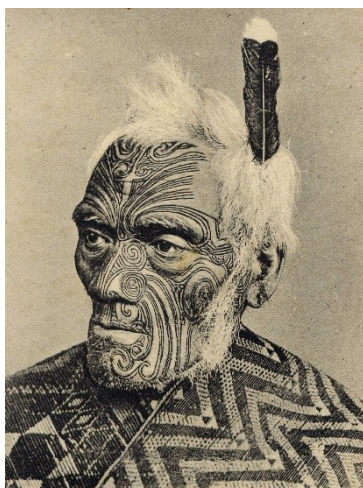


Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна

Л. А. Молчанова

Семиотика костюмного орнамента: от истоков к современности



Учебное пособие



Ижевск
2021

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**

Молчанова Л. А.

М 761 Семиотика костюмного орнамента: от истоков к современности: учебное пособие. Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2021. – 76 с. ил.

ISBN 978-5-4312-0895-9

В предлагаемом учебном пособии костюмный орнамент рассматривается как знаковая система и исследуется с точки зрения семиотики. Материал пособия структурирован по главам. Теоретическая часть включает в себя исследование истоков орнаментального искусства, семиотический анализ традиционного костюмного орнамента и изучение знаковой природы костюма в современном обществе. Отдельная глава посвящена законам построения орнаментальных композиций в искусстве костюма и текстиля. Теория дополнена практическими заданиями, каждое из которых содержит: цель, содержание работы, форму подачи, используемые графические материалы и методические рекомендации. В конце издания предлагаются вопросы для проверки знаний.

Пособие предназначено для профессиональной подготовки бакалавров по направлению 54.03.03 «Искусство костюма и текстиля».

ISBN 978-5-4312-0895-9



9785431208959

УДК 687.1.016 (075.8)
ББК 37.24я73

ISBN 978-5-4312-0895-9

© Л. А. Молчанова, 2021
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
Глава 1. Основные термины и понятия.....	5
Глава 2. Ментальные основы орнаментального творчества.....	8
Глава 3. Истоки костюмного орнамента.....	10
Глава 4. Орнамент в традиционном костюме.....	15
4.1. Универсальные символы и композиции костюмного орнамента..	15
4.2. Орнамент и костюм в обрядовой практике.....	23
4.3. Семантика костюмного орнамента.....	29
Глава 5. Знаковая природа костюма в эстетике современности.....	32
Глава 6. Законы построения орнаментальных композиций в искусстве костюма и текстиля.....	40
Практические задания.....	43
Вопросы для проверки знаний.....	51
Литература.....	52

ПРЕДИСЛОВИЕ

Орнамент является одним из основных средств художественного оформления костюма. Современная культура трактуется как гипертекст и одежда воспринимается через призму набора знаков. В этой связи актуальным является изучение знаково-символической природы костюмного орнамента, его семиотики. Семиотический анализ предполагает три аспекта исследования: синтактику, прагматику и семантику. Таким образом, в костюмном орнаменте изучается: состав костюмных знаков, их практическое использование и выявляется их смысловая компонента – семантика.

Материал предлагаемого учебного пособия структурирован по главам. В первой главе даётся обзор основных терминов и понятий. Во второй – анализируются ментальные основы орнаментального творчества. Третья глава посвящена происхождению орнаментального искусства. В четвертой главе исследуется орнамент традиционного костюма. В пятой – изучается знаковая природа современного костюма. И в шестой главе рассмотрены законы построения орнаментальных композиций в искусстве костюма и текстиля. Практические задания сосредоточены в конце издания и включают в себя: цель, содержание работы, форму подачи, используемые графические материалы и методические рекомендации. Издание содержит богатый иллюстративный материал, который расположен на цветных вкладках.

Пособие направлено на формирование следующих компетенций:

- Способность выполнять поисковые эскизы изобразительными средствами и способами проектной графики, разрабатывать проектную идею, основанную на концептуальном, творческом подходе к решению дизайнерской задачи, синтезировать набор возможных решений и научно обосновывать свои предложения (ОПК – 3);
- Способность проектировать объекты визуальной информации, идентификации и коммуникации (ПК-1);
- Способность проектировать модный визуальный образ и стиль (ПК-2).

Пособие предназначено для использования в учебном процессе профессиональной подготовки бакалавров по направлению 54.03.03. «Искусство костюма и текстиля».

Материалы пособия помогут в выполнении практических работ, курсовых и дипломных проектов, а также при подготовке докладов и рефератов.

Глава 1. Основные термины и понятия

СЕМИОТИКА

От греческого *semeion* – знак. Научная дисциплина, изучающая производство, строение и функционирование различных знаковых систем, хранящих и передающих информацию. Для семиотического подхода характерно выделение трех уровней исследования знаковых систем, соответствующих трем аспектам семиотической проблематики:

1) синтактика посвящена изучению синтаксиса, т.е. состава, структуры знаков и их сочетаний;

2) семантика изучает знаковые системы как средства выражения смысла, основной её предмет представляет интерпретации знаков и знакосочетаний;

3) прагматика изучает отношения между знаковыми системами и теми, кто воспринимает, интерпретирует и использует содержащиеся в них сообщения.

ЗНАК

Традиционно знак – это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (событие, действие или явление), выступающий в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события или действия [18, с. 289]

СИМВОЛ

В переводе с древнегреческого символ означает «соединять», «сливать», «связывать». В своих высших проявлениях символическая форма сливается с образностью, в низших – со знаковостью. Символ – это всегда определенное проявление образа, а точнее предельно концентрированный образ, основная функция которого не просто замещения или представления некоторых предметов, а выражение их сущности, идеи. К высшим формам относятся религиозные и философские символы, а также символы искусства.

КОСТЮМ

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 – это образно-художественная система частей одежды и манера их ношения, характеризующая социальную группу людей или индивидуальный образ человека и отражающая определенные технические, научные и культурные достижения на том или ином историческом этапе.

В костюме, в отличие от одежды, подчеркивается, прежде всего, его знаково-символическая природа. 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.

АРХЕТИП

Термин «архетип» (от греч. «первообраз») ввёл швейцарский психоаналитик и исследователь мифов К. Г. Юнг. У Юнга понятие архетип означало первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства. Эти ментальные формы не связаны с жизненным опытом отдельного индивида, они следуют из первобытности, врождённых и унаследованных источников человеческого разума. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и реализовать их в своих произведениях.

МИФОЛОГИЯ

Мифология – культурная матрица, которая на заре истории человеческого общества послужила основой для возникновения в дальнейшем всех основных видов человеческой деятельности. Мифология фиксирует отношения коллектива с внешним миром и регулирует поведение индивидов в коллективе. Мифология – первоначальная форма социальной памяти. В ней в поэтической, эмоционально-чувственной форме записана вся предыстория человечества.

СОВРЕМЕННОСТЬ

Под современностью понимают период времени, прошедший с момента последнего важного события, 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 [6, с. 636].

ОРНАМЕНТ

Орнаментом (ornamentum – украшение) называется узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов и предназначенный для украшения различных вещей (утвари, оружия, мебели, одежды и т.п.), архитектурных сооружений, предметов декоративно-прикладного искусства, а у первобытных народов – человеческого тела.

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Композиция (от лат. composition) – это составление, построение, структура художественного произведения, обусловленная его содержанием, характером и назначением. Орнамент как украшение

неотделим от вещи, которую он покрывает. Орнаментальная композиция – это составление, построение, структура узора, пластически завершенная, обусловленная образным содержанием, характером и назначением украшаемого изделия.

РАППОРТ

Орнаментальный раппорт – это минимальная площадь повторяющегося рисунка, включающая сам рисунок и расстояние между ними. Закономерное повторение раппорта по горизонтали и вертикали образует раппортную сетку. Существует ленточный раппорт, когда он повторяется только в одном направлении, образуя вертикальные и горизонтальные орнаментальные ряды. Следует различать понятия «раппорт» и «мотив».

МОТИВ

Орнаментальный мотив может состоять из одного элемента или из нескольких, пластически оформленных в единое орнаментальное образование.

РИТМ

Ритм в орнаменте – это закономерное чередование и повторение соизмеримых элементов. Ритм – главное организующее начало любой орнаментальной композиции. Ритмическая повторяемость в орнаменте мотивов и элементов этих мотивов, их наклонов, пространственных поворотов, площадей, орнаментальных пятен, просветов между ними и т.п. является важнейшей характеристикой орнамента.

ПЛАСТИКА

Пластика в орнаментальном искусстве – это непрерывный переход одних элементов формы в другие. Характер перехода может включать как плавные так и скачкообразные изменения в направлениях формы. Пластика проявляется в характере линий, очерчивающих форму элементов. Они могут быть плавными или угловатыми, овальными или прямолинейными, расплывчато-неопределенными или резко очерченными, упругими, напряженными или вялыми и т. п. Пластическое содержание мотива означает пластику элементов, составляющих мотив.

СТИЛИЗАЦИЯ

Стилизация в орнаменте – это видоизменение, переработка, художественное обобщение природного мотива с целью выявления его декоративных качеств.

ПАТТЕРН

Повторяющийся шаблон, образец, схема.

Глава 2. Ментальные основы орнаментального творчества

Мышление орнаменталиста имеет свои особенности.

Важно отметить роль ассоциативного орнаментального мышления, фантазии, воображения. Орнаментальный рисунок с его спецификой выразительных средств вызывает в сознании зрителя определенные мысли, идеи, которые в отличие от изобразительных видов искусства воздействуют на человека более сложно и опосредованно. Абстрактная символика орнамента воздействует на зрителя иначе, чем другие виды искусства.

Художник-орнаменталист должен добиваться выразительности, экспрессивности образов, будить воображение. При этом способность его самого к ассоциативному мышлению играет первостепенную роль. Любое произведение искусства – результат ассоциативных представлений художника о предметах реального мира. Ассоциация – это связь, возникающая между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, представлениями, восприятиями). Психофизиологической основой ассоциации считается условный рефлекс. В результате восприятия объекта возникает ассоциативный образ по принципу сходства или по контрасту с ним. Объект природы – это лишь импульс, основание того, что хочет создать художник, сначала в своем представлении, а затем в графическом рисунке. Процесс формирования ассоциативного образа сложен, неоднозначен и индивидуален. Чаще всего он связан с появлением не одного, а сразу нескольких образов. Только один из них, приобретая четкость и большую устойчивость, остается в представлении художника как некая чувственная реальность. В возникновении ассоциации и её постепенном формировании в художественный образ решающая роль принадлежит фантазии и воображению. Не менее значимой особенностью мышления художника-орнаменталиста является способность вычленять главное в объекте изображения, концентрироваться на главном, оставляя весь остальной мир за пределами восприятия. Эта абстрагирующая способность мышления, называемая ещё «эйдетической редукцией», исключает из поля зрения все относящиеся к предмету иллюзорные, внешние характеристики, а объектом внимания становится лишь сущность предмета. Таким образом, изображаемый предмет становится символом. Символ – это определенное проявление образа, а точнее предельно концентрированный или сверхдетерминированный образ, основная функция которого не просто замещения или представления некоторых предметов, а выражения их сущности, идеи.

Еще одна особенность орнаментального мышления заключается в сочетании двух способов мировосприятия – конкретно чувственного, эмоционального и абстрактного, рационального. В мозгу орнаменталиста происходит смыкание интуиции и логики, переплетение эмоционального и интеллектуального механизмов психики. Речь идет о тесном взаимодействии эмоционально-интуитивных и интеллектуально-

логических начал творческой деятельности человека. Эти две особенности мышления и порождают орнаментальный образ.

Орнамент зародился в глубокой древности параллельно с реалистическими изображениями. Он был способом передачи информации в бесписьменном обществе. Абстрактные орнаментальные изображения, поставленные в ряд и повторяющие друг друга, символизируют особую связь между элементами. И эти элементы подвержены ритму.

Ритм старше знаков, символов, образов и в сознании, и в искусстве. Анализируя процесс творчества орнаменталиста в биологическом аспекте, Г. И. Маркелов пишет: «Поразительным нужно признать то, что основные формы древнейшей орнаментики совершенно одинаковы повсюду, где бы их не находили. Сходство, внутреннее родство первобытных форм орнаментики становится объяснимым, если допустить, что они служат выражением общих биологических законов, речью самой природы, лишь подслушанной и повторенной человеком. В основе их происхождения лежало непреодолимое влечение к подражанию структурным принципам природы, со всей силой рефлекторно-автоматического акта требовавшее решения в виде воспроизведения их» [12, с. 25]. Таким образом, создавая орнаменты, человек интуитивно воспроизводил природные ритмы. Было установлено, что интуитивное мышление орнаменталиста свободно воспроизводило в чистом виде все возможные математические образцы построения орнаментальных поверхностей. Среди декоративных узоров древности удалось обнаружить образцы всех 17 групп симметрии. «Вряд ли возможно, – пишет Г. Вейль, – переоценить глубину геометрического воображения и изобретательности, запечатленные в этих узорах. Их построение далеко не тривиально в математическом отношении. Искусство орнамента содержит в неявном виде наиболее древнюю часть известной нам высшей математики. Вплоть до XIX века не существовало математического понятия группы преобразований. Только на основе этого понятия можно было доказать, что 17 видов симметрии исчерпывают все возможные случаи» [1, с. 126].

Таким образом, существующие объективно, природные законы в математике и кристаллографии были найдены народными мастерами-орнаменталистами задолго до того, как их смогли сформулировать ученые.

В этом проявление биологической, надличностной природы орнамента. Исследователи называют орнамент «опоэтизированной математикой». Его образы удивительны по остроте мировосприятия и мироощущения, они рождены искусством, промежуточным между чувством и мышлением.

Глава 3. Истоки костюмного орнамента

Истоки костюмного орнамента следует искать в первобытности, времени, когда формировалась психика Homo sapiens как вида. Реалии этого мира: природные стихии, животные, растения, сам человек, пространство, время, космос в ходе познания осваивались, осмысливались и приобретали в сознании человека вторичный, культурный смысл. В этом переосмыслении реалий происходила семиотизация мира [11, с. 172]. Исследование орнамента, как знаковой системы, предполагает семиотический анализ с его тремя аспектами изучения: синтактикой, прагматикой и семантикой.

Вначале нам необходимо выяснить состав орнаментальных знаков, созданных человеком данного общества (синтактика). Затем необходимо проследить как эти знаки использовались в жизни и обрядовой практике (прагматика). И после этого будет выявлена смысловая компонента знаков, их семантика.

В процессе означивания мира, его осмысления самые важные для выживания предметы, явления, идеи приобретали символическое значение.

В палеоискусстве иконические, реалистичные, ясночитаемые образы зверей сочетаются с абстрактными, геометрическими, предельно обобщенными знаками женского пола. И эти геометрические символы, повторяясь по вертикали или горизонтали, образуют орнаментальные композиции.

Как рождается орнамент? В предмете или явлении, поразившем воображение, выделяется наиболее важное, как его часть, и потом это главное ритмически многократно воспроизводится. Это наглядно демонстрируют палеолитические «ёлочки» и «зигзаги», описанные А. Д. Столяром. Треугольник и угол-шеvron – это знаки женского детородного места, вычлененные из всей её фигуры по принципу «часть вместо целого». Эти «уголки», выстраиваясь в вертикальный ряд, образуют «ёлочку» или подобие дерева, а по горизонтали получается зигзаг. Сочетание двух параллельных зигзагов приводило на стыке к формированию подпрямоугольных фигур, заключавших в себе эмбриональные элементы меандра. Следовательно, генетически этот орнамент был женским [21, с. 244]. Именно женским, так как его элементарной частицей был знак женского пола. На палеолитической стоянке Мезин на Черниговщине обнаружены скульптурные «птички» и женские браслеты, покрытые узорами. Основой орнамента браслетов является тот самый первоначальный зигзаг, ритмический ряд из «женских уголков», который на стыке дает ромбово-меандровый узор (Илл. 1, 2).

Если орнамент – это ритмическое чередование одинаковых фигур или предметов, то бусы – это тоже орнамент. Материальная культура каменного века дает нам «орнаменты» такого рода, это нанизки из одинаковых зубов мелких животных или из одинаковых костяных бусин.

Их изготовители прилагали старания для неотличимости каждого предмета от остальных.

Элементы орнамента, поставленные в ряд и повторяющие друг друга, символизируют особую связь между ними. Представление о тесной связи, преемственности поколений явственно проявляется в орнаментальных композициях народов Сибири, которые сохранили образ жизни палеолитических охотников. Рисунок на шаманском бубне ярко демонстрирует эту идею в виде «многоножек», душ умерших предков, нанизанных на одну общую нить племени (Илл. 4). Череда стилизованных фигурок человека выстраивается в вертикальный орнамент. Этот узор присутствует на шаманских нагрудниках. Как «линия жизни» он широко представлен на деревянных и металлических антропоморфных изображениях в декоративном искусстве народов Западной Сибири. Такой орнамент вышивается на груди женской нижней меховой одежды нганасан под названием «бодяморака». Древнетюркское значение «бод»: 1) тело, туловище, стан, фигура; 2) племя, род; народ одного племени, рода. Таким образом, нанесение подобного орнамента на грудку одежды нганасанской женщины недвусмысленно маркирует её как продолжательницу жизни рода. В менталитете народов Сибири существует представление о росте всех детей как бы единым стволом, при этом младшие находятся внизу по сравнению со старшими.

Эти материалы перекликаются с исследованиями Э. А. Новгородовой, открывшей петроглифы на реке Чулуут в Монголии. В центре наскальной композиции – пирамида из рожаниц. Женщины изображены таким образом, что ноги верхней фигуры в то же время являются руками второй, ноги второй – руками третьей и т.д. Каждая верхняя рожаница как бы рождает нижнюю. Возможна и другая версия: восхождение рода от зооморфного предка, с которым связана нижняя женщина. Это изображение Э. М. Новгородова назвала «древом жизни по материнской линии», где выражена многократно повторенная идея рождения, происхождения рода. «Кажется невозможно, – пишет она, более лаконично передать бесконечность, единство и преемственность многих поколений. Здесь мать – и источник жизни, и олицетворения возрождающейся и умирающей природы» [17, с. 65] (Илл. 3).

Итак, первыми в истории элементами орнамента становятся символы женского пола, как наиболее значимые для выживания в палеолите. Это треугольник, угол-шеvron и ромбово-меандровый узор. Этими орнаментами покрывались культовые предметы, само женское тело в виде его раскраски или татуировки и атрибуты костюма – браслеты, бусы подвески. Женщина, одетая в такой «костюм», исполняла ритуальные танцы и в магическом обряде влияла на успех охоты и воспроизводство человеческого и звериного потомства. Расположенные рядами стилизованные женские фигурки часто изображались в графике палеолита. Так называемые клавиформы сопровождали изображения зверей (Илл. 5).

Б. А. Фролов, исследователь первобытной графики Европы, орнаменты мезинских браслетов трактует как запись лунных циклов, соотносимых с женскими регулами и периодами беременности самок промысловых животных [22, 88]. По мнению авторов книги «Происхождение знакового поведения» Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцкого, Н. С. Бледновой, узоры мезинских браслетов – это запись движений первобытного танца [24, с. 242] В любом случае эти орнаментированные украшения – атрибуты магических обрядов древности.

В изобразительном искусстве палеолита образы женщины и зверя тесно взаимосвязаны. Какова семантика этих образов и орнаментальных композиций? Какой смысл вкладывали в эти изображения их создатели?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо воссоздать, хотя бы гипотетически, образ жизни наших далеких предков.

Первобытность – самый длительный в истории период, он продолжался миллионы лет. Именно в это время формировалась психика человека, совершался переход от полуживотного образа жизни к социальной организации, построенной по человеческим законам.

Теория социогенеза Ю. И. Семенова поможет нам проследить как из первобытного стада формировалось человеческое сообщество [20]. Как менялись ценности и устанавливались моральные нормы. Что выделялось из рутины повседневности и становилось сакральным и, превращаясь в символ, «записывалось» в орнаментах и передавалось новым поколениям. В бесписьменном обществе передача традиции происходила в непосредственном общении, из уст в уста, от тела к телу, в обрядовой практике, в трудовой деятельности, в образах искусства. Вербальному языку предшествовал язык жестов, звуков и междометий. Мифы, как история происхождения рода, вытанцовывались, выплакивались, высмеивались в магическом ритуале. Наши человеческие нормы общежития, кажущиеся нам естественными, стоили нашим предкам огромных усилий, они добывались буквально потом и кровью. Согласно современным теориям, на земле параллельно существовало несколько видов человека, но выжил и расселился по всей планете только сапиенс. Потому что только он смог победить в себе звериные инстинкты и установить человеческие нормы поведения. Все остальные вымерли и даже неандерталец, у которого уже были зачатки религии и он был крупнее и физически выносливей, чем *Homo sapiens*.

Согласно теории Ю.И. Семенова, предки человека жили небольшими обособленными группами, ведущими происхождение от одной матери. И это родство по матери объединяло сообщество. Вторым, не менее важным символом объединения группы был тотем. По современным представлениям, тотемизм не столько религия, сколько система квалификаций в первобытном обществе. Тотем на языке индейцев оджибва означает – его род. Каждый член рода свято верил в своё происхождение от матери и тотемного зверя. Женщина и зверь – важнейшие символы первобытности. Они сакральны, их части тела священны. И в каждом

таком сообществе пралюдей была своя символика. Эта символика скрепляла коллектив и, одновременно отделяла его от остальных подобных. Человек – символическое животное. Именно знаковая деятельность и выделяет человека из животного мира. В те времена человеческая жизнь была очень коротка – тридцать, сорок лет. И нужно было успеть передать опыт новым поколениям. Первым полотном для записи опыта было человеческое тело. Его раскраска сакральными символами рода объединяла совместно проживающих особей и, одновременно, отделяла их от чужаков. Эта функция впоследствии перешла к орнаменту, который стал этническим маркером, одновременно и объединяющим и дифференцирующим этническую общность.

Животные, как известно, тоже проявляют себя телесно, привлекая полового партнёра, например. Но, распушив перья и изменив походку, петух, фазан или голубь используют только то, что дано природой. Искусственно украшать себя, изменяя природную телесность, смог только человек на определённом этапе своего развития. Животные не называют предметов, не дают имён [10, с. 594]. А человек, отождествив себя с тотемом, дал себе имя. И это положило начало знаковой деятельности, стало качественным скачком от природы к культуре. Но должны были пройти тысячелетия, чтобы рука и мозг созрели для разумной деятельности. В течение длительного периода формирующийся человек занимался, по словам К. Маркса, инстинктивным, животноеобразным трудом. Орудия совершенствовались очень медленно. Коллективной охоты еще не было. Первоначально наши предки были падальщиками и довольствовались остатками трапезы крупных хищников. Но и этот способ добывания пищи требовал какой то организации совместных усилий, не говоря уже о том времени, когда возникла коллективная охота. А, между тем, внутри совместно проживающих групп, еще не было никаких моральных норм и запретов и можно было поедать друг друга и совокупляться с матерями и сестрами. Каннибализм в те времена был довольно распространенным явлением. Это научный факт [13, с. 210]. С возникновением коллективной охоты первобытный хаос в стаде больше не мог оставаться нормой. Охота требовала тщательной подготовки, а беспорядочные половые отношения мешали этому. И тогда возникает табу, запрет на половые отношения внутри стада. Табу – огромной важности феномен, составляющий ядро всех примитивных первобытных организаций. Табу, по существу является той гранью, которая отделяет новорождённое тотемическое общество от зоологического стада зверей, ибо оно есть древнейшее и простейшее нравственное образование. Во время подготовки к охоте в стаде прекращались всяческие половые отношения, которые периодически возобновлялись во время, так называемых, оргиастических праздников, возвращавших коллектив в животное состояние. С течением времени производственные отношения полностью вытеснили половые и монолитный социальный организм разделился пополам, буквально по признаку пола, образовались две

дислокально проживающие группы: женщины с детьми и взрослые мужчины. В результате формирующееся человеческое общество оказалось перед угрозой исчезновения. Возник, так называемый, кризис инбридинга. Но параллельно существовали и другие группы с похожими проблемами и кризис, в конце концов, разрешился путем возникновения половых отношений между людьми, принадлежащими к разным сообществам. Так появилась сначала дуально-стадная, а затем дуально-родовая организация, универсально распространенная схема существования экзогамного племени, и взаимобрачующиеся коллективы вполне законно стали поставлять друг другу женихов и невест. По словам А. М. Золотарева, дуальная организация есть чудесный корень жизни, от которого произросли разнообразные разветвления социального, религиозного, мифологического, эпического и сказочного творчества человечества, корень, помогающий понять окаменелые институты, воскресить древних забытых героев, оживить их поблекшие черты, восстановить их древние подвиги и вывести из темных недр народной памяти на светлое поле научного познания [3, с. 297].

Именно с запрета началась культура, с введения табу. Проживая отдельно от взрослых мужчин, бок о бок с матерями и сестрами, юноши с наступлением половой зрелости часто нарушали табу. И коллектив строго карал за это. Эпизодические наказания постепенно становились правилом и стали упреждать наступление половой зрелости у подростков. Так появилась инициация, самый древний и значимый обряд в традиционном обществе.

Именно в инициации неопит становится взрослым, приобретает магические способности и право жениться. Он получает тотемное имя и статус полноправного члена общества. Только, пройдя через боль и кровавые испытания, неопит обретает новый статус. Только наличие несмываемых шрамов на теле делает из него человека. Юноша, пройдя инициацию, гордился своими ранами, а непрошедшие эти испытания вообще не считались людьми. (Илл. 6, 7, 8, 9). Изначально кожа человека – это запись моральных норм. Письмена на теле – знаки принадлежности роду, тотемные символы. Все это в совокупности: раскраска и татуировка, оформление головы, навесные и накладные украшения, куски шкур животных, маски – составляло «протокостюм» человека, изначально обладавший знаково-символической природой. (Илл. 12, 13, 14, 15, 16, 17). История дотекстильного орнамента, полотном для которого служило человеческое тело, говорит нам о том, что телесность человека выступает первичной символической системой. Телесная символика изначально объединяла родовой коллектив и, одновременно, отделяла его от других. И это впоследствии стало основной функцией и характерным признаком костюмного орнамента.

Глава 4. Орнамент в традиционном костюме

4.1. Универсальные символы и композиции костюмного орнамента

Традиционная культура – продолжение первобытной. Дуально-родовая организация, возникшая на заре истории, это основа социальной жизни традиционного общества. Татуировка и раскраска тела стали текстильными орнаментами и, выполненные в другой технике (вышивка, ткачество, батик, аппликация, пэчворк и т.д.), сохранили те же функции, что и в первобытности. Простые геометрические символы, возникшие в древности, универсальны и воспроизводятся в костюмном орнаменте многих народов. Орнамент стал этническим маркером, он объединяет людей одной этнической культуры и, подчеркивая своеобразие, отличает от других. Используя, по сути, одни и те же знаки, каждый этнос выработал свои приёмы и техники их исполнения на ткани, свои оригинальные сочетания этих символов в орнаментальных композициях, свою цветовую гамму. Но идеи, смысловая составляющая этих знакосочетаний во многом остаются прежними.

Итак, геометрические орнаменты народного костюма состоят из универсальных знаков. Существуют формы-архетипы, так называемые, «сквозные» символы, общие для разных культур и народов. Обратимся к этим элементарным формам-архетипам. Прежде всего – это круг, квадрат, крест, треугольник. К числу древнейших можно отнести знак спирали, как символ вращения по кругу, и свастику. Все эти символы удивительным образом соотносятся между собой, одна форма как бы перетекает в другую. Округлые, совмещаясь с квадратными, образуют новые знакосочетания и новые оттенки смысла.

Круг и **квадрат**, так же как и **крест**, связаны с первичными способами освоения пространства. Круг – это пространство горизонта, мир вокруг человека. Круг воспринимается как нечто целостное и единое. Ещё до того, как движения солнца и луны определены как круговые, человек очерчивает собственное место. Это место будет круглым или овальным. Первые жилища, первые поселения всегда содержат в плане круг или овал.

Само слово «круг» образовано от «кружный», «окружной». Круг, как минимум, связан с определенностью места, обозначенностью, отсюда – покоем, уютом. В хаосе возникает порядок, дающий физическое ощущение определенности, покоя.

Культура связывает его с представлениями об единстве, которое редко случается в реальной жизни, поэтому при дальнейшем осмыслении круг чаще всего соотносится с небом, космосом, божественным началом. Кроме того, круг обозначает некий центр, центр как сакральную ценность. В древности это был очаг, центр обитаемой территории. Важность этих, порой неосознанных, значений подтверждает архетипическая форма мандалы, выработанная во всех архаических культурах. По словам К. Г. Юнга, автора теории архетипов, мандала – концентрированный

паттерн порядка, этот паттерн наложен на психический хаос так, что содержимое получает место, и барахтающаяся сумятица удерживается сохраняющимся кругом [25]. Существует выражение «квадратура круга». Схематический рисунок мандалы совмещает в себе и круг, и квадрат, мандала – геометрически воплощённая «квадратура круга». Положительное восприятие круга свойственно представителям всех культур, начиная с древнейших времен. Круг, овал, яйцо чреват раскрытием, но ещё лишены драматизма свершения. Во многих мифологиях мир создан из яйца.

Крест – древнейший сакральный знак, подчеркивающий идею центра, упорядочивающий пространство, определяющий точку пересечения двух противоположных осей верха-низа, правого-левого. Изображение креста в круге найдено в пещерах палеолита. Этот знак является одним из древнейших памятников периода мустье (80 тыс. лет до н.э.). Идея центра в первобытном мышлении – одна из важнейших. В древности люди верили, что центр их территории обитания и есть центр всей Вселенной. Но за пределами родового пространства все же есть другой, «чужой» мир и эти миры все время противопоставляются друг другу. Представления о бинарной структуре мира универсальны. Первоначально единый социальный организм был разделен по признаку пола. До этого сообщество было стадом, биомассой, сырым материалом, из которого творился социум. Только возникновение оппозиций положило начало очеловечиванию. Дуальный принцип стал архетипом. Он присутствует во всех мифологиях, обрядовой практике и символике всех народов. А когда две разнополюсные половинки одного коллектива соединились с противоположными в другом, существующем параллельно, образовалась дуально-родовая организация. С тех пор два взаимообращающихся рода были накрепко связаны, жили один за счет другого и представляли собой четырехчастную структуру. Этот четырехчастный социум и составлял для человека архаического коллектива весь мир, всю его жизнь. Графически эту схему можно представить в виде креста в квадрате. Материально это выражалось в плане древних поселений, а в последствии закрепилось в символике земледельческих обществ как матушка-земля, плодородная почва, знак засеянного поля. Первоначально квадрат – отражение пространственных характеристик и воспроизведение схемы первобытного социума. Четырехчастная структура создана человеком, в природе нет четких квадратных очертаний.

Квадрат – сакральный знак, ставший архетипом в незапамятные времена. Это отражение земной деятельности человека. Квадрат связан с землей и материальными вещами на ней, с «земным» способом освоения мира. Квадрат – символ родной земли, освоенной территории, он воспринимается как прочность, стабильность. Народы майя представляли Вселенную в виде четырех точек, которые распределяются по сторонам квадрата вокруг пятой точки – центра. Поселение майя в плане – это

квадрат с четырьмя воротами-выездами. Они соответствуют четырем дорогам, отходящим от центра на четыре стороны света. Мир четырех сторон света инков поделен на четыре области, они отходят от центра – пупа земли. Четырехчастной была форма жертвенных алтарей во многих архаических культурах.

Свастика является производной от формы креста, это как бы крест во вращательном движении. Этот знак – наглядное подтверждение изначального единства символики креста, круга и квадрата. Существуют варианты круглой свастики, где подчеркнута идея вращения, что соотносится с изображением спирали.

Спираль в мировоззренческом плане выражает идею внутреннего саморазвития круга. Движение по спирали – суть принципа симметрии вращения. Прикрепленные к земле стебли, цветы, плоды – развиваются по спирали. В древности реальным прототипом появления графической спирали могла быть змея. Помимо уроборуса (замкнутый круг, образованный кусающей себя за хвост змеей) змея в древних росписях часто изображалась в виде спирали. Мифологический дуализм удвоил спираль. Так образовался **S-образный знак**, как выражение борьбы и единства двух противоположных начал во Вселенной.

Жизнь, зародившись, начинает развиваться по спирали, захватывая каждым витком всё большую территорию. Рождение человека и сотворение Вселенной отождествляются, мифологическое сознание видит в них явления одного порядка. Зародыш человека напоминает свернутую в спираль змейку, и в космогонических мифах начало мира представлено змеем, плавающим в первозданном океане. Таким образом, орнаментальный мотив круглой спирали можно представить, как зародыш мира и человека, как змееобразную утробу Вселенской матери.

Ломаная спираль образует **ромбово-меандровый** узор. Это – четырехчастная структура. Известно, что первобытные пещеры служили святилищами, где проводились инициации. Вся пещера и опасный и запутанный путь к месту обряда был настоящим лабиринтом, который соотносился с рождающим чревом праматери. Ученым удалось выяснить, что хаотические пещерные лабиринты искусственно оформлялись в виде спиралей, а изображения на стенах святилищ связаны с топографией подземного храма. Посвящаемый, двигаясь по определенному маршруту, постепенно шаг за шагом обнаруживал рисунки и, таким образом, главу за главой «читал» священную историю рода.

Изображение **лабиринта**, состоящие из остроугольных меандров или округлых спиралей – это знак связанный с памятью о древнейшем обряде, о целых поколениях героев, проходивших испытание в подземном храме. Этот знак – графическая интерпретация универсально распространенного сказочного сюжета о богатыре, добывающем невесту из-под власти подземного чудовища. В искусстве современных австралийских аборигенов до сих пор встречаются знаки лабиринта. И эти изображения непосредственным образом связаны с инициацией.

Меандр – четырехчастная спираль ясно читается в орнаментации поневы в южнорусском костюме – это плодотворящее чрево праматери и память о первобытном обряде, положившем начало человеческой истории (Илл. 30).

В геометрических костюмных орнаментах существует широко распространенный мотив, представляющий из себя геометризованный женский силуэт. Он состоит из двух ромбов, юбки в виде развилки и поднятых или опущенных крючковатых рук. Этот узор в русской вышивке называется «**головастица**». По мнению Г. С. Масловой, узор типа «головастица» или «головки» составляет основу многообразных орнаментальных построений восточнославянских вышивок и ткачества. Нередко на этой основе с неисчерпаемой творческой изобретательностью создаются всё новые и новые узоры геометрического характера [14, с. 60]. Узор из таких фигурок, вышитых по четырем углам может образовать ромб или, поставленные в ряд, они создают горизонтальную цепочку-хоровод.

Головастицы могут располагаться антиподально, одна вверх, другая вниз головой. Узор «головастица» один из любимейших в русской, украинской, белорусской вышивках. Он украшает «воротушку», «проставки» и «ластовки» у рубах и часто встречается в других узорах, особенно тканых.

Повторяясь один над другим вертикально, он образует как бы древесный ствол. В таком виде он известен в Поволжье, Средней Азии, Южной Сибири. И у каждого народа этот мотив имеет свою специфику в трактовке, в стилистических приёмах, и технике исполнения. Есть такой узор и у удмуртов. В вертикальном варианте он присутствует на рукавах женских рубашек, в вышивке пояса «зар». Иногда он прочитывается в нижней части нагрудника «кабачи», в треугольнике (Илл. 18).

Треугольник – древний женский знак, известный со времен палеолита. Он получен путем вычленения из всего женского тела наиболее важной, по мнению создателей, его части – детородного органа. Многочисленные женские статуэтки с подчеркнутыми половыми признаками, находимые археологами на просторах Евразии от Пиренеев до Байкала, красноречиво доказывают существование культа женского тела в первобытную эпоху. Этот культ существовал на протяжении тысячелетий и, возможно, уже тогда в сознании его последователей начала формироваться идея **Мирового Древа**, универсального символа, соотносимого во всех традициях с образом женщины. Значение этого мифопоэтического образа в истории культуры огромно. Он господствовал в традиционном искусстве всех народов до возникновения мировых религий. Это время даже получило название «эпохи Мирового Дерева». Миниатюрные женские скульптурки палеолита нередко были снабжены отверстиями для подвешивания, т.е. это были амулеты, сакральные вещи, приносящие удачу. До недавнего времени принято было считать, что Венеры палеолита возникли примерно 27-28 тыс. лет назад. Но в 2009 году

мир узнал о древнейшей в мире скульптуре. Нашли её в пещере Холе-Фельс на юго-западе Германии. Наиболее вероятный возраст вырезанной из мамонтовой кости женской статуэтки – около 40 тыс. лет [13, с. 366] (Илл. 10). Гипертрофированные половые признаки роднят её с остальными известными нам Венерами. Но эта не имеет головы, вместо неё древний скульптор вырезал аккуратное колечко, чтобы можно было носить фигурку на шнурке. Она высотой около 5 сантиметров. Это не просто произведение искусства, это самое древнее дошедшее до нас изображение человека. Вновь найденная Венера старше известных нам, по меньшей мере, на десять тысяч лет. Большинство ранее найденных скульптур подобного рода по силуэту были как бы вписаны в ромб. А эта скорее вписывается в квадрат или прямоугольник. Верхняя сторона квадрата образована широкими прямыми плечами. Огромные округлые груди возвышаются над плоским животом. Толстые короткие руки напоминают звериные лапы и как бы снизу подпирают грудь. Ноги без ступней широко расставлены и между ними ясно обозначен треугольник. Грудь и руки испещрены короткими надрезами, а на животе тщательно выгравирован ряд глубоких параллельных линий, расположенных горизонтально одна над другой. При взгляде на скульптуру в фас невольно прочитывается её членение по вертикали на три яруса, как на три смысловых центра. Эти ярусы разделены глубокими горизонтальными бороздками, которые древний художник намеренно углубил, проведя несколько раз резцом по намеченным линиям. Верхний ярус занимают огромные шарообразные груди. И хотя головы нет, вместо неё колечко для шнурка, изображение невольно принимает это колечко за малюсенькую головку, торчащую на огромных прямых плечах. Центральный ярус скульптуры представлен квадратным животом с целым рядом параллельных горизонтальных линий по всей поверхности чрева. В нижнем ярусе скульптуры четко обозначен треугольник – детородное место. Весь этот образ, его трехъярусное членение наводит на мысль о Мировом Дереве. По смыслу верхний ярус «говорит» нам о живительной влаге, источнике пищи, будь это материнское молоко или небесная дождевая вода, питающая землю. Средний, центральный ярус обозначен квадратом, это земля, первоначально, освоенная кормовая территория рода, затем – плодородная почва, матушка-земля, простирающаяся на все четыре стороны. Земля и пуп земли как центр Вселенной, как центр обитаемого Космоса. А целый ряд параллельных горизонталей на детородном чреве женщины можно рассматривать как ступени шаманской лестницы в небо, образ которой является одним из эквивалентов Мирового Дерева. И, наконец, треугольник в нижнем ярусе – это подземелье, пещера, женское детородное место. В мифопоэтической традиции пещера включается в комплекс жизнь – смерть – плодородие, как одновременно место зачатия, рождения и погребения, источник и конец. Пещера – лоно земли, её vagina, детородное место и могила одновременно [15, с. 311]. Две ключевых идеи, воплощенные в образе Мирового Дерева здесь присутствуют.

Идея центра – пуп земли – начало всех начал. И вторая идея – бессмертие рода. Бесконечная череда рождений и смертей, смена поколений. Женщина и древо взаимозаменяемые образы в традиционном искусстве. С самого начала, с самых своих первобытных истоков образ женщины воплощал в себе суть самой жизни. Именно женщина, воспроизводя потомство и обучая его, сохраняла традицию и обеспечивала бессмертие рода. Её образ стал центром обитаемого первобытного Космоса. В этом суть и истоки символики Мирового Древа. Таким образом, в этой древнейшей скульптуре вертикаль Мирового Древа, его три яруса представлены кругом – символом неба, источника живительной влаги, квадратом – символом обитаемой земли и треугольником – символом плодотворящего низа Вселенной.

Геометрические символы-архетипы и образ Мирового Древа в разных его ипостасях широко представлены в орнаментации народного костюма. Можно привести многочисленные примеры, когда весь облик женщины, одетой в традиционный костюм, воплощает образ Мирового Древа. Его верхний ярус – голова и шейные украшения символизируют небесную сферу. В формах русских корон и кокошников можно угадать образ полусолнца или полумесяца, часто с лучами. Обычно такие уборы богато украшались золотой или серебряной вышивкой, жемчугом, драгоценными камнями, бисером и сверкали, подобно небесному светилу. Вышивки и украшения складывались в орнаменты, составленные из «небесных» знаков: стилизованных птиц, символов солнца и пр. С головного убора словно потоки небесного дождя, струились длинные нити подвесок, они соединяли небо и землю. Ритмично чередовались ряды нагрудного ожерелья – словно уже сошедшие на землю потоки небесной влаги. Стан рубахи украшался символами земли, обитаемого мира. Это могли быть всевозможные конфигурации ромбических и треугольных фигур. Ноги обычно плотно обматывались онучами и были словно два крепких ствола у корней.

Обратимся к ещё одному орнаментальному архетипу – **трёхчастной композиции** (Илл. 31-40). Она генетически связана с образом Мирового Древа, эта орнаментальная схема одна из опорных для всей истории орнамента. Трёхчастная композиция с богиней-деревом в центре, выступающей медиатором между двумя зеркально отраженными символами по бокам, известна многим народам. В Прикамье, кроме удмуртов, – марийцам, коми, мордве, чувашам и др. Это основной сюжет русской архаической вышивки. Древнейший обряд инициации, готовивший молодое поколение к сексуальной жизни, становится свадебным в традиционном обществе. В орнаментике народного костюма эта композиция связана со свадебным обрядом и вышивается на одежде невесты и женской одежде брачного периода. Трёхчастная композиция обрела статус символической конструкции, представляя наиболее значимые, существенные, определяющие моменты социальной жизни традиционного коллектива. Основная концепция свадебного обряда –

соединение двух родов, по сути, выражает принцип существования традиционного общества, построенного на основе дуально-родовой организации, в котором первоначально два взаимообрачующихся родовых коллектива существовали один за счет другого. Исследователи называют это законом социальной симметрии, который мог быть явно или неявно выражен, но подспудно присутствовал в любом доклассовом обществе. Именно этот закон социальной симметрии, первоначальная структура племени, принцип существования первобытного социума, на наш взгляд, орнаментально закодирован в трёхчастной композиции. Поэтому, вероятно, этот сюжет декоративного искусства распространён буквально по всему свету. В разных культурах и в разные времена в эту орнаментальную формулу вкладывались свои конкретные значения. Тотемными символами родов, расположенными по бокам центральной фигуры, могли быть птицы, кони, олени, всадники, деревья, кошачьи хищники или просто два геометрических знака.

В русских и карельских вышивках присутствует сюжет, где боковые тотемные существа как бы слились, образуя ладью или геральдическую композицию. На спине этого двухголового существа расположена женская фигура (Илл. 38).

По археологическим данным, в состав древнего женского костюма у народов Прикамья входили так называемые шумящие коньковые подвески. Их носили женщины по обеим сторонам груди. На щитке этих подвесок изображались две разнонаправленные конские головки, в центре которых нередко присутствовал женский персонаж. К нижней части щитка прикреплялись в несколько рядов цепочки с утиными лапками на конце. Это та же трёхчастная композиция только в металле (Илл. 37).

Развернутую, подробную схему трёхчастной композиции мы можем наблюдать в искусстве металлического литья пермского звериного стиля (Илл. 41-45). Авторами этого стиля, созданного в раннем средневековье, считаются прикамские племена – предки коми и удмуртов. Прорезные бляхи с центральным женским персонажем проливают свет на происхождение этого сюжета. Здесь с полнотой и ясностью представлены взаимоотношения богини и представителей брачующихся родов.

В центре композиции одной из литых культовых бляшек (Илл. 42) представлено демоническое женское божество с ногами-лапами и лестницей на груди. По бокам её не конские головки, а два зеркально-симметричных вертикальных бордюра из тотемных символов – лосиных голов, что говорит о многочисленности членов рода. Несомненно связь богини с генеалогией родов, родовым деревом, разделённым на три сферы. Племенная территория, освоенный мир были для человека традиционного общества всей Вселенной, а социальная жизнь укладывалась в отношения между двумя брачующимися фратриями. Таким образом, на этой и подобных культовых вещах эпохи раннего средневековья представлен весь Космос, все устройство Вселенной, как его понимали люди того времени. Культовые вещи пермского звериного стиля с центральным женским

персонажем и животными в трех космических сферах, пожалуй, можно назвать языческими иконами, зрительно воплощающими образ Мирового Древа. В этой композиции змеи, вырастая из рогов копытных, заканчиваются птичьими головами. Одна форма жизни как бы «перетекает» в другую и третью. На груди звероподобного божества – шаманская лестница в иные миры, под ногами-лапами – череп. Всё едино в этой Вселенной, и всё подчинено жизнедательной и губительной женской силе, которая разлита в природе.

В других случаях по бокам расположены шаманы в звероподобных головных уборах, представители 2-х родов поклоняются богине. Символика богини как Мирового древа прочитывается на бляшках и в вертикальном членении. В верхнем ярусе изображались солнце, птицы, небесные лоси и т.д. В центре – сама богиня. Нижний мир представлен хтоническими существами, пауками, ящером или разнонаправленными звериными головами (Илл. 41-45).

Г. С. Маслова, исследовательница русской вышивки, даёт описание одному узору на полотенце XIX века, сюжет которого, по её мнению, предшествовал трехчастной композиции. В нем два персонажа – женщина и предстоящий перед ней всадник. Г. С. Маслова пишет, что первоначально была именно эта двухчастная, несимметричная композиция, которую можно встретить в вышивке олонечких подзоров к простыням. Этот двухчастный вариант орнаментального сюжета соответствует общераспространенному мифу о великой богине и её мужском спутнике – муже или сыне. Богиня-мать в мифах соотнесена с умирающим и воскресающим богом. Это Исида и Осирис, Кибела и Атгис, Астарта и Адонис, Иштар и Таммуз и т.д. Этот юный бог и есть тот мальчик, из которого в первобытной инициации творила настоящего мужчину палеолитическая жрица. Инициацию учредила женщина. Первоначально именно она наказывала подростка за нарушение табу.

Этот сюжет был широко распространен в искусстве скифов. Изображение богини и мальчика с ритонном было помещено на золотых бляшках, обрамляющих покрывало от ритуального головного убора скифской служительницы культа (Илл. 46). Высокие головные уборы с покрывалом надевали знатные скифянки, осуществляя жреческие обязанности в связи с культом Великой богини-матери. Подобный сюжет мы видим на золотой обложке ритона. Здесь изображена женщина с сосудом в руке, справа от неё дерево, слева – всадник (Илл. 47). На старинных коврах из Пазырыкского кургана – тот же сюжет (Илл. 48).

Таким образом, как и в истории, сначала появилась инициация и отношения матери и неофита зафиксированы в двухчастной композиции в искусстве многих народов, а затем возникла дуально-родовая организация и соединение двух родов отражено в трёхчастной композиции. Смысл этих сюжетов очень близок, он архетипичен, идёт из глубокой древности и зафиксирован во всех мифологиях мира.

4.2. Орнамент и костюм в обрядовой практике

Все жизненно важные события в старину освящались религиозным обрядом. И все вещи в крестьянском быту непременно освящались узором.

Одежда считалась живым продолжением человеческого тела, его неотъемлемой частью. Считалось, что жизненная сила была заложена уже в самом материале, из которого шили одежду, в её цвете и, особенно, в узорах вышивки. Народный костюм и, в первую очередь, праздничный изначально был предназначен для отправления религиозных обрядов, ведь в традиционном обществе любой праздник – событие религиозное. Именно поэтому он так насыщен культовой символикой.

Проследим использование символов костюмного орнамента на примере обрядовой практики удмуртов, так как удмурты в своем *воршудном* комплексе сохранили древнейшие культы человечества.

Головные уборы удмуртских женщин, ритуальные пояса, вышивки рукавов и нагрудников и более ранние металлические украшения костюма содержат в себе массу магических символов и священных понятий.

Исследователи выделяют два стержня удмуртской религии. Это семейно-родовые и аграрные культы. Главный семейно-родовой культ – это культ *воршуда*. Комплекс *воршуда* – исключительное, уникальное явление духовной культуры удмуртов. Он воплощен и в предметной среде, и в словесном творчестве, в молитвах и легендах, и в обрядовых действиях. *Воршуд* – это удмуртский род, осознающий своё единство по имени его основательницы. Воршудным именем называлась и территория рода. В Удмуртии сохранились эти названия, все их знают. *Можга, Бодья, Юськи, Монья, Пурга* и т.д. Все это женские и одновременно тотемные имена.

В чем уникальность культа удмуртского *воршуда*? Здесь поразительна глубина народной памяти. Ведь *воршуд* сохранил нам древнейшие культы: почитание женщины – прародительницы и тотема. И ещё, *воршуд* позволяет нам понять происхождение такого значимого и универсального символа человечества, как Мировое Дерево. В самом начале истории, когда ещё только формировался человеческий род, каждый первобытный коллектив осознавал своё единство по матери, наделенной тотемным именем. И у каждого рода формировалось своё родовое дерево, состоящее из поколений рождающих женщин, образующих как бы ствол его и, тем самым, обеспечивающих бессмертие рода. Мировое Дерево – универсальный символ, это родовое дерево человечества.

Все вышивки удмуртского женского костюма пронизывает воршудно-родовая символика. Мы говорим о женском костюме, т.к. именно женщина у удмуртов была главной хранительницей языческого культа, и атрибуты её костюма активно использовались в обрядах. Воршудно-родовое дерево – есть высшая сакральная ценность удмуртов. И действительно в вышивках и украшениях костюма преобладают

древесные символы. Вышитые деревья мы видим на *сюлыках*, поясах, головных полотенцах, на рукавах рубашек, на съёмных нагрудниках. Вся фигура женщины в костюме, и не только в удмуртской традиции уподобляется Мировому Древу. В декоративном искусстве всех народов без исключения образы дерева и женщины взаимозаменяемы. Женские статуэтки времен неолита красноречиво демонстрируют нам идею идентичности женщины и дерева. На их чреве изображалось дерево. И это, разумеется, не просто растение, это именно родовое дерево, как *воршуд* у удмуртов. На женских статуэтках часто изображались поперечные полосы, идущие вверх одна над другой, как ступени лестницы (Илл. 60). Известно, что лестница в небо – эквивалент Мирового Дерева, путь к богам. Идея восхождения на небо по оси мира всеобщая и древняя. Известны бесчисленные примеры восхождения шамана на небо с помощью лестницы. Во многих древнеегипетских захоронениях были найдены амулеты, изображающие разные виды лестниц. Миф о восхождении по лестнице на небо известен в Африке, Океании, Латинской Америке. Это универсальный сюжет. Шаманская лестница на небеса есть и у удмуртов. По сведениям В. Е. Владыкина, в отличие от обыкновенных лестниц «*тубат*», «*пагза*» имела особое название и вырубалась на стволах деревьев [2, с. 220]. Поскольку магические функции изначально были прерогативой женщины, она и была той «лестницей» в небо, символом связи космических зон. Именно она в магическом обряде осуществляла связь с богами. И ступени лестниц изображались на её теле. Сначала в виде раскраски и татуировки, затем в виде костюмных узоров (Илл. 55-63).

На культовых прорезных бляшках пермского звериного стиля на груди женского божества часто изображалась лестница (Илл. 41-45). В Прикамье в женских захоронениях археологами найдены металлические нагрудники со ступенями. Узоры в виде ступеней лестницы со временем «перекочевали» на одежду. В XIX веке в традиционном костюме косинских удмуртов символические ступени выполнялись аппликативно на «*шортдеремах*» по обеим сторонам центрального шва. Ступени есть и на съёмных воротниках к удмуртским женским кафтанам с ложными рукавами. Узкие полосы «лестниц» вышивались на плечах женских рубашек северных удмуртов. Плетеные поперечные полосы, нашитые друг над другом – характерный элемент бесермянской нагрудной вышивки.

В удмуртском женском костюме можно выделить три предмета одежды, обладающие особым семантическим статусом. Это нагрудник «*кабачи*», пояс «*зар*» и покрывало на «*айшон*» - *сюлык*.

Съёмный нагрудник считается характерной деталью шаманского костюма у народов Сибири. В Волго-Камском регионе только у удмуртов он сохранился в качестве типичной детали женской одежды. Ношение женщинами нагрудника, судя по археологическим материалам, традиция в Прикамье очень давняя. Как удалось выяснить, типичным узором удмуртских «*кабачи*» является фигура дерева и часто от оси этого дерева

слева и справа вверх отходят ступени [16, с. 70, 74]. В основании древесной фигуры нагрудников всегда присутствует крупный треугольник.

Треугольник – древний женский знак, символ женской утробы, источника жизни и могилы одновременно. Это плодотворящий низ, корни родового древа. На русских вышивках он – в основании женской фигуры. На вышитой одежде хантов – он в основании стана рубахи. Если мы рассмотрим и сравним хантыйское платье и узор нагрудников «*кабачи*», то обнаружим поразительное сходство. Только хантыйский узор крупный, он распластан по всему полю вышитой рубахи, а на удмуртских «*кабачи*», весь узор сконцентрирован на груди. Но схема та же (Илл. 61, 62, 63).

Во время обрядового действия женщина-удмуртка обязательно должна быть в национальном костюме. И нагрудник с воршудно-родовой символикой – неотъемлемая его часть. Нагрудник у удмуртов съёмный, он крепится на завязках. Однако, отдельных обрядовых действий с этим предметом одежды этнографами не зафиксировано, в отличие, например, от *сюлыка* или пояса *зар*. Существует свадебный нагрудник с узором «*толэзё*». Без него нельзя было играть свадьбу. Нагрудник надевали, когда невесте меняли девичий наряд на женский. Узор «толэзё» можно рассматривать и как **восьмилучевой крест** (в центре его нередко помещалось четкое перекрестье), и как восьмилепестковую розетку, внешние контуры которой очерчивались квадратом или усеченным с двух сторон ромбом. Таким образом, восьмилучевая звезда совмещает в себе символику креста и квадрата (Илл. 18, 19). Крест – центр мира, состоящего из двух противоположных начал, четырёхчастная розетка – символ территории рода, неотделимой у удмуртов от имени родовой богини. Термин «толэзё пужы» в переводе означает «лунный узор». Женское *воршудное* божество с тотемно-природным именем – порождение эпохи материнского рода, когда счет времени велся по лунному календарю. Лунный календарь был связан с женскими регулами. В этнографии довольно распространенным фактом является использование женских регул как эталона времени. Эти периодические процессы, включая беременность, в первобытной идеологии трактуются естественно связанными со сменой сезонов, с ритмами Космоса. Процессы воспроизводства в человеческих коллективах и в мире животных предстают двумя сторонами единого хода времени. Таким образом, свадебный узор «толэзё» можно перевести как «месячный» – сопряженный с женской детородной функцией. В узоре представлено не само небесное светило, а подчеркивается временной аспект, репродуктивный период женщины. Надевая на свадьбе нагрудник с красной восьмилучевой звездой, девушка приобретала знак вступления в свой детородный период. В этом глубокий смысл узора и цель свадебного обряда. Рождение человечества, его рост, одряхление (изнашивание) и исчезновение уподобляются мифологическим сознанием лунному циклу. Четырёхчастный узор – четыре фазы луны – четыре стадии человеческой жизни.

Обратим наше внимание на трехчастную композицию, характерную для обрядового пояса «зар». Здесь вышивались три дерева, одно крупное в центре и два поменьше по бокам. Если в трехчастной композиции русской вышивки персонажи ясно читаются (кони, всадники, птицы, деревья, цветы), то удмуртский узор как бы зашифрован, геометричен. Деревья трехчастной композиции пояса «зар» состоят из треугольников, как из элементарных частиц (Илл. 39). «Зар» – это свадебный пояс. Вся композиция делилась пополам, по оси центрального дерева и вышивалась на двух концах холста отдельно. Рисунок восстанавливался только в свадебном обряде, когда пояс завязывали на детородном чреве невесты. Два рода символически соединялись и женщина была готова продолжить жизнь. На щитке Прикамских коньковых подвесок с разнонаправленными конскими головками (иногда между ними проступает женский силуэт) мы видим ту же трехчастную композицию, только в металле (Илл. 37). На нагрудниках «кабачи» XIX века иногда бывают вышиты серебряной ниткой щитки коньковых подвесок. Кони как бы в ветвях дерева. Интересно, что в древнеиндийском эпосе Мировое Дерево называют стоянкой для лошадей.

О *сюлыке* – головном покрывале замужней удмуртки следует сказать особо. Его надевали на *айшон* – высокий берестяной колпак с кисточкой на конце, как его описывают этнографы XIX века. Вышивка *сюлыка* выполнялась особым способом и нигде больше не применялась. На поле платка по углам вышивались 4 древовидные фигуры, а пятое – в центре, наблюдаемое словно бы сверху (Илл. 29). Квадрат – четырехчастная модель мира, горизонталь Мирового Дерева, четырехпокровная матушка-земля. Такие четырехчастные композиции характерны для скифских алтарей, где между четырьмя символами по углам втыкался меч. Такие же сооружения встречаются на священных местах в шаманской практике народов Сибири.

Женский платок-*сюлык* в обрядовой практике удмуртов использовался как алтарь на родовых молениях. В начале дней летнего солнцестояния удмурты праздновали «*гершыд*» (суп плуга). Праздник длился несколько дней. И вот на 6-й день проводился обряд *йыбырттон* – поклонение. Самый значительный из всего цикла. В этот день жертвуется баран или овца. Затем жертвенная пища освящается и кладется на специальное устройство именуемое «*вылэ мычон*» (вверх возносимое). Это 4-х угольное сооружение из столбиков и веток в виде стола. Поверхность этого стола покрывается женским покрывалом *сюлык*. И всё это сооружение называется *сюлык*. Жрецы над жертвенной пищей на *сюлыке* произносят молитвы-*куриськоны* и кланяются. После общей трапезы *восяси* у алтаря совершают коленопреклонение «*пид саса йыбырттон*». Ветки от «*вылэ мычон*» сохранялись до следующего года.

На свадьбе в доме жениха над невестой проводился обряд надевания *айшона* («*виль кен изъыян*»). Переодевание невесты совершалось молодыми женщинами в *кеносе*. С неё снимали девичью *такью* и надевали

айшон с покрывалом *сюлык*. Перед тем как надеть на невесту женский головной убор он выкладывался на стол, и родственники со стороны жениха прикрепляли к нему в качестве подарков различные подвески и монеты. Перед тем как выводить переодетую невесту к гостям, с её покрывалом совершали обряд «*этысь виль кен*» - пляшущая молодуха. Под *сюлыком* по очереди плясали несколько женщин, и только после этого им покрывали невесту.

После свадьбы молодыми совершалось жертвоприношение и моление в *куале* для обеспечения семейного счастья – «*виль – вось*» (высшее жертвоприношение). Это моление продолжалось целый день, и, по местным верованиям, оно лучшее из всех жертвоприношений и празднеств. Молодая хозяйка по этому случаю печет пироги, а муж её идет в лес за пихтовыми ветками, которые ставят затем в передний угол *куалы*. Перед этими ветками полагается жертвенная пища и женский головной убор – *сюлык*. После моления «*виль вось*» молодуха начинает носить женский головной убор постоянно. В этом обряде снова *сюлык* предстает как алтарь.

По материалам этнографов, женщина в своем высоком берестяном *айшоне* и спать ложилась, когда в доме гости, ибо ни в коем случае нельзя было показываться без головного убора перед чужими.

Айшон жены жреца хранился как ритуальный предмет в родовом святилище «*куа*» и передавался из поколения в поколение до той поры, пока не истлеет. Ему приписывалась особая магическая сила.

Нужно заметить, что нередко в обрядах использовалась *чалма* – женский полотенчатый головной убор с вышитыми концами. Узор на *чалме* носит название «*куско*», что значит поясной или поясничной. Когда *чалма* повязывалась на голове, узор на концах полотенца действительно оказывался на поясице. Здесь мы снова видим трехъярусную Вселенную и древо, произрастающее во всех трех мирах. Верхний и нижний представлены треугольниками, а средний земной мир – поставленным на угол квадратом. Это средний мир, горизонталь Мирового Дерева, обитаемая родовая территория (Илл. 24, 26).

На празднике встречи весны «*акашка*» устраивались скачки на лошадях и подарком победителю была *чалма* недавно вышедшей замуж молодой женщины.

По окончании полевых работ праздновался «*гербер*». В рамках этого праздника проводился обряд «*сялым*». Девушек бросали в реку и они откупались чалмами.

Велика роль костюма в обрядовом ряжении. У славян, как и у удмуртов (*портмаськон*), оно приурочивалось, как правило, к какому либо христианскому празднику – святкам, масленице и т.д. Часто ряжение практиковалось на свадьбе. В Европе и в Латинской Америке регулярно проводятся карнавалы. Это универсальное явление, идущее из глубины веков и суть его в том, что старое время, старый мир изнашиваются, их ожидает распад, смерть. Силы жизни и плодородия на исходе, они

умирают. И нужно довести работу хаоса до конца, лишь тогда может начаться новое творение, восстановление космоса из небытия. Этой концептуально-ритуальной схеме соответствуют действия всех участников обряда. Происходит выворачивание мира и его признаков наизнанку, превращение последнего в первого; низа вверх; раба в господина; зла в добро; смерти в жизнь, мужчины в женщину и т.д. Происходит формирование некоего «антимира» с изнаночными характеристиками и «антиповедения» [15, с. 330].

У удмуртов есть обряд *йыр пыд сётон* - жертва-благодарение в честь умерших родителей, который проводился в период зимнего солнцестояния. В этом обряде присутствуют элементы ряжения и «антиповедения». Кроме жертвы в ходе обряда в особое лукошко собирались символические подарки умершим родителям. Дарили новую одежду миниатюрных размеров (как на куклу), иногда – платье и чалму, мужчине – рубаху и штаны. Порой одежду не сшивали, дарили лоскутки. В этом обряде полагалось веселиться и шуметь. Мужчины переодевались женщинами, а женщины – надевали мужскую одежду. Играли свадьбу наоборот. Умершему подбирали невесту, которую изображала старуха. «Виль кенак» (молодушка) одевалась в свадебный наряд, плакала и причитала как невеста на свадьбе. В конце празднования лукошко с подарками вешали на дерево, иногда вешали шкуру животного и специально сшитые рубаху или платье.

Таким образом, удмуртский материал, а именно изучение воршудного комплекса, дает понимание и проясняет суть многих общечеловеческих универсалий. Исследование костюма в обрядовой практике дает ключ к семантике его узоров, ибо вся орнаментация женской традиционной одежды сводится к символике Мирового Дерева, а в удмуртской традиции – к воршудно-родовой символике. Активное использование деталей женской одежды в религиозных церемониях красноречиво «говорит» о том, что в прошлом женщина была главной хранительницей языческого культа, а предметы её одежды были сакральными атрибутами обрядов.

4.3. Семантика костюмного орнамента

Согласно семиотическому подходу, изучив синтактику (состав) костюмных знаков, прагматику – их практическое применение в обрядовой практике, необходимо перейти к исследованию семантики и попытаться определить смысл узоров, который вкладывали в них создатели.

Как удалось выяснить, «обитателями» костюмных орнаментов, их основными персонажами являются – женщина-древо и тотемно-природные существа – животные, птицы, растения. В трехчастной композиции присутствуют мужские персонажи – всадники, но только рядом с богиней и никогда по отдельности. Геометрические знаки, из которых состоят узоры по своему происхождению женские, их истоки – в искусстве палеолита. Вся тотемная символика и основные персонажи обряда инициации: женщина и мальчик, героически прошедший испытания, многократно повторяясь в течение тысячелетий, в конце концов, «впечатались» в формирующийся мозг сапиенса в виде архетипов и навечно поселились не только в костюмном орнаменте, но и в, так называемых, «бродячих» сюжетах мифов и сказок, народного эпоса. Украшения и узоры костюма у каждого народа приобрели свою специфику в трактовке образов, в стилистических приёмах, в материалах и технике исполнения. Но смысл их один и он сводится к символике **Мирового Древа**. Мировое Древо – это глобальный сакрально-мировоззренческий образ-архетип, занимающий центральное место в устном народном творчестве, обрядовой деятельности, декоративно-прикладном искусстве и костюмной орнаментике всех народов. Изначально этот символ связан с женской плодотворящей сущностью, палеолитические «ёлочки» выстраивались из женских уголков – символов пола. Всё тело женщины, и его части были сакральны. Именно она творила потомство и, как считалось, множила поголовье промысловой дичи. Женщина у очага была центром обитаемой Вселенной, родовой территории, куда возвращались охотники после тяжких трудов. Здесь, у очага они находили уют, тепло и отдохновение. Сущность Мирового Древа выражают две основополагающие идеи: это идея центра и связь поколений – продолжение рода. Обе они уже присутствовали в палеолите и соотносились с образом женщины. Именно тогда формировалась картина мира человека разумного, которая впоследствии сложилась в связную, сюжетно и логически упорядоченную концепцию Мирового Древа. Символика Мирового Древа оставила глубокий след в ряде особенностей психики человека. Древо мировое (*arbor mundi*, «космическое» дерево) – характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира. Образ Мирового Древа засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах – древо жизни, древо плодородия, древо восхождения, небесное древо, шаманское древо, мистическое древо, древо познания и т.п. С помощью Мирового Древа во всём многообразии его культурно-

исторических вариантов («ось мира» (axis mundi), «мировой столб», «мировая гора», «мировой человек» («первочеловек»), храм, триумфальная арка, колонна, обелиск, трон, лестница, крест, цепь и т.п.) воедино сводятся бинарные оппозиции, служащие для описания основных параметров мира. Образ Мирового Древа играл особую организующую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру. Эта роль наглядно выступает при сравнении с тем, что предшествовало «эпохе мирового дерева». Речь идёт об описаниях беззнакового и безпризнакового хаоса, противостоящего знаково организованному космосу. Космогонические мифы описывают становление мира как результат последовательного введения основных бинарных семантических оппозиций и создания космической опоры в виде Мирового Древа или его эквивалентов. Мировое Дерево помещается в сакральном центре мира и занимает вертикальное положение. Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства. При членении мирового дерева по вертикали выделяются нижняя(корни), средняя(ствол) и верхняя (ветви) части. По вертикали обнаруживаются бинарные противопоставления (верх-низ, небо-земля, огонь-вода) с достаточной полнотой идентифицирующие мифологические персонажи и мир, в котором они действуют. С помощью Мирового Древа различимы основные зоны Вселенной, прошлое, настоящее и будущее, а в генеалогическом преломлении; предки, современники, потомки, в анатомической сфере три части тела: голова, туловище, ноги. Таким образом, каждая часть Мирового Древа наделяется определённым пучком признаков. С верхней частью дерева связываются птицы, со средней частью – копытные (олени, лошади, коровы, антилопы), с нижней частью – змеи, лягушки, выдры, рыбы, иногда медведь или фантастические чудовища хтонического типа. Существует образ перевёрнутого дерева, растущего корнями вверх. Чаще всего его связывают с шаманской традицией. Горизонтальная структура Мирового Древа образуется самим деревом и объектами по сторонам от него. Если вертикальная структура Мирового Древа связана со сферой мифологического, космологического, то горизонталь соотнесена с ритуалом и его участниками. Объект ритуала, его образ находится в центре, участники ритуала – справа и слева. Сам ритуал может трактоваться как реализация мифа, как проекция мифологического в сферу ритуального. Большое количество фактов позволяет реконструировать и горизонтальную плоскость квадрат или круг. В случае квадрата каждый угол указывает на страны света или маркируется животными. Та же четырёхчастная схема лежит в основе культовых сооружений, сохраняющих семантику своих элементов (пирамида, зиккурат, пагода, ступа, церковь, шаманский чум). Горизонтальная структура мирового дерева моделирует не только числовые отношения и страны света, но и времена года, части суток, цвета, элементы мира. Само древо в известном смысле и в определённых контекстах становится моделью культуры в

целом, древом цивилизации среди природного хаоса. Мировое Древо отделяет мир космоса от мира хаоса, вводя меру, организацию и делая доступным для выражения в знаковых системах.

Таким образом, женщина, введя табу и учредив обряд инициации, упорядочила половые отношения и положила начало культуре, противопоставив беззнаковому и безпризнаковому хаосу первобытного стада, знаково организованный космос, живущий по человеческим законам. В древности магия была прерогативой женщин. Её обнаженное, покрытое орнаментами тело, браслеты, подвески и другие аксессуары, их орнаментация играли роль проводников к высшим силам, осуществляли связь с богами. Эту же функцию сохранили орнаменты традиционного костюма. Само присутствие женщины, одетой в национальный костюм уже крайне важно. И детали её одежды, как в древности части её тела, находя применение в обрядовой практике, осуществляли свою магическую функцию. Таким образом, костюмный орнамент – это не только этнический символ, знак принадлежности роду, но и канал связи с высшими силами, знаковая ориентация в мире.

Глава 5. Знаковая природа костюма в эстетике современности

Современность – это отрезок времени, прошедший с момента последнего важного события, 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.

Начало XXI века ознаменовано глобальными изменениями во всех областях жизни человека: в культуре, науке, политике, искусстве, моде, в самом способе и скорости обмена информацией между людьми. Именно в наше время происходит смена парадигм с вербальной на визуальную, наблюдается антропологический поворот (возросший интерес к человеку), и непосредственно к человеческому телу – телоцентризм. Именно в рамках телоцентризма оформилась общая телесно-визуалистская ориентация современной культуры, выражающаяся в потребительстве, культе здоровья, сексуальной акцентации, формировании и продвижении привлекательных имиджей в рекламе, политике, искусстве, даже религии и науке, роли новой образности в виртуальной реальности информационных технологий. Все решается с телом и на уровне тела. Телесность теперь – форма индивидуальности.

Постмодерн – есть новое мировоззрение, ментальная специфика современной эпохи, он радикально пересматривает понятие телесности в плане его предельной семиотизации. Тело в постмодернизме рассматривается как текст. Язык тела существовал всегда, он достался нам от приматов. Язык тела в его коммуникативном аспекте – это кинесика, т.е. совокупность кинем – значимых жестовых, мимических и пантомимических движений. Каждая историческая эпоха формирует свой собственный пластический образ человека. Язык жестов, осанка, манера говорить, двигаться – определяют семиотическую основу образа.

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.

Телесный образ сначала создается в мозгу человека, художника, дизайнера, а затем воплощается в реальность. То, каким образом мы одеваемся или, иначе, украшаем себя, не является просто способом облачения, но активной техникой для демонстрации нашего телесного «я». Конструируя свой собственный телесный образ, современный человек стремится к самоидентификации, к выражению посредством внешности

собственной индивидуальности. Это в корне отличает мировоззрение современника от мировоззрения человека традиционного общества. В архаическом обществе человек всецело принадлежит роду, индивидуальности нет. Человек, по всем правилам одетый в национальный костюм, выражает эстетический идеал народа. В современном постмодернистском мышлении все наоборот. Полистилизм современной моды отменяет идеал. В ситуации постмодерна нет модных стандартов. Современная культура трактуется как гипертекст и одежда воспринимается через призму набора знаков, когда костюмные тексты комбинируются, цитируются, деконструируются. Постмодернистская мода изменчива, разнородна, глобальна, она отказывается от социальной иерархии, любого диктата и стилистической традиции. В данном случае речь идет о создании другой особой нормы. Полистилистика, парадокс, игра – вот основные проектные методы постмодернизма.

Итак, совокупный телесный образ – это система знаков. При помощи этих знаков индивид сообщает что-то окружающим, вольно или невольно рассказывает о себе. Прежде всего, определим, что является знаком во внешнем облике. Непосредственно в костюме знаками могут быть: силуэт костюма, его детали, обувь, аксессуары, головные уборы, прическа, макияж. Тело человека, покрытое орнаментом, с самого начала было знаком принадлежности роду и отличительным знаком от чужаков. В современной культуре татуировка тоже играет значительную роль. В криминальной среде – это показатель статуса. В молодежных субкультурах конца прошлого века татуировка, пирсинг, шрамирование было антимодой, своеобразным социальным протестом. Сегодня татуировка вошла в моду, её позволяют себе даже юные особы, как рядовую деталь своего образа.

Известно, что тело было первой символической системой человека. И в наше время его строение и пластика во многом определяют модный облик. Изменения «идеального тела» можно проследить на примере манекенов, демонстрирующих костюм. В начале XX века у манекенов были относительно сильные плечи и предплечья, тонкая талия, изогнутая спина и оттопыренная задняя часть. Силуэт S в профиль. Это была классическая фигура в форме песочных часов. Манекены 20-х годов отличаются более стройной фигурой с небольшой грудью и неярко выраженной талией. В 30-х годах в моде идеальная стройность, удлиненные ноги и тонкая талия. В сороковые годы плечи снова увеличились в размере, тонкая талия сохранилась. После Второй мировой войны плечи у манекенов стали покатыми, увеличились грудь и бедра, талия оставалась тонкой. В 60-х годах появились более андрогинные и угловатые фигуры. В 70-х годах важнейшим изменением в данной области стало появление манекенов с чертами лица людей из других частей света, но идеалом по-прежнему оставались стройность и молодость, и эта тенденция сохранилась до наших дней.

Пластика тела соответствует его строению. Модели 50-х годов в основном статичны. Они стоят – носки развернуты, жесты рук сдержаны. В 60-х, когда в моде Твигги – высокая, тонкая девочка-подросток, позы манекенщиц оживают, появляется динамика. Форма костюма позволяет быть более свободным в движениях. Платья простые и короткие. В 70-х хиппи – «дети цветов», одетые в широкие бабушкины юбки в цветочек с подсолнухом в волосах, они представляют собой символ мечты о слиянии человека с природой. Впечатление усиливают этнические мотивы в моде. 70-е ознаменованы сексуальной революцией, которая обновила ощущение человеком своего тела. Новые формы отношений между полами отразились в моде «унисекс». 80-е годы – время спортивной функциональной одежды, обтягивающей тело. В то же время в моде деловой стиль. Делается акцент на плечи, позы несколько искусственны и театральны. Тело «научают» служить социальному «Я» личности, активно используют в формировании необходимого имиджа. Мода 90-х часто цитирует находки прежних десятилетий. Полистилизм в моде – специфика нашего времени. Власть модельеров больше не абсолютна. Каждый сам себе стилист и модель в одном лице. В первой четверти XXI века гораздо более многообразной становится мужская мода. Мужские костюмы из однотонных превратились в цветные, они обтягивают фигуру, делая её более женственной. Яркие акценты, цветные шарфы, вместо строгих рубашек могут быть блузы с воланами, ювелирные украшения, причёски усиливают эффект женственности. Не говоря уже о таких «мужских» коллекциях, где модели одеты в откровенно женские наряды (Илл. 64-68). Наблюдается тенденция к слиянию полов. Женская фигура приобретает андрогинность: крепкие плечи, небольшая грудь, неярко выраженная талия. Походка и поза по меркам XX века совсем не женственны. Если в 50-е годы прошлого века женщина стояла, аккуратно развернув носки изящной обуви, то сегодня девушка ставит ноги носками внутрь в обуви типа военных ботинок на тракторной подошве. Так человек, используя символику костюма, интуитивно или осознанно выражает время. Костюм – зеркало времени. В любую эпоху форма костюма отражала идеологию эпохи. Модельеры обязаны почувствовать «дух времени» и предложить потребителю актуальные варианты его телесной оболочки.

Итак, совокупность покровов тела и его пластика – это система знаков, которые символизируют ту или иную эпоху. И многие характерные черты нашей эпохи, эпохи постмодерна отражены в современных модных образах. Их создают талантливые дизайнеры, приверженцы авангардной моды. Именно они, наиболее ярко и точно отражая приметы времени, задают тон в сегодняшней моде.

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. 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 [19, с. 217]. Мы стали «визиоманами», яркая картинка заменяет реальность. Человек постмодерна, полностью поглощённый миром телекоммуникационных технологий и цифровой информации, – активный потребитель образов, способный переживать жизнь как игру. Переживание реальности как образа теоретики постмодерна 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» [23, 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. Очень колоритно преподносил эту тенденцию в высокой моде Джон Гальяно в конце девяностых – начале двухтысячных. Его 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» [19, с. 155]. На самом деле Д. Гальяно очень разный и воспеваает он, конечно, не только эстетику помойки. Думается, он останется в истории моды как ярчайший представитель постмодерна.

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» [23, с. 54]. Именно в этом русле работают Вивьен Вествуд и Поль Готье. «Беспорядочное жизнелюбие» этих художников поражает воображение. Они трансформировали традиционное бельё (корсеты и пояса для чулок) в современные туалеты, призванные подчеркнуть динамизм человеческого тела. Принятие традиционной одежды в качестве основного предмета, который затем подвергается изменению и представляется как творение моды – это и есть постмодернистский подход.

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» [19, 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 самодельного 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 годов. 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 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 нефтеемulsionной установки [4].

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 [7, 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» [5, 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 самым 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 [8].

И, как говорит исследователь постмодерна Кевин Харт, нравится нам постмодерн или нет, но мы в нём живём [23]. А мода, по мнению Свендсена, – это путь к неприятной правде о мире [19].

Итак, совокупность покровов тела и его пластика – это система знаков, которые характеризуют эпоху. Прежде всего, само обнаженное тело, его строение и пластика – целая символическая система. Добавив к телу костюм с его орнаментацией, аксессуары, макияж, причёску и обувь, мы получим модный образ. Попробуем проанализировать несколько актуальных образов с модных подиумов. Какую неприятную (или приятную) правду о мире сообщают нам костюмные знаки?

Вот, например, образы М. Маржъелы из его коллекции 2020 года (Илл. 69-74). Пластика, макияж, причёска этих моделей говорят нам об усталости, надломленности, равнодушии. Никакого веселого оптимизма не наблюдается, несмотря на молодой возраст моделей. Костюм не подчеркивает фигуру, силуэт объёмный, мешковатый. Детали костюма как будто разорваны, они словно бы случайно собраны в ансамбль. Да и ансамбля, в его прежнем понимании, здесь нет. Цветовой гармонии тоже

не наблюдается. Весь образ костюма действительно выражает время. Ведь постмодерн – это умудренный опытом столетней эпатажно-инновационной борьбы «старец» от культуры, который знает всё и вся в планетарном масштабе и понимает бессмысленность каких-либо серьезных усилий, бессмысленность всякой веры и ценит только одно – наслаждение от игры во всех сферах бытия и сознания [6, с. 528]. Он не может создать ничего нового, а только фальшивые копии-подделки, **симулякры**.

Ризома – ещё одно ключевое понятие постмодерна, означающее нелинейность развития, непредсказуемость, креативную потенциальную саморегуляцию какой-либо системы. Это также – безграничная плюральность (можно всё), открытость для любых трансформаций [18, с. 657].

Хаосмос в постмодерне выражает состояние нестабильности, это уже не хаос, но ещё и не космос.

Все эти характерные состояния нашей современности и выражены в модных образах костюма. Мы живём в этой нестабильности и безграничной плюральности, что и делает возможным появление таких вот и им подобных персонажей на подиуме.

Глава 6. Законы построения орнаментальных композиций в искусстве костюма и текстиля

Художник-орнаменталист интуитивно воспроизводит диалектику природы в своём творчестве. Между законами композиции и принципами диалектического развития мира наблюдается определенная зависимость. Орнаментальная композиция – специфическая форма проявления общих законов диалектики. Противоречие – главная категория диалектики. Противоречие является источником и движущей силой всякого развития и становления, в том числе и в аспектах развития орнаментальных форм. Для орнаментальной текстильной композиции характерны два состояния: движение и покой. Статика и динамика, в какой бы форме они не проявлялись, – это первооснова всех закономерностей орнаментального искусства, в том числе и текстильной орнаментики.

Пропорциональным отношениям в любом виде искусства принадлежит определяющая роль. Без убедительных пропорций не может быть художественного произведения. В орнаментальном искусстве пропорции являются фактором всеобъемлющим. Пропорциональные отношения площадей рисунка и фона, размеров орнаментальных мотивов и их составных частей, линейных характеристик орнаментальных форм и т. п. определяют выразительность композиции. Из учения о пропорциях вытекают все другие закономерности орнаментальных композиций (ритм, симметрия, статика-динамика и т.д.). В искусстве орнамента вопросы соразмерности линейных величин, соотношения площадей, ритмических движений, тональных отношений и т.п. могут быть решены двумя способами: делением на равные части и делением на неравные части. В первом случае пропорции основаны на равенстве и являются источником ощущения покоя, равновесия, устойчивости, статики. Во втором случае пропорциональные отношения основаны на контрасте и вызывают ощущение динамики. Таким образом, все орнаментальные композиции делятся на статические и динамические. Такое подразделение достаточно условно, но их разные композиционные особенности дают возможность рассмотреть их по отдельности и обнаружить разные закономерности их построения.

Первый закон построения орнаментальных композиций, как его формулирует В. Н. Козлов, – **закон пропорциональности**. Он заключается в установлении соразмерных частей в отношении целого и одна к другой. Эта соразмерность может быть основана на равенстве или противопоставлении любых характеристик орнаментальных мотивов [9, с. 39].

Композиция основанная на равенстве элементов (размеров, пластических форм, поворотов, расстояний между элементами) будет просто скучна. Чтобы композиционный принцип приобрел силу и убедительность, он должен утвердиться в противоборстве с другим, противоположным ему. Так действует закон диалектики о единстве и борьбе противоположностей. Нередко в орнаментальной композиции

статика и динамика сосуществуют. Нередко в орнаменте присутствуют одинаковые элементы и они расположены на равных расстояниях, утверждая принцип статики. Но повороты этих мотивов и их цвета различны и это придаёт композиции динамику. Даже мотив строго симметричной формы может приобрести динамику, если использовать неодинаковую кривизну линий на отдельных участках композиции или ввести кое-где графические акценты. И даже полностью статичный текстильный орнамент в ансамбле костюма или в интерьере может приобрести динамику в контрасте с окружающей средой. Все динамичные композиции строятся на противопоставлении масштабов, поворотов мотивов и расстояний между ними; при этом композиционные связи между одними мотивами основаны на контрастных отношениях, а между другими на отношениях тождества.

В искусстве и архитектуре с древнейших времен существует золотая пропорция, основанная на сопоставлении неодинаковых величин. Суть её в том, что в отрезке, разделенном на неравные части, меньшая часть относится к большей так же как большая – к целому. В искусстве орнамента золотое сечение используется как средняя норма, которая лучше всего характеризует неодинаковость, контраст между двумя величинами, ясно различимый человеческим глазом.

Художественная практика свидетельствует о том, что целостность формы строится не только на закономерностях, но и порой на нарушении этих закономерностей. Выразительность композиции порой достигается введением неожиданного случайного элемента, ибо категории необходимого и случайного взаимно обусловлены.

Следующий закон построения орнаментальных композиций – **закон соподчинения**, из которого следует, что необходимо выделить главные и второстепенные элементы композиции и подчинить первым вторые. На практике утверждение ясного приоритета одних элементов над другими реализуется в композиции путем усиления декоративной выразительности одних мотивов по сравнению с остальными. Равнозначность элементов композиции неизбежно внесет в неё вялость и неопределенность и заставит раздваиваться зрительное впечатление. Сложность творческого процесса при создании орнаментального произведения в том, что в его ходе осуществляется постоянная борьба противоположных тенденций, которая протекает или постепенно, почти незаметно, или остроконфликтно. В сознательном регулировании такой борьбы и состоит суть творческой деятельности художника-орнаменталиста.

При создании текстильных изделий с замкнутой композицией закон соподчинения трансформируется в **закон доминанты**, который реализуется путем ясного выделения одного или нескольких мотивов по размерам, форме, фактуре или цвету.

Существует ещё один закон – **закон трёхкомпонентности**. Смысл его заключается в следующем: для убедительности выражения сложного и разнообразного движения орнаментальных мотивов достаточно и

необходимо показать в композиции три фазы этого движения (три разных размера, три разных поворота, три разных интервала между мотивами) и периодически их повторять. Число «три» является тем минимальным числом, которое позволяет достаточно четко определить разнообразие какого-либо явления. Именно к трехкомпонентной классификации подсознательно стремится человек, чтобы объяснить многообразие окружающих его явлений. И, видимо, не случайно в старинных преданиях, мифах и сказках число «три» встречается чаще всего. При построении сложной орнаментальной композиции, чтобы добиться ясности и лаконизма в расположении мотивов, необходимо дать их в трех четко различимых размерах, расположить в трех разных поворотах, на трех разных расстояниях один от другого. Другими словами, сравнительно ограниченное число поворотов, размеров мотивов, расстояний между ними позволяет создать разнообразие орнаментальных форм и придать целостность их движению.

Наличие в орнаментальных мотивах противоположных качеств и свойств открывает широкие возможности для их взаимодействия, выявляет и подчеркивает их индивидуальные особенности. Взаимодействие контрастных элементов взаимно усиливает и обостряет их противоположные качества, а взаимодействие родственных элементов смягчает и нивелирует их качества – так в самом общем виде формулируется **закон контраста**. Из закона контраста вытекает **правило группировки элементов**. Согласно этому правилу, части подобные по размерам, форме, цвету и близкие по расположению, имеют тенденцию к зрительному объединению и группируются.

И последний закон – **закон простоты**. Максимальной убедительности и выразительности орнаментального образа следует добиваться минимальными средствами. При этом орнаментальный образ должен быть предельно лаконичен, выражая самое существенное и главное в объекте. Этот закон характерен для ремесленного народного творчества. Оно живо в постоянстве принципа: минимум средств – максимальный результат.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

Тема 1. Орнамент – источник декоративного решения образа

ВВЕДЕНИЕ

Орнамент и костюм неразрывно связаны. Орнамент появился раньше костюма. В древности он существовал в виде росписи на теле и татуировки и лишь с изобретением тканей «перекочевал» на текстильное полотно. Орнаментальные образы лаконичны по форме и ёмки по содержанию. Пластика линий, ритмическая организация элементов, образный строй орнаментальных композиций дают мощный толчок фантазии дизайнера.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться создавать костюм-образ, используя орнамент, как источник его декоративного решения.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Выбрать орнамент.
2. Вычленив несколько фрагментов, изучая пластику линий и форм.
3. Создать стилизованный костюм-образ, имитируя пластику линий и форм выбранного орнамента.
4. Нарисовать коллекцию, используя характерную пластику выбранного орнамента.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4, коллекция – на листе А-3.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, гелевая ручка.

Тема 2. Рисунок ткани в образном решении костюма

ВВЕДЕНИЕ

Рисунок ткани – важная деталь характеристики образа.

Используя рисунок на ткани, дизайнеры одежды создают яркие, запоминающиеся образы. В современной моде существует великое множество разнообразных способов нанесения рисунков на ткань. Их сочетание в одном комплекте порой бывает парадоксальным. Традиционные фактуры, такие как вышивка, кружево, аппликация могут соседствовать с поверхностями, полученными при помощи высоких технологий.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться согласовывать особенности орнаментальных рисунков с формой изделия, его силуэтом.

СОДЕРЖАНИЕ. Подобрать видеоматериал для иллюстрации образов моды, построенных на парадоксальном сочетании фактур, рисунков и орнаментов ткани.

Выполнить три эскиза с вариантами костюма в полоску.

Выполнить три эскиза костюма с использованием клетчатого рисунка ткани.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4 в цвете.

МАТЕРИАЛЫ. Гуашь, акварель, карандаши.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Костюм-образ должен быть цельным. Рисунок ткани должен гармонично сочетаться с причёской, макияжем, аксессуарами.

Тема 3. Стилизация в орнаментальной композиции

ВВЕДЕНИЕ

Стилизация в орнаментальном искусстве это видоизменение и переработка природного мотива с целью художественного обобщения и выявления его декоративных качеств.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ, Научиться стилизации природных форм и их компоновке в орнаменте.

СОДЕРЖАНИЕ

Задание 1. Выбрать творческий источник и создать его рисунок в реалистической манере.

Задание 2. Осуществить поэтапную стилизацию творческого источника.

Задание 3. Выбрать тип орнаментальной композиции: бордюр, сетка или другая композиция).

Задание 4. Выполнить орнаментальную композицию.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4 в цвете.

МАТЕРИАЛЫ. Акварель, гуашь, цветные карандаши, тушь, фломастеры.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Осуществляя стилизацию, нужно стараться сохранять связь с первоначальным источником.

Тема 4. Орнамент и декор в композиции костюма

ВВЕДЕНИЕ

Декоративное решение – важная составляющая костюма-образа. Чтобы образ был актуальным, необходимо знать модные тенденции в области орнаментации ткани и украшений и уметь сочетать их с модным силуэтом.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться гармонично сочетать элементы текстильного орнамента с актуальной силуэтной формой.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Создать эскиз костюма по образцу ткани с выразительной орнаментацией.

2. Создать три варианта декоративного решения образа на основе одной конструкции, используя вышитый орнамент, тесьму в качестве декоративного элемента и аппликацию.

ФОРМА ПОДАЧИ. Задание выполняется на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, фломастеры, акварель, гуашь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ. Для передачи узоров на бумаге необходим творческий подход, приветствуется изобретение авторских орнаментов.

Тема 5. Цвет в костюме. Гармонизация колорита

ВВЕДЕНИЕ

Колорит – это система соотношений цветов, образующая композиционное единство. Признаками гармонии цвета в костюме являются соразмерность цветовых пятен, их равновесие и созвучие.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться создавать гармоничный образ человека в костюме, используя законы цветовых сочетаний.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Создать эскиз костюма с использованием однотонной гармонии с добавлением ахроматических цветов.

2. Создать эскиз костюма с использованием цветовой гармонии родственных цветов.

3. Создать эскиз костюма с использованием цветовой гармонии двух родственно-контрастных цветов.

4. Создать эскиз костюма с использованием цветовой гармонии трёх родственно-контрастных цветов.

5. Создать эскиз костюма с использованием цветовой гармонии четырёх родственно-контрастных цветов.

6. Создать эскиз костюма с использованием цветовой гармонии двух контрастных цветов с использованием ахроматических.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Гуашь, акварель, карандаши.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. До выполнения эскиза необходимо придумать цветовой вариант рисунка ткани и использовать его в композиции костюма. Также, необходимо символически на цветовом круге Шугаева обозначить цвета, с которыми идёт работа.

Тема 6. Пропорции в костюмном орнаменте

ВВЕДЕНИЕ

Пропорция это размерные соотношения между частями и целым.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться находить гармонию в костюме, используя законы пропорций.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Создать раппорт и, варьируя величину раппорта, нарисовать несколько орнаментальных бордюров.

2. Используя бордюры разной величины, создать гротескный образ костюма.

3. Используя созданные бордюры, создать гармоничный образ костюма.

ФОРМА ПОДАЧИ. Задания выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Создавая эскизы можно использовать разный ассортимент одежды.

Тема 7. Масштабность в костюмном орнаменте

ВВЕДЕНИЕ

Масштабность в костюме связана с пропорционированием.

Это соразмерность костюмной формы и её членений с фигурой человека.

Узоры орнамента на одежде должны соответствовать размерным параметрам носителя костюма.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться соизмерять декоративные элементы костюма с конкретной фигурой его носителя. Уметь увидеть несоответствие, если нарушена масштабность.

СОДЕРЖАНИЕ. Создать три гротескные модели костюма с использованием рисунка орнамента, нарушающего масштабность.

ФОРМА ПОДАЧИ. Работы выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Современная мода допускает нарушение масштабности, необходимо использовать это при создании эскизов.

Тема 8. Ритм в композиции орнамента и костюма

ВВЕДЕНИЕ

Ритм есть чередование соразмерных элементов во времени или в пространстве. Чтобы ритмичный ряд воспринимался, необходимо навязчивое повторение элемента не менее трёх раз.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться умению правильно организовывать ритмические движения орнаментов в композиции костюма.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Создать три вида ленточных орнаментальных композиций: с равномерным чередованием раппорта, с возрастающим ритмом и с пульсирующим ритмом (через определенные паузы).

2. Выполнить три эскиза костюма, используя созданные орнаментальные композиции.

3. Ритмически организовать костюмные орнаменты в виде кантов, бахромы, вышивки или тесьмы.

ФОРМА ПОДАЧИ. Рисунки выполняется на листах А-4 формата.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Необходимо строго соблюдать подобие элементов, участвующих в ритмическом движении.

Тема 9. Статика и динамика в костюмном орнаменте

ВВЕДЕНИЕ

Статика – отсутствие зрительного движения. Она подчёркивает состояние покоя, стабильности, неподвижности.

Динамика характеризует композицию, в которой есть развитие, изменение, определённая направленность движения. Статику и динамику в костюме можно подчеркнуть орнаментами, используемыми в его декоративном решении.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Изучить способы придания костюму статичности и динамичности, используя орнаменты.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Создать орнамент, в котором присутствуют одинаковые элементы и они расположены на равных расстояниях, утверждая принцип статики.
2. Создать орнамент с динамичной композицией, в которой повороты одинаковых мотивов и их цвета различны.
3. Создать серию эскизов со статичным и динамичным решением композиции в костюме, используя созданные орнаменты.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ. Создавая динамику в эскизе, необходимо все элементы костюма и орнамента привести в гармонию, чтобы образ не утратил целостности.

Тема 10. Контраст и нюанс в композиции костюма и орнамента

ВВЕДЕНИЕ

Контраст – резкое отличие, противопоставление характеристик элементов костюма. Контраст не функционален, но остромоден, вызывающ, авангарден. Его сложнее организовать, гармонизировать.

Нюанс – незначительное изменение характеристик костюмных элементов.

Нюанс позволяет создавать тонкую игру композиционных решений, основанных на «чуть-чуть». Нюанс универсален, подходит для любого возраста и случая.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Уметь использовать орнамент для придания контрастной выразительности образу, а нюансные орнаментальные решения – для его гармонизации.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Создать эскиз нарядной одежды с использованием контраста в костюмном орнаменте.

2. Создать эскиз костюма с нюансным решением орнаментальных форм.

ФОРМА ПОДАЧИ. Все эскизы выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

Тема 11. Композиционный центр, акцент в костюме с использованием орнамента

ВВЕДЕНИЕ

Важно, чтобы все составляющие образа подчинялись главному – композиционному центру. Это акцент, доминанта, которая привлекает к себе особое внимание. Допускается существование нескольких композиционных центров, но они должны быть связаны между собой и подчинены главному. Чтобы привлечь внимание акцентируемая деталь костюма должна отличаться цветом, формой, фактурой, объёмом или интересным дизайном.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

ЦЕЛЬ. Научиться умело использовать орнамент для акцента в композиции костюма.

СОДЕРЖАНИЕ.

1. Создать эскиз костюма с использованием традиционного орнамента в качестве акцента.
2. Создать эскиз костюма с использованием черно-белого геометрического орнамента по всему полю костюма, акцент создать при помощи аксессуаров.
3. Создать эскиз костюма с использованием двух вариантов орнамента, на одном из них сделать акцент.

ФОРМА ПОДАЧИ. Эскизы выполняются на листах А-4.

МАТЕРИАЛЫ. Тушь, перо, акварель, гуашь.

Вопросы для проверки знаний

1. Определите понятие и специфику орнамента.
2. Дайте определение символа.
3. В чём особенности мышления орнаменталиста?
4. Опишите семантику древнейших символов орнамента.
5. Дайте определение семиотике.
6. Дайте характеристику первобытному мышлению.
7. Почему обряд инициации стал архетипом?
9. Какие общие черты характеризуют первобытность и традиционное искусство?
10. Назовите три аспекта исследования в семиотике, дайте им характеристику.
11. Определите состав «протокостюма» человека.
12. Дайте определение раппорта и орнаментального мотива. В чем их отличие?
13. Приведите примеры статики и динамики в орнаментальной композиции.
14. Дайте определение орнаментальной композиции.
15. Определите понятие стилизации в орнаменте.
16. Изложите теорию социогенеза Ю. И. Семенова и раскройте её роль в происхождении универсальных символов орнамента.
17. Объясните значения инициации в происхождении костюмного орнамента.
18. Какова социальная семантика трехчастной композиции?
19. Охарактеризуйте символику Мирового Древа и раскройте его роль в декоративном искусстве.
20. Раскройте на примерах семантику костюмного орнамента в традиционной культуре.
21. Перечислите законы построения орнаментальной композиции.
22. Определите семантику трехчастной композиции в орнаменте.
23. Дайте характеристику пропорции золотого сечения.
24. Охарактеризуйте понятие современность.
25. Охарактеризуйте узор «головастица» в орнаменте народного костюма.
26. Как «работает» прагматика орнамента в народной обрядности?
27. Как черты постмодерна проявляются в современной костюмной моде?

Литература

1. Вейль Г. Симметрия. М.: Наука, 1968. 360 с.
2. Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. 384 с.
3. Золотарёв А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М.: Издательство «Наука», 1964. 328 с.
4. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 2. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 315 с.
5. Иконы стиля: История моды XX века. СПб.: Амфора, 2009. 192 с.
6. Историческая культурология / Новый институт культурологии; отв. ред. Э. А. Шулёпова. М.: Академический проект: Альма Матер, 2015. 795 с.
7. История красоты /Под редакцией Умберто Эко. М.:СЛОВО, 2008. 440 с.
8. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды. Минск : Гревцов Паблицер, 2009.178 с.
9. Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий: Учебник для вузов. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 264 с.
10. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2013.680 с.
11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1999. 464 с.
12. Маркелов Г. И. Ритм и автоматизм в творчестве. // Современная психоневрология. 1926, № 5-6. С. 25-31.
13. Марков А. Эволюция человека В 2 кн. Кн.1 Обезьяны, кости и гены. М.: АСТ: CORPUS, 2014. 464 с.
14. Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел. М.: Издательство академии наук СССР, 1951. 140 с.
15. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М.: Росэнциклопедия, 1994. 719 с.
16. Молчанова Л. А. Удмуртский народный костюм. История и символика. Ижевск, 2006. 132 с., ил.
17. Новгородова Э. А. Дающая жизнь. // Наука и религия. 1984, № 5. С. 64-65.
18. Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. 1040 с.
19. Свендсен Л. Философия моды. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
20. Семенов Ю. М. Происхождение брака и семьи. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2017. 310 с.
21. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985. 299 с.
22. Фролов Б. А. Первобытная графика Европы. М.: Наука, 1992. 200 с.
23. Харт, К. Постмодернизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 262 с.

24. Шер, Я. А., Вишняцкий, Л. Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. – М.: Научный мир, 2004. 280 с.

25. Юнг К.Г. О природе психе. М.: «Рефлбук», К.: «Ваклер», 2002. 414 с.

Периодические издания

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

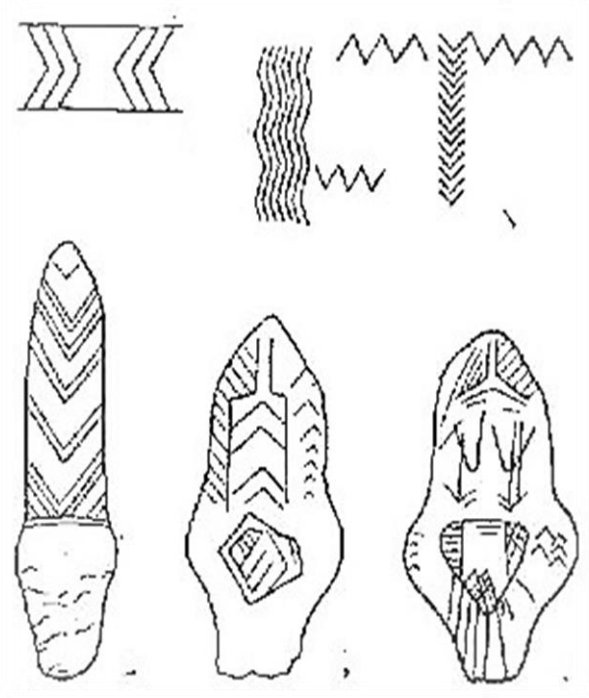
Интернет-сайты

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

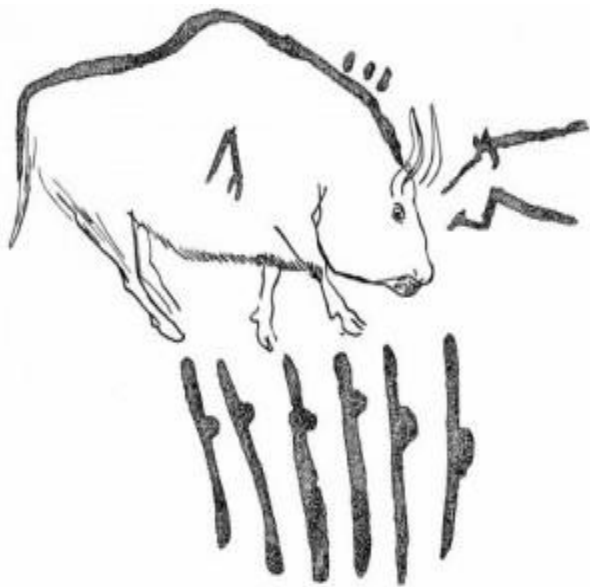
ИЛЮСТРАЦИИ



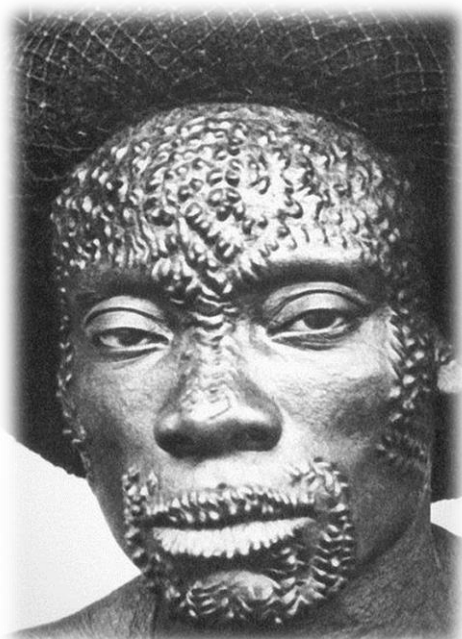
Илл. 1



Илл. 1, 2. Истоки орнамента



Илл. 3. Петроглифы – наскальное изображение родового дерева;
Илл.4. «Многоножки» – рисунок на шаманском бубне;
Илл.5. «Клавиформы» – стилизованные изображения танцующих женщин



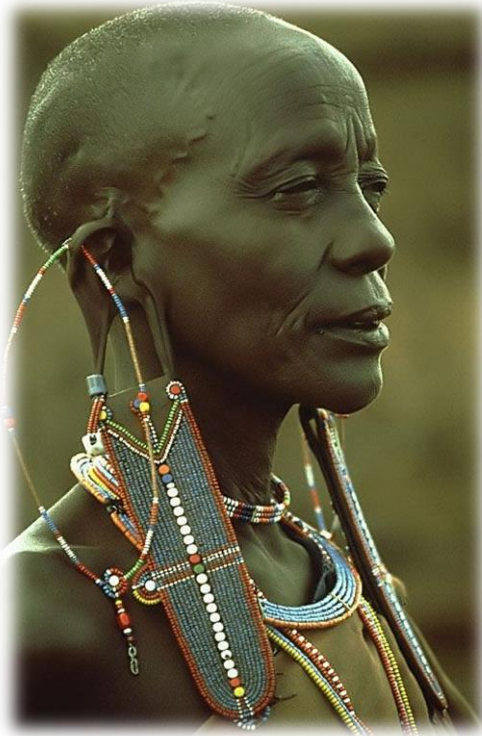
Илл. 6, 7, 8, 9. Инициация: кровавые церемонии и несмываемые знаки



Илл. 10. Находка из пещеры Холе-Фельс в Германии 2009 года, её возраст 40 тыс. лет до н. э.



Илл. 10, 11. Женское плодотворящее начало и тотемный зверь – древнейшие культы человечества

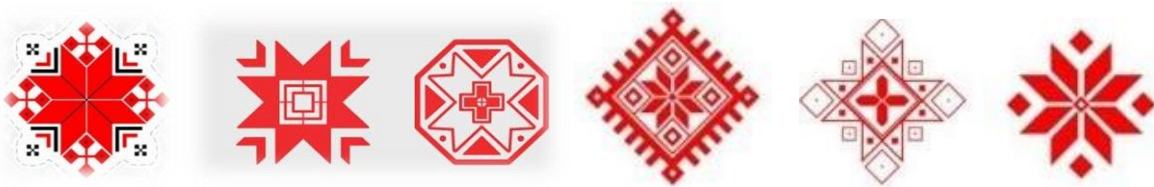




Илл. 12, 13, 14, 15, 16, 17. Раскраска тела, татуировка и навесные украшения – «протокоством» человека



Илл. 18. Варианты узора «головастница» в русской и удмуртской вышивке



Илл. 19. Восьмилучевая розетка – универсальный символ.
Варианты узора в разных традициях



Рис. 21. Норвежский трикотаж.
Работа автора



Илл. 22. Занавес в Удмуртском театре.



Рис. 23. Белорусская вышивка



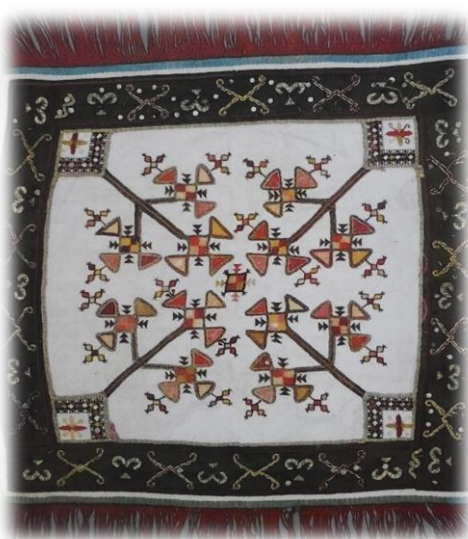
Илл. 24, 25, 26. Треугольник в русском и удмуртском костюмном орнаменте



Илл. 27. Крест и квадрат в чувашской вышивке;



Илл.28.Круг, спираль и свастика в русском costume



Илл. 29. Треугольник, квадрат и крест в вышивке удмуртского сюлька;



Илл. 30. Меандр в вышивке понёвы



Илл. 31, 32, 33, 34, 35. Трёхчастная композиция – универсальный сюжет



Илл.36. Русская вышивка

Илл. 37. Коньковая подвеска

Илл. 38. «Ладья» в вышивке



Илл. 39, 40. Трёхчастная композиция в удмуртской вышивке



Илл. 41, 42, 43, 44, 45. Культовые прорезные бляхи пермского звериного стиля



Илл. 46 ,47, 48. Богиня и неофит в искусстве скифов:
 Илл. 46. Золотая бляшка с головного покрывала жрицы;
 Илл. 47. Золотая обкладка ритуального сосуда;
 Илл. 48. Войлочный ковёр из Пазырыкского кургана



Илл. 49, 50, 51. Богиня и её возлюбленный в греко-римском искусстве



Илл. 52, 53, 54. Миф об умирающем и воскресающем боге –
 универсальный сюжет



Илл. 55, 56, 57, 58, 59, 60. Лестница. Вертикальные полосы и уголки на стволе – типичная орнаментация женских изображений в палеолите и неолите и традиционного костюма XIX века



Илл. 61, 62, 63. Уголки на стволе и треугольник в корнях родового дерева в узоре удмуртского нагрудника «кабачи» и вышивки хантыйских крапивных платьев XIX века



Илл. 64, 65, 66, 67, 68. Мужские платья от Алехандро Поломо



Илл. 69, 70, 71. Парадоксы Мартина Маржелье



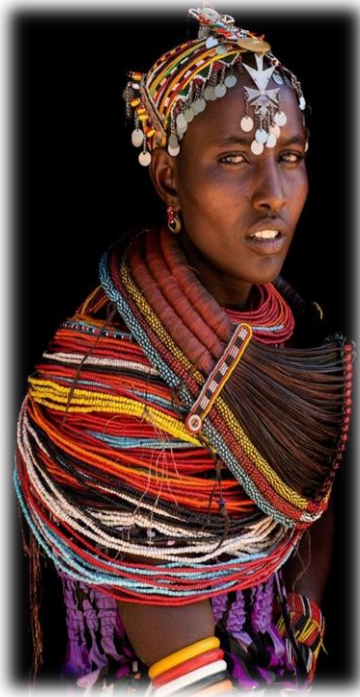
Илл. 72, 73, 74, 75, 76. Фактура и декор в современном костюме



Илл. 77, 78, 79, 80, 81, 82. Костюмный орнамент в современной моде



Илл. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91. Костюмный орнамент в деталях и аксессуарах



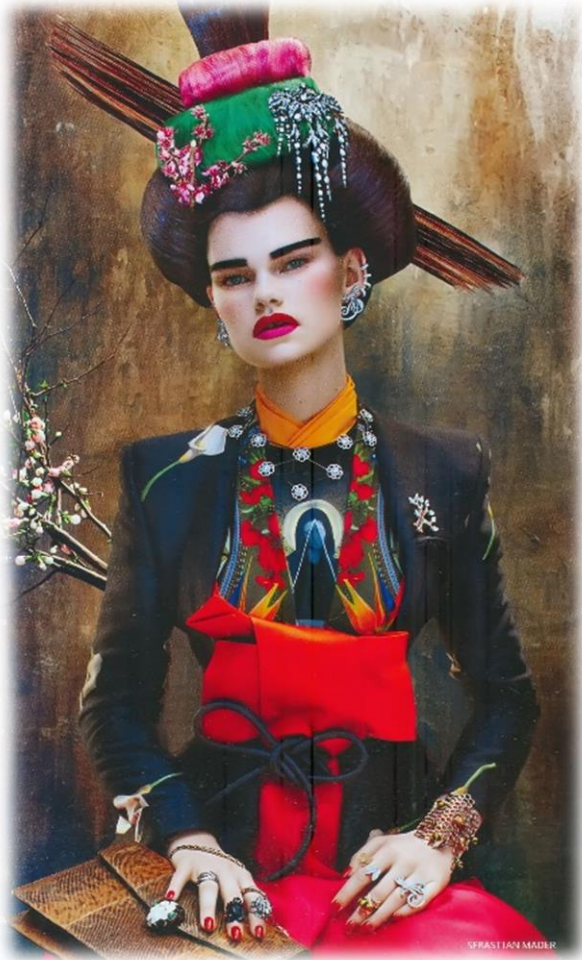
Илл. 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98. Орнамент в этнической традиции



Илл. 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106. Орнамент в этнической традиции



Илл. 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113.
Безграничная плюральность постмодерна. Образы моды



Илл. 114, 115, 116, 117, 118. Образы моды

Учебное издание

Молчанова Людмила Анатольевна

**Семиотика костюмного орнамента:
от истоков к современности**

Учебное пособие

Авторская редакция

Отпечатано с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 19.04.2021. Формат 60x84^{1/8}

Усл. печ. л. 8,83.

Тираж 100 экз. Заказ № 815

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

Типография Издательского центра
«Удмуртский университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.
Тел. 68-57-18