длинные, красивые, витиеватые фразы. Все чувства переводятся на язык внешности, скрывающей пустоту внутреннего содержания.

3.3. Ментальность, специфика общественного сознания человека барокко.

Если в XV в. итальянский гуманист Пико делла Мирандола утверждал в «Речи о достоинстве человека», что находящийся в самом центре мира человек всемогущ и может «обозревать всё и владеть чем пожелает», то в XVII столетии выдающийся мыслитель Блез Паскаль писал, что человек всего лишь «мыслящий тростник» и удел его трагичен. Смятение, охватившее человека, когда он осознал, что потерял центр Вселенной, сопровождалось закатом гуманистических утопий о возможности построения мирного и гармоничного социума. Политические кризисы, экономические революции, войны, новая эпидемия чумы – все будто нарочно сошлось для того, чтобы убедительнее выглядело открытие: Вселенная создана не по человеческим меркам, человек не является ни творцом её, ни господином. Парадоксальным образом колоссальный прогресс знаний привел к кризису познания. Если ренессансный человек исследовал вселенную инструментами практических искусств, то барочный человек исследует библиотеки и книги и приходит в уныние. Это душевное беспокойство, тревога, постоянный поиск уже вызревали в умах эпохи позднего возрождения и окончательно утвердились как исходный момент для нового, барочного типа человека.

Одной из характерных черт барочного мышления было сочетание конкретной образности и стремления удивить. В красноречии, например, концепты (понятия) должны отличаться утонченностью и остроумием, дабы удивить и проникнуть в душу слушателя. Остроумие требует быстрого, изворотливого, творческого ума, способного уловить невидимые глазу связи – иными словами, способности к изощренному мышлению.

Мировоззрение барокко с особой силой выразило крах устойчивой картины мира и всеми своими средствами было устремлено к тому, чтобы до предела развить ощущаемые противоречия, вскрыть двуликость действительности, показать, что она в равной степени заключает в себе возможности «ада» и возможности «рая». Отсюда близость искусства барокко всем уголкам деятельности, оно «не испытывает страха ни перед чем отдельным, ни перед самым жутким, ни перед самым безобразным, отвратительным и омерзительным» (28,с. 307).

Личность в XVII веке гораздо прозаичнее личности Ренессанса с её иллюзорно-подчеркнутой самооценностью. Накопленный культурный опыт позволяет в XVII столетии осознать зависимость человека не только от собственной природы и прихотей фортуны, но, главным образом, от окружения, людской массы, т.е. от объективных условий и закономерностей бытия. В ситуации зыбкости и неустойчивости жизни вмешательство любой внешней силы воспринимается как враждебное. Без преувеличения можно сказать, что главная тема искусства этого времени – это тема «малого человеческого атома», бьющегося за сохранение своего существования против множества диких и страшных сил. Усиливающаяся контрастность, драматизм, конфликтность с окружающей средой, возможно, объясняются еще и тем, что в XVII веке шло медленное освобождение человека от власти религиозно-божественного начала, возрождавшее земную природу времени, власть смертного начала над миром. К теме смерти барочное мышление возвращается постоянно. «Одиночество, забвение, разлука, утрата стали трагедией личности с тех пор как человек острее и зорче ощутил среду – мир вокруг себя, ощутил себе подобных, течение жизни именно как преходящее, а не устойчивое». (28,с.315). Художник и его творчество соотносились уже не с вечным божественным временем. Само время под влиянием постоянных трансформаций действительности стало пониматься не как пустая длительность, а как деятельное наполнение этой длительности, когда каждый момент культурного времени стал восприниматься как преходящий и уникальный. Столкновение смыслов, противостояние ценностей, трансформация узнаваемого в неузнаваемое, пристрастие к метафоричности, сочетанию иррационального и чувственного, тяга к диссонансам, игре, динамике, смешению контрастов трагического и комического – всё это приметы времени и, в то же время, особенности художественного восприятия человека барокко.

4. Результаты адаптивной деятельности носителей стиля на основе картины митра. Объекты материальной культуры: архитектура, ландшафт, интерьер, мебель, дизайн предметной среды, костюм.

Меру красоты барочной архитектуры определяет то, насколько она поражает, изумляет, обескураживает своими излишествами, неуёмностью, изгибами и завитками. Особенно ясно барокко выражается в церковных постройках. Ватикан в XVII веке оставался всемирным центром католицизма, и теократическое папское государство не щадило средств на декорум.

Строительство в Риме по размаху и богатству не уступало строительству французских королей.

Абсолютизм, который развивается в это время как форма правления, не допускает фактического вмешательства церкви в активную политику, но она господствует косвенно, влияя на умы и сердца людей средствами искусства. В барокко католическая церковь нашла способ внушать широким массам чувство благоговения перед церковью, поразить и ослепить её великолепием, потрясти примером мученичества ревнителей церкви. Культивируя религиозные идеи, церковь сооружает репрезентативные, монументальные постройки.

Характерно, что в эту эпоху многие романские церкви переделывались в барочные, так как казались недостаточно выразительными.

Не изобретая новых типов зданий, архитекторы барокко находят для старых типов построек новые конструктивные, композиционные и декоративные приёмы, которые в корне меняют форму и содержание архитектурного образа. Фасады церквей становились вогнутыми, как бы вбирая в себя окружающее пространство. Вогнутые и выпуклые формы чередуются, создавая сочную игру теней, поверхность вибрирует, по ней словно пробегает движение встречных волн. В этом отношении показательно широкое распространение истинно барочной формы волноты. Она одинаково динамична во всех направлениях, связывая вертикаль и горизонталь, верх и низ, центр и периферию. Архитекторы барокко любили овал не меньше чем волноту. Они предпочитали динамический эллипс спокойному кругу, избегали прямых углов, скругляли и скашивали углы зданий. Простой треугольный фронтон в сооружениях зрелого барокко становится разорванным и превращается в замысловатую фигуру с завитками. Линия карниза перестала быть единой и ровной, она стала прерывистой, образуя уступы над группами пилястр: это называется раскреповкой. Архитектура барокко – это ритмические столкновения масс, противоборства инертного объема и динамичного ощущения пространства, материальности стены и иллюзорной глубины, набегающего шага вертикалей колонн и многократно раскрепованных горизонталей карнизов. (Илл.1).

Основоположником стиля зрелого барокко считается Лоренцо Бернини (1598 – 1680). Бернини – подлинный гений барокко, архитектор и скульптор, он мастер надгробий и алтарей, монументальных городских ансамблей с фонтанами и обелисками. Ему принадлежит самый крупный архитектурный ансамбль Италии – площадь перед собором Святого Петра в Риме с гигантской колоннадой, подобной, по выражению самого Бернини, «распростертым объятиям». (Илл.3). Могучие крылья монументальной колоннады, расходясь от главного западного фасада собора, образуют сначала форму трапеции, а затем переходят в громадный овал, подчеркивающий особую подвижность композиции. По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются. Зыбкие струи воды двух фонтанов и стройный

египетский обелиск между ними своими вертикалями организуют пространство. Мастерски использовал архитектор законы оптики и перспективы с дальней точки зрения: сокращаясь в перспективе, поставленные под углом колоннады трапециевидной площади воспринимаются прямыми, а овальная площадь – кругом. Внутренности собора Бернини наполнил скульптурой, все статуи, рельефы и надгробия выступают в продуманном ансамбле с архитектурой храма и сами являются архитектурными сооружениями: Бернини мыслил в формах синтеза искусств. В оформлении интерьера он дает столько патетики, порывов, чудес, молитвенных исступлений, игры возбужденных форм, страстей, позолоты и узоров, сколько только могли пожелать папы - его заказчики. Все сливается с воздухом и мистической вибрацией архитектурного пространства. Высеченные из мрамора фигуры знаменитой композиции «Экстаз Святой Терезы» (1647 – 1652) кажутся бестелесными в лучах льющегося сверху потока света, и вся группа превращается в мистическое видение. (Илл.4). В композиции две фигуры – святая Тереза и ангел, направляющий ей в сердце стрелу. Надо заметить, что Тереза не мифический персонаж, а реальная монахиня, жившая в XVI веке и причисленная потом церковью к лику святых. К ней однажды во сне явился ангел «в плотском образе» и пронзил ей сердце золотой стрелой, отчего она испытала «сладостную муку». Видение монахини Бернини воплотил в мраморе, несколько не скрывая его эротического подтекста. Фигуры из белого мрамора он поместил в глубокую нишу, обрамленную мрамором цветным. Края ниши – это как бы раздвинутый занавес, за которым разыгрывается мистерия сновидения. На рельефах боковых стен скульптор поместил изображения заказчиков, созерцающих этот спектакль. Сверху он спустил поток золотых острых лучей и подкрепил их натуральным светом, падающим через желтое стекло окна. Он с пристальной наблюдательностью передал инертность и разбросанность спящего тела, тяжело повисшую левую руку и конвульсивно сжатую правую, полуоткрытый рот, вздохи и стенания мучительно-сладкого сна. Сам похожий на Амура посланник небес фривольным жестом распахивает платье на груди женщины, чтобы пронзить её стрелой, которую он кокетливо держит другой рукой. Взволнованно клубятся, развеваясь, одежды Св. Терезы, как бы вторя смятенному её состоянию. Складки её плаща перемешиваются с клубящимися облаками. Это буйство изогнутых, переливающихся каменных масс, потерявших свою «каменность» и как будто получивших свойства вязкого пластического материала. Только скульптор барокко и только такой смелый мастер, как Бернини, мог отважиться извлекать облака из мрамора, создавая тем самым иррациональную, нематериальную динамику и мистическую экспрессию. Эта динамика становится художественной категорией стиля барокко. Бернини, называя себя «мастером художественной мистификации», гордился своим умением подчинять материал, превращать твердый камень в послушное тесто, придавая ему мягкие, гнутые, витые формы. Это есть высшее достижение

моего резца, - говорил он, - которым я победил мрамор и сделал его гибким, как воск, и этим смог до известной степени объединить скульптуру и живопись. (32,с.45)

Эстетические категории барокко отвечали духу тогдашней католической церкви. Ведь она противопоставляла реформистским течениям не религиозность как таковую, а своё право на непререкаемую власть, окруженную ореолом могущества и роскоши. Подразумевалось, что под эгидой этой власти, имеющей право отпускать грехи, все католики могут созерцать великолепие и упиваться зрелищами в отличие от протестантов, обреченных на скудную простоту оголенных церквей. Зрелищность и была главной приманкой католицизма. В искусстве барокко, даже когда оно непосредственно служило церкви, не очень-то много благочестия, несмотря на то, что постоянно изображаются чудеса, видения, экстазы. В этих экстазах слишком явно проступает чувственность, «плотскость» и даже прямая эротика. Храм в эпоху барокко перестает служить исключительно своим целям, богослужение превращается в своеобразное театрализованное действие, месса все больше становится зрелищем. Если средневековая месса свою музыку подчиняла ритму слов текста, то сейчас только музыка становится выразителем настроения. И, как пишет Кон-Винер, вершиной развития в этом направлении является Высокая месса Баха. Он называет И.С.Баха истинным композитором барокко. (26,с.166). Музыка И. С. Баха исследователями искусства барокко приводится в качестве примера барочного мироощущения, с её «соединением остро субъективного духовного переживания, иногда мягчайшего, сентиментального, с укрупненностью чувственной подачи, пышной наглядностью" (8,с. 102).

Именно в искусстве барокко и католическая церковь и светская власть нашли способ внушать широким массам чувство благоговения перед ними. Идеи абсолютизма во Франции этого периода находят воплощение в так называемом «Большом стиле Людовика XIV». Наиболее точное определение, выявляющее его художественную сущность, - «классицизирующее барокко». Классицизирующее барокко – это новое, синтетическое явление художественной культуры Европы, эпицентром которого была Франция. Идеальным воплощением «большого стиля» стал Версаль – громадный дворцовый комплекс, построенный около Парижа и ставший резиденцией Людовика XIV. Строгая симметричность, выверенность пропорций, геометрическая четкость композиций, холодная строгость облика господствуют в архитектурной планировке дворцов, разбивке и оформлении парков Версаля.(Илл.10). Но холодный и рациональный классицизм оказался недостаточно пышным и помпезным для целей прославления монархии. Поэтому обратились к элементам современного итальянского барокко, связанного с прославлением мощи католицизма. В архитектуре, особенно в оформлении фасадов зданий, стали преобладать классицистические мотивы, а в интерьерах и изделиях художественного ремесла – барочные.

Интерьеры Версальского дворца создавались под руководством «первого художника короля» Шарля Лебрёна. Ш. Лебрён – основатель Французской Королевской Академии живописи и скульптуры, именно он считается создателем официального придворного стиля Людовика XIV. В интерьерах дворца – много барочной пышности: все плоскости стен заполнены резьбой, мрамором, зеркалами, бюстами, гобеленами, декоративной живописью, громадными аллегорическими картинами. (Илл.7).

В убранстве версальских апартаментов огромную роль играет пышная, помпезная лепнина, композиции с обильными гирляндами, множеством купидонов (путти), вазонов, букетов и т.д.

Плафонные росписи – излюбленный вид искусства барокко. В барочных интерьерах плафон из завершающего элемента потолка превращается в некое подобие иллюзорного, уходящего вверх пространства. Иллюзорные перспективные росписи как нельзя лучше выражали эстетический идеал искусства барокко – переживание бесконечности пространства, движение света и цвета. (Илл.6).

Разбивка парков – тоже искусство, и искусство сложное: оно имеет дело с непокорным живым материалом – все время меняющимся растительным миром. Французский парк – это парк регулярный, где природа подчинена строгой архитектонике зодчего. Такой парк образует искусственно подстриженные аллеи и гладко выбритые лужайки. Деревья подстрижены наперекор своей естественной форме в виде шаров, пирамид или гладких стен. С наибольшей полнотой регулярный стиль выражен в парке Версаля, главными создателями которого были архитекторы А. Ленотр, Л. Лево, Ж. Ардуэн - Мансар. (Илл.2).

Вид парка производит впечатление безграничной глубины пространства, которое достигалось за счет системы лучевых аллей, центральной оси симметрии, на которой находился сам дворец, расположенный строго с востока на запад как символ движения солнца, под которым подразумевался сам король-солнце, глади огромных водоемов почти в одной плоскости с аллеями, низких газонов и цветников. Аллегорические статуи и геометрической формы подстриженные кустарники дополняли картину порядка, абсолютной гармонии и величия. Декоративные вазы и скульптура фиксировали узловые точки пересекающихся аллей, что создавало разнообразные перспективы, а отражения в зеркальной глади водоёмов дополняли игру симметрии, осью которой становилась линия горизонта. В подражание Версалию создавались регулярные парки частных дворцов не только во Франции, но и по всей Европе.

Зеленые анфилады Версаля, его уникальный стиль отразил в своих картинах художник А. Бенуа. Версаль, по словам А. Бенуа, это «нечто самобытное, могучее, дышащее жизнью... не взятая напрокат ветошь античности, а поэма жизни, поэма влюблённого в природу человечества, властвующего над этой самой природой. Лебрён был гениальным распорядителем всего этого спектакля, где жизнь должна протекать в

величавом покое, в достойных занятиях, в невозмутимой тишине, вдали от нужды, от распрей и суеты...» (8, с. 447).

Важной составной частью стиля барокко является мебель, отличающаяся укрупненностью, утяжеленностью форм, пышностью и сочностью резного декора. В эпоху Возрождения мебель делалась из дуба, в XVII веке – из ореха, более пригодного для резьбы и полировки. Мебель постепенно приобретает все более сложные криволинейные очертания, резной декор трудно осуществим и его роль берут на себя бронзовые накладки. Дубовая мебель фанеруется ореховым шпоном, в технике ручного набора мелкими накладками. Так появляется впервые во Фландрии, затем в Германии и Франции, новый вид декора деревянная мозаика – маркетри (франц. *margueterie* – «испещренный знаками»). Мебель обивается глазетом (ткань с вплетенными золотыми и серебряными нитями), гобеленами с бахромой и кистями.

Гобелены в эту эпоху были чрезвычайно популярны. Гобелен – это декоративный тканый ковер – шпалера (от итал. *spalliera* – ряд деревьев). Со времен средневековья такие ковры рядами развешивали в кафедральных соборах, они утепляли и одновременно украшали холодные каменные стены. Отсюда их название. С конца XIV века шпалеры начали производиться в г. Брюсселе. Особую славу брюссельские шпалеры приобрели в XV – XVI вв. А в начале XVII в. французский король Генрих IV, вдохновленный славой фламандских шпалер, выписал в 1601 г. в Париж брюссельских ткачей, которые обосновались в доме местного красильщика шерсти по имени Гобелен. Приезжие ткачи в «Доме Гобеленов» наладили производство шпалер по образцу бельгийских. А в 1667 г. министр финансов «короля солнца» Жан Батист Кольбер преобразовал мастерскую в «Королевскую мануфактуру Гобеленов», и с тех пор все шпалеры французского производства стали называться гобеленами. Мануфактурой гобеленов с её основания руководил первый художник Людовика XIV Шарль Лебрен. Над каждым картоном для будущего гобелена по рисункам самого Лебрена работали, как правило несколько мастеров. Огромные по размеру ковры выпускались сериями на одну тему и составляли композиционное целое с анфиладой залов Версальского дворца. Они занимали всю стену и становились главной ценностью интерьера. Техника ткачества с годами становилась более тонкой, употреблялись шелк, золотые и серебряные нити, широкая палитра красок позволяла соперничать с живописью. Наиболее знаменитой стала серия из шестнадцати шпалер «История Людовика XIV». (Илл.8).

Вкусам барокко в полной мере отвечает богемский хрусталь – толстостенные изделия – кубки, вазы, стаканы с глубокой резьбой, так называемой алмазной гранью и гравировкой.

Барочный интерьер украшали и, так называемые, Делфтские фаянсы – знаменитые художественные изделия, производимые в Голландии XVII века. В это время в Голландию через портовый город Делфт в большом количестве

ввозился китайский фарфор. Своей тонкостью и белизной, красотой росписи он поразил европейцев и стал чрезвычайно модным и дорогим товаром. Однако в 1640 году ввоз его прекратился, но делфтские мастера нашли выход – они начали копировать, правда в более грубом материале, популярные китайские изделия. В период с 1640 по 1660гг. в Делфте возникло множество мастерских, специализировавшихся на этом выгодном ремесле, где сами того не замечая, художники начали создавать, свой оригинальный художественный стиль, который стал важной составной частью голландского стиля.(Илл.12,13).

Искусство и стиль жизни Голландии XVII века очень своеобразны.

Голландия в XVI веке получила независимость от Испании и стала республикой. По сравнению с другими государствами Европы, где правили монархи, в Голландской республике не было необходимости в возведении грандиозных и роскошных дворцов и парков, а протестантская религия не допускала излишеств в украшении храмов. Поэтому архитектура и скульптура не получили здесь большого развития, зато голландцы создали свой стиль в оформлении жилого интерьера и самобытную живопись. Предметы быта, китайский шелк, лаковая мебель, фарфор – единственными поставщиками всего этого в Европу долгое время были голландцы. И знаменитый мебельщик французского двора А.-Ш. Бульль заимствовал декоративные мотивы в оформлении мебели именно у голландцев. Убранство голландского дома: шахматные мозаичные полы, дубовая обшивка стен, резная мебель, дорогие ткани, зеркала, хрустальная посуда, китайский фарфор, знаменитые голландские латунные люстры – все это было предметом наивной гордости зажиточного горожанина своим благосостоянием. На стенах висели небольшие картины, сюжетом которых были незамысловатые сценки из крестьянской жизни. У голландских художников, которых позднее стали называть «малыми голландцами», не было высокопоставленных заказчиков в лице королевского двора и католической церкви, они работали на свободный рынок, как ремесленники. И их «продукция» имела спрос.(Илл.41)

Южная часть Нидерландов, в отличие от Голландии, осталась под властью Испании и стала именоваться Фландрией. Центром художественной жизни стал Антверпен. Фламандские живописцы часто совершали путешествия в Италию и своеобразное сочетание влияний итальянского и испанского искусства с природной жизнерадостностью антверпенцев создало уникальный стиль, впоследствии названный «фламандским барокко». Его главные черты: жизнелюбие, эмоциональная приподнятость, сочная материальность, пышность, изобилие и подвижность форм. Наиболее ярко этот стиль в живописи воплотил П. Рубенс. Его влияние на художественную жизнь столетия было настолько велико, что XVII век иногда называют веком Рубенса. Особенности «фламандского стиля» в оформлении интерьера и мебели демонстрирует «дом Рубенса» в Антверпене, оформленный им самим. Здесь мы видим те же мозаичные полы

в крупную шахматную клетку, дубовую обшивку стен, добротную инкрустированную мебель, латунные люстры, дорогие ковры и ткани,

хрустальные кубки, китайский фарфор – всё то, что было характерно для голландского домашнего убранства. (Илл.9)

Стиль «фламандского барокко» отличался от барокко в Испании, под властью которой все еще находилась Фландрия. Испания XVII века являлась оплотом абсолютизма, но в отличие от Франции, переживала глубокий экономический и политический упадок. Но именно это время, как это ни парадоксально, стало эпохой расцвета самобытного испанского искусства.

Ведущая роль в XVII веке отводится церковному строительству. После суровости и аскетизма начала века, испанская архитектура медленно вступает на путь барочного развития.

Хуан де Эррера в 1563 – 1584 гг. создал близ Мадрида знаменитый Эскориал – очень внушительный, величавый и холодный дворец-монастырь. Но уже в начале XVII века фасады испанских соборов демонстрируют свободную интерпретацию их зодчими традиционных испанских мотивов и явную склонность к барочной декоративности. Испанское искусство этого периода обращалось не к разуму, а к эмоциям, оно восстало против голландской умеренности, предпочтя ей пышность, сложность орнаментов и даже некоторую вычурность. Чурригереско – направление позднего барокко в Испании, названное по фамилии династии испанских архитекторов, основателем которой был Хосе Бенито де Чурригера (1665 – 1725). Первой крупной работой зодчего было оформление церковного интерьера – огромного алтаря церкви Сан Эстебан в Саламанке, проект которого был закончен к 1693 году. (Илл.5). В этой поражающей воображение громаде (высота алтаря 27 метров) из позолоченного дерева, которая опирается на мощные витые колонны, украшенные стеблями виноградной лозы, гирляндами из листьев аканта, ничто не нарушает общего впечатления монументального единства. Этот алтарь стал образцом для подражания во многих церковных постройках Испании и Португалии. Чтобы увидеть замечательные образцы беспримерной свободы и фантазии, характерные для архитектуры стиля «чурригереско», необходимо посетить Толедо, Валенсию, Мадрид и Севилью. Фасады церквей этого стиля отличаются безудержной пышностью и разнообразием декора: бесчисленные колонны, завитки, замысловатые бордюры, сложные композиции из мелких, ювелирно отточенных форм, где классические мотивы причудливо переплетаются с орнаментальными элементами стиля «мудехар».

Мудехар – стиль испано-мавританской архитектуры XIV - XVI вв., соединяющий черты восточного и западноевропейского искусства, по названию мусульман средневековой Испании, покорившихся христианам в период Реконквисты. Реконкиста - освобождение Испании от захвативших её в раннем средневековье арабов, длившееся целых семь столетий. Когда

реконкиста завершилась, оставшиеся в Испании мавры (так называли арабов) и создали стиль мудехар.

«Чурригереско» - этот самобытный архитектурный язык получил особую популярность в заморских колониях Испании и Португалии.

Самый впечатляющий памятник испанского позднего барокко – алтарь Транспаренте, украсивший собор в Толедо. Созданный Нарцисом Томе (1715 – 1742), этот памятник, некое подобие заалтарной капеллы «сотканной» из многоцветного мрамора, лепных украшений и росписей, был воспет поэтами как восьмое чудо света. Транспаренте – яркое воплощение испанского барокко. Расположенная за хором капелла – своего рода сценическая декорация из золоченого дерева, гипса и мрамора, магическое таинство которой подчеркивает проникающий через неё поток света. Искусство украшения алтарей по всей Испании приобретает все более изощренные формы, а пышный декор, почти скрывающий конструкцию, включает все более разнообразные мотивы и материалы, вплоть до использования зеркальных пластин.

Особый расцвет, который переживает традиционное для Испании производство керамики, был связан с необходимостью обеспечить керамическими изделиями заморские колонии. В городах испанской Каталонии создавали полихромные панно, сюжетные и орнаментальные, широко применявшиеся во внутреннем и внешнем декоре дворцов и церквей.

Одним из самых процветающих видов прикладного искусства Испании было производство изделий из металла. В полумраке церквей таинственно поблескивали витые решетки из кованого позолоченного железа или бронзы с их фантастическим барочным плетением, служившие оградой для капелл.

Следуя примеру Франции, испанские монархи стремились развивать искусство украшения интерьеров. До получения Голландией независимости испанские заказы на ковровые изделия исполнялись мануфактурами Брюсселя. После потери Северных Нидерландов Испания попала в зависимость от парижских мануфактур Гобеленов, которые обеспечивали предметами роскоши всю Европу. Но к началу XVIII века была создана испанская ковровая мануфактура Санта Барбара в Мадриде. Кроме того, в Испании этого периода процветало искусство краснодеревщиков и важным импульсом для его ускоренного развития была страсть монахов к роскоши.

Важной частью материальной культуры любой эпохи является костюм.

В начале XVII века «испанские моды» покорили Европу. В это время сам испанский костюм продолжал традиции XVI столетия, который создавался при дворе и был связан с его придворным этикетом и мрачным духом. Влияние католической церкви тоже накладывало свой отпечаток на характер испанского костюма.

Для мужской испанской моды была характерна закрытая доверху и застегивающаяся спереди куртка с узкими полами и стоячим плотным воротником. На ногах носили обтягивающие чулки и круглые короткие штаны. Доминантой костюма испанского гранда был воротник «мельничный

жернов». Такой воротник делался из тонкого полотна, располагавшегося ритмичными округлыми складками вокруг шеи, надлежащая твердость складкам придавалась при помощи гофрировальных щипцов и проволочного каркаса. Дополнением к воротнику служили кружевные манжеты. Куртку на груди и плечах подбивали ватой, также как и штаны для придания им округлости. Важным дополнением служил короткий плащ из тяжелого шелка, свешивающийся с левого плеча. На коротко стриженные волосы надевали берет или шляпу с узкими полями. Мягкие туфли украшались серебряными или золотыми пряжками. Такой костюм создавал образ неприступного аристократа. Голова покоилась на воротнике как на блюде, плечи поднимались вверх благодаря ватным наплечникам. Всё тело словно было заковано в рыцарские латы.

Одежда испанок во многом сходна с мужской. Они тоже носят узкие рукава с валиками на плечах, лиф с тугой набивкой и низкой талией, воротник-жернов и манжеты. Юбка имела жесткий конусный каркас, была без шлейфа и касалась пола: испанский этикет и правила приличия запрещали открывать шею и ступни. Перчатки, веер и кружевной платок довершали элегантный туалет грандессы. Платье коронованных особ щедро украшалось вышивкой из металлических нитей и драгоценными камнями. (Илл.27). В 60-х годах XVII века испанская мода сохраняет каркасное платье, но вертикальные линии силуэта и декора сменяются горизонталями и юбка сильно расширяется по бокам. Это мы можем наблюдать на портретах инфант, созданных Диего Веласкесом. (Илл.39)

Распространявшаяся испанская мода в каждой европейской стране приобретала свои особенности. Так в Нидерландах воротник «мельничный жернов» дополнял костюм добропорядочного горожанина, имеющий простой крой и сшитый из темного сукна. Впоследствии плюсовый воротник сменился большим отложным воротником из кружев. Костюм дополняла широкополая шляпа и плащ.

Женское платье украшали белоснежные кружевные воротники, манжеты и чепцы. Черно-белая цветовая гамма нередко дополнялась искусно вышитым «брюхом». (Илл.30).

Увлечение испанской модой испытала и королева Англии Елизавета I Тюдор. Наряды королевы поражали воображение. Двор обязан был почитать «богиню» и поклоняться её красоте. Характерные детали испанской моды королева видоизменяла по своему вкусу. Она носила сразу несколько воротников из драгоценных кружев, предпочитала глубокое декольте и укороченную юбку, демонстрируя изящные туфли. Все платье было расшито драгоценными камнями и жемчугом. Королева никогда не надевала костюм дважды, изобретая все новые и новые украшения и вышивки. (Илл.28).

Французский костюм XVII столетия самым наглядным образом демонстрирует нам стиль барокко. Если в конце XVI века испанское влияние в одежде еще было заметно, то с вступлением на престол короля-солнца законодателем европейской моды постепенно становится Франция.

Существовало три возраста короля и три стиля его одежды. В соответствии с ними менялась мода всей страны и всей тогдашней Европы. В женском платье моду диктовали фаворитки короля.

Как известно, одним из основных двигателей моды является подражание значимым особам. Свита короля стала копировать костюм монарха, когда он был еще в малолетнем возрасте. Поэтому костюм этого периода в какой то степени носит оттенок «детскости» - мужчины носят длинные кудрявые волосы, короткую курточку, из под которой виднелась белая сорочка, в подражание малолетнему королю. На ноги надевали белые шелковые чулки с кружевными отворотами. Костюм дополнялся юбкой-ренгравом длиной до колен. Туфли часто украшались узким бантом, прикрепленным на подъеме и шелковой розеткой на носке. Через плечо шла перевязь в виде широкого шарфа с бахромой, на которой крепилась шпага. (Илл.20,21).

Некоторые изменения в характере мужского костюма произошли в следующий период, 1665 – 1670 гг. Общий вид мужского костюма стал несколько мужественнее и строже. Вместо коротенькой курточки стали надевать длинный, узкий кафтан с широкими узорными манжетами. Этот кафтан назывался жюстокор (точно по телу). Панталоны этого времени были узкими без лент и кружев. Носили обувь с плоским широким носком на высоком красном каблуке в подражание монарху, который был невысокого роста. В большой моде были парики. В 70-х годах парик увеличился в объеме, надо лбом волосы взбивали в два тупея, длинные пряди падали на грудь и спину. Шляпу украшали перьями и обычно носили углом в сторону лица. (Илл.23).

В последние годы жизни король задавал тон умеренности в костюме. В эти годы вошли в моду мужские муфты, в которые сам Людовик XIV прятал дряхлеющие руки. Обувь тоже несколько изменилась: каблук стал ниже, исчезли розетки и банты.

Женский костюм часто менялся в деталях, не нарушая общего барочного характера. В середине века, в 50-60-е годы для женского костюма были характерны естественные формы и мягкие линии. (Илл.21). К 70-м годам костюм становится более вычурным и экстравагантным. Силуэт изменился: талия стала тоньше, юбка приобрела шлейф, рукава сузились. Менялась и форма выреза. Сначала он имел форму овала, затем стал горизонтальным, а к концу века приобрел вид неглубокого квадрата. Лиф платья, манжеты и подол украшались чрезвычайно пышно. Кроме кружев, любимой отделкой были банты, которые пришивались рядами по всей длине лифа. Носили два платья, верхнее - из более плотной ткани украшалось серебряной и золотой вышивкой. Юбка нижнего платья имела множество оборок и воланов из лент и кружев. (Илл.24).

Прическа менялась несколько раз. В 60-х волосы расчесывали на прямой пробор и пышно взбивали над висками, концы волос, завитые в локоны, спускали на плечи.

С 90-х годов в моду вошла прическа а-ля Фонтанж (по имени очередной возлюбленной короля). Прическа состояла из комбинации локонов надо лбом, скрепленных наколкой из тонкой крахмальной материи, собранной в складки. (Илл.24). В зависимости от цвета и деталей отделки различали более ста видов этой прически. Каждая часть её имела своё название, часто весьма эксцентричное – «кошка», «мышь», «спаржа» и т.д. Последняя фаворитка короля Франсуаза де Ментенон, будучи набожной, ввела в моду скромную прическу с узлом, сколотым на затылке, так называемый «узел смирения».

Обувью женщинам служили туфли на высоком выгнутом «французском» каблуке. Обувь изготовляли из дорогих тканей – бархата и парчи и украшали вышивкой. (Илл.35). Дополнением служили веера, муфты и перчатки. (Илл.32,34). Косметику применяли сверх меры. Особой популярностью пользовались черные мушки, каждая из которых в зависимости от расположения на лице имела своё значение.

Супруга короля Мария Терезия не была красавицей и не интересовалась модой, каждая новая фаворитка фактически становилась первой дамой государства. Для них он возводил дворцы и устраивал грандиозные театрализованные представления и они создавали моду. (Илл. 17,18,19).

5. Результаты адаптивной деятельности носителей стиля на основе картины мира. Объекты духовной культуры: религия, философские воззрения, эстетические взгляды, искусство (живопись, скульптура, музыка, театр, литература).

По большому счету, невозможно отделить духовную культуру от материальной. Ведь стиль – это и есть материальное воплощение идеологии, духовных исканий эпохи. Говоря об архитектуре, интерьере, дизайне предметной среды, костюме мы называем эти виды деятельности искусством. Любое ремесло, выполненное на высоком качественном уровне, становится искусством. К тому же, эти виды деятельности настолько переплелись (искусство барокко тяготеет к ансамблевости), что трудно провести грань между ними. Поэтому, продолжая исследовать стиль барокко, мы сначала обратимся к описанию религии, философских и эстетических воззрений эпохи, а затем продолжим изучение искусства.

Основы идеологии, характеризующие искусство барокко сложились в Италии, в Риме – столице католического мира. Церковь, хотя и утратила влияние на значительной части территории Европы в результате реформации, чувствовала себя победительницей, поскольку ей удалось уберечь от ереси протестантов католическую догму, положения которой были ясно сформулированы Тридентским собором 1545 – 1564 гг. Несмотря на потери, церковь сохранила мощное ощущение своего единства, усиленное активной экспансией во все части света, где её миссионеры вели духовные сражения, обращая в свою веру целые народы. Отныне искусству предстояло

утверждать величие католической церкви, создавая впечатляющие памятники, и всеми доступными средствами прославлять истинную веру.

Для искусства барокко характерен напряженный динамизм, экспрессивность, драматизм, нередко повышенная экзальтация образов, усложненность художественной формы, доходящая до эстетических излишеств. В противовес классицизму теоретики барокко, опираясь на трактат Рене Декарта «Страсти души» (1649), разработали теорию аффектации и страстей применительно к искусству; систематически изучали возможности средств художественной выразительности, визуально-символические потенции эмблемы и маски, художественные приёмы возбуждения религиозного благоговения, поэтического удивления, чувств возвышенного и т.п.

Искусство барочная эстетика рассматривала сквозь призму субъекта восприятия, где понятия вкуса, воображения, фантазии конкретной личности играли существенную роль. Известное высказывание Спинозы о субъективности прекрасного можно считать одним из существенных положений философии барокко. Поэтому теоретиков барокко в первую очередь интересуют вопросы формирования вкуса, а в конкретной художественной практике – приемы убеждения зрителя путем специальной организации художественного материала. При этом сама техника убеждения должна быть скрыта от зрителя, от этого эффект внушения будет значительно сильнее. Главные цели художников барокко – удивить, поразить, вознести в иной мир.

Эстетика барокко активно захватила архитектуру, прикладные и монументальные искусства, живопись, искусство слова, музыку. Среди наиболее известных мастеров итальянского барокко можно назвать имена архитектора и скульптора Л. Бернини, архитекторов Ф. Борромини и Г. Гварнини, живописцев Пьетро да Картона, Дж. Тьеполо, композиторов Дж. Габриели, А. Вивальди. По разному модифицируясь, барокко распространилось на искусство практически всех стран Европы, а оттуда – в Латинскую Америку и другие католические страны по всему миру. Во Франции барокко, слившись с классицизмом, породило так называемый «большой стиль», духом которого пропитаны великолепные залы Версаля, его дворцы и парки. В европейской барочной живописи наибольших высот достигли фламандцы П.П. Рубенс, А. ван Дейк, Я. Йорданс, в музыке эпоха барокко дала двух величайших композиторов – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. В литературе к барокко относят творчество У. Шекспира, М. де Сервантеса, П. Корнеля, Расина, Мольера, Лопе де Вега.

Как уже говорилось, искусство барокко тяготело к ансамблевости и живопись этого времени, кроме отдельных полотен, органично существовала в синтезе искусств, в росписях дворцовых потолков и церковных алтарей. Скульптура барокко также была «вплетена» в интерьер соборов и парковый ландшафт. Искусство барокко театрально по своей сути, рассчитано на эмоциональный зрительский отклик. В садово-парковых ансамблях сама

природа становится театром, в котором аллеи и кусты служат кулисами, а прирученная стихия воды мощными каскадами низвергается с верхних бассейнов фонтанов к нижним, где по пояс в воде резвятся бронзовые морские божества и вздыбленные кони. (Илл. 11). Именно в это время драматическая литература переживает расцвет, и именно в эту эпоху появляются балет и опера. Да, это были времена оперы, кантаты и оратории, помпезных театральных церемоний, высокопарных од, витиеватых речей, аллегорий, гипербол, эмблем и метафор. Теоретик барокко Эммануэле Тезауро (1592 – 1675) приводил пример того, как на одиннадцать разных ладов можно метафорически выразиться о звездном небе, и говорил, что поэт, играя метафорическими образами, уподобляет себя искусному иллюзионисту.

Живописный стиль П. П. Рубенса (1577 – 1640) используется в росписях потолочных плафонов в залах дворцов. Сам художник является центральной фигурой в искусстве XVII века. Он возглавлял самую большую в Европе художественную мастерскую, исполнявшую заказы европейских монархов и католической церкви. Во Фландрии одновременно были и другие выдающиеся художники, но они все мыслятся как «круг Рубенса», «школа Рубенса», словно планеты, вращающиеся вокруг светила. Универсальность таланта роднит его с мастерами Возрождения. Всесторонне одаренный, блестяще образованный, Рубенс был художником огромного творческого размаха, бурного темперамента. Прирожденный живописец-монументалист, талантливый дипломат, владеющий несколькими языками, ученый-гуманист, он пользовался почетом при княжеских и королевских дворах Мантуи, Мадрида, Парижа, Лондона. Имя Рубенса стало символом целой художественной эпохи. Как истинный художник барокко, Рубенс изображал обнаженные тела в сильном, возбужденном движении и, где только возможно, вводил мотивы схватки, борьбы, погони, напряженных физических усилий. Идет ли охота на кабана или вакхический пир, сражаются ли амазонки, или мужчины преследуют женщин – всюду азарт борьбы, напряжение сил, то кипучее «брожение материи», которое присутствует во всех видах искусств этой эпохи и выражает суть барокко. (Илл. 36). По темпераменту и мироощущению Рубенсу близок Франс Снейдерс (1579 – 1657) - только в другом жанре. Снейдерсу принадлежит видная роль в искусстве натюрморта. Его композиции с дичью, сочными плодами, цветами и листьями, мясными тушами, рыбами огромных размеров – это апофеоз земных щедрот, гимн всему плотскому, чем может насладиться человек в этом бренном мире. Яркие контрастные цвета на темном нейтральном фоне подчеркивают свежесть и многообразие форм снеди. Преувеличенные в масштабах предметы кажутся наделенными необычайной силой, беспокойные линии, их очерчивающие, порождают динамичный бурный ритм. Однако четкие горизонталы столов и лавок, равновесие цветовых масс организуют композицию и создают ощущение целостности и гармонии. (Илл.37).

Первым подлинно великим испанским художником на рубеже XVI – XVII вв. был Эль Греко (1541 – 1614). Есть в его картинах какая-то очень индивидуальная нота взволнованности, динамики, даже экзотичности, свойственная эстетике барокко. Эль Греко был религиозен, он писал во многих вариантах «Благовещение», «Крещение», «Воскрешение», «Сошествие св. Духа» и пр., трактуя сюжет как волшебные видения или сны, разворачивая действие между небом и землей. Фигуры людей вытягиваются в длину, причудливо деформируются, словно в кривом зеркале. Эль Греко – художник, прошедший школу Ренессанса, прекрасно владевший законами перспективы, анатомии, освещения, сознательно их видоизменяет во имя особой выразительности. Один из современников художника сказал о нем: «Это великий живописец, произведения которого достойны вечной славы, но этот особенный мастер шел всегда одиноко по своему пути». У Эль Греко не было последователей, он уникален, его искусство предвосхитило эпоху барокко. (Илл.40).

Наряду с барокко и классицизмом в искусстве XVII века существовал реализм. Его проявления в живописи необычайно разнообразны и ярки, как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. Реалистическое направление в итальянском искусстве нашло наиболее полное выражение в произведениях Караваджо (1573 – 1610) и его многочисленных последователей.

Со всей убедительностью реализм проявился в голландском искусстве.

Основоположником голландского реалистического портрета был Франс Хальс (1580 – 1666), (Илл. 31). А вершиной голландского реализма является творчество Харменса Ван Рейна Рембрандта (1606 – 1669), отличавшееся необычайной жизненностью, глубоким психологизмом образов, сложной изысканностью цветовой палитры.

В 20-е годы XVII столетия голландские художники создали особый тип картин, очень небольших по размеру, основным сюжетом которых были сцены из крестьянской жизни. К середине столетия бытовая живопись становится одним из ведущих жанров, создатели которого в истории получили название «малых голландцев». Чертами добродушного юмора овеяны образы крестьян в картинах Адриана ван Остаде (1610 – 1685), (Илл.41).

В 50-е годы XVII столетия начинается новый этап жанровой живописи, связанный с так называемой делфтской школой.

Ян Вермеер, известный как Вермеер Делфтский (1632 – 1675), - это художник, которого по справедливости можно назвать «великим малым голландцем». Вермеер Делфтский – мастер светописа. Он как никто другой умел доводить до высшей интенсивности оптически-осоздаваемые эмоции. Эта чувственная восприимчивость к цвету, свету, пространству, фактуре – главное достоинство Вермеера-художника. Сюжеты его картин просты, в основном это люди в обычных жизненных ситуациях. Он писал их прямо с натуры, ничего не меняя по своему произволу, а вместе с тем гармония

целого изумительна. Замечательно одухотворенной кажется легкая, написанная словно на одном дыхании «Девушка с жемчужной сережкой». Она кажется удивительно современной, как будто создана не в XVII столетии, а сегодня. И хотя портрет не содержит в себе никаких психологических глубин, в нем – тайна, необъяснимая, дающая максимальное наслаждение глазу. (Илл. 38).

Великий испанец, который довел до высочайшего совершенства культуру живописного видения – Диего Веласкес (1599 – 1660). Его творчество тоже можно отнести к реализму. Уже в своих ранних работах он обращается к жанровой живописи. А когда он написал портрет папы Иннокентия X, тот не мог удержаться от восклицания: «troppo vero!» (слишком правдиво). Большую часть жизни Веласкес был придворным живописцем короля Филиппа IV. Он часто писал инфант в своей излюбленной жемчужно-розовой гамме. Вслед за Эль Греко он открыл богатство живописных возможностей, таящихся в жемчужно-серых тонах, их воздушность и утонченную красоту сочетаний серого с розовым, серого с черным, серого с красным. Именно в этой цветовой гамме он создал портрет будущей супруги Людовика XIV, когда она была испанской принцессой. (Илл.39).

В его картинах царит совершенная гармония цвета, все окружено атмосферой, воздухом, который серебрит, смягчает и объединяет тона. В отличие от Вермеера Делфтского, Веласкес – психолог, но другого типа, чем, например, Рембрандт. Вся его творческая жизнь посвящена исканиям. Исканиям тона, передачи света и воздуха, что будет так волновать художников XIX столетия. Его итальянские пейзажи с их изысканной колористической гаммой, благодаря которой краски природы воспринимаются не локально, а во взаимодействии со свето-воздушной средой, предвосхищают пейзажную живопись XIX века.

б. Формально-пластические аспекты стиля, стилевые черты.

Попробуем дать общее описание искусства барокко по стилевым чертам, рассматривая стиль как категорию формы.

Перечислим стилевые черты: форма, ритм, пропорции, симметрия, контраст, акцент, цвет, материал, орнамент, телесная пластика.

Как известно, стили в искусстве не имеют четких границ, они находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии. Стиль барокко даже получил название «классицизирующее барокко», ибо эта эпоха сочетает в себе как минимум два стилевых направления: барокко и классицизм. Классические и барочные формы парадоксальным образом сочетаются и борются между собой. Хотя классическое начало играет важную и совершенно необходимую роль в стиле XVII века, но его главную смысловую составляющую все же выражает именно барочный компонент. Формы барокко характеризует атектоничность, алогичность. Они имеют живописный, деструктивный, динамичный, пластичный характер. Средства гармонизации формы – асимметрия, бурный ритм, динамика, иррациональные

отношения. Характерна открытость формы, акцентирование, ракурсность, иррегулярность.

В развитии формы существует скульптурный, осязательный подход. Он более интеллектуален и глубок. Скульптурность и осязательная ценность формы перерастает в живописность, оптический способ видения. Он более эмоционален, поверхностен. Живописность даёт динамику и экспрессию образа. Живописность характеризует высшую стадию развития стиля, её предельное выражение разрушает тектонику, логику построения композиции. Искусство барокко чрезвычайно живописно. Цветовая гамма стиля яркая, насыщенная. Много золота, сияния, блеска. Присутствуют сочные контрасты, акцентами выделяются центральные, важные по смыслу участки художественного текста. Материалы выбираются пластичные и, даже если это мрамор, художник старается подчинить его, преодолеть сопротивление, согласно своему замыслу. В костюме используются ткани тяжелые, с богатой фактурой, много декоративных деталей и украшений. В интерьере, фасадах зданий и украшении церковных алтарей перегруженность декоративными деталями порой способна зрительно разрушить конструктивную плоскость стены.

Об орнаменте следует сказать более подробно, ибо орнамент – почерк эпохи. Характеристику орнамента барокко следует начать с определений наиболее характерных и часто встречающихся его элементов.

КАРТУШ – скульптурное или лепное украшение в виде щита различной формы или не до конца развернутого свитка, на котором помещается герб, эмблема, маска, надпись и т.д., окруженные орнаментом. Картуши широко распространены в архитектуре и прикладном искусстве маньеризма и барокко. (Илл. 42).

ВОЛЮТА – (итал. *voluta* – завиток, спираль) архитектурный мотив, представляющий собой спиралевидный завиток с кружком в центре. Является составной частью греческой капители. (Илл.43).

МАСКАРОН – (от франц. *mascairon*) вид скульптурного украшения в форме головы человека или животного анфас. (Илл.44).

АКАНТ или **АКАНФ** – скульптурный завиток в виде растения. Назван так по аналогии с травянистым растением акантом, произрастающим в Средиземноморье. Форма его листьев имеет заостренные концы. (Илл. 45).

РОЛЬВЕРК – (от нем. *rolle* – ролик, катушка, сверток и *werk* – работа) крученая работа. Элемент орнамента в виде скрученной ленты, полуразвернутого рулона. По очертаниям близок к картушу. (Илл.48).

ОРМУШЛЬ – (нем. *ohrmuschel* – ушная раковина) элемент орнамента, сочетающий картуш с ленточным переплетением, напоминающим по форме ушную раковину. (Илл. 47).

КНОРПЕЛЬ или **КНОРПЕЛЬВЕРК** – (нем. *knorpel* – хрящ и *werk* – работа) в его рисунке угадываются очертания хряща, маски, морды или гребня волны. (Илл.46).

Считается, что орнамент барокко возник в декоративном искусстве Фландрии. В резьбе по дереву, чеканке по металлу и гравюре во Фландрии XVII века проявился этот чрезвычайно насыщенный, плотный, наполненный взволнованной ритмикой масс декоративный стиль. Главный мотив – картуш органично соединяется с мотивами акантовых завитков, виноградных гроздьев, других сочных плодов.

Характерное явление фламандского орнамента – возникновение на базе мотива картуша таких абстрагированных, причудливых, почти утративших реальные очертания элементов как ормушь и кнорпель.

Эти формы возникли под влиянием итальянского маньеризма, но были переработаны фламандским стилем. Наибольшее признание эти мотивы получили в творчестве гравера-орнаменталиста К. Флориса.

В 1630 – 1660 гг. эти элементы в сочетании с картушем получили широкое распространение в работах златокузнецов Нюрнберга и Аугсбурга, отсюда их немецкие названия.

Как известно, искусство XVII века органично сочетает в себе черты барокко и классицизма. И орнамент барокко невозможно рассматривать без классических мотивов. Особенно ярко это сочетание проявилось в убранстве Версаля. Строгая симметрия, классические пропорции, господство прямых линий, холодная выверенность всего облика господствуют в архитектурной планировке, разбивке и оформлении садово-парковых ландшафтов.

В то же время, в убранстве интерьеров огромную роль играет пышная, помпезная лепнина, композиции с обильными гирляндами, множеством купидонов, вазонов, фруктов, букетов цветов и т.д. Но вся эта «кипучая» декоративная масса подчинена общим установкам классицизма, ставшего её организующим началом. Именно в оформлении Версальского дворцово-паркового комплекса стиль «классицизирующее барокко» оправдывает своё название. Для стенного декора в покоях короля характерны прямоугольно-вертикальные композиции, в центральной части которых зачастую прослеживается силуэт в виде балдахина над королевским тронем. Этот мотив стал своеобразным символом королевской власти. Его появление несет в себе не только знаковый, но и сущностный смысл, ставший основой для стилеобразования орнаментальных композиций. (Илл.7).

Две основные стилевые составляющие – барокко и классицизм, по разному сочетаясь, образовали множество конкретных вариантов с преобладанием того или иного начала. От классицизма идут упорядоченность, логика, эмоциональная холодность и рациональность. От барокко – сложность, перегруженность мотивов и ритмов, повышенная активность и динамичность изображаемых элементов. На эмоциональном уровне с барокко связаны активное чувственное, плотское начало, беспокойство, взволнованность. Все эти завитки и волны именно «волнуются» в фасадах барочных дворцов и церквей, это вихревое движение есть и в пластике церковных статуй и в оформлении скульптурных групп версальских фонтанов. (Илл.4,5,11).

В орнаментике барокко важную роль играет мотив акантового листа в сочетании с картушем или рольверком, как связующий композиционный элемент. Этот мотив в барочном декоре имеет чрезвычайно активный, «буйный» характер, наливаясь сочными тяжелыми плодами в сочетании с пышными букетами роскошных цветов. Среди этих завитков действуют вполне реалистичные персонажи. Кроме упитанных ангелочков-путти, в сцене охоты, например, могут появиться реальные охотники с собаками и небесные божества, сопутствующие удаче. Аллегория в эту эпоху является языком орнамента и мифические персонажи вполне уживаются с реальными. Причем все они переплетаются завитками аканта, путаются в них, словно в густой траве. Элементы барочного орнамента, изображены на колоннах, карнизах, порталах, бордюрах гобеленов, картинных рамах, украшающие всевозможные вещи, активно вторгаются в сюжетную канву или реальное пространство. Декор часто бывает настолько активным, что затмевает само содержание. Важным характерным признаком барочного орнамента является его чрезмерная неправильность, живописность трактовки. Эта бурная динамика ритмов и накал страстей подчеркивают парадоксальную реалистичность, «плотскость» изображаемых элементов.

В орнаменте барокко нередко встречается мотив волюты. Эти линии с лекальными, плавными изгибами чрезвычайно важны. Они как бы организуют декоративное пространство, обозначая в нем симметрию, придают определенность композиции. Иногда они присутствуют, ненавязчиво, направляя движение декоративных масс, но, если они полностью отсутствуют, то начинается настоящая «вакханалия» барокко, стремящаяся избавиться от какой-либо внешней организации.

Чрезвычайно выразительный орнамент имеет текстильный декор барокко. В центре текстильного раппорта обычно располагается крупная цветочно-кружевная композиция, дополненная по сторонам растительными завитками. Благодаря активной рельефной фактуре и гармоничным цветовым сочетаниям ткань производит впечатление поистине живописного богатства.

Согласно Г. Вёльфлину, при возникновении нового стиля изменению подвергается не только предметная среда – сам человек в своём телесном облике становится другим, и именно в этом «впечатлении от его тела», в способе держать его и двигать, скрыто настоящее ядро нового стиля. Таким образом, стиль рождается в новой пластике тела.

Характерные формы, силуэты, линии орнамента, как почерка эпохи, повторяются во всех видах искусств: архитектуре, скульптуре, живописи, интерьере, мебели, декоративном искусстве, costume. Обратившись к орнаменту барокко, нетрудно заметить, что доминирующей линией является волнообразная линия, завиток. Картуш – это щит или развернутый свиток; волюта – завиток, спираль; акант – завиток в виде растения; рольверк – крученая работа, ролл – ролик, катушка; ормушьль – ушная раковина (тоже завиток); кнорпель – хрящ, в котором угадывается силуэт гребня волны.

И если «волнуются» каменные массы фасадов, волнообразное движение характерно и для скульптурных композиций барокко, то и костюм и пластика тела – подчинены тем же линиям. Кружево – самый характерный элемент костюмного декора эпохи барокко. Волнообразные завитки текстильных вышивок на камзолах и платьях заканчиваются на рукавах, подоле и горловине «пенной кружев». Весь в завитках и локонах парик – символ большого стиля короля-солнца.

Кривизна дугообразной линии, по словам В. Кандинского, выражает зрелую, по праву уверенную в себе энергию. (20, с.135). Эту энергию и уверенность в себе продемонстрировал король своим костюмом и поведением. И эти «моды» стали эталоном красоты для всей тогдашней Европы, и «демонстрацией силы» Франции. Важной, едва ли не главной, частью придворной жизни Людовика XIV был детально разработанный этикет – правила поведения дворян на все возможные случаи, включая манеру реверансов, костюм, жесты, обороты речи. Барочный костюм обязывал к, определенного рода, жестам и ритму телодвижений. Жесты человека барокко отличались широтой и плавностью ритма, сочностью и мягкостью рисунка. В каждом телодвижении галантного кавалера, одетого в барочное платье, выражалась уверенность, мужественность и сила, соединенные одновременно с грацией. Это были жесты людей эксцентричных, привыкших быть всегда на виду, общительных, покровительственно-горделивых, нередко чванных своими мнимыми достоинствами. Это были жесты приветствия и лести. Широкополая шляпа с пером, которой при поклоне описывался полукруг, словно диктовала именно этот жест. Её нельзя было чуть приподнять, например, как цилиндр. В барочном костюме фигура всегда чуть откинута назад, грудь приподнята, голова горделиво посажена. Человек демонстрирует себя, «подаёт» окружающим. Несмотря на «репрезентативность», жест барокко свободен.

2.5. Мода и стиль в эстетике современности

Согласно культурологическому словарю, современность – это время, прошедшее с момента последнего важного события. (17, с.635) То есть это – недавнее прошлое. В искусстве современность обычно отсчитывается от появления ныне преобладающего художественного стиля, в культуре – от перемены парадигмы мироощущения. Для мировой культуры в целом гранью наступления современности может быть назван период конца 60-х – первой половины 70-х гг. XX века, когда началась постиндустриальная эпоха общественного развития, произошла «молодежная революция» в культуре, «информационная революция» в технике, был изобретен Интернет и оформился постмодернизм как новое течение в философии и искусстве.

Истоки постмодерна, как культурного течения, восходят к поп-арту и ранее – к дадаизму. Лидер группы «Дада» Марсель Дюшан ещё в 1959 году

продемонстрировал на выставке писсуар, объявив его объектом искусства. Если идеологи модерна мечтали излечить цивилизацию красотой, то постмодернисты призывали спуститься с небес на грешную землю, увидеть и полюбить красоту привычных вещей. А привычными вещами западного человека середины прошлого века были предметы быта, продукты питания, объекты банальной рекламы. Всё это и стало творческими объектами представителей поп-арта. Лидер направления Р. Раушенберг определил поп-арт полем деятельности, где гадкие утята реальности превращаются в лебедей искусства. Таким образом, искусство становится не элитарным, а утилитарным.

Как раз в 70-е годы прошлого века и мода претерпевает подобные изменения. Из элитной она становится общедоступной, наступает эра прет-а-порте. В дизайне одежды воцаряются плюрализм и эклектика, которые до сих пор не сходят со сцены, приобретая всё более гипертрофированные формы. Как отмечает Ларс Свендсен в своей «Философии моды», - плюрализм в сфере моды не в последнюю очередь является продуктом того огромного количества визуальной информации, которую мы воспринимаем каждый день (40, с.217). Мы стали «визиоманами», яркая картинка заменяет реальность. Человек модерна, полностью поглощённый миром телекоммуникационных технологий и цифровой информации, - активный потребитель образов, способный переживать жизнь как игру. Переживание реальности как образа теоретики модерна именуют гиперреальностью. «Мы живём в мире образов, представляющихся более реальными, чем окружающий нас естественный мир. Птицы, показанные по цифровому телевидению, имеют более интенсивную окраску, более чётко очерченные детали, чем в лесу. Префикс «гипер» указывает также на то, что какие-то вещи мы уже перестаём замечать: для постмодернистской жизни характерно состояние постоянной сверхстимулированности» (46, с.94). В продуктах - усилители вкуса, современные дети отказываются есть простую натуральную пищу.

Так и в повседневной моде. Вещи, сшитые по всем правилам хорошей формы, уже неактуальны, это скучно, нужен парадокс, какая-то неправильность, двусмысленность, игра. Гипертрофированные женские образы вопиют нам с подиума, что понятие красоты сместилось и рафинированные красотки - это слишком банально для сегодняшнего дня. А бродяги, бомжи, уроды в мужских коллекциях будто только что с помойки, но они и в самом деле отражают реальность, только добавлен усилитель вкуса, и этот усилитель производит потрясающий эффект. Как говорит Свендсен, «мерзость улиц перестаёт быть таковой, претерпевая трансформацию под воздействием дизайнерской алхимии» (40, с.155).

Постмодерн всё смешивает и над всем глумится, он цитирует, заимствует и преподносит это как пародию и гротеск. Но, «если для негативного аспекта постмодернизма характерны ирония и скептицизм, то

позитивный аспект способен удивить своей открытостью, щедростью и общим отсутствием затхлости и скуки» (46,с.54).

Из всех творений дизайна именно костюм наиболее ярко и точно отражает черты эпохи. Не подиумный, а бытовой костюм, уличная мода. И продвинутые дизайнеры чувствуют это, они наблюдают «стихийную» моду и в переработанном виде, преподносят её в своих новых коллекциях. Это началось в 70-е, продолжается и сейчас. «Нам необходимы импульсы и энергия улиц – говорит Кристиан Лакруа, и добавляет – страшно в этом признаться, но часто привлекательнее всего одеваются самые бедные люди». (40,с.154).

Естественность, случайные сочетания форм, цветов и фактур в одежде человека ничего не знающего о моде или не имеющего средств, чтобы ей следовать, привлекают внимание дизайнеров, ищущих парадоксов. В дизайне одежды продолжает сохраняться тенденция к случайным сочетаниям. В манере ношения модно имитировать непродуманность наряда, демонстрировать несочетающиеся элементы. Эта нарочитая имитация непрофессионализма, подражание продуктам самодеятельного творчества (плохая посадка на фигуре, спущенные петли, прорези, неровные края и т.д.) - яркое проявление стилистики постмодерна. В формировании его эстетических критериев не последняя роль принадлежала итальянскому радикальному дизайну 70-80-х г.г. Одними из ключевых фигур «контрдизайна» были Алессандро Мендини и Этторе Соттсас. В основу их творчества были положены три нигилистических лозунга: депрофессионализм, антидизайн и контркультура. Созданные ими дизайнерские группы «Мемфис» и «Алхимия» в своё время предлагали экстравагантные проекты в духе поп-искусства: ироничные и, одновременно, с претензией на серьёзность импровизации китчевого характера.

Антидизайн был центрирован на свободе самовыражения дизайнера, создававшего выразительные формы - образы свободы, в первую очередь, свободы от условностей, правил, канонов, общепринятого хорошего вкуса и даже утилитарности.

Черты постмодерна в высокой моде ярко проявились в 80-е г. г. с приходом японских деконструктивистов. Именно деконструктивизм в дизайне одежды по целому ряду характерных черт можно сравнить с постмодернистским стилем хай-тек в архитектуре. Адепты стиля не стесняются демонстрировать публике то, что обычно принято прятать. Различные внутренние коммуникации, необходимые для эксплуатации здания, превращаются во внешние декоративные элементы, выражающие образ сооружения. К числу первых, наиболее значимых объектов стиля хай-тек в архитектуре относится Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже (1977). В нём стальные конструкции трубчатого каркаса вынесены наружу, подобно строительным лесам. Наружу выведены и сети инженерного обеспечения и окрашены в разные цвета. В этой гигантской, сложной и пёстрой «игрушке» преклонение перед

техникой сменилось игрой атрибутами технического века, зрелищем, полным двусмысленных намёков. Место традиционного «храма культуры» заняло подобие нефтеочистительной установки.

Деконструктивизм в дизайне одежды тоже демонстрирует то, что раньше тщательно пряталось, превращая, например, прокладочную ткань или намёточные швы в элементы образности костюма.

Хай-тек в дизайне – стиль, пропагандирующий эстетику материала. В оформлении современного интерьера акцентируется «работа» фактуры: игра света на стекле, рисунок натуральной древесины, блеск хромированных труб, стержней и металлических полированных поверхностей.

В традиционной культуре материал всегда определял специфику творчества художника и ремесленника. Современное искусство и дизайн, наряду с экспериментами в области новейших технологий, как бы возвращаясь к истокам, возрождают интерес к натуральным фактурам.

По мнению Умберто Эко, для большей части современного искусства материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса. В «информальной» живописи торжествуют пятна, трещины, комья, слои, капли... Иной раз художник предоставляет полную свободу самим материалам, краскам, произвольно брызнувшим на холст, мешковине или металлу, со всей непосредственностью демонстрирующим зрителям непредусмотренную случайную рваную дырку. Стало казаться, что произведение искусства подчас вообще отказывается от всякой формы, что картина или скульптура норовят стать почти естественным фактом, данью случаю, как те узоры, что рисует на песке морская волна или выбивает капля дождя на размокшей земле (18, с. 405).

Пристальное внимание к материалу, экспериментирование с ним, тщательное изучение и демонстрация его природных свойств и фактуры, зачастую в ущерб модным пропорциям, именно в этом ключе работают японские дизайнеры одежды.

Рэй Кавакубо свои творения преподносит отнюдь не как модные новинки, в них претензия на глубокий философский подтекст. Её модели, имитирующие нищенские лохмотья с дырами и оборванными краями, отражают японскую концепцию красоты – красоты отказа от мира.

Несмотря на то, что её одежда отнюдь не подчёркивает изящные линии женского тела, скорее наоборот (вспомним ужасные бугры в самых неожиданных местах на платьях коллекции 1996 года), она декларирует:

«Я хочу, чтобы люди в моей одежде выглядели как воплощение красоты, причём внешняя красота вторична, она не главное» (16, с. 126).

Своим отказом от внешней красоты Кавакубо как бы приглашает нас разглядывать более чутким глазом случайные пятна, естественные подтёки, складки побитой молью или полуистлевшей ткани. Она работает с материалом, заставляя вязальную машину ошибаться и «выдавать» спущенные петли и дыры. Она словно бы проникает вглубь материи, в её

структуру. И это исследование материи и проделанная над нею работа подводят нас к выявлению скрытой в ней красоты.

Критерии красоты в мире моды существенно изменились во многом благодаря японцам.

Постмодернистские дизайнеры-деконструктивисты, выходцы из Антверпена: Анн Демельмейстер и Мартин Маржъела поддержали тенденцию японских модельеров. Одежда Анн провокационна, норма граничит в ней с асоциальностью, боль – с удовольствием, вечное – со случайным, мягкость – с жёсткостью.

Маржъела, разоблачая процесс пошива одежды, словно издевается над самим понятием «мода». Он может пришить широкий рукав к слишком узкой пройме, поверх сапог надеть вязаные носки, новые коллекции изготовить из перешитых старых моделей. В 1997 году на выставке в Роттердаме он заразил свою коллекцию особой бактерией, которая разрушила все модели прямо на глазах у зрителей. Таким образом, он сравнивает естественный природный процесс созидания и разрушения с модными циклами, когда практически новое платье стремительно выходит из моды.

По мнению специалистов, постмодернизм в моде, разнообразие приемлемых обществом стилей дают возможность женщинам, мужчинам, национальным меньшинствам, людям с нетрадиционной ориентацией объявить, найти и восстановить свою идентичность (19).

И, как говорит исследователь постмодерна Кевин Харт, нравится нам постмодерн или нет, но мы в нём живём (46).

Существует ли стиль сегодня, в эпоху постмодерна? По Б. Брехту, бесстилья в искусстве не бывает, ибо невозможна безвременность. Переживание человеком своего времени – кристаллизуется в стиль. А. П. Лободанов, исследователь семиотики искусства, понимает стиль как единственную в данном времени и неповторимую форму деятельности. Стилетворчество, считает он, – основной вид творчества и главная потребность человека; это – дух, который в нем дышит. (31,с.434). Хотя стиль создается человеком, он творится неосознанно, спонтанно, в силу его надличностной природы. В каждом времени есть творцы, пассионарии, создатели стиля. Для человеческой психики свойственно кодировать окружающую действительность в виде геометрических символов. У каждой исторической эпохи своя «геометрия» и творцы её интуитивно улавливают и создают особенный, только этой эпохе свойственный вещный мир.

Обратимся к стилю в костюме, ибо костюм – вернейший показатель стиля. Итак, есть создатели стиля и есть подражатели, они этот стиль «разносят» по умам, популяризируют. По А. П. Лободанову, отношения стиля и моды такие же, как отношения между именами и словами в языке. Ономототет как создатель имени, придумывает имя вещи. Затем это имя обсуждается и принимается или отклоняется диалектиками, затем имя

поступает в распоряжение пользователей. Исследуя костюм как знаковую систему,

А. П. Лободанов проводит параллель между ономотетом и модельером, с одной стороны, и между пользователем слов определенного языка и теми, кто носит модную одежду. Эта параллель объективна. Любой знак при его создании и введении в жизнь общества «проходит» эти объективированные ещё Платоном три стадии: создание - обсуждение и утверждение – принятие и использование знака обществом. (31,с.433)

В современной системе моды именно так все и происходит. Созданная дизайнерами одежда должна пройти процесс легитимизации (признания, дозволенности, легальности) и соответствовать критериям, установленным т.н. «гейткперами» (арбитрами) моды, до того, как она дойдет до широкой публики. Гейткипинг (gatekeeping) – это способ контроля обществом индивидуального творчества. Талант дизайнера еще не дает гарантии успеха его творений. Для обретения высокой репутации кутюрье должны пройти через целую систему институтов оценки. Арбитрами стиля, кроме признанных кутюрье, становятся журналисты, редакторы, маркетологи и др. Безупречным чувством стиля и непререкаемым авторитетом обладала Диана Вриланд. Она долгие годы была главным редактором журнала «Harper,s Bazaar», а затем американского «Vogue» и в свойственной ей авторитарной манере демонстрировала миру, что значит мода и стиль.

Стоило Диане Вриланд сказать о Баленсиаге: «Он самый великий портной, который когда-либо шил женскую одежду. Если в комнату входит женщина, одетая в платье от «Balenciaga», остальные просто перестают существовать», - и объемы продаж этой марки поднимались на порядок. Современники называли её повелительницей стиля. В моде, как в любом другом виде искусства личный вкус отдельного потребителя играет значительно меньшую роль, нежели вкус признанных ценителей. Сегодня дизайнеров стало значительно больше, больше модных марок одежды и рядовому потребителю трудно сориентироваться в этом потоке модной информации. И тут вступает в силу инстинкт подражания, который является мощным двигателем моды. Простой потребитель ориентируется «по звездам».

Звезды эстрады, театра, кино и телевидения, богатые и знаменитые – это т.н. трендсеттеры, распространители моды. Звезды демонстрируют на светских мероприятиях платья от кутюр. И это сотрудничество звезд и дизайнеров взаимовыгодно.

Процесс стилеобразования неоднозначен. Чувством стиля может обладать и простой потребитель. Он не копирует тренды, а творчески перерабатывает их, сочетая вещи разных марок. И мода улиц все больше вдохновляет дизайнеров. Таким образом, «пассионарии» - улавливают космические ритмы и, независимо в каком социальном слое они пребывают, создают неповторимую «геометрию» стиля.

Вопросы для проверки знаний

1. Приведите несколько определений стиля, какой вам кажется ближе к истине?
2. Определите понятие исторического художественного стиля.
3. Какому виду искусства принадлежит ведущая роль в формировании художественного стиля?
4. Приведите примеры единства художественного стиля для всех видов искусства.
5. Дайте определение понятию культура.
6. Как проявляется наиндивидуальная природа стиля?
7. Как законы диалектики проявляются в истории стилей?
8. Как проявляет себя иерархия стиля?
9. Перечислите пункты алгоритма исследования стиля.
10. Назовите мировоззренческие аспекты стиля.
11. Что такое «картина мира» и какова её структура.
12. Перечислите формально-пластические аспекты стиля.
13. Дайте определение понятию «барокко».
14. Каковы научные достижения эпохи барокко?
15. Каковы религиозные воззрения эпохи барокко?
16. Дайте характеристику «большому стилю Людовика XIV».
17. Дайте характеристику костюму при дворе короля-солнца.
18. Перечислите характерные мотивы орнамента барокко.
19. Охарактеризуйте творчество П. П. Рубенса.
20. Дайте характеристику испанскому костюму эпохи барокко.
21. Охарактеризуйте голландский костюм XVII века.
22. Каковы характерные черты архитектурного стиля «чурригереско»?
23. Чем характерен стиль «мудехар»?
24. Что вы знаете о творчестве Дж. Л. Бернини?
25. Дайте определение понятию «постмодерн».
26. Что такое «мода» и чем она характерна сегодня?
27. Какова роль китча в стилевом процессе?
28. Как проявляется деконструкция в современной архитектуре и костюме?
30. Каковы отношения стиля и моды в современном мире?

ЛИТЕРАТУРА

Учебники и монографии

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Арнхейм Р. Пер. с англ. - М.: «Архитектура – С», 2007.
2. Аронов, В.Р. Концепции современного дизайна. 1990 – 2010 / В. Р. Аронов. – М.: Артпроект, 2011.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.
4. Борев, Ю. Б. Эстетика. М., 1988.
5. Быстрова, Т. Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 374с.
6. Вернадский, В. И. Биосфера как область превращений космической энергии. Избр. соч. Т.5. М., 1960.
7. Вельфлин, Г. Классическое искусство. М.: Брокгауз – Ефрон, 1912.
8. Власов, В. Г. Стили в искусстве. СПб., 1995.
9. Волков, Ю. Г., Поликарпов В. С. Человек: Энциклопедический словарь.- М., Гардарики, 2000. - 520 с.
10. Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. М., Наука, 1994.
11. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 1994.
12. Гуревич, П. С. Эстетика: учебное пособие. М.: КНОРУС, 2016.- 454 с.
13. Дубов, И. Г. Феномен менталитета: психологический анализ// Вопросы психологии 1993, №5, с. 20-29.
14. Жердев, Е. В. Метафора в дизайне / Е. В. Жердев. : Учеб. пособие. – М.: Архитектура – С, 2010.
15. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272с.
16. Иконы стиля: История моды XX века / под. ред. Герды Буксбаум; (пер. с англ. Ю. Гурко). – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009.
17. Историческая культурология / Новый институт культурологии; отв.ред. Э. А. Шулепова. – М.: Академический проект: Альма Матер, 2015.– 795с.
18. История красоты (под редакцией Умберто Эко). – М.: СЛОВО, 2008.
19. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды / Юниия Кавамура; пер. с англ. А.Н. Поплавская; науч. ред. А. В. Лебсак-Клейманс. – Минск: Гревцов Паблшер, 2009.
20. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2004.- 240 с.
21. Каплун, А.И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985. – 232 с.
22. Ковешникова, Н. А. Дизайн: история и теория : учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей. – 3-е издание. М.: Омега-Л, 2007. – 224с.
23. Козлова, Т. В. Художественное проектирование костюма. М., 1982.

24. Козлова, Т. В. Стиль в костюме XX века / Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Учебное пособие для ВУЗов. – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. – 160 с.
25. Козлова, Т. В. Костюм. Теория художественного проектирования. Учебник для вузов. – М.: МГТУ им. Косыгина, 2005. – 380 с.
26. Кон – Винер, Э. История стилей изобразительных искусств. М.: Сварог и К, 2000. – 220 с.
27. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М.: Сов. художник, 1965.
28. Кривцун, О. А. Психология искусства: Учеб. пособие. – М.: Высш.шк., 2009. – 447 с.
29. Круткин, В. Л. Онтология человеческой телесности (философские очерки): Монография. Ижевск: Изд-во Удм. Ун-та, 1993. 172 с.
30. Лаврентьев, А. Н. История дизайна : учеб. пособие.- М.: Гардарики, 2007. – 303 с.
31. Лободанов, А. П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. – 2-е издание. – М.: Издательство Московского университета, 2013. 680 с.
32. Мастера искусств об искусстве. М.: искусство, 1967, т.3.
33. Мельникова, Е. В. Культура и традиции народов мира (этнопсихологический аспект). – М.: Диалог культур, 2006.- 304 с.
34. Мировая художественная культура: словарь-справочник. – Смоленск: Русич, 2002. – 592 с.
35. Одоевский, С. Неоклассика и китч.
URL:http://rus-rt.com/ww/0/galleries/odoevsky_galery/page21r.ht.
36. Орленко, Л. В. Терминологический словарь одежды. – М.: Легпром бытиздат, 1996. – 345 с.
37. Плаксина, Э. Б. История костюма: стили и направления / Э. Плаксина, Л. Михайловская, В. Попов. – М.: Академия, 2008. - 232 с.
38. Розенблюм, Е. Проблемы формализации средств художественной выразительности. Роль личности художника в формировании стиля. М., ВНИИТЭ, 1980.
39. Сарабьянов, Д. В. Проблемы формализации средств художественной выразительности. Стиль, стайлинг. М., ВНИИТЭ, 1980.
40. Свендсен, Л. Философия моды. – М.: Прогресс-Традиция, 2007.
41. Сидоренко, Е. В. Мастер и профессионал: к проблеме стиля в дизайне. //Дизайнерское образование. История. Теория. Практика./ Под общей редакцией В. Р. Аронова, В. Ф. Сидоренко. – М.: МГТУ им. Косыгина, 2007.
42. Современная энциклопедия. Мода и стиль. – М., 2002.
43. Соколов, А. Теория стиля. М.: Искусство, 1968.
44. Степучев, Р. А. Стилистика костюма (семиотический аспект). Учебное пособие. – М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. – 320 с.
45. Тарабукин, Н. М. очерки по истории костюма. – М.: Издательство «ГИТИС», 1994. – 160 с.

46. Харт, К. Постмодернизм. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006.
47. Хиллер, Б. Стиль XX века. – М., 2004.
48. Чечот, И. Барокко как культурологическое понятие. // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982.
49. Чижевский, А. Л. Земное эхо солнечных бурь. М., Мысль, 1973.
50. Шер, Я. А., Вишняцкий Л. Б., Бледнова Н. С. Происхождение знакового поведения. – М.: Научный мир, 2004. – 280 с.
51. Шпенглер, О. Закат Европы. М. Мысль, 1993.
52. Nywel Davies 100 new fashion designers. L., 2008.

Периодические издания

1. Collezioni
2. International textiles
3. Officiel
4. Vogue
5. Harper Bazaar
6. Теория моды: одежда, тело, культура.

Интернет-сайты

1. www.moda.ru
2. www.wfc.ru
3. www.intextiles.ru
4. www.rosdesign.com
5. www.forma.spb.ru
6. www.deforum.ru

ИЛЛЮСТРАЦИИ
СТИЛЬ БАРОККО



Илл. 1. Италия. Типичный фасад церкви барокко



Илл. 2. Франция. Версаль



Илл. 3. Площадь Св. Петра в Риме



Илл. 4. Дж. Л. Бернини. Экстаз Св. Терезы. 1645-1652



Илл. 5. Испания. Хосе Бенито де Чурригера. Алтарь церкви Сан Эстебан в Саламанке. 1693



Илл. 6. Италия. Пьетро де Картона. Роспись плафона главного зала дворца папы Урбана VIII. 1633-1639



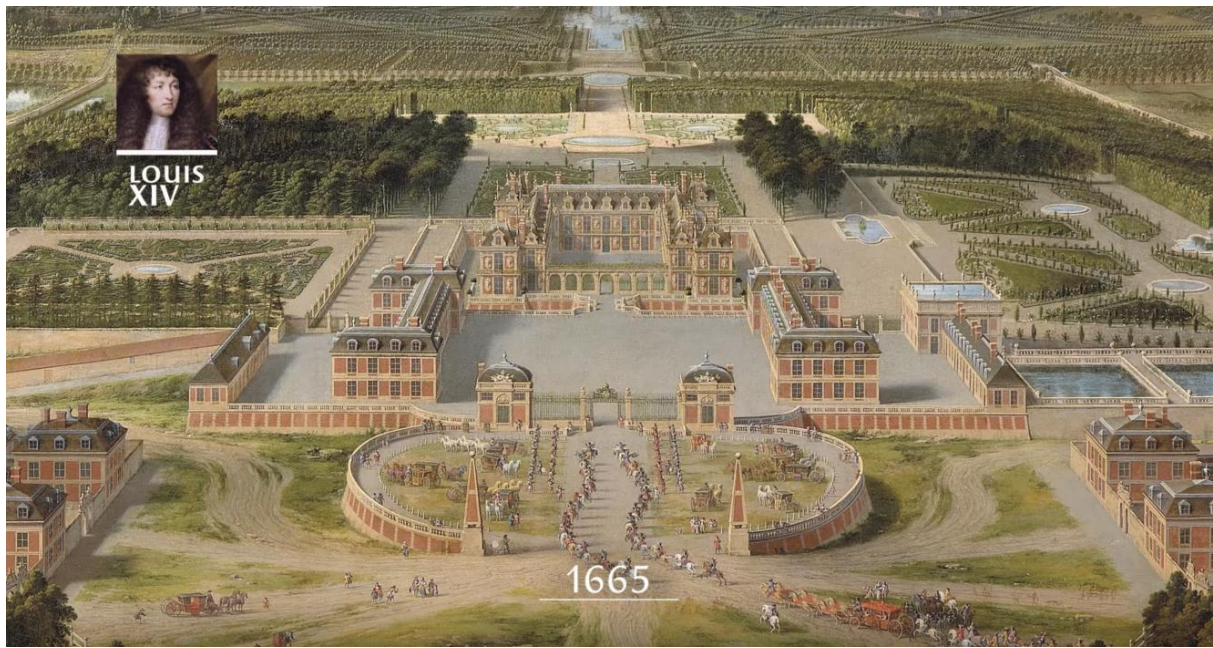
Илл. 7. Франция. Интерьер в Версальском дворце



Илл. 8. Франция. Гобелен. Жизнь Людовика XIV



Илл. 9. Фландрия. Дом Рубенса. Интерьер



Илл. 10. Франция. Панорама парка Версаля



Илл. 11. Франция. Фонтан в Версальском парке



Илл. 12. Делфтские фаянсы. Ваза в китайском стиле



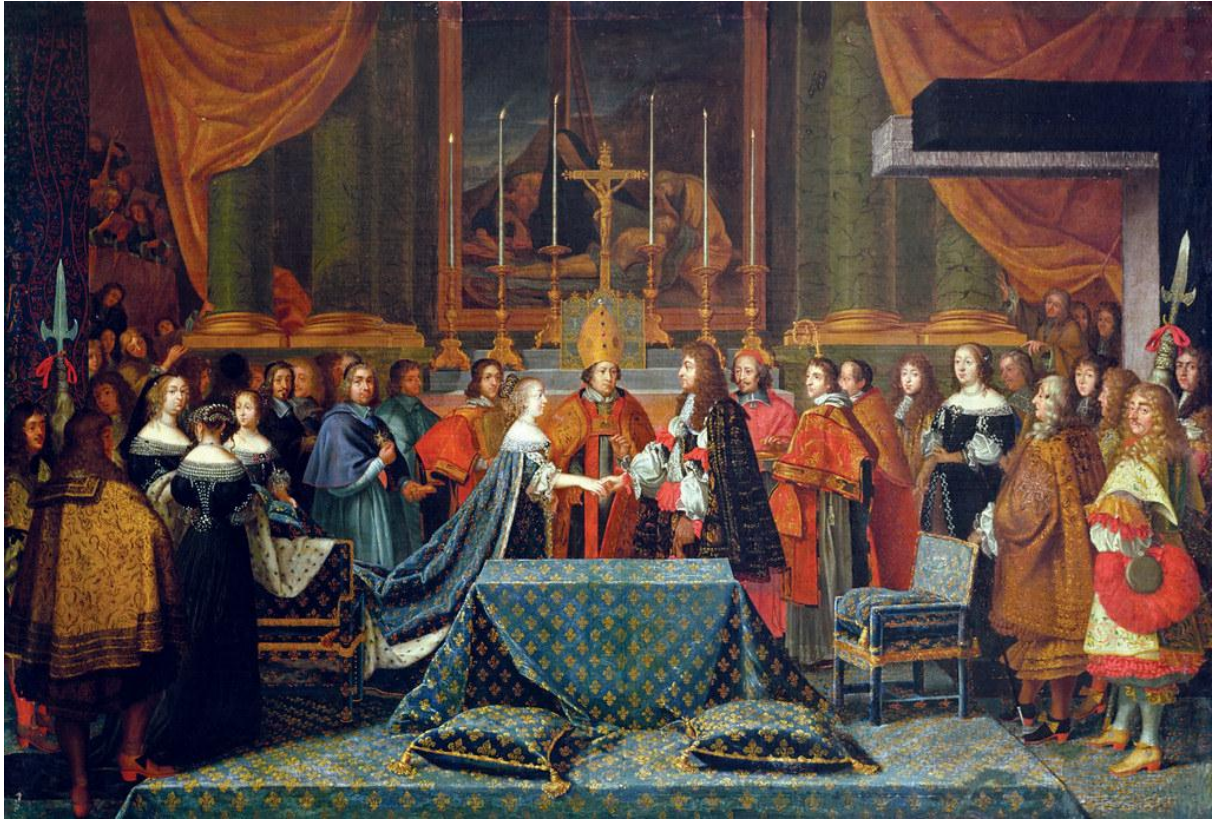
Илл. 13. Делфтские фаянсы. Панно из декоративных плиток



Илл. 14. Людовик XIV. Король Франции. 1638-1715



Илл. 15. Мария Терезия. Королева Франции. 1638-1683



Илл. 16. Свадьба Людовика XIV и Марии Терезии. 1660



Илл. 17. Маркиза
де Монтеспан.
1640-1707



Илл. 18. Анжелика
де Фонтанж.
1661-1681



Илл. 19. Франсуаза
де Ментенон.
1635-1719



Илл. 20, 21, 22. Костюм эпохи Людовика XIV



Илл. 23. Франция. Мужской костюм эпохи Людовика XIV



Илл. 24. Франция. Женский костюм эпохи Людовика XIV



Илл. 25. Королева Мария Анна Австрийская
Илл. 26. Ричард Саквилл



Илл. 27. Инфанта Изабелла
Клара Евгения



Илл. 28. Королева Англии
под влиянием Испанской моды

Испанские моды. XVII век. Костюмы коронованных особ и придворных



Илл. 29. Мужской костюм

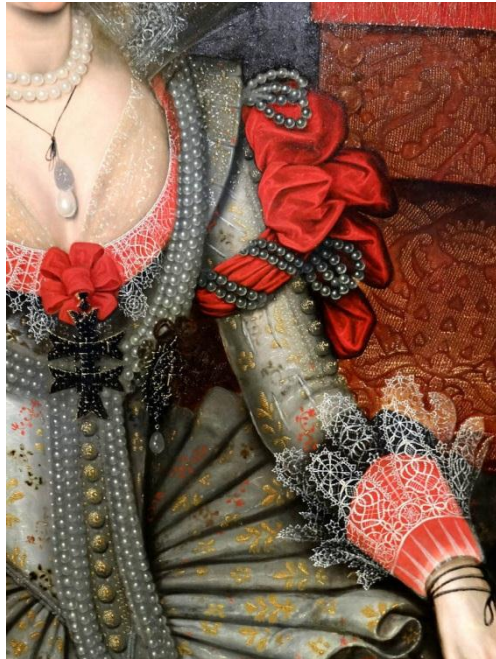


Илл. 30. Женский костюм



Илл.31. Франц Халс. Семейный портрет. 1577

Костюм Нидерландов. XVII век



Илл. 32, 33, 34, 35. Аксессуары и обувь барокко



Илл. 36. Питер Пауль Рубенс. Похищение дочерей Левкипа. 1618



Илл. 37. Франс Снейдерс. Натюрморт с обезьянкой, котом и белкой. 1615-1620

Живопись. XVII век



Илл. 38. Ян Вермеер Делфтский.
Девушка с жемчужной сережкой.
1665



Илл. 39. Испания. Диего Веласкес.
Портрет инфанты Марии Терезии.
1651-1654



Илл. 40. Испания. Эль Греко.
Благовещение. 1600



Илл. 41. «Малые голландцы».
Адриан ван Остаде. Крестьяне за выпивкой.
1676

Живопись. XVII век



Илл. 42. Элемент орнамента «картуш»



Илл. 43. Элемент орнамента «волюта»



Илл. 44. Элемент орнамента «маскарон»

Орнамент барокко



Илл. 45. Элемент орнамента «акант»



Илл. 46. Элемент орнамента «кнорпельверк»



Илл. 47. Элемент орнамента «ормушль»



Илл. 48. Элемент орнамента «рольверк»

Орнамент барокко

Учебное издание

Молчанова Людмила Анатольевна

Стилеобразование. Теория стиля в искусстве и costume

Учебное пособие

Отпечатано в авторской редакции
с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать Формат 60x84 1/8

Печать офсетная. Усл.печ.л. 8,13.

Тираж 50 экз. Заказ №

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207
Тел./факс: + 7 (3412) 500-295 E-mail: editorial@udsu.ru