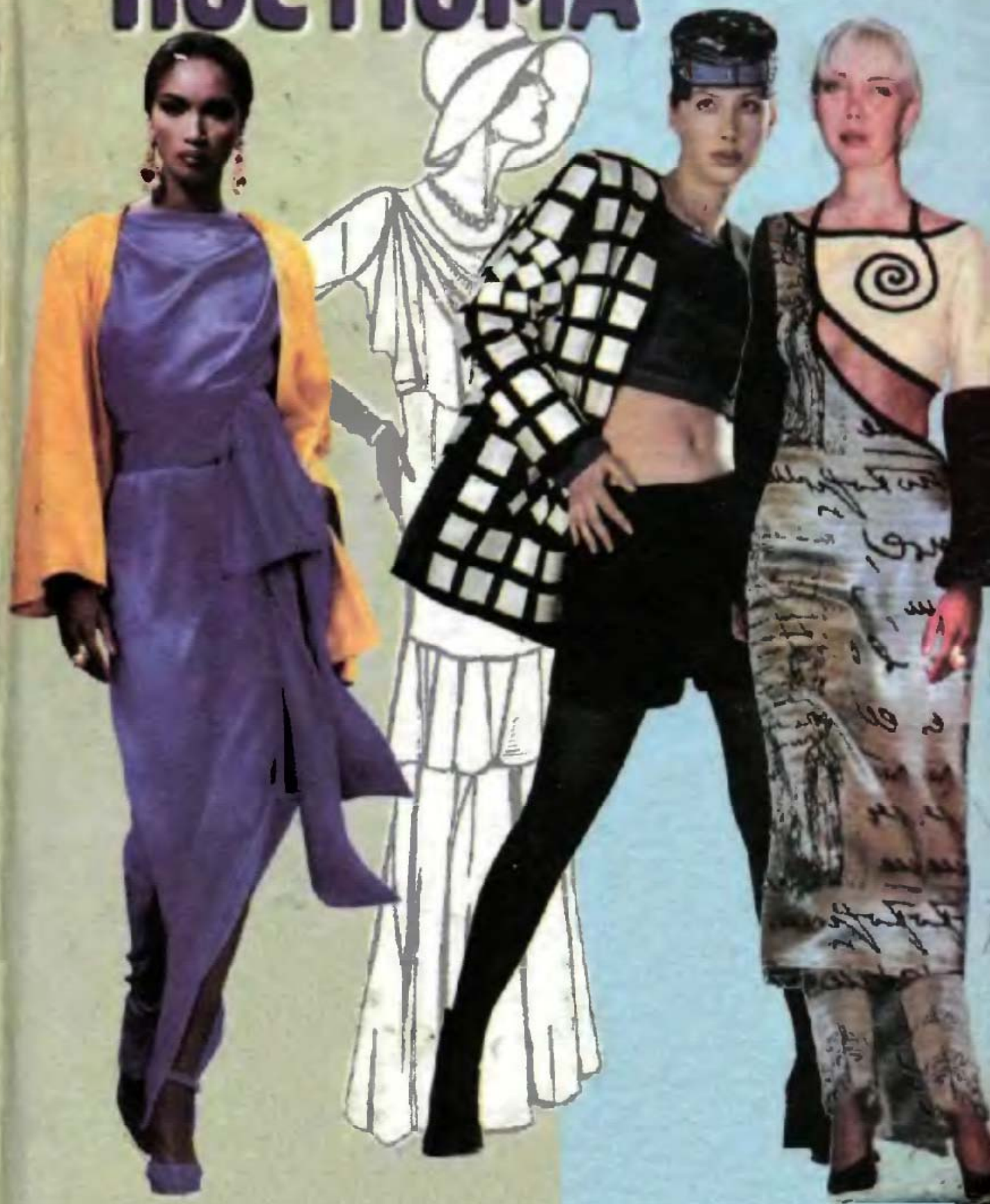


Т.О. БЕРДНИК, Т.П. НЕКЛЮДОВА

# ДИЗАЙН КОСТЮМА



Т. О. БЕРДНИК, Т. П. НЕКЛЮДОВА

# Дизайн Костюма

Ростов-на-Дону

**Феникс**

2000

ББК 63.03

Б49

**Бердник Т. О., Неклюдова Т. П.**

**Б49** Дизайн костюма. — Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2000. — 448 с.

Книга, которую Вы собираетесь прочитать, посвящена вопросам художественного проектирования костюма. Впервые композиция, методы моделирования и формообразования одежды, составляющие теоретическую основу дизайна костюма, представлены в их органическом единстве. Кроме того настоящая работа содержит ценный систематизированный материал по истории моды и дизайна в целом.

Теоретические положения подкреплены рекомендациями по выполнению практических занятий по каждой теме и многочисленными иллюстрациями.

Данное издание предназначено не только для студентов высших и средних учебных заведений, изучающих моделирование и дизайн костюма, но и для широкого круга читателей, которым интересны закономерности рождения и развития моды.

ISBN 5-222-00909-2

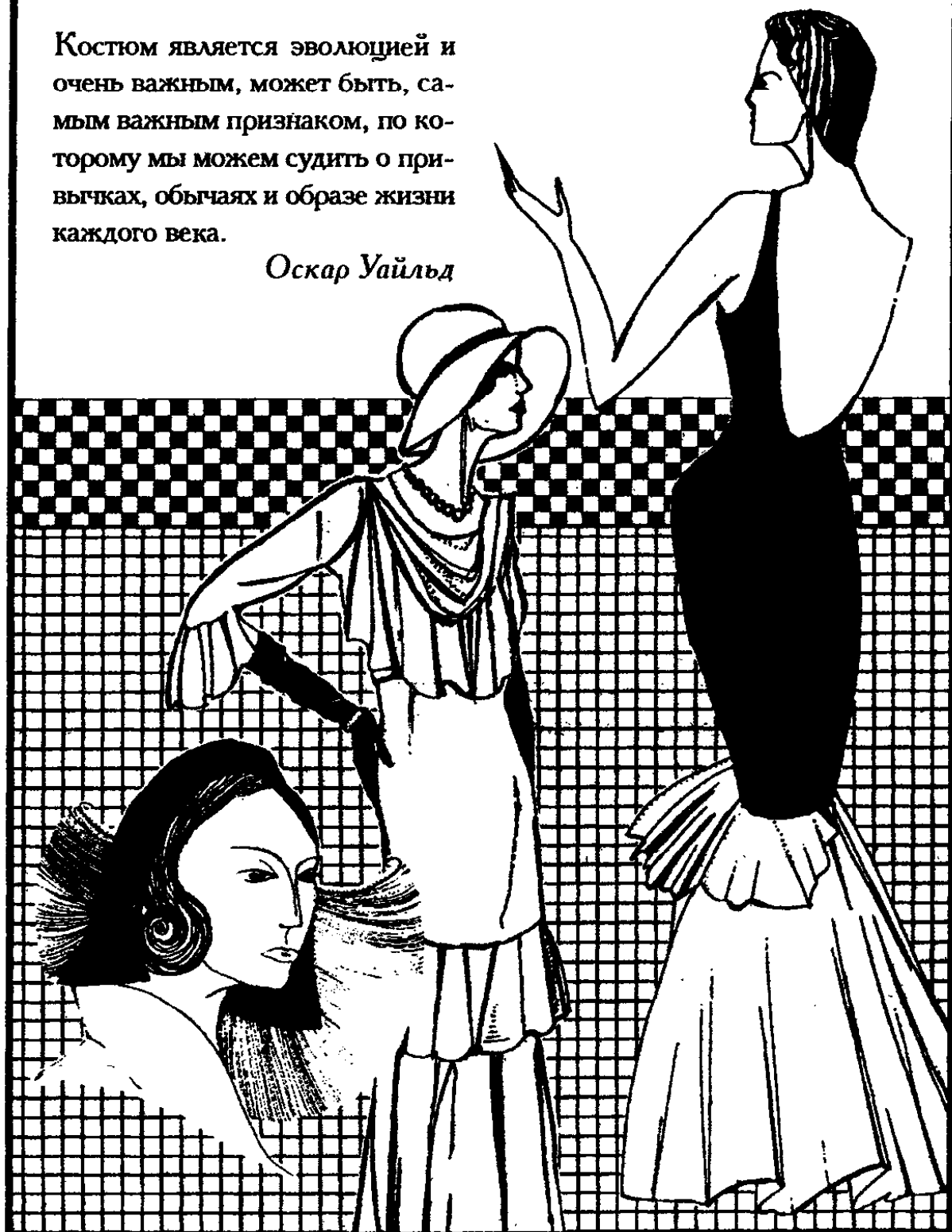
ББК 63.03

© Бердник Т. О., Неклюдова Т. П., 1999  
© Оформление, изд-во «Феникс», 2000

# ДИЗАЙН КОСТЮМА

Костюм является эволюцией и очень важным, может быть, самым важным признаком, по которому мы можем судить о привычках, обычаях и образе жизни каждого века.

*Оскар Уайльд*



## Введение

Говоря о дизайне костюма, мы прежде всего имеем в виду создание моды. Слово «мода» произошло от латинского «modus», что переводится как мера, образ, способ, правило, предписание. Под модой в самом широком смысле этого слова понимается господство в определенное время в определенной среде тех или иных вкусов в отношении различных внешних форм культуры: стиля жизни, обычаев и привычек поведения, автомашин, предметов быта, одежды, — и довольно частая смена этих вкусов. Чаще всего именно сменяемость формы одежды и называют модой.

Из-за непостоянства, которое является основным признаком моды, ее часто называют легкомысленной и не считают объектом для серьезного отношения и изучения. Позиция эта абсолютно неправомерна, так как мода, именно благодаря своему непостоянству, помогает человеку спастись от однообразия.

Замечательный российский художник-модельер Вячеслав Зайцев, выступая в защиту моды, писал: «Можно бесконечно упрекать моду в капризности и непостоянстве. Можно даже попробовать остановить ее течение, «законсервировать» ее. Но не обеднит ли это прежде всего нас самих? Ведь меняется вокруг нас буквально все. И разве может в этом меняющемся мире оставаться неизменной одна наша одежда? Никакие директивы и указания, приказы и иные попытки регламентировать моду не смогут остановить ее стремительный бег». Стремление людей к внутренним и внешним переменам является в какой-то мере отражением изменчивости самой природы.

История моды неразрывно связана с историей развития самого костюма, однако между ними нельзя ставить знак равенства, так как возникновение моды как социального явления искусствоведы датируют только эпохой позднего средневековья, а точнее, концом XIV — началом XV столетия. Именно в это время процесс развития одежды приобретает черты, характерные для моды: костюм становится явлением общеевропейским, а не национальным или региональным, как это было раньше; сравнительно часто сменяются его формы; в одежде появляются многочисленные причудливые новинки, которые очень быстро становятся всеобщим увлечением, т. е. общество охватывает ажиотаж подражания.

Подражание служит, таким образом, необходимой предпосылкой моды, вскрывая при этом ее противоречие. Человек приемлет моду, старается точнее соответствовать ее образцам, быть «как все», а с другой стороны, с помощью именно этой моды, стремится выделиться из среды окружающих его людей, осуществить собственную «самостилизацию», утвердить свое представление о самом себе.

Каждая мода так или иначе является зеркалом своего времени, отражая общественно-политическую жизнь общества, уровень и характер развития производительных сил, наиболее яркие события эпохи, важнейшие культурные и научные достижения, привычки и психологию современного человека, его представления об эстетическом идеале. Формы костюма всегда развиваются параллельно с развитием общего стиля в искусстве и архитектуре определенной исторической эпохи, переживая вместе с ним все этапы эволюции: зарождение, расцвет и угасание, причем с момента «умирания» старой, уже изжившей себя костюмной формы начинается процесс формирования новой.

Модельеров, диктующих тенденции развития костюма в определенный период времени, можно назвать посредниками между жизнью человеческого общества и модой. Однако их предложения только тогда становятся модой, когда они приняты и признаны основной массой потребителей. И в этом кроется еще одно противоречие. Кривая моды идет вверх по мере роста ее популярности, все больше число тех, кто получает от нее удовольствие. Когда же подражание достигает наивысшей точки, возникает угроза превращения модной одежды в однообразную униформу — мода перестает быть модной и ее цикл либо резко обрывается, либо медленно затухает. Цель моды — всеобъемлющее господство — таит в себе и ее закат.

Как показывает опыт, каждый модный цикл можно разбить на следующие фазы: появление модели-образца на демонстрационном подиуме, признание ее актуальности узким кругом потребителей, распространение приспособленного к интересам и вкусам широких масс варианта в удешевленном серийном производстве, пресыщение, затухание интереса и, в конце концов, полное исключение бывшей модной формы костюма. В тот момент, когда определенный вид одежды приобретает слишком массовый характер, модельеры начинают работу над новой модной линией. Таким образом, процесс смены форм костюма является плавным и непрерывным.

У разных предметов одежды различны и модные циклы — у некоторых из них, например недорогих летних платьев, циклы сменяются быстро, от сезона к сезону; у других, таких как деловые костюмы или вечерние платья, циклы более продолжительны — они могут не терять своей актуальности несколько сезонов. Некоторые модные новинки после того, как их приняли широкие

массы потребителей, переходят в категорию стандарта — так формируется одежда классического стиля.

Но даже классические, образцовые формы костюма не остаются абсолютно неизменными, застывшими во времени — новая мода вносит в них определенные коррективы. Если рассмотреть для примера классический мужской костюм, который начал формироваться еще в конце XIX в., а к 30-м гг. нашего столетия приобрел внешний вид, остающийся почти неизменным до сегодняшних дней, то и здесь можно отметить, как время накладывало свой отпечаток на некоторые детали его формы: ширину брюк вверху и внизу, линию и размер плеча пиджака, конфигурацию лацкана, степень прилегания к фигуре, волокнистый состав, цвет и рисунок ткани и даже пол носителя (во второй половине XX в. классический мужской костюм прочно занял место в женском гардеробе).

На вопрос, где рождается мода, каждый, практически не задумываясь, ответит — в Париже. И ответ этот в значительной степени правомерен, так как столица Франции давно уже удерживает звание и столицы мировой моды. Именно здесь находятся дома моды самых знаменитых модельеров мира, так называемых кутюрье. Несколько десятков блистательных творцов моды объединены в ассоциацию «Haute couture» (в переводе с французского — высокое шитье), все они трудятся во славу парижской, а точнее мировой моды, являясь при этом представителями различных национальностей. С недавнего времени этот славный список пополнился и русским именем, членом ассоциации стал Валентин Юдашкин, первый и пока что единственный кутюрье в нашей стране.



Обязательными условиями членства «Haute couture» являются, во-первых, наличие собственного дома моды в Париже и, во-вторых, выступление два раза в год с коллекциями моделей осенне-зимнего и весенне-летнего сезона, определяющими тенденции и перспективы развития модной одежды. Каждое изделие подобной коллекции представляет собой настоящее произведение искусства, выполненное в единичном варианте, практически полностью вручную при активном участии самого кутюрье. Естественно, что эти костюмы стоят баснословно дорого и могут быть приобретены лишь очень ограниченным кругом покупателей, а часто становятся экспонатами государственных и частных музеев.

Модели «haute couture» еще не мода, а квинтэссенция будущей модной линии. Идеи, заложенные в них, значительно упрощаются, перерабатываются с учетом возможностей массового производства и становятся доступными широкому кругу потребителей. Направление развития современного костюма, ориентированного на промышленное производство и рассчитанного на массового покупателя, называется «pret-a-porter», что переводится с французского как «готовое платье». Показы коллекций «pret-a-porter», которые, кстати, также проводятся дважды в год в Париже, и определяют лицо современной мировой моды.

Из сказанного становится очевидным, что мода, формируясь на парижских и мировых подиумах, перерабатывается в соответствии с требованиями промышленного производства, выходит на улицы и овладевает массами. Однако было бы несправедливым утверждать, что этот путь возникновения новой моды единственно возможный. В истории костюма известны примеры обратной последовательности, когда сама улица порождает

ла идеи нового костюма и вдохновляла модельеров на создание коллекций. Самым ярким из подобных примеров является, пожалуй, возникновение молодежной моды как явления субкультуры тинейджеров.

Сегодня, когда модельеры в своем творчестве в значительной мере ориентируются на молодых людей как основных потребителей моды, кажется невероятным, что до сравнительно недавнего времени молодежного костюма не существовало — одежда делилась на детскую и взрослую. В конце 50-х и особенно в 60-х гг. нашего столетия ситуация изменилась коренным образом — молодежь становится самой активной социальной и политической силой общества.

Осознав себя как новый феномен общественной жизни и определенную силу, молодое поколение пожелало утвердиться в этой роли и самовыразиться, что в результате вылилось в движение хиппи. Философия хиппи представляла собой сложный конгломерат из идей пацифизма, толстовства и субъективно перетолкованного буддизма. Хиппи провозглашали абсолютную свободу от лицемерия и запретов официальной морали и создали так называемую молодежную субкультуру, включающую специфическую молодежную музыку, танцы, развлечения. Выражая протест против жестокого и несправедливого «мира взрослых», молодые люди старались отличаться от поколения отцов во всем: в поведении, образе жизни, искусстве и, разумеется, в костюме.

Молодежь создает свою моду, призванную шокировать традиционные вкусы. В строгом смысле слова она не изобрела в одежде ничего, что бы до этого времени не существовало, просто обратилась к тем ее формам, которые бытовали в повседневности, но никогда не привлекали внимания как объект творчества создателей высо-

кой моды. Молодежной «униформой» становятся американские джинсы, которые раньше рассматривались только лишь как рабочая одежда; увлечение буддистской философией и культурой приводит к появлению в молодежном гардеробе элементов народного восточного костюма; очень популярными среди молодежи того времени были также майки с рисунками и текстами, часто политического звучания. Самый же громкий скандал вызвали предложенные английским модельером Мэри Куант мини-юбки, сразу же сделавшие ее знаменитой.

Однако несмотря на скандал, а может быть, именно благодаря ему сумасбродные идеи молодежи создают атмосферу невиданного ажиотажа, их подхватывают и начинают использовать в своих интересах большие торговые дома, специальные модные журналы, бутики. Знаменитые кутюрье Андре Курреж, Пьер Карден, Пако Рабанн и другие выводят уличную одежду подростков на подиумы высокой моды.

Одна французская журналистка так описывала свои впечатления о происходившем в это время: «Мода взорвалась от обилия новых идей. Дамские английские костюмы, выходные платья, вечерние ансамбли вдруг стали считаться старушечьими. На смену им пришли мини-юбки Мэри Куант и детски-хрупкие формы Твигги, затем Курреж со своими виниловыми сапожками, шерстяными шортами пастельных тонов, пластмассовыми очками и, наконец, футуристические платья Кардена. Новые веяния захватили улицы и универсальные магазины, быстро превращаясь в неизменно модную классику».

Так костюм, появившийся как протест против официальной моды, усилиями модельеров сам становится модой, а молодое поколение заставило ведущих дизайнеров мира считаться со своими вкусами. Студенческая

«культура бунта» 60-х гг. неожиданным образом обернулась чем-то в высшей степени свежим и позитивным: легкостью, удобством, оригинальностью — тем, что способно доставлять настоящее удовольствие. Это явление довольно точно определил американский дизайнер моды Руди Гернрайх, которого заслуженно считают пророком стиля середины XX столетия: «...До начала 60-х годов одежда была просто одеждой и ничем более. Но когда в моду начал проникать стиль одежды улиц, стало ясно, что на языке одежды можно говорить. Речь шла не только о дизайне».

По мнению одной из самых элегантных женщин нашего столетия и знаменитого кутюрье, совершившего переворот в современном костюме, Габриэль (Коко) Шанель, мода, не нашедшая признания широчайших масс, не является модой. Однако прежде чем идеи модельеров завоюют вкусы публики, они нуждаются в пропаганде. Весь процесс работы над новой коллекцией проводится в глубочайшей тайне, но как только модель делает первые шаги по демонстрационному подиуму, начинается активная и громогласная рекламная кампания.

Прежде всего реклама новой модной линии в одежде осуществляется журналами мод, самыми знаменитыми из которых являются «Vogue», «Harper's Bazaar», «L'Officiel» и другие. Эти журналы специализируются на пропаганде моды уже не одно десятилетие, за годы их существования в них сотрудничали прекрасные художники — Р. Дюфи, Х. Берар, Эрте, Грюо, создававшие рисунки модных костюмов, которые можно назвать шедеврами графики.

С развитием фотографии рисованные изображения моделей одежды отошли на второй план, профессия иллюстратора моды стала редкой и диковинной. В то же

время деятельность этих журналов помогла искусству фотографии подняться до высокой степени художественности, именно благодаря требованиям модных изданий появилась и получила признание такая профессия, как фотохудожник.

Кроме периодических изданий, приносящих значительные прибыли индустрии моды, успешно пропагандирует новые предложения модельеров определенный круг людей, которых считают образцом безупречного вкуса и законодателями моды. Они постоянно находятся на виду и являются объектом пристального внимания публики. К этому избранному кругу относятся представители высшей аристократии и богатых слоев общества, популярные актеры, певцы и другие известные люди, признанные образцом элегантности и экстравагантности. Им охотно подражают, а подражание, как уже отмечалось, есть основное условие распространения моды.

Нельзя недооценивать значение моды, ведь она отражает весь стиль жизни общества. Каждый человек вынужден подчиняться ее диктату, некоторые делают это добровольно и с восторгом, другие же пассивно и бездумно, но так или иначе людей вне моды не существует. Те, кто считают себя свободными от требований моды, на самом деле просто старомодны, т. е. их одежда соответствует модным канонам прошедших лет. Глупо вести непримиримую борьбу с модными тенденциями, но также неразумна и другая крайность — слепое подражание модным образцам. В. Зайцев писал: «Модельер не диктатор, а скорее советчик, учитель вкуса. Он не должен навязывать всем и каждому свое восприятие прекрасного, он лишь подсказывает пути совершенствования индивидуальности каждого».

Главная задача костюма — создать атмосферу физического и душевного комфорта для человека, который его носит, усилить его внешнюю привлекательность, подчеркнуть его индивидуальность, соответствовать стилю его жизни и поведения. Поэтому среди многочисленных предложений модельеров необходимо остановить свой выбор на тех, которые максимально «работают» на решение этой задачи. К счастью, современная мода, мода последних десятилетий, дает широкий диапазон направлений и стилей, что позволяет каждому сделать выбор, соответствующий его индивидуальным требованиям.

Рождаются ли идеи нового современного костюма в лабораториях великих модельеров или их подсказывает улица, процесс создания моды, являющейся частью материальной культуры общества и отражающей мировоззренческие и эстетические взгляды людей, чрезвычайно сложен. Дизайнер, работающий над созданием новой формы костюма, выступает одновременно в нескольких качествах: он и художник — скульптор, живописец, прикладник, рождающий новую эстетику, он и конструктор-технолог, способный довести свои замыслы до реализации в материале, он и психолог, помогающий людям отразить через одежду свои внутренние качества и обрести уверенность в себе, и даже, в какой-то мере, режиссер, предлагающий человеку — носителю костюма каждый раз новый образ, а вместе с ним и новую поведенческую роль.

Знаменитый парижский кутюрье Кристиан Лакруа так пишет о существе своей работы: «...Все сосредоточено на женщине. Я пытаюсь узнать, кто она, какова ее жизнь, какую роль в этой жизни она играет. Жизнь — тот же театр. Вот я и одеваю женщин так, чтобы они могли достойно сыграть свою роль в этом театре». В

другом своем высказывании Лакруа откровенно гордится профессией модельера: «Часто о высокой моде ошибочно судят как о некоем воплощении гордыни. Разглагольствуют, что ее цель — демонстрация высокого социального положения и богатства. На самом деле искусство моды — это попытка прорыва в таинство мироздания... Для тех, кто стоит у руля моды, она является символом легкости и невесомости. Людям ужасно недостает красоты. Наша привилегия в том, что мы способны эту красоту подарить себе сами. Оценить же достоинства зрелища — роскошь, доступная каждому».

Естественно, что художник-модельер, стремящийся как можно точнее выполнить свою задачу, должен быть не только талантливым от природы, но и высокообразованным человеком. Процесс профессиональной подготовки модельеров представляет собой синтез различных образовательных циклов. С одной стороны, будущий дизайнер должен получить художественное образование, овладев соответствующими знаниями и навыками, с другой — ему нужно изучить такие учебные дисциплины, как, например, технология швейного производства, конструирование и моделирование, материаловедение, которые обеспечат необходимый уровень инженерно-технической подготовки. Кроме того, художник, работающий в сфере создания современной одежды, нуждается в довольно обширной и глубокой информации из области истории развития общества, искусства и костюма. Только комплексная подготовка может обеспечить высокий уровень профессионализма.

Эти требования к подготовке модельеров-профессионалов определили содержание данной книги, которая состоит из трех основных частей. Первая часть книги знакомит читателя с историей формирования и развития

основных форм костюма, начиная с Древнего Египта (3000 до н. э.) и заканчивая модой XX столетия. Костюм каждого исторического периода показан в контексте своего времени и в связи с различными факторами общественной, научной и культурной жизни людей. Кроме того, во второй части раскрывается влияние художественного стиля эпохи на эстетику одежды.

Вторая часть посвящена вопросам художественного проектирования одежды. В ней определяется место дизайна костюма в общей системе материальной культуры современного общества; содержатся сведения об основных знаковых элементах одежды, которые несут информацию о стиле, уровне материальной жизни, технологии определенного периода истории.

Главный раздел этой части посвящен композиции костюма, ее основным приемам, средствам и признакам, знание которых и позволяет художнику-модельеру создавать гармонически организованную одежду. Здесь также описываются приемы и методы моделирования различных костюмных форм. Большое внимание уделяется раскрытию источников творческой деятельности дизайнера — создателя современного костюма и требованиям к костюмной эскизной графике. Почти все разделы и темы первой главы заканчиваются описанием рекомендуемых практических заданий, выполнение которых лучше обеспечит закрепление теоретических знаний, полученных в результате чтения и изучения нашей книги.

Третья, последняя часть представляет собой словарь терминов, которые используются в профессиональном лексиконе современной моды.

Авторы данной книги, не претендуя на создание учебника по какой-то конкретной дисциплине, попытались составить пособие для студентов, изучающих дизайн



костюма в системе высшего и среднего образования. Материалы, включенные в предлагаемое издание, представляют интерес не только для профессионалов, но и для всех тех, кому небезразличны секреты «рождения» красивой одежды, помогающей человеку наиболее выгодно представить окружающим свою внешность.

В основу книги положен значительный опыт преподавательской работы авторов в Ростовском государственном архитектурном институте.

Авторы выражают искреннюю благодарность студентам Ростовского государственного архитектурного института за активное участие в выполнении иллюстративного материала, помещенного в этом издании, в частности Маргарите Гагалаевой и Елене Игнатенко.



---

# *I Дизайн костюма как вид художественного творчества*

---

## ДИЗАЙН В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

---

Дизайн в наше время — главная, наиболее развитая и теоретически осмысленная сфера художественной деятельности человека. Продуктом его является предметный мир, создаваемый людьми средствами индустриальной техники по законам красоты и функциональности. Знаменитый немецкий философ XVIII в. И. Кант очень точно назвал мир вещей, творимый человеком, чтобы облегчить себе жизнь, сделать ее более удобной и приятной, «второй природой». Решая в совокупности и практические и художественные задачи, дизайн принадлежит одновременно к сферам создания и материальных, и духовных ценностей. Произведениями дизайна могут быть мебель, утварь, орудия труда, оружие, машины, одежда и украшения.

Предметы быта и труда, созданные дизайнером, неотделимы от материальной культуры современной ему эпохи, тесно связаны с отвечающим ей бытовым укладом, с теми или иными его местными этническими и национальными особенностями, социально-групповыми и социальными различиями. Составляя органическую часть предметной среды, с которой повседневно соприкасается человек, произведения дизайна своими эстетическими достоинствами, образным строем, характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, являются важным источником эмоций, влияющих на его отношение к окружающему миру.

Слово *design* в переводе с английского языка означает — проектировать, чертить, задумывать, а также план, проект, рисунок. В нашем понимании этот термин обозначает художественное проектирование промышленных изделий, удобных и красивых вещей, создание целостной предметной среды, модернизацию продукции в соответствии с требованиями господствующей моды на основе научных знаний и технических достижений. Дизайн поистине соответствует знаменитой поэтической формуле — алгеброй поверяет гармонию.

Это довольно молодой вид искусства, появление и формирование которого связано с индустриализацией общества. Предпосылки для возникновения дизайна зародились еще в эпоху перехода от ручного труда к машинному производству. Стремительное развитие индустрии в XX столетии сделало массовым процесс изготовления вещей. На смену уникальному изделию мастера пришло производство штампованных товаров. Как отмечал Ю. Б. Борев: «Перестав быть предметом роскоши, продукт производства одновременно перестал быть роскошным предметом, так как он не несет в себе индивидуальности его создателя».

И тогда на помощь конструктору, проектирующему утилитарные качества предмета, пришел художник, определяющий эстетическую его выразительность. Конструктор и художник объединились в одном лице — в лице дизайнера, представителя новой профессии, инженера-проектировщика с художественной подготовкой. Дизайн, таким образом, явился результатом расширения сферы прикладного искусства и его развития на промышленной основе, результатом проникновения эстетики в технику, вторжения художника в производство.

Основные принципы технической эстетики, являющиеся теоретическим фундаментом дизайна, были сформулированы уже на рубеже последних столетий. Архитектор Х. Ван де Вельде в конце XIX в. подчеркивал необходимость сочетания технической и художественной формы изделий, при этом подчиняя эстетические требования целесообразности, логике, «практичной и разумной красоте». В 1913 г. теоретик искусства и архитектор В. Гропиус утверждал, что «вещь замечательная в техническом отношении должна быть пропитана духовной идеей и эстетически оформлена». Немногом позже, в 1919 г. в немецком городе Веймаре он основал и возглавил знаменитый «Баухауз» (в переводе с немецкого «Дом строительства»), который стал первой школой дизайна, стремившейся объединить усилия техники и искусства в промышленном производстве. По проекту самого Гропиуса было построено здание резиденции «Баухауза»: многофункциональный комплекс из корпусов, факультетов и мастерских, окруженных стеклянными ограждениями.

Программа обучения в школе предполагала соединение искусства со строительной техникой — как в средневековых ремесленных гильдиях, но на современной ос-

нове. Для преподавания были приглашены известные архитекторы-функционалисты и художники-реформаторы того времени: сам В. Гропиус, Х. Мейер, Л. Мис ван дер Роэ, Л. Моголи-Надь, П. Клее, В. Кандинский, О. Шлеммер и другие. Все они утверждали принципы рационализма в мировой архитектуре и в становлении современного художественного конструирования, рассматривая их как основное условие улучшения социальной жизни человечества. Безусловно, идеи о возможности переустройства общества путем создания гармоничной предметной среды были утопическими по своей сути.

На всех курсах «Баухауза» шло непрерывное экспериментирование, в процессе которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорции, овладевали всеми тонкостями восприятия, формообразования, цветосочетания. Гропиус ввел в обиход термин «визуальный язык», под которым понимал особый язык формы, дающий идеям зримое выражение. В визуальном языке дизайна знаками становятся пропорции, оптические иллюзии, пластика, соотношения света и тени, пустот и объемов, цвета и масштаба, и т. д.

Изделия студентов «Баухауза» несли на себе осязаемый отпечаток живописи, графики, скульптуры 20-х гг. с характерным для того времени увлечением кубизмом и супрематизмом, разложением общей формы предмета на составляющие ее геометрические прообразы. Опираясь на эстетику современного искусства и идеи функционализма, школа стремилась выработать универсальные принципы формообразования в пластических искусствах, найти комплексное художественное решение материально-предметной среды, окружающей человека в его повседневной жизни, с тем, чтобы сделать условия этой жизни более комфортными.

Венгерский художник Л. Моголи-Надь, один из основателей и преподавателей «Баухауза», кратко сформулировал социальные принципы дизайна: «Дизайнер имеет дело с предметами, но его цель не предмет, а человек». Техническая эстетика направляет усилия дизайнера на гуманизацию техники, очеловечение «второй природы», на гармонизацию предметного мира, насыщенного машинами. Главной практической целью дизайна должно стать улучшение социальных условий и эстетическое совершенствование общества людей.

В 1932 г. «Баухауз» переехал в Берлин, а в 1933-м был закрыт пришедшими к власти нацистами. Попытка возродить школу в Чикаго, предпринятая в 1937 г., потерпела неудачу. Однако идеи преподавателей «Баухауза» о рационализации жилища и повышении уровня бытового комфорта посредством синтеза художественной мысли и использования высоких технологий получили бурное развитие в 80-е гг. и легли в основу формирования самого авангардного архитектурного и дизайнерского стиля уходящего столетия — hi-tech (хай-тек), что в буквальном переводе означает высокие технологии. Его установка на прогресс и «чистый дизайн» оказалась по-настоящему плодотворной.

Одновременно с созданием «Баухауза» в Европе идеи технической эстетики начинают распространяться и в России. А. В. Луначарский так писал о необходимости «неразрывного союза промышленности и искусства»: «Задача промышленности: изменить мир именно так, чтобы человек наилучше мог удовлетворять в нем свои потребности. Но у человека есть потребность жить радостно, жить весело, жить интенсивно... Если у человека нет творческой свободы, нет художественного наслаждения, — его жизнь безрадостна... Радостным должно

быть платье, радостна должна быть мебель, посуда, радостным должно быть жилище... Гигантская художественно-промышленная задача будет заключаться именно в том, чтобы найти простые, здоровые, убедительные принципы радости и применить их к еще более грандиозной, чем теперь, машинной индустрии, к строительству жизни и быта...».

В 1920 г. в Москве в результате слияния Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества образовывается ВХУТЕМАС — Всероссийские художественно-технические мастерские, которые вели активные практические и теоретические поиски в области дизайна и технической эстетики. Это было специальное высшее учебное заведение, имевшее целью подготовку «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». В нем художественное творчество трактовалось как широкая сфера, включающая и создание произведений искусства, и художественно ценных предметов быта и техники. Замечательные русские художники-новаторы, преподававшие во ВХУТЕМАСе — А. Родченко, В. Татлин, Л. Лисицкий, М. Гинсбург и другие, стали участниками движения за «производственное искусство».

На 20-е гг. в России пришелся и расцвет дизайна костюма. В это время впервые была поставлена задача изготовления массовой, общедоступной одежды высокого художественного качества. С этой целью при отделе ИЗО Наркомпроса была создана мастерская современного костюма, которую возглавила Надежда Ламанова — известный модельер и театральный художник того времени. Мастерская стала творческой экспериментальной лабораторией новых форм костюма. В 1923 г. открылось первое ателье мод, которое занималось изготовлением одежды для индивидуального заказчика, и начал

издаваться журнал по вопросам культуры одежды «Ателье мод». Эти новообразования стали своего рода центром искусства моделирования и теории бытового костюма в нашей стране.

Успехи в развитии дизайна костюма в эти годы были в значительной степени обеспечены тем, что в сфере проектирования и создания одежды работали художники яркого таланта: Н. Ламанова, известный уже тогда скульптор В. Мухина, живописец и театральный художник А. Экстер, Л. Попова, уже названные выше художники-конструктивисты А. Родченко, В. Татлин и многие другие. Несмотря на разницу творческих почерков и подходов к решению проблем современной одежды, эти мастера были едины в утверждении основных ее принципов: демократичности, простоты и рациональности. В своем творчестве все они проповедовали мысль о том, что предметы, окружающие людей в их жизни, должны «почеловечески относиться к человеку», т. е. обладать двумя важнейшими качествами — функциональной целесообразностью и эстетической выразительностью.

В 1922 г., разрабатывая теоретическую программу по моделированию и проектированию одежды, Ламанова писала: «Костюм есть одно из самых чутких проявлений общественного быта и психологии... У него есть служебное назначение, связанное с нашим образом жизни и с нашей работой, поэтому он и должен быть целесообразен — он должен не только не мешать, но и помогать ему».

Идея гуманизации бытовых вещей в той же мере, а может быть, и прежде всего, относится к костюму, который из всех предметов быта имеет наиболее тесную связь с человеком. Художественная специфика костюмного дизайна определяется главным образом тем, что

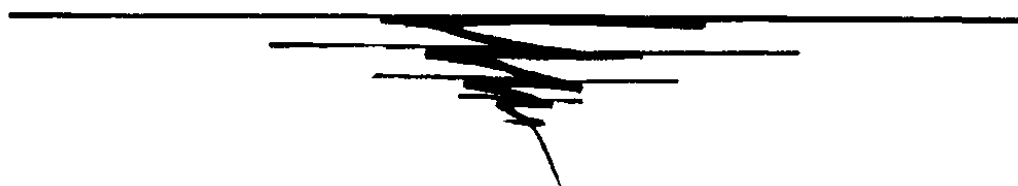


объектом его творчества является человек. Образуя с ним зрительное целое, костюм не может быть представлен вне своей функции. Свойство одежды, как предмета глубоко личного, обусловило в ее создании учет пропорциональных особенностей фигуры, половой принадлежности, возраста человека, а также частных деталей его внешности. В процессе художественного проектирования костюма дизайнер в зависимости от решаемой задачи может эти черты подчеркнуть или, наоборот, завуалировать.

В конце нашего столетия невиданную популярность в области дизайна костюма приобретает стиль hi-tech, который во главу угла ставит целесообразность, естественные потребности человека и создание «нового пространства», где он может свободно развиваться. Современные модельеры и производители одежды опираются в своей работе на использование самых новых материалов и самых новых технологий. В результате одежда максимально избавляется от диктата отдельной личности, больше не втискивается в узкие возрастные рамки, не делится на мужскую и женскую. Она превращается в предмет высокой технологии, где на первый план выходит совершенная функция. Но какой бы функциональной ни была мода, какими бы рациональными приемами ни руководствовался модельер, он всегда остается творцом, изобретателем и художником.



# МЕСТО ДИЗАЙНА КОСТЮМА В ИСКУССТВЕ



В системе культурных ценностей человеческой цивилизации искусство занимает ведущую роль. Искусство — явление весьма многогранное, это понятие объединяет в себе музыку и связанные с ней танец и вокал, театр, цирк, кино и, разумеется, пластические искусства. Под пластическими, или, как их еще называют, пространственными, подразумеваются те виды искусства, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются нами посредством зрения. Как и все виды художественного творчества, искусства пространственные отображают объективный мир в образной форме.

Все виды пластических искусств, несмотря на их разнообразие, можно подразделить на две большие группы: изобразительные и архитектурные, или неизобразительные. К первой группе относятся живопись, станковая и монументальная; скульптура, также станковая и монументальная; графика, станковая, прикладная (марки, открытки, этикетки), книжная и плакатная.

Произведения изобразительного искусства воспроизводят окружающий нас реальный мир, преломляясь через сознание художника. К архитектурным искусствам принадлежат архитектура, декоративно-прикладное искусство (керамика, художественное ткачество, гобелены и ковры, ювелирное искусство, резьба по дереву и т. д.), а также дизайн, который, в свою очередь, делится на промышленный, графический, интерьерный и костюмный. Произведения архитектурных искусств не изображают окружающий мир, а служат созданию материально-предметной среды человека, помогают организации быта, труда и общения людей.

Неизобразительные искусства тесно связаны с развитием научно-технического прогресса, причем связь эта двусторонняя: с одной стороны, технические новинки и научные открытия дают мощный толчок для художественного творчества, с другой — идеи художников вдохновляют ученых на поиск новых материалов и технологий. Таким образом, они связывают в единый узел художественную, научно-техническую и индустриально-технологическую культуру, обеспечивая целостность современной цивилизации.

*Все виды изобразительного искусства служат только одной цели — удовлетворять органическую потребность человека в красоте. Ни живопись, ни графика, ни скульптура не могут быть использованы в практической деятельности людей, все они имеют одну функцию — эстетическую. Другое дело произведения искусств неизобразительных. Архитектурные сооружения прежде всего являются зданиями, где живут и работают люди; предметы керамики — это, по сути своей, посуда; коврами и гобеленами человек утепляет свое жилище; ювелирные украшения используются как аксес-*

суары, или дополнения костюма. Сам костюм — это одежда, т. е. внешняя искусственная оболочка, позволяющая защитить тело от непогоды.

Однако все эти предметы человеческого быта становятся произведениями искусства при условии их художественного решения. Таким образом, все произведения архитектурных искусств, сохраняя за собой функцию эстетическую, приобретают еще и практическую, или утилитарную. Причем утилитарная функция проектируемых предметов приобретает приоритетное значение по отношению к функции эстетической, иными словами, красота вещей обусловлена практическими требованиями. Предметы «второй природы» должны быть максимально удобными для выполнения своего непосредственного назначения и одновременно обладать приятным для глаза внешним видом. Можно сказать, что в отличие от монофункционального изобразительного искусства архитектурное — бифункционально.

Итак, становится очевидным, что создание костюма относится к области искусства, причем искусства архитектурного (бифункционального). Мы стремимся иметь в своем гардеробе одежду практичную, теплую и удобную, одновременно предъявляя к ней требования эстетического порядка: она должна быть красивой, модной и наиболее выгодно представляющей зрителю нашу внешность. Однако ограничивать использование костюма только двумя функциями — защитной и эстетической — не совсем правомерно, так как значение его более многогранно. Прежде чем продолжить разговор о костюме, представляется интересным разобраться в самом термине «костюм».

Понятия «костюм» и «одежда» в современном представлении довольно близки, но не идентичны. Оба эти

термина довольно выразительно обрисовывают две стороны одной и той же проблемы, отражают двойственность функций, присущих платью. В одном случае платье (в значении «наряд») выполняет утилитарное назначение, отчетливо выраженное в русском слове «одежда», означающем облекание, сокрытие, изоляцию тела от окружающей внешней среды. В другом случае — обозначает бытовую традицию, которой следует общество или его отдельные слои (группы, классы), традицию, представляющую собою совокупность общепризнанных привычек, обратившихся в обычай, охраняемый нормами неписаного (или писаного) закона.

Итак, если термином «одежда» обозначается некая материальная функция платья, имеющая утилитарный смысл, то термином «костюм» именуется функция стилистического порядка, выраженная в образной стороне туалета. Другими словами, платье-одежда прикрывает тело, в то время как платье-костюм выделяет отдельного человека из массы ему подобных и внешне дифференцирует общественные слои по классовому, имущественному, профессиональному или другому признаку. С одной стороны, платье — вещь, предмет носки, бытовая и необходимая принадлежность, с другой — смысловой знак, обладающий своеобразной «речью».

Обе эти черты платья имеют свою эволюцию. Каждая эпоха, а в ее пределах классы, сословия, профессии порождают те или иные формы одежды-костюма, которые и выполняют практическое назначение, и обладают образно-смысловым содержанием. Одежда появилась уже на ранних этапах развития человеческого общества как искусственный покров тела человека, защищающий его от атмосферных воздействий. Понятие «одежда» в широком смысле слова включает также обувь, чулки, перчатки, головные уборы.

Характер одежды первоначально определялся в основном климатическими условиями среды обитания первобытных людей. Первой одеждой человека, укрывающей его от палящего солнца или лютого холода, были шкуры убитых животных, первые «ткани», которыми обертывали тело, создавались из пеньки, крупных листьев и травы. Однако уже в первобытном обществе значение одежды не ограничивалось лишь защитной функцией.

Первые представления о красоте, а потребность в ней является естественным качеством существа разумного, человек черпал из окружающего мира, украшая свои покровы незамысловатыми узорами, изображающими растения, животных, сцены охоты и быта. Постепенно от подражания природе он переходил к художественно-образному решению одежды и ее эстетической функции, благодаря которой мы и определяем костюм как вид искусства.

С возникновением религии одежда приобретает еще одно важное значение — *мистическое*. По представлениям наших предков, она должна была укрыть, защитить человека от влияния грозных сил природы, причин возникновения которых первобытные люди еще не знали, а потому обожествляли. Одежда декорировалась орнаментами, мотивы которых имели религиозно-мистическую семантику, превращаясь таким образом в своеобразный «оберег». Появляется новая функция одежды — *обрядово-символическая*.

Уже в первобытном обществе происходит классовое расслоение: среди соплеменников выделяются вожди и старейшины. И сразу же с возникновением имущественного и общественного неравенства людей по отношению друг к другу одежда приобретает знаки социального от-

личия и вместе с ними новое значение — социальное, которое стало ее неотъемлемой функцией. Возникает принцип «сословной чести», предписывающей каждому сословию разные знаки отличия в одежде. Разделение одежды по сословному признаку было непреложным вплоть до XX в., который положил начало демократизации костюма.

Кроме того, одежда во все времена определяла национальную, региональную, профессиональную, имущественную принадлежность человека. Способ жизни общества на каждом этапе его исторической эволюции отражался на характере использования одежды, поэтому можно сказать, что разнообразные функции одежды складывались исторически.

В ходе общественного развития постепенно одежда усложнялась и совершенствовалась, расширяя спектр своего назначения. Определенный образный строй одежды становился образцом для подражания. Так возникало понятие костюма, который отражал общественные представления, нормы поведения, индивидуальные особенности личности. Костюм в отличие от одежды нес в себе образную характеристику не только отдельного человека, но и нации, народности и даже целой эпохи. Он, как произведение искусства, всегда отражал определенный этап развития культуры, был тесно связан с архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой, театром. Историческую эволюцию костюма можно проследить по смене художественных стилей в искусстве.

Французское слово «костюм» в России впервые стали употреблять в XVII в. после петровских реформ. Значение этого слова связывалось тогда с обычаем, привычкой, определяющими характер эпохи, стиля, и, вместе с тем, включало в себя способ и манеру ношения одежды.

В XX столетии это понятие несколько видоизменило свой первоначальный смысл и теперь оно употребляется в значении исторического или театрального костюма, а также ансамблевого решения, наиболее полно и ярко характеризующего индивидуальный образ человека. Сегодня модный костюм в силу частой сменяемости его форм не успевает стать обычаем даже на короткий период. Теперь под термином «костюм» понимается набор элементов одежды и аксессуаров, который несет информацию об образе отдельного человека или социальной группы людей. Очевиден вывод: понятие «костюм» является более емким, чем понятие «одежда», так как костюм всегда по сути своей одежда, тогда как одежда не всегда может быть костюмом.

В отличие от других произведений архитектурных искусств костюм имеет наиболее тесные связи с человеком, приобретая значение только будучи надетым на его тело. Таким образом, он в большей степени, чем другие предметы, способен влиять на эстетическое воспитание людей, формирование их вкуса, представлений о красоте. Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальных достоинств.





# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ПРОЕКТНЫЙ ОБРАЗ. СТИЛЬ В КОСТЮМЕ

---

Искусство — особый вид человеческой деятельности. Формируя ценностное сознание людей, искусство учит их видеть мир сквозь призму образности. Другими словами, художественный образ является формой освоения, познания и отражения человеком окружающей действительности. Е. Кибрик, советский художник, мастер книжной иллюстрации, определяя значение образного мышления для искусства, писал: «Способность образно мыслить редкостна — это признак большого таланта и подлинного вдохновения. Природа художественного образа в том, что типическое проявляется в характерном, общее в единичном... Художественный образ — это как бы капля, в которой отражается мир». Образ есть индикаторная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое.

Метафоричность художественного мышления наиболее наглядна в произведениях древнего мира. Фантазия древнего художника соединяла предметы так, что каждый из них и сохранялся и растворялся в другом, в результате чего возникало невиданное существо, причудливо сочетающее в себе внешние признаки своих прародителей.

В этом смысле интересен древнеегипетский сфинкс — образ человекольва. Это не лев и не человек, а человек, представленный через льва, и лев, понятый через человека. Все львиное в человеке и человеческое во льве соединилось таким фантазийным образом, что появилось новое существо, неизвестное природе, но помогающее человеку познать и природу и самого себя. Возможно, в этом и состоит пресловутая загадка сфинкса, уже многие тысячелетия вызывающая интерес человечества. В художественном образе один предмет раскрывается через другой, сопоставляются два разных самостоятельных явления.

Структура художественного образа не всегда так наглядна, как в сфинксе, но суть ее в различных проявлениях едина: образ соединяет на первый взгляд несоединимое и благодаря этому раскрывает потаенные стороны реальных явлений.

Художественный образ как специфический способ отражения, осмысления и переработки объективной действительности является всеобщей формой мышления в искусстве. Продукт деятельности художника перестает быть художественным произведением, если он не имеет образного содержания. Это относится и к изобразительным и к архитектурным искусствам, в том числе и к дизайну. Однако, как уже неоднократно отмечалось, произведения архитектурных искусств имеют двойственную функцию: они призваны удовлетворять и утилитар-

ные, и эстетические потребности человека. В связи с этим работа художника над поиском образности проектируемой вещи имеет свою специфику.

В живописи, графике и скульптуре именно изображение выполняет связующую роль между художником и зрителем, т. е. служит транслятором образа от автора к потребителю. При этом связь между изображением и образом далеко не однозначна, предметом коммуникации является не само изображение, в большей или меньшей степени приближенное к реальности, а содержание произведения, которое автор призывает зрителя пережить вместе с собой.

Образность же предметов, проектируемых дизайнером, не может основываться только на внешних параметрах и возникает лишь при функционировании системы человек — вещь. Как бы свободна ни была фантазия художника-дизайнера при поиске новой формы проектируемой вещи, она всегда должна подчиняться требованиям целесообразности, продиктованным функциональным назначением предмета. Цель дизайна состоит не в том, чтобы придать некий образ вещам, окружающим человека, а в том, чтобы, опираясь на образный подход, создать комфортную предметную среду. Например, созданный художником утюг может иметь самую оригинальную форму, которая при этом не должна помешать выполнять ему свою главную функцию — гладить, иначе он утратит свой утилитарный смысл.

Пожалуй, в еще большей степени это можно отнести к созданию костюма. Ведь одежда, будучи «второй кожей» человека, лишь тогда сохраняет свою сущность, когда ее форма подчинена логике строения человеческой фигуры. Как бы красив ни был костюм внешне, он бесполезен, если человек в нем не чувствует себя комфорт-

но. Зритель должен воспринимать не одежду, надетую на некоего человека, а самого человека в одежде, помогающей подчеркнуть достоинства его внешности. Другими словами, приоритет человека — носителя одежды должен быть неоспорим для художника-модельера.

Конечно, это касается только бытовой одежды. В театральном искусстве отношение к костюму несколько иное: здесь на первый план выходят внешние данные, яркая образная выразительность, помогающая раскрыть характеры персонажей, функциональность становится вторичным вопросом. Поэтому театральный костюм может иметь самые причудливые формы, даже превращаясь иногда в элементы декорации спектакля. Однако созданием такого костюма занимается театральный художник, а не дизайнер, о специфике деятельности которого рассказывается в этой книге.

Относясь к области художественного творчества, архитектурные искусства создают предметы, обладающие образной выразительностью. Однако здесь уже идет речь о проектном образе. Проектный образ — это созданная воображением архитектора или дизайнера художественная модель, отражающая реальный мир; целостная, осмысленная и завершенная в своем строении художественная форма, имеющая предметно выраженный смысл. В проектном образе изделия заложено не только сознание потребителя, но и более общие аспекты: производство, экономика, культура и т. д.

Образное решение костюма и других предметов архитектурных искусств в значительной мере определяется их стилевой направленностью. В связи с этим представляется необходимым рассмотреть само понятие «стиль». Словарь так определяет это слово: «Стиль — это устойчивое единство образной системы, выразитель-

ных средств, характеризующее своеобразие тех или иных совокупностей явлений искусства, будь то крупная художественная эпоха, отдельное художественное направление или манера отдельного художника». Таким образом, термин «стиль» может употребляться в различных значениях, однако во всех случаях подразумевается цельная художественная система, создающая единый образно-пластический строй в произведениях архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Как правило, в ранние периоды развития искусства стиль был единым, всеобъемлющим, строго подчиненным господствующим религиозно-идеологическим нормам. В пределах общего стиля выделялись крупные пласты художественной культуры (официальный, фольклорный) и местные школы.

Ведущая роль в формировании каждого стиля безраздельно принадлежала архитектуре, подчиняющей и определяющей все остальные виды искусства, что позволяет говорить о слиянии их на основе глубокого стилистического родства. Так, например, говоря о готическом стиле в средневековом искусстве, мы прежде всего представляем себе готическую архитектуру европейских соборов. Основным признаком этого стиля является устремленность ввысь, значительное увеличение размеров всей постройки и ее частей по вертикали. Тот же принцип лежит в основе композиционного построения и всех других произведений готического искусства, в том числе и костюма. Пропорции формы готической одежды, наличие визуально удлиняющих фигуру вертикальных складок, высокие головные уборы, непомерно длинные носы обуви — все способствовало созданию ощущения вытянутости человеческого тела по высоте.

История развития художественных стилистических направлений в искусстве и костюме подробно представлена в первой части книги. А сейчас целесообразно рассмотреть стили в современной одежде. Современный костюм, как и современное искусство в целом, характеризуется наличием в нем различных художественно-образных направлений, подверженных влиянию моды. Взаимосвязь стиля и моды очевидна, однако стиль является более устойчивым критерием. Недаром великая Коко Шанель утверждала: «Мода приходит и уходит — стиль остается».

В современной одежде, т. е. в одежде XX в., сформировались и прочно утвердились следующие стилевые направления: классический, романтический, спортивный и фольклорный. Все они в отличие от исторических художественных стилей предыдущих эпох определяются в основном функциональностью и назначением костюма. Несмотря на изменения модных тенденций, перечисленные стили присутствуют в одежде всех временных периодов нашего столетия, что дает основание называть их традиционными.

Классический стиль мода берет за основу. Его формирование началось в конце XIX в. и завершилось к 30-м гг. XX столетия. Его называют еще «английским», так как зародился он в Англии. Одежда этого стиля наиболее распространена и выполняется из самых добротных и благородных по качеству тканей: натуральных шерсти, шелка, льна, а также смесовых и искусственных, хорошо имитирующих натуральные.

Классический стиль отличается прежде всего сдержанной простотой в линиях, лаконичным кроем, приемы которого отработаны десятилетиями, деликатным цветовым решением, достаточно строгим образным звучани-

ем в целом. Одежда этого стиля не бросается в глаза, а привлекает внимание высоким качеством материалов и исполнения. Вещи классического стиля имеют довольно продолжительный цикл и не теряют своей актуальности, т. е. не выходят из моды, в течение нескольких сезонов. Кроме того, они хорошо комплектуются с одеждой другого стиля, что способствует их вариантности.

Типичными представителями классического стиля являются костюмы, которые могут быть составлены из английских жакетов, кардиганов, спенсеров, дополненных строгими юбками различных покроев или брюками мужского типа, а также юбками-брюками. Уместен в классическом стиле жилет, который может быть более ярким и декоративным, чем весь костюм. Блузы для костюмов напоминают мужскую сорочку. Наиболее характерные аксессуары, дополняющие классическую одежду: галстуки, шарфы, шляпы и «мужская» бижутерия (запонки для манжет, булавки для галстука и т. д.).

Подобная одежда определяет сдержанную манеру поведения своего носителя, способствует созданию деловой обстановки, поэтому она и используется как деловая или торжественная. Очевидно, что классическая одежда более всего подходит людям зрелого возраста.

Определить признаки, по которым мы узнаем одежду классического стиля, достаточно просто, чего нельзя сказать о стиле романтическом. Он имеет столько различных проявлений, что его называют еще фантазийным. Романтическая одежда более всего тяготеет к костюму историческому и часто заимствует у него форму, покрой, декоративную отделку, образность.

Одежда романтического стиля может иметь маленький объем, плотно прилегая к фигуре, а может быть очень объемной, так что ее форма поддерживается с по-

мощью каркасов или мягко свисает, струится вдоль тела. Романтические костюмы и платья шьются либо из легких, воздушных, пластичных тканей (натуральный шелк, вискоза), либо из жестких формообразующих (парча, капрон). Различным может быть и колористическое решение: от пастельных, смягченных цветов до ярких, насыщенных.

Однако, несмотря на многочисленность вариантов проявления романтического стиля, он имеет одно объединяющее начало — подчеркнутую женственность. Достигается это благодаря различным декоративным элементам и приемам: рюшам, оборкам, жабо, воланам, кружевам, лентам, а также вышивкам, росписям и т. д. Подчеркнуть романтический характер одежды помогает также использование разнообразных аксессуаров: шляпок, легких шарфов и косынок из прозрачных тканей, кружевных перчаток и, конечно, ювелирных украшений и бижутерии — бус, браслетов, серег, брошей, колец и т. п.

Одежда романтического стиля способна до неузнаваемости изменить женщину: ее внешность, жесты, манеру поведения. Очевидно, что такая одежда предполагает атмосферу праздника, торжества, отдыха, создает приподнятое настроение. Для повседневной же обстановки более подходит спортивный стиль.

*Спортивный стиль* как таковой начал формироваться в конце предыдущего столетия, когда впервые появилась специальная одежда для занятий спортом. Как следует из самого названия, главное требование к спортивной одежде — обеспечить удобство активных движений. Это определило и форму костюма — объемную, свободную или обтягивающую фигуру, если одежда изготавливается из эластичных материалов.



Ткани, используемые для производства спортивной одежды, как правило, отличаются хорошими гигиеническими свойствами: гигроскопичностью, водо- и воздухопроницаемостью, они гипоаллергенные. Такие ткани обычно производятся из натуральных или смесовых волокон — хлопчатобумажных, льняных, шерстяных, реже шелковых. Цветовая палитра отличается яркостью, контрастностью, активностью.

Проектный образ одежды спортивного стиля в значительной степени определяется ее функциональным назначением. Она, обычно, характеризуется множеством деталей — карманов, клапанов, погончиков, шлевок и других, а также активным использованием фурнитуры — кнопок, металлических пуговиц, заклепок, «молний» и т. д. Очень часто спортивная одежда украшается вышитыми фирменными знаками, стежкой, декоративной строчкой.

Спортивный стиль в современном костюме содержит в себе множество микростилей. Самые популярные из них: джинсовый, или деним, «сафари», военизированный (с элементами и деталями, взятыми из форменной одежды — гимнастеров, мундиров), униформа (городская одежда по мотивам рабочей спецодежды — комбинезонов, фартуков, курток), в последнее время становится очень популярной одежда, напоминающая тренировочные костюмы спортсменов (лосины, велосипедки, гимнастические купальники).

Сколь разнообразны варианты одежды спортивного стиля, столь же широка и область ее использования. Спортивная одежда хорошо подходит для повседневной жизни: для работы, отдыха, занятий спортом, не соответствуя, пожалуй, только официально-торжественной и праздничной обстановке.

И, наконец, *фольклорный стиль*, который также называют этническим, кантри или просто народным. Современная одежда этого стиля выполнена в духе национальных костюмов разных народов мира и заимствует у них основные черты: простоту и рациональность кроя, удобство и функциональность формы, приемы декоративного оформления, многослойность и др. Костюм в фольклорном стиле предполагает и использование традиционных для народной одежды аксессуаров: бижутерии, шарфов и шейных платков, головных уборов и обуви, вязаных изделий и т. д.

Одежда фольклорного стиля отличается удобством, в ней человек чувствует себя раскованно, непринужденно, свободно, она подразумевает близость к природе, которой так не хватает современному городскому жителю. Эти качества определяют ее использование в непринужденной обстановке отдыха, будь то морской курорт, зимняя горная турбаза или дача. Фольклорная одежда особенно любима молодежью.

Фольклорный стиль в современной моде стал утверждаться с самого начала XX в., когда появился всеобщий интерес к народной национальной одежде и понимание, что ее нужно изучать, сохранять, помещать в музеи, как предметы декоративно-прикладного искусства.

В разные временные периоды модельеры обращались к традиционным костюмам различных регионов мира: это и русский костюм, и костюм американских индейцев, и одежда народов Крайнего Севера, буддистского Востока, Северной Африки и т. д. и т. п. Причем степень близости современного костюма к первоисточнику выбирает сам модельер. Однако важно помнить, что современная одежда, выполненная по фольклорным мотивам, ни в коем случае не должна превращаться в копию народно-

го костюма. Чем тоньше и деликатнее ассоциативная связь с первоисточником, тем совершеннее и гармоничнее костюм, созданный современным художником.

Перечисленные стили очень редко используются в своем чистом проявлении, чаще всего в современной одежде наблюдается смешение стилей — эклектика. При этом есть стили, которые естественно и легко соединяются в единый «комплект». Так, например, одежда классического стиля органично соединяется с романтической и спортивной. Блуза в романтическом стиле, надетая со строгим костюмом, не только не портит внешний вид, но и придает облику женщины мягкость и обаяние. Никого не удивит и сочетание классического пиджака с джинсами, свитером или майкой. Такой «комплект» вполне подходит для деловой обстановки, если, конечно, работа не носит официального характера.

Удачные варианты сочетаний дает также соединение в одном костюме спортивного стиля с фольклорным, фольклорного — с романтическим. Умелое и уместное сочетание стилей не только позволяет добиться многовариантности костюмов в пределах одного гардероба, но и усиливает и обостряет образное звучание одежды. При этом главное условие сохранения целостности и гармонии в костюме — соблюдение вкуса и чувства меры.

Тенденция эклектичности в одежде особенно усиливается в последнее десятилетие. Соединять то, что традиционно считалось несоединимым, стало излюбленным приемом современных стилистов, которые усматривают в нем неограниченные возможности для поиска новизны. Сегодня по парижским и мировым подиумам ходят модели, одетые одновременно в шелк и грубое хлопчатобумажное полотно, натуральный мех и прозрачный шифон, парчу и строгий английский твид. Шерстяные пид-

жаки дополняются романтическими шифоновыми юбками, широкие брюки в стиле hi-tech со множеством функциональных карманов носят с обтягивающим тело вискозным свитерком, а джинсы украшены драгоценной вышивкой и стразами.

Такое впечатление, что можно все. Мода уже не диктует определенные рецепты, а предлагает каждому из невиданного до сих пор в истории костюма многообразия выбрать то, что ему подходит больше всего. Однако свобода выбора собственного варианта комплектации одежды таит в себе и определенную опасность — человек, не знакомый с закономерностями построения гармонического и грамотного в художественном отношении костюма, может не только не улучшить свой внешний вид, но и сделать его нелепым и даже отталкивающим. Поэтому сейчас, чтобы выглядеть привлекательным, уже не достаточно просто листать модный журнал, необходимо также развивать свой природный вкус и пополнять теоретические знания в области художественного проектирования костюма. А помочь в этом как раз и призвана данная книга.



---

## II Элементы Знаковой системы костюма

---

### Цвет. Колорит

---



С древнейших времен до наших дней цвет тесно связан с жизнью человека в ее различных психологических, эмоциональных и духовных проявлениях. Все дошедшие до нас памятники былых цивилизаций свидетельствуют о том, что человек был постоянно занят поиском цветовых решений, простых и утонченных, но неизменно связанных с обычаями, характерными особенностями и стремлением к художественному самовыражению того или иного народа.

Посредством цвета можно управлять вниманием зрителя, привлекать его взгляд к предметам в определенной последовательности: от главного к второстепенному.

Механическая совокупность цветов принципиально отличается от сочетания цветов в колорите. *Колорит* (итал. *colorito*, от лат. *color* — цвет, краска) — это система соотношения цветов, образующая определенное единство и являющаяся эстетическим претворением красочного многообразия действительности. Колорит служит одним

из важнейших средств эстетической эмоциональной выразительности, компонентом художественного образа.

Характер колорита связан с содержанием и общим замыслом произведения искусства, с эпохой, стилем, индивидуальностью художника.

Исторически сложились две колористические тенденции. Первая связана с применением системы более или менее ограниченных количественно локальных цветов, а часто и с символическим значением цвета. Примерами может служить средневековая живопись или произведения фовистов. Для второй тенденции характерны стремление к полной передаче цветовой картины мира, пространства и света, использование тона, валера и рефлекса.

Колорит может быть по характеру цветовых сочетаний спокойным или напряженным, холодным или теплым, светлым или темным, а по степени насыщенности и силы цвета — ярким, сдержанным, блеклым и т. д.

В каждом конкретном произведении колорит образуется неповторимым и сложным взаимодействием красок, согласующихся по законам гармонии, дополнения и контраста.

Если говорить о цветовом решении композиции костюма, то оно определяется в основном двумя факторами: функциональностью костюма и необходимостью смены модной гаммы. Цвет раскрывает не только эстетическое содержание одежды, но и значения его как символа, как фактора объединения людей.

## Характеристики цвета

Все цветовое многообразие можно условно разделить на две большие группы. Цвета бывают *ахроматические* и *хроматические*. Группу ахроматических цветов составляют белый, черный и результат их смешений — бесчисленное разнообразие серых. Все остальные цвета и их оттенки — хроматические. По мнению ученых, глаз человека способен различить более трехсот оттенков ахроматических цветов и десятки тысяч различных хроматических сочетаний.

Различать цвета и соединять их в гармоничное единство художнику помогает знание их характеристик. Существуют три основные характеристики цвета: *цветовой тон*, *светлота* и *насыщенность*.

**Цветовой тон** — это сущность цвета, его определение. Естественной шкалой цветовых тонов является спектр солнечного света, в котором цвета расположены в такой последовательности: красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Помимо спектральных в природе существуют пурпурные цвета, которые мы воспринимаем как результат смешения красного с синим (с преобладанием красного цвета).

Под **светлотой** понимается наличие и цвете белого или черного пигмента. Самым светлым цветом является белый, самым темным — черный. Светлотные отношения цветов имеют огромное значение для построения композиции, ведь известно, что одни и те же цветовые тона, взятые в разных светлотных, или тональных, отношениях, производят на зрителя весьма различное эмоциональное впечатление. Так, при затемнении цвета создается

ощущение тяжести, весомости, мрачности, при высветлении же цвет становится легким, радостным, нежным. Светлота является единственной характеристикой ахроматических цветов.

В противоположность ахроматическим цветам, которые не имеют цветового тона, цвета хроматические характеризуются различной степенью цветности. У одних цветов, например спектральных, цветовой тон выражен очень резко, у других — едва заметно. Здесь мы имеем дело с такой качественной характеристикой, как насыщенность, т. е. степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического. Чем менее насыщен цветовой тон, тем ближе он становится к серому. Интересно, что каждому цвету соответствует своя градация серого, например, желтый цвет равнозначен по светлоте светло-серому, красный и зеленый цвета — среднему серому, а такие цвета, как синий и фиолетовый, — темно-серому.

Взаимосвязи основных характеристик цвета могут быть представлены в виде так называемого замкнутого цветового тела, предложенного немецким ученым В. Оствальдом в его теории цветоведения. Как видно из рис. 1, замкнутое цветовое тело представляет собой два конуса с общим основанием. Общей осью конусов является ахроматический ряд — от белого в верхней точке до черного в нижней, или, как его еще называют, ахроматическая растяжка. По окружности основания расположились наиболее насыщенные спектральные цвета. Все цвета одного цветового тона, находящиеся в плоскости соответствующего треугольника (вершины этого треугольника: белый — какой-либо цветовой тон — черный), образуют теневой ряд данного цвета. Цвета теневого ряда характеризуются одним цветовым тоном и отличаются



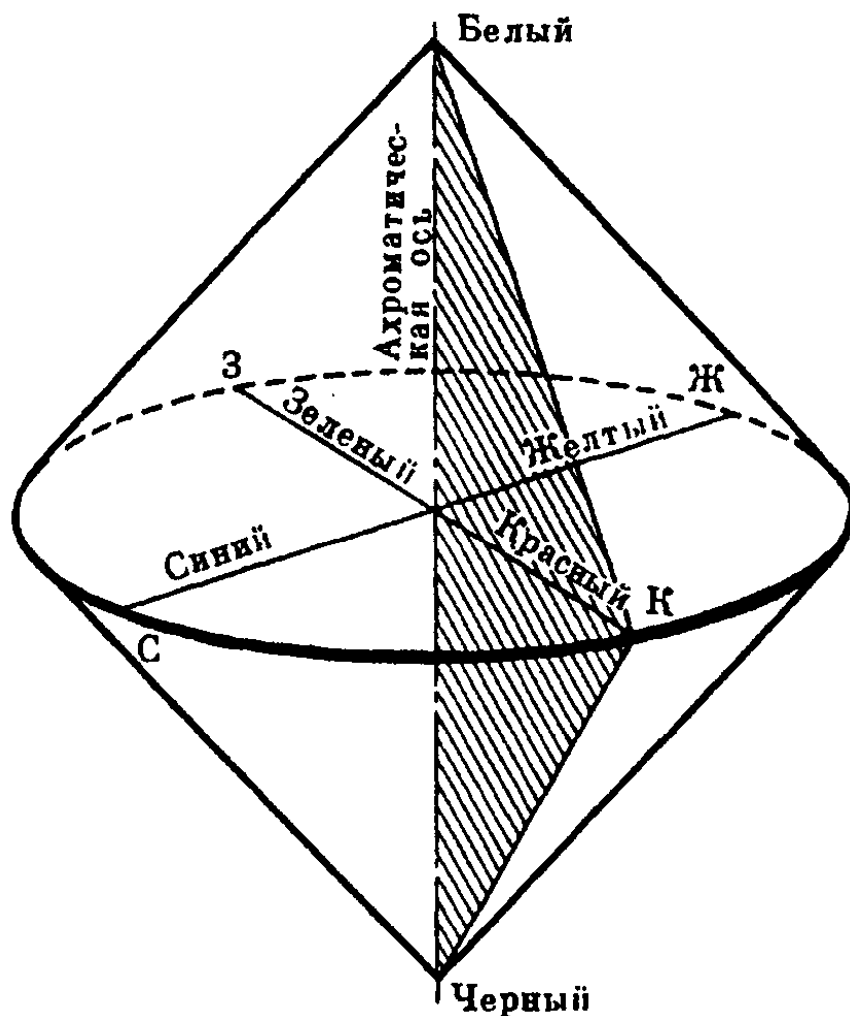


Рис. 1. Пространственный цветовой конус В. Оствальда

один от другого только светлотой и насыщенностью. Каждый цветовой тон имеет свой теневой ряд.

Как было сказано выше, *естественной шкалой цветových тонов является спектр солнечного света*, в котором цвета расположены в определенной последовательности. Если добавить к нему пурпурные цвета и замкнуть его в кольцо, то получится естественный цветовой круг с той же последовательностью цветов, что и в спектре. В. М. Шугаев разработал цветовой круг, состоящий из 24 цветových тонов (цв. вклейка илл. 1).

В основу построения этого круга были положены четыре цвета: желтый, красный, синий и зеленый. Цвета эти выделяют как главные, так как только они не содер-

жат никаких примесей соседних с ними в круге цветов и оттенков. Располагаются пары главных цветов (желтый — синий, красный — зеленый) на концах взаимно перпендикулярных диаметров, а это значит, что они являются по отношению друг к другу контрастными и дополнительными (цвета называются дополнительными, если при оптическом смешении дают ахроматический цвет).

Между главными цветами находятся промежуточные, которые расположены в четырех четвертях круга и составляют соответственно четыре группы:

- ❖ желто-красные,
- ❖ сине-красные,
- ❖ сине-зеленые,
- ❖ желто-зеленые.

Цветовой круг, разработанный В. М. Шугаевым, по существу представляет собой основание пространственного цветового конуса В. Оствальда. Он наглядно демонстрирует взаимоотношения всех тонов цветового спектра, существующих в природе. С его помощью можно выявить основные закономерности построения цветовых гармонических сочетаний.



## Практические задания

### Упражнение 1

Составить равноступенчатую ахроматическую растяжку (9—15 ступеней) как постепенное движение от белого цвета к черному. Техника: гуашь.

**Упражнение 2**

Составить равноступенчатый теневой ряд какого-либо цветового тона (9—15 ступеней). В центре должен находиться спектральный цвет, который в одну сторону высветляется до белого, в другую затемняется до черного. Техника: гуашь.

**Упражнение 3**

Составить равноступенчатую растяжку насыщенности какого-либо цветового тона (9 ступеней). Растяжка должна начинаться спектральным цветом и заканчиваться ахроматическим серым, равным спектральному по светлоте. Техника: гуашь.

**Упражнение 4**

Составить цветовой круг, состоящий из 24 спектральных цветовых тонов. Техника: гуашь.

## *Построение гармонических сочетаний хроматических цветов*

С давних пор и художников и многих ученых интересовал вопрос гармонии цветов. Какое же содержание вкладывается в это понятие? Гармонию цветов можно рассматривать как гармонию цветовых сочетаний, как совокупность цветовых комбинаций с учетом всех основных характеристик цветов — светлоты, насыщенности, цветового тона, а также формы и размеров занимаемых этими цветами площадей.

В художественной практике при оценке сочетаемости цветов самым важным фактором является их эмоциональная выразительность, способная вызвать чувственные переживания. Нельзя анализировать гармонические сочетания изолированно от эстетических вкусов и взглядов, сложившихся в ту или иную историческую эпоху. Оценить эстетически гармонию цветов нельзя каким-либо иным способом, кроме визуального, т. е. эстетическим критерием гармонических сочетаний цветов является визуальная оценка.

Согласно теории гармонических цветовых сочетаний, существуют 4 основные их группы (цв. вклейка, илл. 2—5):

- ❖ однотоновые гармонические сочетания,
- ❖ гармонические сочетания родственных цветов,
- ❖ гармонические сочетания родственно-контрастных цветов,
- ❖ гармонические сочетания контрастных и дополнительных цветов.

Однотоновые гармонии цветов называют еще гармониями теневых рядов. Основу их составляет один какой-либо цветовой тон, который в том или ином количестве присутствует в каждом из сочетаемых цветов, различаются же цвета лишь по светлотности и насыщенности. Общий цветовой тон придает однотоновым сочетаниям спокойный уравновешенный характер. Для данного вида гармоний очень важно отношение площадей, занятых сочетаемыми цветами. В случае примерно одинакового распределения площадей всех цветов утверждается идея статики, покоя.

К родственным относятся все промежуточные цвета в цветовом круге, включая один из главных, их образующих, причем главные цвета, расположенные рядом, не

являются родственными. В цветовом круге имеются четыре группы родственных цветов: желто-красные (1—6 или 2—7), желто-зеленые (20—24 и 1 или 19—24), сине-зеленые (13—18 или 14—19), сине-красные (8—13 или 7—12). Гармонии родственных цветов основываются на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов. Родственные хроматические сочетания представляют собой сдержанную, спокойную колористическую гамму, особенно когда они не содержат резких светлотных противопоставлений, введение примесей черного и белого цветов усиливает эмоциональную их выразительность.

Сочетания родственно-контрастных цветов — это наиболее распространенный и богатый в отношении колористических возможностей вид цветовых гармоний. В цветовом круге родственно-контрастные цвета располагаются в смежных четвертях. Далеко не все сочетания такого рода в одинаковой степени гармоничны. Художественная практика показывает, что родственно-контрастные цвета даже в чистом виде, без примеси к ним ахроматических цветов, гармонируют друг с другом, если количество объединяющего главного цвета и количество контрастирующих главных цветов в них одинаковы. Таким образом, особой гармоничностью обладают сочетания двух цветов, которые в цветовом круге расположены на концах вертикальных и горизонтальных хорд.

На рис. 2 а посредством графических формул представлены примеры подобных сочетаний, составляющих гармонические пары родственно-контрастных цветов. Простейшее гармоническое сочетание родственно-контрастных цветов значительно обогащается при добавлении к ним ахроматических или цветов из их теневого ряда.

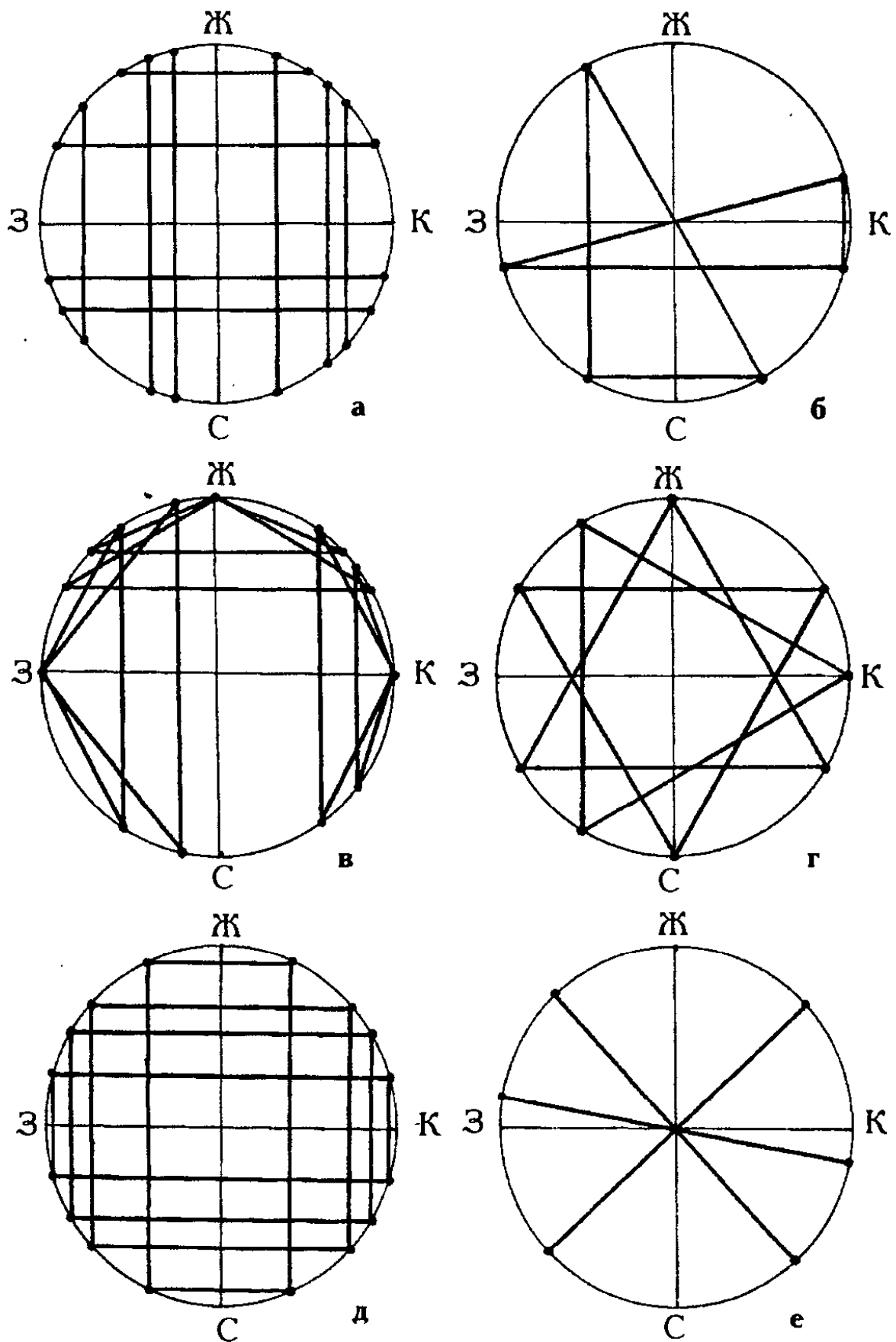


Рис. 2. Схемы составления гармонических цветовых сочетаний

Однако в художественном творчестве довольно редко приходится сталкиваться с композициями, составленными только двумя цветовыми тонами, наиболее выразительными являются сочетания трех цветовых тонов. Рассмотрим варианты гармонического соединения трех цветов:

- ❖ цветовая гармония может образовываться сочетанием цветов, расположенных в вершинах вписанного в цветовой круг равностороннего треугольника, у которого одна из вершин — главный цвет, а противоположная сторона является вертикальной или горизонтальной хордой (рис. 2 в), легко заметить, что в цветовом круге имеется четыре таких треугольника;
- ❖ гармоническую триаду составляют цвета, расположенные в вершинах прямоугольных треугольников, у которых гипотенузы являются диаметрами, а катеты — вертикальные или горизонтальные хорды (рис. 2 б);
- ❖ гармоничными являются сочетания цветов, находящихся в вершинах тупоугольных треугольников, у каждого из которых вершина тупого угла — один из главных цветов, а противоположная сторона — вертикальная или горизонтальная хорда (рис. 2 г).

Сочетания четырех родственно-контрастных цветов образуются на базе прямоугольника, стороны которого представляют собой вертикали и горизонтали, причем наиболее тесные и активные связи между цветами, когда прямоугольник заменяется квадратом (рис. 2 д). Цвета, расположенные по диагонали прямоугольника, контрастны, другие пары — родственно-контрастны. Гармонические сочетания родственно-контрастных цветов различных

групп отличаются повышенной цветовой активностью, сложностью, эмоциональной выразительностью; поэтому они наиболее часто используются в практике художественной деятельности.

В цветовом круге контрастно-дополнительными являются цвета, расположенные на концах диаметра. На рис. 2 е представлены графические формулы именно таких цветовых сочетаний. Эти цвета не связывает никакая степень родства, они обладают наиболее полярными свойствами, поэтому контрастно-дополнительные гармонии характеризуются повышенной активностью, напряженностью, динамичностью. Для построения контрастного гармонического сочетания нужно сначала выбрать исходный цвет, затем по цветовому кругу определить соответствующий ему контрастный, последующие цвета можно взять из теневых рядов этих цветовых тонов.



### Практические задания

Все упражнения этой серии рекомендуется выполнять гуашью. Композиции должны состоять из мотивов, представляющих собой абстрактные пятна произвольной формы, имеющие мягкие, расплывчатые контуры. Эскизы выполняются легко, быстро с использованием различных приемов нанесения краски на бумагу. Образцы выполнения данного задания представлены на рис. 2, 3, 4, 5, цветная вклейка 1. Главная задача — создать разнообразные гармонические сочетания цветов, обладающие эмоциональной выразительностью, используя различные степени светлоты и насыщенности, разные соотношения площадей, занятых теми или иными цветами. В каждом упражнении выполнить серию эскизов, состоящую из 10—15 вариантов.



**Упражнение 1**

Построить однотонные хроматические гармонии с применением ахроматических цветов (контраст по светлоте и насыщенности).

**Упражнение 2**

Построить гармонические сочетания родственных цветовых тонов с применением ахроматических цветов (контраст по светлоте и насыщенности).

**Упражнение 3**

Построить гармонические сочетания двух родственно-контрастных цветовых тонов.

**Упражнение 4**

Построить гармонические сочетания трех и четырех родственно-контрастных цветов.

**Упражнение 5**

Построить гармонические сочетания контрастно-дополнительных цветовых тонов с добавлением их теневых цветов.

## *Психологическое воздействие цвета*

Цвет является ведущим, организующим пространство началом, способным вызывать у зрителя активную эмоциональную реакцию. Учитывать психологию и физиологию восприятия цвета и его связь с функцией предмета должен каждый художник, проектирующий предметную среду человека.

Еще Гете заметил, что различные цвета порождают особое душевное состояние: желтый цвет вызывает радость, синий навеивает грусть, зеленый успокаивает, умиротворяет. Швейцарский живописец прошлого столетия Ф. Ходлер, рассуждая о восприятии цвета человеком, писал: «Цвет характеризует и дифференцирует предметы, он усиливает и подчеркивает, он чрезвычайно способствует декоративным эффектам. Цвет независимо от формы вызывает сильные музыкальные раздражения. Цвет влияет на мораль. В нем заключен элемент радости, веселья. Ощущения такого рода вызывают преимущественно светлые краски, свет. Темные же краски порождают меланхолию, печаль, ужас. Белый цвет считается эмблемой невинности, тогда как черный означает зло. Ярко-красный возбуждает жестокость и страстность, голубой — нежные переживания, фиолетовый — печаль. Характерность красок усиливается их соединениями, они составляют гармонию, аккомпанируют друг другу или сталкиваются, порождая контрасты».

В истории существует немало примеров, подтверждающих связь окраски предметов с психологией человека. Когда некий фабрикант окрасил стены производственного цеха в «немаркий» черный цвет, это породило эпидемию нервных заболеваний у работниц. На одном заводе в Чикаго рабочие отказались обедать в новой столовой, потому что сверкающее белизной помещение напоминало им больницу. Оказалось нерациональным красить кабины самолетов в «радостный» желтый цвет, так как он ухудшает работу вестибулярного аппарата и пассажиров укачивает.

Психологическая реакция человека на тот или иной цвет обусловлена очень многими моментами. Прежде всего, как это ни странно, отношение людей к цветам

определяется географическим фактором. Народы, проживающие в теплом климате с обильным солнечным светом, предпочитают в своей одежде яркие, «кричащие» цвета, что объясняется, видимо, яркостью цветовой палитры самой природы, окружающей их. В костюме же северных народов, живущих в суровом климате, скупом на краски ландшафта, преобладают приглушенные, смягченные цвета.

Цветовые предпочтения зависят также и от национальных традиций, связанных с особенностями национального темперамента: южане, обладающие энергичным темпераментом, любят цвета яркие, светлые, радостные, а более спокойные и выдержанные жители севера тяготеют к малонасыщенным и темным цветам.

Во многом отношение людей к цвету определяется их возрастной категорией. Дети и подростки отдают предпочтение в своей одежде сочным, ярким цветам, пестрым расцветкам, по мере взросления их вкусы меняются и к старости люди выбирают одежду серого, коричневого и прочих темных цветов.

Сестры Сорины, опираясь на результаты исследований западных психологов, приводят в своей книге «Язык одежды, или как понять человека по его одежде» любопытные факты. Оказывается, что у младенцев улучшает настроение и самочувствие нежно-зеленый цвет; к 3—5 годам дети предпочитают красный цвет; к 7 — желтый; в 10 лет любимыми становятся красный, пурпурный, розовый и бирюзовый; в возрасте 11—12 лет — зеленый, желтый и красный. В подростковом возрасте (13—16 лет) самыми гармоничными являются синий (ультрамарин), оранжевый и зеленый, а позднее, в 17—19 лет с удовольствием носится красно-оранжевая одежда.

Кроме территориальных, национальных и возрастных факторов большое значение имеют индивидуальные особенности психологии конкретного человека, его личности, характера, темперамента. Один и тот же цвет не зависимо от моды, национальных традиций и социальной принадлежности у одних людей рождает ощущение психологического комфорта, у других же подсознательно вызывает чувство неуверенности в себе, раздражительности или подавленности. Опытный психолог по цветовому предпочтению может определить душевное состояние человека.

Безусловно, вопросы индивидуальной психологии не являются компетенцией художника-модельера. Однако он должен всегда помнить о том, что костюм — это самый «близкий» человеку предмет быта, сопровождающий его практически всю жизнь. Надевая на себя какую-либо одежду, мы, часто не осознавая того, формируем у себя определенное настроение.

Цвет — неотъемлемый элемент формы костюма, выразительность восприятия которого зависит от того, в какой цветовой гамме костюм выполнен. С помощью цвета мы получаем дополнительную эстетическую информацию о костюме: его функции, предназначенности для той или иной социальной и возрастной групп и т. д. Цвет, кроме того, является показателем реакции людей на предпочтение определенной гаммы в костюме. Например, люди, склонные к активной цветности, чувствительны, легко поддаются эмоциональным взрывам, те же, кто предпочитают нейтральные цвета, характеризуются строгим самоконтролем, педантичностью, мало эмоциональным отношением ко всему окружающему. Такие проявления реакции людей на цвет могут быть сознательно использованы при проектировании костюма.

Вопрос эмоционально-психического воздействия цвета достаточно сложен и связан с историческим развитием человека. Семантика, т. е. значение, цвета менялась во времени в связи с развитием мировой культуры и особенно искусства. В течение тысячелетий в психике и сознании людей закреплялись определенные ассоциативные связи различных цветов с реальными жизненными явлениями и процессами. Разные цвета являлись символами жизни и смерти, ими выражались радость и горе, правда, у разных народов один и тот же цвет нес неодинаковую эмоциональную нагрузку. Так, например, у европейцев белый цвет олицетворял чистоту и невинность и был цветом радости, в Японии же белые одежды надевали в знак траура. Поэтому всякая канонизация цвета выглядит достаточно спорной и сомнительной. Можно только говорить о том, что кроме основных характеристик цвета (цветового тона, светлоты и насыщенности) существуют и другие, основанные на эмоционально-психическом восприятии.

Так, мы различаем **теплые** и **холодные** цвета: к теплым относятся красный и оранжевый, т. е. цвета огня и солнца, а также их теневые ряды; голубые и синие — цвета воды и льда составляют группу холодных. Интересно, что при высветлении цвета «холоднеют», а затемненные цвета кажутся более теплыми. Понятие теплоты цвета всегда относительно (нейтральный зеленый является холодным по отношению к желтому и теплым — по отношению к синему, и т. д.).

Все светлые, особенно холодные светлые цвета кажутся легкими, воздушными, напоминают нам цвет неба, воздушного пространства, дали и, наоборот, темные, особенно теплые темные цвета, воспринимаются как более

плотные, тяжелые, основательные. Поэтому мы говорим о **легких и тяжелых** цветах.

Можно заметить, что чистые теплые цвета гораздо сильнее выделяются на общем фоне картинной плоскости, такие цвета являются **активными**. Яркий оранжевый — самый активный цвет спектра. Холодные цвета, особенно мало насыщенные — **пассивны**. Важно учитывать, что при слабом освещении оранжевые и красные цвета «гаснут», а синие и сине-зеленые становятся более активными.

Все теплые цвета производят впечатление **близких** — это цвета переднего плана, они как бы приближаются к нам, выступают вперед. То же можно сказать и обо всех ярких, чистых, близких к спектральным цветах. Холодные и все мало насыщенные цвета являются **далекими**. Интересно, что при плохом сумеречном освещении холодные и теплые цвета меняются местами: красные и оранжевые становятся отдаленнее, глубже, а зеленые и синие, светлея, приближаются к зрителю, выходят на передний план.

Теплые светлые чистые цвета вызывают ощущение радости, бодрости, веселья, благополучия, они дают надежду на счастье, успех, создают хорошее настроение. Таковы золотистый, желтый, оранжевый, розовый. Холодные и мало насыщенные кажутся грустными, печальными цветами. Серый и близкие к нему цвета довольно монотонны и скучны, однако скуку эту можно развеять добавлением чистых теплых цветов.

Существует огромное количество градаций человеческого настроения, так же, как и бесконечное количество цветовых оттенков. Многие художники изучали воздействие цвета на психику человека и даже пытались создать теории, объясняющие, как посредством того или иного

колористического решения вызывать в зрителе определенные эмоциональные реакции.

Так, например, французский импрессионист К. Сёра утверждал, что искусство есть гармония: «Гармония классифицируется в гармонии покоя, радости и печали. Радость возникает в тоне, когда преобладает светлое; в цвете, когда преобладает теплое. Покой возникает в тоне, когда темное и светлое уравниваются, в цветах, когда есть равновесие между теплым и холодным. Тон склоняется к печали, когда преобладает темнота, цвет — когда преобладает холодность».

При проектировании одежды и выборе колорита следует учитывать психологию потребителя — владельца этого костюма, его мироощущение, образ жизни и темперамент. Поэтому полезно знать эмоционально-психологические характеристики каждого цвета. Сведения об этом можно почерпнуть из предложенной ниже таблицы.

Т а б л и ц а

ЦВЕТ	ВОСПРИЯТИЕ
белый	близкий, легкий, чистый, прохладный, успокаивающий
желтый	теплый, легкий, веселый, сухой, неплотный, подвижный
оранжевый	теплый, сухой, яркий, неплотный, страстный, блестящий, радостный, выступающий
красный	тяжелый, горячий, сухой, активный, очень близкий, жизненный, возбуждающий
пурпурный	тяжелый, теплый, благородный, близкий

Окончание табл.

ЦВЕТ	ВОСПРИЯТИЕ
<i>фиолетовый</i>	холодный, мрачный, далекий, жесткий, прохладный, меланхоличный, благородный
<i>синий</i>	тяжелый, холодный, влажный, тихий, спокойный, далекий, жесткий, плотный, нежизненный, отдаляющий
<i>голубой</i>	легкий, прохладный, пассивный, влажный, спокойный, далекий, свежий, прозрачный, нематериальный, грустный
<i>зеленый</i>	нейтральный, влажный, тихий, спокойный, далекий, терпеливый, освежающий, успокаивающий
<i>желто-зеленый</i>	легкий, яркий, резкий, ядовитый, неплотный, динамичный, выступающий
<i>бежевый</i>	благородный, легкий, теплый, сухой, неплотный, мягкий
<i>охристый</i>	теплый, сухой, близкий, жесткий, плотный, материальный
<i>коричневый</i>	тяжелый, теплый, влажный, плотный, жесткий, материальный
<i>серый</i>	статичный, неопределенный, мягкий, монотонный, сдержанный
<i>черный</i>	далекий, тяжелый, жесткий, сухой, плотный, мрачный





# ФОРМА И СИЛУЭТ

---

Все предметы материального мира, в том числе и костюм обладают формой и цветом, между которыми существует тесная связь. Но поскольку цвет не зависит от формы; можно, абстрагируясь от него, рассматривать только форму, которая наилучшим образом характеризует любой предмет. Форма воспринимается нами не только как «внешность» предмета — его конфигурация, абрис, но и отражает природу самого предмета, его связь с окружающим пространством. Форму можно назвать характером предмета.

Вопрос формы и формообразования является определяющим в профессиональной деятельности дизайнера. Характер формы костюма в целом и в деталях, проявляющийся как его эстетический облик, является важным свойством, с которого начинается проектирование. Это зримое, комплексное средство, которое выражает образность вещи, ее эмоциональное воздействие. Изменение формы костюма и называют модой. *Создание художественно-выразительной формы — главная задача художника-модельера.* Выразительность костюма — за-

лог действительности его как предмета социальной культуры. Именно через форму костюма мы узнаем о человеке, его социальной принадлежности, роде занятий и т. д. Форма костюма и его атрибуция дают нам представление об эпохе, ее главных событиях, людях, эстетических канонах.

Прежде чем разобраться, как образуется и развивается форма, необходимо разъяснить само понятие формы, установить ее критерии и признаки. Однозначное определение этой сложной категории дать невозможно, так как ее нужно рассматривать в трех аспектах: форма как конкретная модель, характеризующая определенный образ человека или индивидуальный стиль; форма, выражающая общую идею изделий, характеризующих стиль региональный, стиль определенной социальной или профессиональной группы людей; форма как базовая основа, характеризующая более обобщенную идею времени — универсальный стиль, т. е. мода.

Значение базовой формы очень велико, в ее основу заложена структура, исходная для бесчисленного множества вариаций и выражающая признаки определенного стиля. Стилевая базовая форма может стать классической, если она наиболее полно отражает существенные признаки времени. Классическая форма костюма отличается особой жизнеспособностью, принципы ее организации становятся нормативными для многих поколений, а секрет прост — в ней найдено равновесие между эстетикой и практичностью.

Ярким примером классической, или образцовой, формы является английский костюм, который уже в конце XIX в. приобрел определенные черты, остающиеся актуальными и в настоящее время. Однако неверным было бы утверждать, что классический английский костюм на протяжении столетия не видоизменялся вовсе. Менялись

пропорции, степень прилегания, ширина брюк, форма плечевого пояса, цвет и фактура тканей, манера ношения, наконец, из традиционной мужской одежды он чудесным образом превратился в женскую.

В физическом смысле под формой следует понимать объемно-пространственную характеристику предмета, в выразительных проявлениях которой участвуют

- ❖ ее собственные свойства (вид, величина, масса, цвет, плотность);
- ❖ ее пространственные связи (масштаб, устойчивость, подвижность, динамическая направленность, протяженность);
- ❖ средства и способы ее изображения (линейность, плоскостное решение, объемность, фактура).

Согласование и взаимодействие всех этих качеств — необходимое условие композиции. Можно выделить основные **принципы построения предметной формы**:

- ❖ конструктивные качества, обусловленные функцией предмета;
- ❖ пропорциональное взаимодействие частей, связанных с конструктивной основой;
- ❖ распределение массы в зависимости от значения частей и свойств материала;
- ❖ выявление поверхности, ограничивающей форму в зависимости от распределения массы и свойств материала.

Таким образом, основными законами существования формы являются цельность и организация всех ее элементов. При проектировании формы костюма обязательно нужно учитывать еще и связь ее с природной данностью — фигурой человека. **Костюм** — набор элементов

той или иной конфигурации, продиктованной строением фигуры. Это обстоятельство определяет строй костюма, не позволяет художнику произвольно распоряжаться размещением его основных фрагментов. Рукава соответствуют положению рук, воротник — шеи, карманы располагаются таким образом, чтобы ими удобно было пользоваться, и т. д. Другими словами, структура одежды имеет определенную сгруппированность элементов, которую модельер воспринимает как объективную данность.

Задача усложняется тем, что человеческая фигура является динамичной объемно-пространственной структурой, т. е. она всегда находится в движении. Поэтому, создавая новую форму костюма, художник должен представить возможность ее движения с фигурой в целом или фрагментарно, так как физическое передвижение человека служит основой визуальной трансформации костюма, рождающей красоту линий.

Характер видоизменения костюма как объемно-пространственной структуры находится в прямой зависимости от степени его объемности и от пластических свойств ткани, из которой он изготовлен. Одежда прилегающей формы из жестких тканей при движении одновременно с фигурой почти не изменяет своего вида. Одежда из мягких материалов или имеющая объемные формы в силу сопротивления воздуха и инерции своего движения видоизменяются значительно, создавая особую пространственную игру. Художественное проектирование костюма должно учитывать эту пластическую игру, когда ткани во время движения то наполняют форму, то под действием собственной тяжести естественно падают, образуя драпировки.

**Плоскостное выражение формы — силуэт.** Другими словами, силуэт — это проекция объемной формы на

плоскость. Как правило, форму костюма характеризуют фронтальные и профильные силуэты.

Линии, описывающие контуры плоскостной проекции формы, так и называются *силуэтными*. Форма костюма создается за счет конструктивного решения, т. е. соединения отдельных частей и объемов в единое целое. Линии, по которым происходит это соединение, называются *конструктивными*, к ним относятся: соединительные швы, рельефы, горизонтальные и вертикальные линии членения формы (кокетки, подрезы, складки и т. п.). Если такие линии оформлены строчкой, вышивкой, кантом и т. д., они называются *конструктивно-декоративными*. Существуют и чисто декоративные линии, определяющие рисунок оформления костюма внутри формы и не связанные с его конструкцией.

При создании формы костюма, соответствующей пропорциям тела человека, художник-модельер опирается прежде всего на конструктивные пояса — опорные линии человеческой фигуры, от которых начинается та или иная форма деталей или членений в одежде. Основными конструктивными поясами являются: плечевой, талевой, бедренный.

*Плечевой пояс* определяет, соответственно, плечевую одежду, т. е. ту, которая крепится на плечах: платья, жакеты, пальто, плащи, пелерины и т. д.

*Талевой пояс* предполагает одежду, развивающуюся от линии талии. Такая одежда называется *поясной*, к ней относятся брюки и юбки различных видов.

*Бедренный пояс* существенно влияет на силуэт костюма в целом, так как от плотного облегания по бедрам может начинаться расширение формы изделия книзу.

Конструктивные пояса называются *конструктивно-декоративными*, если на их уровне располагаются украшения — *отделки* или *бижутерия*.

Понятие «конструктивные пояса» имеет неоднозначный смысл, оно определяет местоположение конструктивных линий, которые могут быть опорными, т. е. от них, от того или иного горизонтального уровня начинается та или иная форма. Например, прямая туникообразная форма имеет в качестве опорной линии плечевой конструктивный пояс. Если тунику подвязать вокруг талии, то эта форма получит дополнительную опору на линии талии, вводя в действие талевой конструктивный пояс. Если же подпоясать ее на уровне бедер, опорным становится другой горизонтальный пояс — бедренный. В каждом случае происходит значительное изменение силуэта.

Итак, как было сказано ранее, силуэт — наиболее точная и исчерпывающая характеристика формы. Как ни разнообразны варианты силуэтов костюмов, их можно свести к нескольким основным видам: прямой, трапециевидный, полуприлегающий, прилегающий (силуэт «Х» и «песочные часы») и в виде овала (рис. 3).

Для плечевой одежды характерны силуэты: прямой, трапециевидный, полуприлегающий и овальный, для талевой — прилегающий. В пределах этих силуэтных форм возможны различные модификации. Например, все они могут удлиняться и сужаться, приобретая более динамичную конфигурацию, или расширяться, становясь статичными и устойчивыми, в зависимости от эстетических требований текущей моды.

Как видно из рис. 4 и 5, разнообразные варианты моделей могут быть получены и без изменения пропорций силуэта. На основе одной и той же силуэтной формы создаются абсолютно непохожие друг на друга костюмы за счет использования конструктивных и декоративных ли-

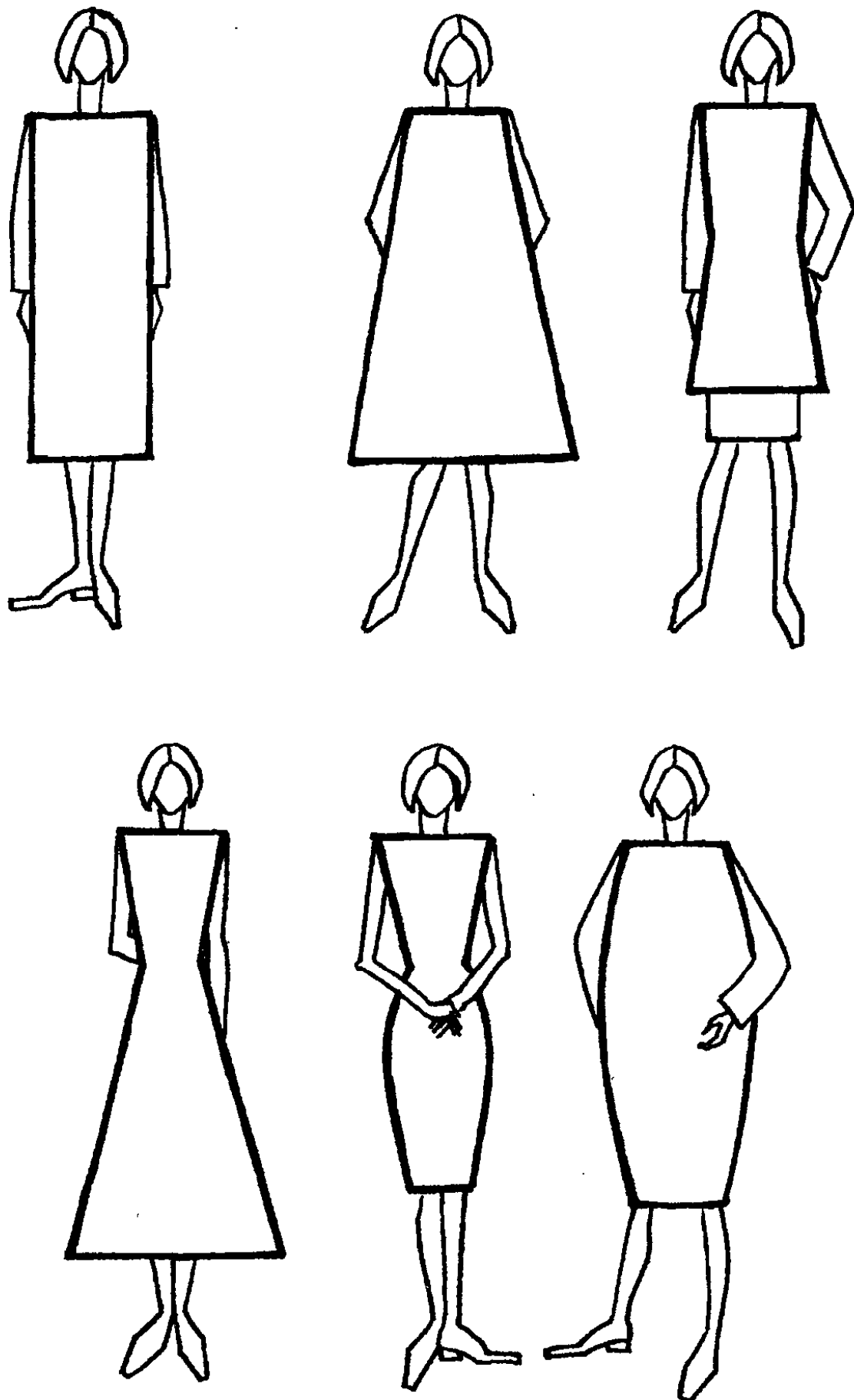


Рис. 3. Схемы основных силуэтных форм одежды

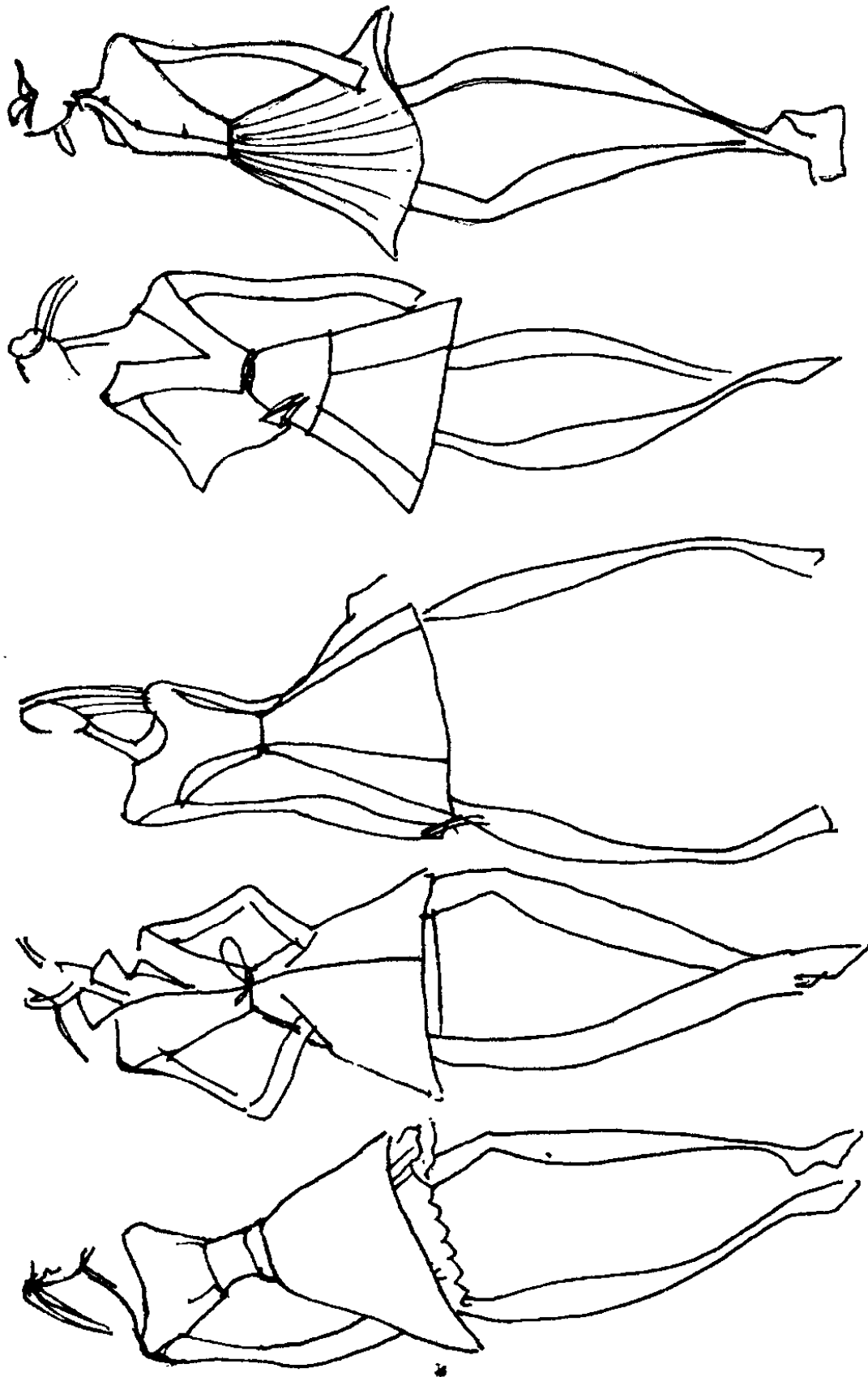


Рис. 4. Модификации форм одежды на основе силуэта «Х»



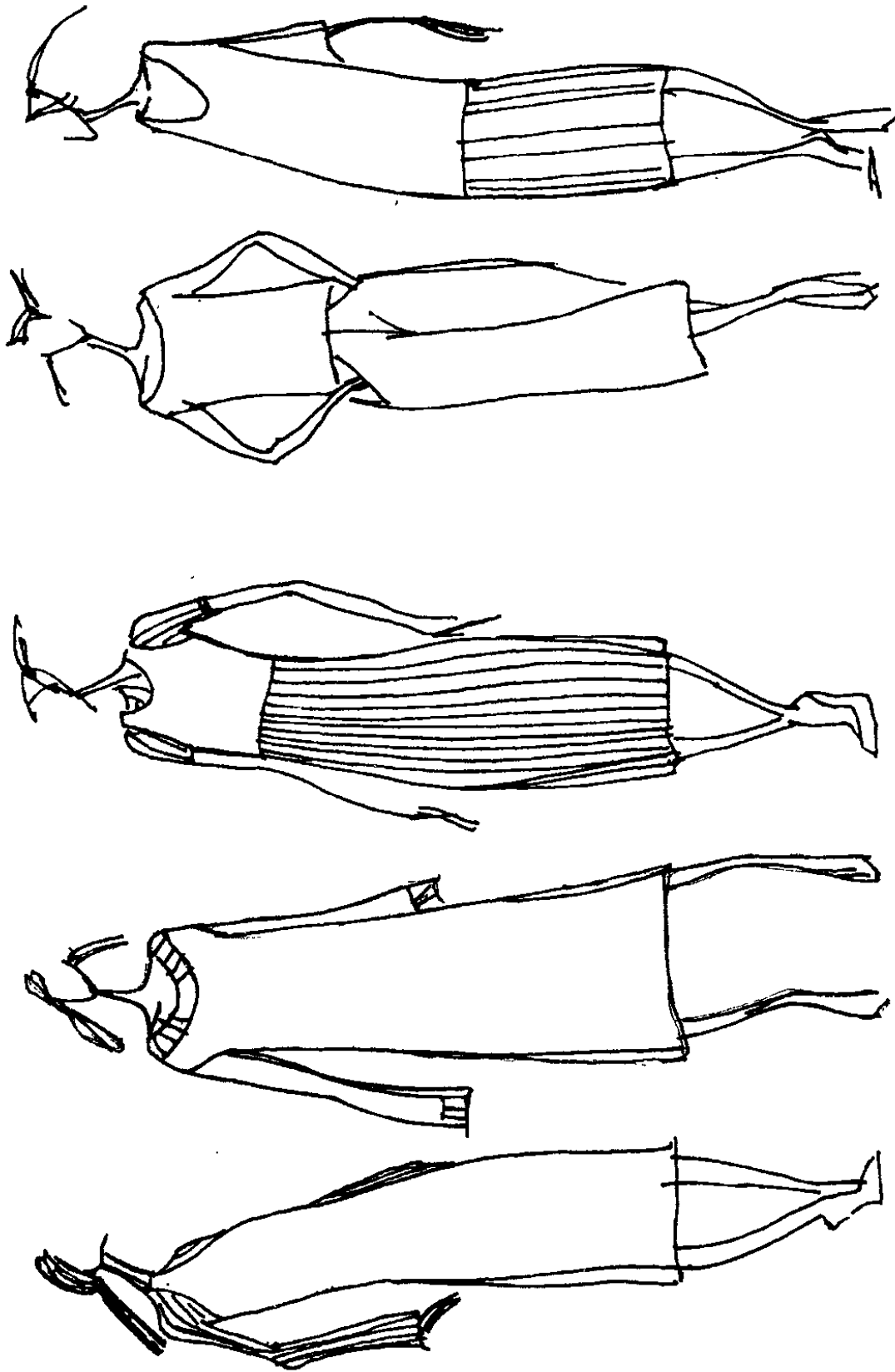


Рис. 5. Модификации форм одежды на основе прямого силуэта

ний, деталей и элементов, цвета, рисунка и фактуры тканей и т. д.

Форма костюма содержит в себе определенное взаимодействие всех ее элементов между собой и с пространством. Она представляет собой объемно-пространственную структуру, которая может быть предельно простой или весьма сложной. Независимо от степени сложности структуры костюма система связей всех ее элементов имеет решающее значение для обеспечения подлинной гармонии.

Композиция костюма как объемно-пространственной структуры может развиваться от одной какой-либо исходной формы по принципу наполнения ее в целом или увеличения какой-то одной части силуэта, при этом неизбежным является развитие формы в том или ином конструктивном поясе.

Объемно-пространственную структуру костюма определяет не только форма одежды, но и видимые части тела человека. Логика строения фигуры в формообразовании костюма диктует пределы развития определенного участка формы. Например, юбка, удлиняясь, каждый раз создает новую объемно-пространственную структуру. Однако при этом пределом увеличения формы по длине является уровень стопы.

При всем многообразии вариантов развития формы костюма очевидно положение: чем меньше по своей массе костюм, тем больше пространства в его структуре, и наоборот: большой по массе костюм оставляет меньше пространства в общей структуре формы. Крайним проявлением первого случая служит костюм, который представляет собой оболочку, повторяющую очертания человеческого тела. Диапазон развития величины форм костюма во многом определяет существо моды как формообразования одежды и смены ее вида.

С другой стороны, форма развивается не только в пространстве, но и во времени, благодаря накоплению различных признаков, таких как пропорциональное соотношение частей и элементов, ритм и пластика формообразующих линий, местонахождение опорных конструктивных поясов и т. д. Временное развитие формы предполагает преемственность этих признаков: сначала появляется эталон современной формы, который становится идеалом для своего времени, затем он претерпевает постепенные количественные изменения, наконец, в какой-то момент видоизменения становятся настолько значительными, что разрушается предыдущая форма и появляются предпосылки для появления новой, т. е. к смене стиля, новизне. Процесс этот абсолютно логичен с позиций диалектики.

В момент формирования модного направления одновременно возникает несколько тенденций, из которых сохраняются только наиболее устойчивые, соответствующие объективным требованиям социального и экономического характера. В период становления модной формы элементы костюма вступают в борьбу между собой, в результате которой и происходит отбор более «жизнеспособных», а значит, более целесообразных признаков. В «зрелом» состоянии форма приобретает некоторую неустойчивость, неуравновешенность, уже чувствуется определенная усталость, приводящая к усиленным преобразованиям пока еще внутри стиля. И в конце концов, количественные изменения приводят к качественному скачку — форма переходит в новое, более устойчивое состояние с новыми признаками.

Сменяемость форм модной одежды, таким образом, подчиняется общему закону развития всех природных, социальных и культурных явлений. Она, как и всякий

природный организм или явление, последовательно проходит стадии рождения, становления, или молодости, расцвета, старения и, наконец, умирания.

В процессе формотворчества важной стадией является работа над рисунками-набросками будущего костюма, т. е. эскизами. Особенно это важно в тех случаях, когда ставится задача извлечения максимального эффекта из одной идеи. Подобная задача может быть поставлена при создании коллекции моделей, в ходе которого основная форма-идея модифицируется во множестве вариантов.

Как видно из рис. 3, прообразами силуэтов выступают фигуры, близкие по своему начертанию к геометрическим: прямоугольники, квадраты, трапеции, овалы — что отражено и в самих названиях силуэтов. Замена реальной, как правило, очень сложной формы геометрическим аналогом — прием, который часто используют художники-дизайнеры в своем творчестве, так как сведение задуманной формы или силуэта проектируемого предмета (в частности, костюма) к геометрическому прообразу способствует более цельному видению пропорций, ритма отдельных частей относительно целого.

В работе художника-модельера обращение к геометрии встречается и при композиции форм, и при расчете конструкции, где геометрические понятия выступают как средство построения технического чертежа художественного формообразования костюма. Геометризация формы используется и в графике, при рисовании костюма, начиная от первоначальных фор-эскизов и кончая рекламными выставочными листами.

В заключение можно отметить, что формотворчество является основным полем деятельности дизайнера-модельера. Форма костюма становится целесообразной и

выразительной при эстетически грамотном ее решении: четкости силуэта, точности пропорциональных отношений частей, ясности ритмического строя деталей, соответствии колорита костюма его назначению — т. е. при соблюдении всех композиционных признаков.



## Практические занятия

### Упражнение 1

Используя какую-либо силуэтную форму (точнее, ее геометрический аналог) за счет различных конструктивных и декоративных линий, деталей и элементов, а также рисунка и фактуры ткани создать 5—6 различных вариантов костюмов (рис. 4, 5). Техника: тушь, перо.

### Упражнение 2

По журналам мод выполнить несколько зарисовок современного костюма. Проанализировать эти зарисовки с целью выделения больших геометрических форм. Изобразить рядом с зарисовками условный геометрический вид формы каждого костюма по принципу от общего к частному. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 3

Выполнить 2—3 серии фор-эскизов на пульсацию формы, иными словами, ступенчатый, постепенный переход от одной четко выраженной формы костюма к другой (рис. 6). Техника: тушь, перо.

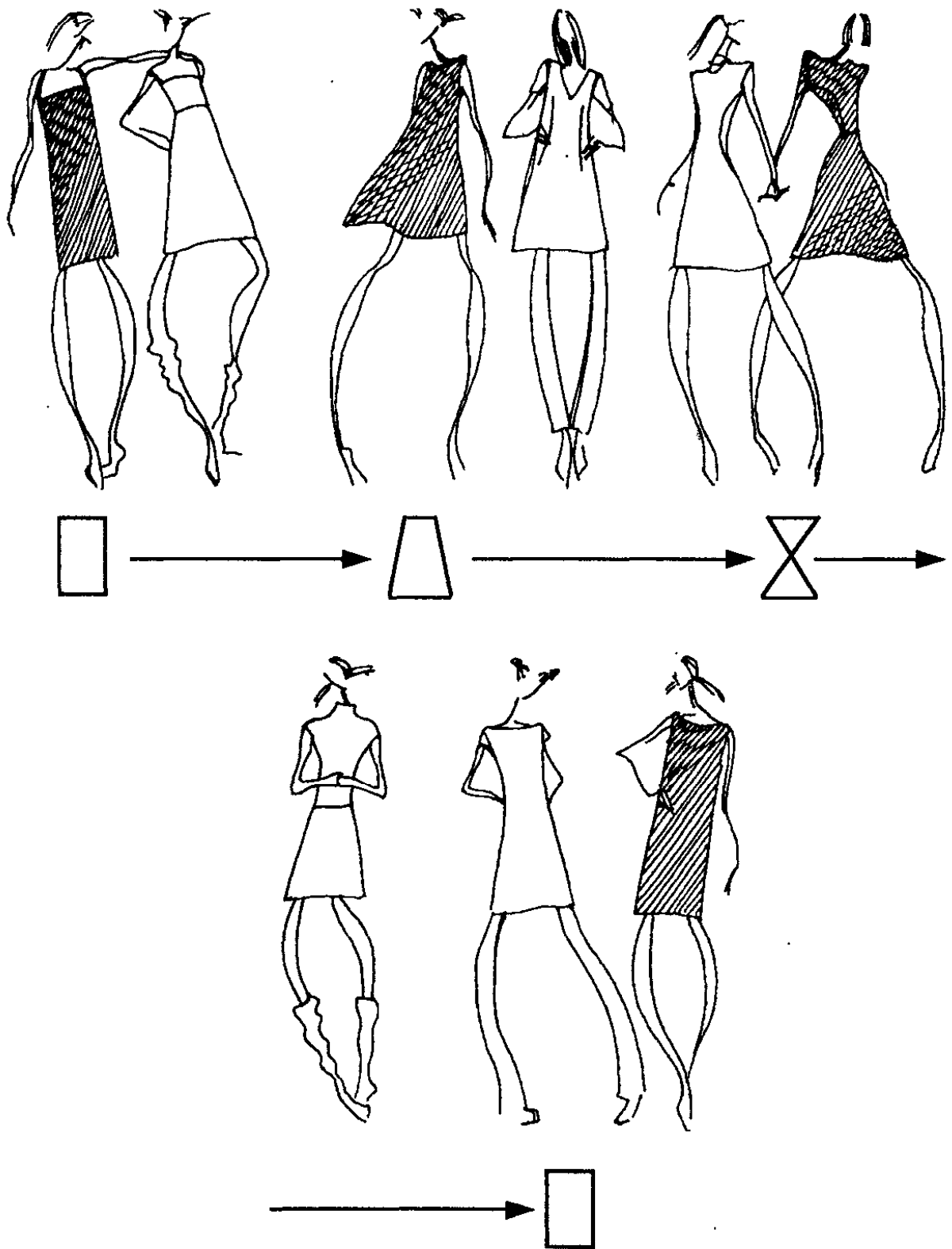


Рис. 6. Пульсация силуэтных форм одежды

**Упражнение 4**

Выполнить 5—6 эскизов различных вариантов костюмов с выявлением акцентов на конструктивных поясах фигуры (плечевом, талевом, бедренном, шейном, грудном, коленном и т. д.)



# ПЛАСТИКА



Важнейшим композиционным элементом в проектировании костюма является пластика. Под пластикой костюма понимается постепенность в переходе одного направления формы в другое, плавное движение одних элементов в другие. Пластика — это свойство формы костюма, диктующее его образный строй и зависящее от множества факторов: пропорций и силуэта фигуры человека, характеристик исходных материалов для изготовления костюма, технологии обработки и т. д.

В оценке формы костюма, ее внешней выразительности мы допускаем субъективность, много говорим о линиях, часто не вполне осознавая их потенциальную значимость. А ведь линии всегда несут в себе психофизиологические заряды, которые при соответствующих условиях суммируются и усиливаются. Аналогично разные геометрические формы силуэта имеют различное эмоционально-смысловое содержание.

Направление движения формы костюма, ее поверхности определяется изменением силуэтных и конструктивных линий. Каждая пластическая линия несет свою образно-эмоциональную нагрузку, оказывая различные



воздействия на психику человека. На рис. 7 изображены линии различного начертательного характера: прямые и кривые, горизонтальные и вертикальные, диагональные и волнообразные.

Прямые горизонтальные линии, ассоциируясь с линией горизонта, вызывают у зрителя чувство покоя, стабильности, устойчивости. Прямые вертикальные линии передают стремление вверх, динамичность, сообщают форме стройность. Прямые наклонные — создают ощущение неустойчивости, постепенного движения, причем чем больше наклон этих линий, тем визуальнее активнее движение. Ломаная линия ассоциируется в сознании человека с неуравновешенностью настроения, она самая агрессивная и напряженная.

Все кривые линии можно разделить на два вида: кривые с постоянным радиусом кривизны (окружности и дуги) и кривые с переменным радиусом (параболы, гиперболы и их отрезки, а также спирали). Кривые, относящиеся к первому виду, выражают плавное спокойное

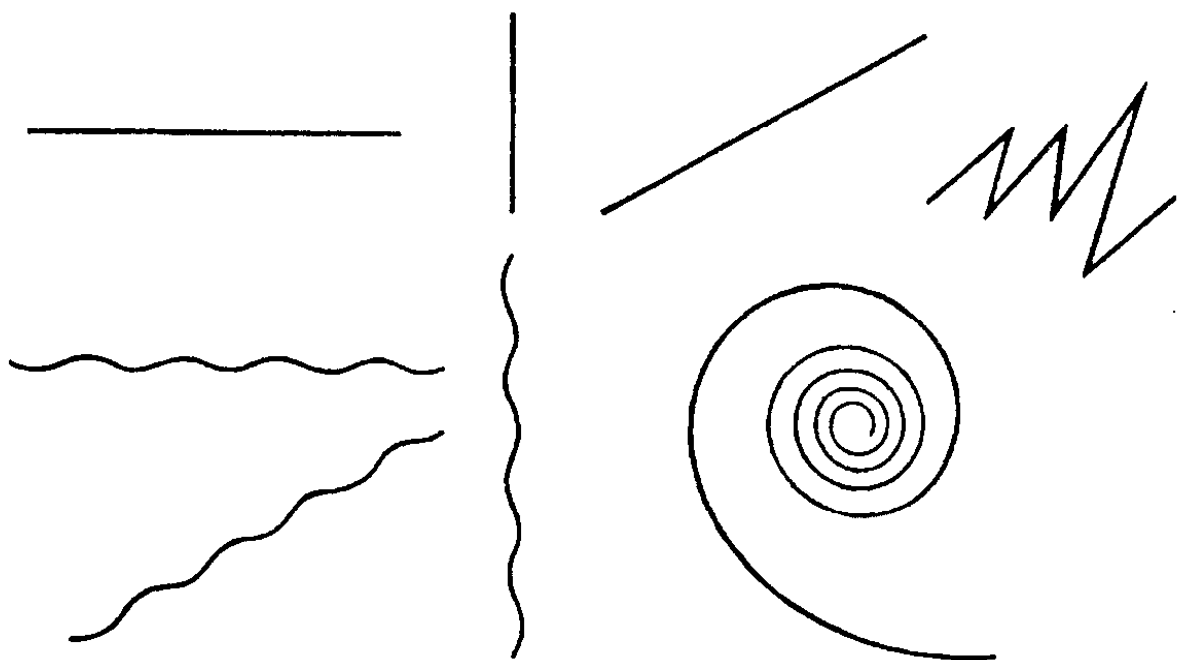


Рис. 7. Эмоциональная выразительность линий

движение, в природе этих линий лежат постоянство, статика, уравновешенность. Совсем другой характер движения передают кривые с переменным радиусом кривизны. Они несут в себе активную динамичность, напряженность, неравномерность и убывающее или нарастающее движение. Кроме движения в кривых с переменным радиусом заложены также признаки качения и вращения в развитии. Выразительные качества линий необходимо учитывать при художественном проектировании.

Как правило, сложная форма костюма описывается линиями различного характера, которые и определяют пластические движения в проектируемом изделии. В пластических движениях линий возможны и практически осуществимы не только плавные, но и скачкообразные переходы одних элементов формы в другие, что и определяет пластическое своеобразие изделия. Пластика силуэтных линий создает тот или иной пластический образ силуэтной формы костюма.

Пластические движения конструктивных и декоративных линий: швов, рельефов, складок, отделки — расчленяют форму, внося в нее ритмические порядки. Ритмические членения образуются и благодаря сочетанию в деталях разных материалов, использованию различных по цвету или фактуре деталей (например, блузы и юбки), сочетанию формы одежды с формой головного убора, обуви и т. п. Ритмические движения дополняют и развивают пластические.

В самом сложном силуэте изделия, представляющем собой совокупность различных пластических движений, обычно одно из них выделяется как главное. Это главное пластическое движение может стать признаком классификации силуэтов одежды, в основе которой лежат простейшие прямолинейные и криволинейные формы. Подобных форм существует всего 12 (рис. 8):

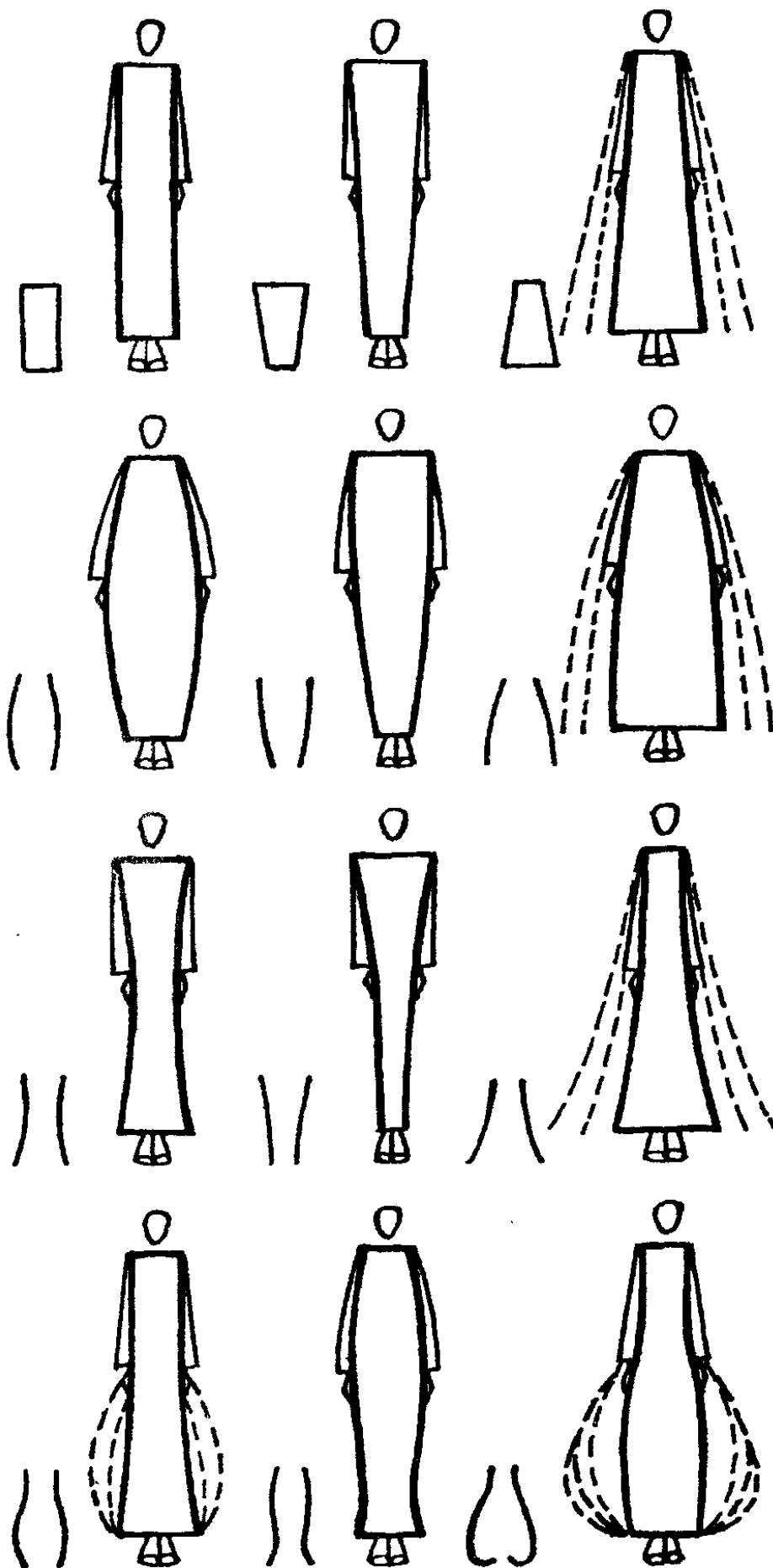


Рис. 8. Классификация базовых форм костюма с различными пластическими движениями

- ❖ прямолинейные;
- ❖ криволинейные выпуклые;
- ❖ криволинейные вогнутые;
- ❖ криволинейные комбинированные.

Кроме того, формы костюма можно рассматривать в следующем аспекте:

- ❖ те, в основе которых лежит прямоугольник;
- ❖ те, в основе которых лежит трапеция с большим основанием вверху;
- ❖ те, в основе которых лежит трапеция с большим основанием внизу.

Каждая из 12 базовых форм одежды предполагает определенное пластическое движение, поэтому возможны их комбинации. В композиции костюма пластические движения базовых форм не всегда являются главными. На практике вопросы пластической выразительности силуэта одежды оказываются более сложными, чем кажутся на первый взгляд. Так, например, форма рукавов или воротников в некоторых случаях может стать решающей в пластическом образе костюма, значительно видоизменяя силуэт.

Ритмические движения пластических форм, какими бы разнообразными они ни были, всегда должны рассматриваться в связи с общим композиционным решением костюма, в первую очередь — с пластической организацией силуэта. Чаще всего ритмические движения форм в костюме занимают явно подчиненное положение по отношению к его пластическому образу; лишь в отдельных случаях значение ритмических движений может значительно возрасти. Но, как бы то ни было, одинаковая читаемость и заметность пластических и ритмичес-

ких элементов делает композицию костюма неясной, неопределенной.

Пластическая организация одежды всегда определяется объектом творчества модельера — фигурой человека, представляющей собой сложное образование со многими выпуклостями и вогнутостями. Изучение пластики человеческой фигуры, а также возможных отклонений в ее строении является очень важным при создании форм костюма, так как это дает возможность не только подчеркнуть ее красоту, но и нивелировать некоторые недостатки, подкорректировать излишние выпуклости тела.

Человек, а соответственно и костюм, надетый на него, постоянно находится в движении. Определенная пластика его движений помогает «раскрыть» форму костюма. Во-первых, раскрыть буквально, т. е. образовать взаимодействие формы с пространством. Во-вторых, раскрыть ее смысл, образное содержание, которое вложил в нее художник-модельер при проектировании.

Создавая новую форму, художник должен представлять себе возможность ее движения вместе с фигурой в целом или фрагментарно, так как физическое движение человека, функциональное или нефункциональное, относящееся к проявлению грации, служит основой визуального движения формы, рождающей красоту линий.

Пластическая композиция одежды во многом зависит от пластических свойств материалов, из которых эта одежда изготавливается. Работая с различными материалами — тканью, трикотажем, кожей — художник старается предвидеть их поведение в будущем костюме, раскрыть их художественные качества, выразительные свойства. Качество ткани обуславливает волокно, из которого она создана, способ выработки, характер отделки. Каждое волокно по-своему воздействует на пласти-

ку материалов, на их возможность образовывать мягкие или жесткие складки, плотную или рыхлую форму, сохраняющую заданный объем или меняющую его, определяя таким образом весь композиционный строй изделия. Влияние пластики ткани на форму одежды можно наблюдать на исторических примерах.

Интересно в этом плане сравнить народные русский и китайский костюмы. Русские крестьянки создавали свою одежду из грубого льняного или шерстяного полотна. Подобная ткань плохо драпируется и способна образовывать лишь жесткую форму футлярного типа, что определило характер пластики костюма — ее можно определить как прямолинейную геометрическую.

Китай же издавна славился производством высококачественного шелка. Естественно, что китайские одежды изготавливались преимущественно из шелковых тканей, которые имеют прекрасные пластические свойства: «текучесть», подвижность, способность создавать драпировки — поэтому китайский костюм имеет совсем иной, криволинейный характер формы.

Проектируя новую форму, дизайнер должен помнить о соподчиненности пластики силуэта костюма и пластики всех его деталей и элементов, а также декоративных линий. Единство характера вещи достигается тогда, когда в композиции есть связь между целым и частями, и наоборот, когда силуэт решен в одном пластическом ключе, а детали в другом, говорят о разнохарактерности деталей относительно целого, о несостоятельности композиционного решения.

Завершая сказанное в этом разделе, можно сделать вывод: костюм как объемно-пространственная структура определяется природной данностью — фигурой человека носящего его; функциональность костюма опреде-

ляет характер форм; характер форм костюма, из которых создается его гармоническая целостность, в свою очередь зависит от пластического образа, который определяется пластикой материала.

Таким образом возникает цепочка: функция костюма, материал, пластика материала, пластика формы, пластический рисунок, обусловленный функциональностью костюма, его пригодностью для исполнения человеком того или иного действия, для которого этот костюм предназначен. Костюм — это защитная оболочка и художественно-смысловой антураж.



## Практические задания

### Упражнение 1

Изучив и проанализировав характер форм костюмов 20-х, 30-х, 40-х, 50-х и 60-х годов нашего столетия, выполнить ряд эскизов-схем с позиций выявления пластики силуэтов, конструктивных линий, элементов драпировок и т. п. в ретроспекции. Техника: черная тушь, перо.

### Упражнение 2

Выполнить по 6—8 фор-эскизов костюмов с разработкой силуэта, конструктивных и декоративных линий:

- ❖ в геометрической прямолинейной пластике;
- ❖ в криволинейной пластике.

Техника: черная тушь, перо.

# ФАКТУРА



При характеристике костюма, его свойств и визуального восприятия важное значение имеет фактура материалов, из которых этот костюм изготовлен. Под фактурой подразумевается качество обработки поверхности текстильных материалов, их способность отражать солнечный свет.

Существует 3 вида отражения света непрозрачными поверхностями:

- ❖ зеркальное, когда лучи света отражаются от поверхности почти полностью под тем же углом, под каким падают на нее;
- ❖ матовое, или рассеянное, когда лучи отражаются под разными углами;
- ❖ смешанное, или глянцевое, когда лучи отражаются и зеркально и рассеянно.

Зеркально отражающие текстильные материалы — случай довольно редкий. Обычно при создании костюма используются матовые и глянцевые ткани, которые получают способность так или иначе отражать свет за счет волокнистого состава и вида ткацкого переплетения.



Разность фактур мы воспринимаем не только визуально, но и на ощупь, различая при этом гладкие, скользкие поверхности и зернистые, шероховатые, рельефные. Восприятие фактур, обладающих различными свойствами, зависит от многих факторов, которые должен учитывать художник, стремясь достичь наибольшей выразительности проектируемого костюма. Важнейшими из них являются удаленность от зрителя и характер освещения.

Кроме тканей, качество поверхности которых определено видом ткацкого переплетения, в производстве одежды применяются также и другие материалы, природные и искусственные, такие как кожа, замша, мех, разнообразные пленки. Каждый из этих материалов обладает своеобразной, присущей только ему фактурой, которая прекрасно сочетается с фактурой тканей.

Фактура материалов зависит от плотности и величины микроискажений их поверхности. Элементы фактуры могут быть очень малы, зрительно неразличимы — при этом говорят о пассивных фактурах. В других случаях они настолько крупные, что воспринимаются как самостоятельные элементы формы, такие фактуры активны. Пассивные фактуры, имеющие однородную, нейтральную поверхность, могут служить прекрасным фоном для отделки и декора. Активные же фактуры достаточно декоративны сами по себе и не нуждаются в дополнительном украшении.

Каждая фактура несет в себе признаки определенного образно-эмоционального звучания. Использование в одном костюме тканей и материалов, имеющих различные фактуры, придает внешнему виду изделия дополнительную выразительность. Особенно интересный эффект получается тогда, когда все материалы, участвующие в

создании костюма, тождественны по цвету и различны по фактуре. Дело в том, что восприятие одного и того же цвета сильно меняется в зависимости от качества поверхности, таким образом, применение разных фактур помогает достижению эффекта тонкой цветовой нюансировки. Этим приемом довольно часто пользуются художники, стремясь спроектировать костюм оригинальный и нарядный, но при этом сдержанный и цельный по цвету, или когда цвет одежды имеет символическое значение, например свадебный наряд невесты.

Практически не бывает несовместимых фактур, однако иногда случается неумелое их соединение, когда они начинают не только спорить, но и уничтожать красоту друг друга. Особенно велика опасность неудачного использования различных фактур в костюме в том случае, если для работы взяты все ткани с активными поверхностями, да еще и имеющие разные цвета и рисунки. Не существует рецептов правильного совмещения разнохарактерных фактур без разрушения целостности изделия. Главными критериями в работе художника с тканями, имеющими разные поверхности, являются его интуиция, вкус и чувство меры.

В эскизной графике существует понятие «графические фактуры», которое означает способы заполнения поверхности листа различными графическими знаками. В данном случае можно говорить о разнице фактур только в иллюзорном плане, потому что в физическом смысле поверхность эскизного листа, заполненного разными фактурами, остается однородной. По способу изображения рисунка и его элементов графические фактуры подразделяют на:

- ❖ линейные — в этом случае используются только линии, которые могут быть различной толщины и

различного характера начертания; как видно из рис. 9 а, фактуры, созданные только линией или точкой, создают ощущение прозрачности поверхности, ее нежности, мягкости; поверхность, образованная с помощью линейной фактуры, лишена контрастов, поэтому она малоактивна;

- ❖ пятновые — в этом случае линия теряет самостоятельное значение и становится лишь границей пятен; подобные фактуры имеют более активное звучание по сравнению с первыми, они резки и контрастны, что хорошо продемонстрировано на рис. 9 б;
- ❖ линейно-пятновые — здесь рисунок представляет собой совокупность линий и пятен, что усиливает выразительные возможности изображения; этот вид фактуры, показанный на рис. 9 в, применяется в эскизах наиболее широко и разнообразно.



## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить по 7—8 образцов различных графических фактур со следующими видами трактовки изобразительных мотивов:

- ❖ линейной;
- ❖ пятновой;
- ❖ линейно-пятновой.

Для всех серий образцов рекомендуется формат 8 × 6 см.  
Техника: тушь, перо.

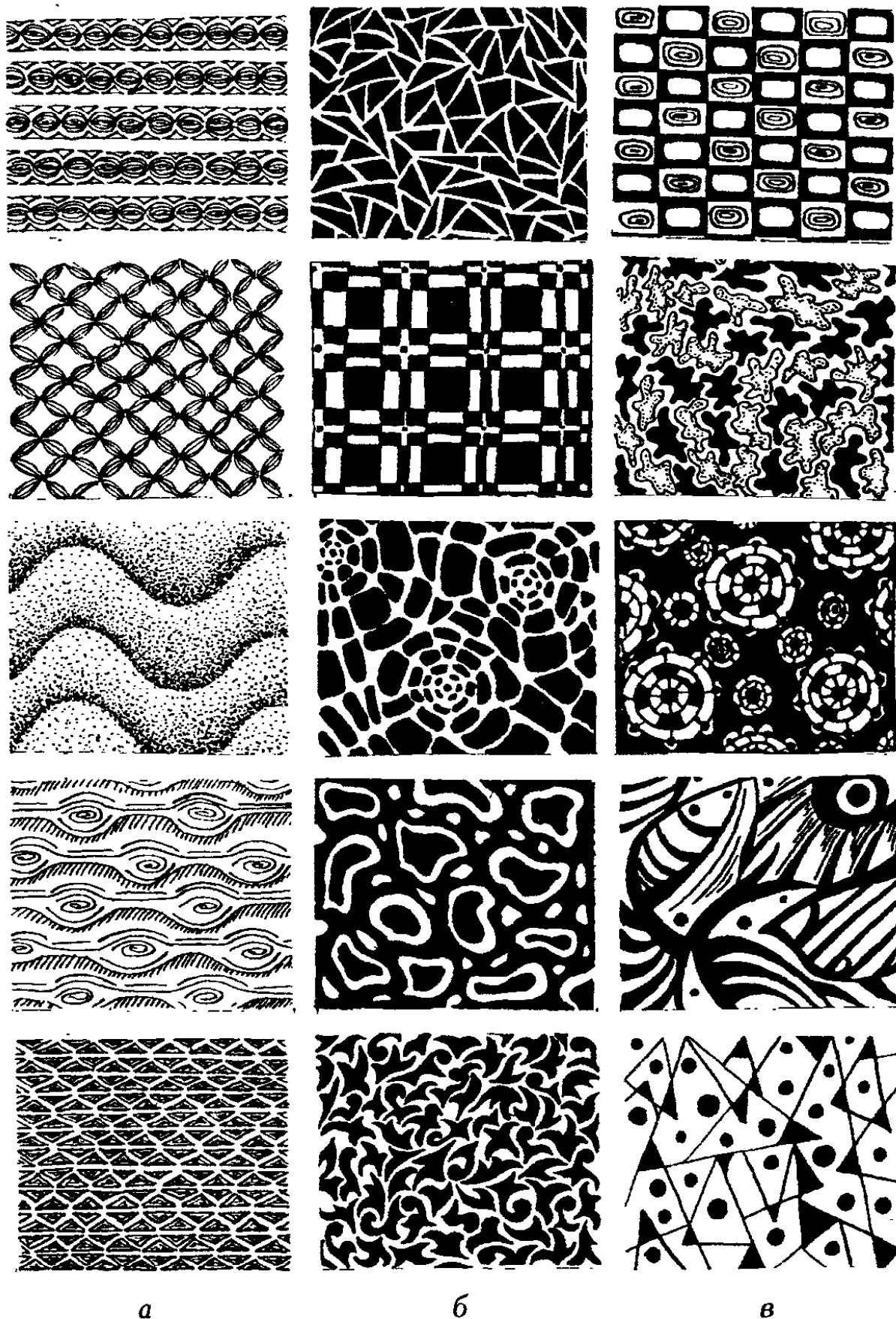


Рис. 9. Образцы графических фактур с трактовкой изобразительных мотивов: а — линейной; б — пятновой; в — линейно-пятновой

# ДЕКОР



Костюм, как и любое произведение искусства, призван выполнять эстетическую функцию — удовлетворять естественные и свойственные только человеку потребности в созерцании и созидании прекрасного. И хотя эта функция относительно утилитарности всегда находится в подчиненном положении, люди ею не пренебрегали даже в первобытную эпоху. Превратить функциональную одежду в художественно выполненный костюм позволяет ее декоративное оформление.

Декор в костюме — это художественная система, совокупность украшающих его элементов, не имеющих утилитарного назначения. В практическом смысле декоративные элементы в одежде не являются обязательными, как, например, конструктивные, однако они присутствовали в костюме человека уже в незапамятные времена и не теряют своей актуальности и сегодня.

За тысячелетия развития искусства костюма человечество изобрело бесчисленное множество приемов декорирования: крашение, набойка (печатание рисунка), различные техники росписи ткани (батик), художественное ткачество, вышивка, аппликация, печворк (составление

полотна из лоскутов ткани), квилт (соединение печворка с фигурной стежкой), тиснение кожи, плетение, инкрустация и многие другие. При всем техническом разнообразии этих приемов украшения цель их применения одна — превратить даже грубое домотканое полотно в драгоценность, сделать костюм неповторимым и, кроме того, донести до зрителя определенную информацию.

Уже в первобытном обществе человек стремился выделиться из числа себе подобных. С этой целью он начинает украшать свою внешность; сначала это было раскрашивание отдельных участков тела (лица, груди, живота, предплечий), а также нанесение татуировки. Позже, с развитием костюма рисунок декора стал наноситься не на тело человека, а на разнообразные материалы, из которых изготавливалась одежда. Эти изображения не только служили украшением костюма, но и определяли социальное положение его владельца, принадлежность к определенному племени, роду, а также имели религиозно-мистическое значение, т. е. являлись своеобразным оберегом.

Важную роль в истории костюма сыграло изобретение плетения и ткачества. Сырьем для производства ткани были волокна животного и растительного происхождения: шерсть, шелк, хлопок, лен, конопля и другие. Довольно рано человек научился окрашивать ткани натуральными минеральными и растительными красителями.

Мастерство крашения особенно было распространено на Востоке. В Индии древние красильщики расплавленным воском наносили рисунок на ткань, а потом опускали ее в красильные растворы. Места, покрытые воском и поэтому неокрашенные, составляли светлый узор на цветном фоне. В наше время эта декоративная техника называется батиком. Индийские мастера придумали так-

же способ узелкового батика, который сегодня весьма популярен. Костюм индийцев изготавливался в основном из искусно выделанного хлопка, народы Дальнего Востока — китайцы, японцы — предпочитали шелк и достигли в его декорировании недостижимых высот.

Китайцы применяли главным образом узорное ткачество, сочетая его со свободной росписью кистью. Японские художники украшали шелковые ткани, используя технику горячего батика. Кроме того, у японцев очень популярным был набивной рисунок, который весьма своеобразно соединялся с ручной росписью.

В странах Ближнего Востока распространенным способом украшения ткани являлась многоцветная набойка — техника, при которой рисунок наносился на ткань посредством оттиска узора, нанесенного на деревянную матрицу. Этот декоративный прием в средние века стал популярным и в Европе. Периодом наибольшего расцвета набивного искусства в Европе считается XVIII в., когда изготовление набивных тканей становится важнейшей отраслью текстильного производства. Именно в это время начинают действовать первые печатные машины, которые позволяли получать более тонкие и точные рисунки и значительно удешевили ткани с набивным рисунком, сделав их доступными для разных слоев населения.

Все описанные декоративные техники: роспись, батик, набойка — связаны с нанесением красителя на ткань и не меняют ее фактуры. Не менее популярными были также приемы так называемого накладного декора, из которых наиболее древним и повсеместно распространенным являлась вышивка, которая свои истоки берет в глубокой древности, когда использовались костяные, а затем бронзовые иглы.

Возникновение вышивки искусствоведы относят к эпохе первобытной культуры человечества и связывают с появлением первых простейших видов сшитой одежды. Высокого совершенства искусство вышивки достигло в странах Древнего Востока и античного мира. В Древнем Египте вышивками украшали шерстяные, льняные и пеньковые ткани. Когда в Индии научились вырабатывать легкую белоснежную материю, ее стали расшивать шерстяными, бумажными и золотыми нитями. В Китае, Японии вышивали цветными шелками, в переливах их нежных красок возникали причудливые растения и птицы, дивные картины природы. Широкое распространение в Иране, Индии и Турции, а также в Китае и Японии получило шитье золотом. Древнегреческий историк и географ Страбон описывает, как поражены были греки, увидев золотые, расшитые самоцветными камнями азиатские одежды.

Особым богатством славились роскошные византийские вышивки, выполняемые золотыми и серебряными нитями, жемчугом, драгоценными камнями. Роскошные вышитые узоры покрывали облачения правителей, богатых вельмож, жрецов. По преданию, русская княгиня Ольга, гостившая в Византии в 955 году, подсмотрела там работу золотошвей и переняла их мастерство. С тех пор искусство золотого шитья стало очень популярным на Руси.

Подлинным шедевром декоративного искусства является русская народная вышивка, которая была самым распространенным приемом декоративного оформления костюма. Русские вышивальщицы пользовались самыми разнообразными материалами: цветными шерстяными, шелковыми и хлопчатобумажными нитями, золотой и серебряной проволокой, речным жемчугом, бисером, стеклярусом и тому подобным.



В российских городах, селах и деревнях вышивкой занимались женщины любого возраста и сословия, украшая ею одежду, головные уборы, предметы домашнего обихода. Сказочные жар-птицы с пышными хвостами, раскидистые древа жизни с огромными цветами, величавые женские фигуры с воздетыми к небу руками украшали рубахи и сарафаны, головные уборы и платки, подзоры простыней и столешницы.

Особой красотой и разнообразием отличались полотенца: порой сплошь покрытые узорочьем, они служили нарядным убранством жилища и необходимым атрибутом всех событий крестьянской жизни — от рождения и крестин до похорон. Узоры и цветовой строй вышивок были неразрывно связаны с трудовой деятельностью людей и хранили их древние мистические представления о мире.

Искусные вышивки украшали довольно простую по форме крестьянскую одежду из грубого домотканого полотна, придавая ей неповторимое своеобразие и красоту. Лучшие образцы русского народного костюма, созданные руками неграмотных крестьянок, находятся в музеях как предметы декоративно-прикладного искусства, поражая современного человека своей художественностью и композиционной продуманностью.

Вышивка, украшающая модную одежду нашего времени, безусловно значительно отличается от исторических образцов и технологией исполнения (сегодня более распространена машинная вышивка), и рисунком узора, и отделочным материалом, однако и сегодня она является актуальным и модным декоративным приемом.

Особый декоративный эффект создает отделка костюма складками, защипами, буфами и другими элементами украшения. Это так называемая собственная отделка, которая не требует использования дополнительных матери-

алов, отличается простотой и изяществом. В модной одежде она используется довольно часто, так как позволяет малыми средствами добиться оригинальности модели.

Как уже было отмечено ранее, декоративное оформление преследует только одну цель — украшение одежды, не предполагая при этом практических функций. В современном костюме украшением может служить также фурнитура, т. е. разнообразные элементы застежки: пуговицы, кнопки, пряжки, «молнии» и т. д.

В буквальном смысле слова фурнитуру нельзя назвать декором, так как она обеспечивает прежде всего утилитарную функцию и является обязательной частью любой одежды. С другой стороны, удачно подобранная фурнитура помогает лучше раскрыть образно-стилевое содержание костюма, делая его то спортивным, то нарядным, то повседневно-деловым. Поэтому, проектируя одежду и разрабатывая композицию ее декоративного оформления, художник большое внимание уделяет стилевому характеру фурнитуры, которая, не являясь декором как таковым, выполняет декоративную функцию в костюме.

Надо сказать, что современная одежда не всегда нуждается в декорировании. Вопрос использования декора определяется многими факторами: функциональным назначением (например, декор неуместен в некоторых видах рабочей или деловой одежды), стилем (декорирование не характерно для классического стиля), конструктивной основой (зачастую декор мешает оценить сложность и оригинальность конструкции костюма), рисунком ткани (ткань с крупным и ярким рисунком не требует дополнительного украшения), фактурой материала (активная фактура сама по себе декоративна) и т. д. Если же декор в композиции костюма необходим, он должен обогащать одежду, украшать того, кто ее носит.

Независимо от того, какой декоративный прием используется для украшения проектируемой модели, нужно учитывать ряд общих требований: декор должен быть умеренным, подчеркивать форму, как бы «вырастая» из нее, а не выглядеть случайным, чужим; должен иметь достаточно фона, чтобы придать простоту и благородство рисунку; должен соответствовать материалу, из которого изготавливается вещь, например, тяжелая ткань требует крупной рельефной вышивки, тогда как тонкая — изящной, легкой; наконец, он должен быть психологическим центром всего костюма, привлекая к себе внимание зрителя.

Использование декора может быть признано удачным, если он способствует созданию целостного, гармоничного, оригинального костюма, соответствующего требованиям современной моды.

---

## III Средства и приемы композиции костюма

---

Одна из самых существенных областей творческого процесса — композиция — требует пристального рассмотрения. Слово «композиция» происходит от латинского *compositio*, что буквально означает сопоставление, сложение, соединение частей и приведение их в порядок.

В первоначальном значении это слово имело довольно широкий смысл: в римском праве этим термином обозначали примирение сторон при тяжбе, на арене цирка — противопоставление борцов. Но в различных трактовках его кроется нечто общее, так как речь в обоих случаях идет о двух сторонах, частях, при соединении образующих некоторое единство.

Современный словарь предлагает такое определение: «Композиция — сочинение, конкретное построение, внутренняя структура любого произведения искусства; подбор, группировка и последовательность художественных приемов, образующих гармоническую целостность». В архитектурных искусствах композиционное решение предполагает цельность произведения, его пластическое единство, обусловленность форм проектируемых предметов их функциональным назначением.

Искусствовед М. В. Алпатов утверждал, что композиция как способ организации всех структурных элементов какого-либо явления в единство носит всеобщий характер: «Подражая отдельным принципам строения органической и неорганической природы и последова-

тельно развивая их, человек делает композицию основой художественного творчества, средством выражения своего отношения к действительности. Композиция становится в руках человека одним из средств своеобразного познания и подчинения природы. В этом понимании композиция свойственна решительно всем видам искусства. Можно говорить о композиции города или отдельного архитектурного сооружения, о композиции сонаты или романса, о композиции романа, эпопеи или лирического стихотворения... Эта общность служит нередко основой сотрудничества художников, представителей различных видов искусства и рождает так называемый синтез искусств...»

Художник, какой бы областью творчества он ни занимался, должен уметь так располагать все элементы и детали своего произведения, чтобы оно было максимально выразительным и обладало вместе с тем целостностью — ни убавить, ни прибавить. Все закончено, все «работает» на идею, ничего лишнего, каждая деталь на своем месте. Другими словами, композиция считается удачной, если соблюдены следующие условия:

- ❖ ни одна часть целого не может быть изъята или заменена без ущерба для целого;
- ❖ части не могут меняться местами без ущерба для целого;
- ❖ ни один элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для него.

Творческий процесс работы над композицией представляет собой индивидуальное образное мышление художника, его идеи и представления, реализуемые в конкретном художественном произведении. С другой стороны, без знания правил и закономерностей, на ко-

торых зиждется композиция, не может быть подлинного творчества. Композиция является довольно строгой наукой. Ее приемам можно научиться, построение любого художественного произведения можно рассчитать. Для этого необходимы постоянные упражнения в композиционном искусстве, выполнение которых приведет в конце концов к развитию композиционных навыков, формирующих настоящего художника-профессионала.

Таким образом, для успешного творческого процесса одинаково важно развитие и интуитивного художественного чувства и логического интеллектуального мышления. Французский архитектор и дизайнер XX столетия Ле Корбюзье определял композицию как результат интуитивного творчества и сознательного выбора.

Композицию художественного произведения нельзя рассматривать в отрыве от времени его создания, от стиля эпохи. Как всякая художественная форма, она с течением времени претерпевает неизбежные изменения. Каждая историческая эпоха характеризуется своими любимыми приемами композиции и ее ведущими принципами. Чтобы понять логику развития художественной формы в соответствии с требованиями сегодняшнего дня, необходимо осваивать теоретический и практический опыт предыдущих поколений.

Термин «композиция» многозначен: он обозначает не только процесс составления, придумывания и реализации художником своего замысла в определенном материале, но и конечный результат творческой деятельности — само художественное произведение. Кроме того, под композицией подразумевается также эскиз, выражающий идею автора.

# ПРОПОРЦИЯ. МАСШТАБНОСТЬ

---



Композиция — это средство приведения всех элементов в единство. Решение этой задачи осуществляется композиционными приемами и средствами, важнейшим из которых является пропорционирование, так как с его помощью достигается гармоничность проектируемого предмета и организуется его форма.

Слово «пропорция» ввел в употребление Цицерон в I в. до н. э., переведя им на латынь платоновский термин «аналогия», который буквально означал «соотношение». Пропорция в искусстве определяет соотношение величин элементов художественного произведения либо соотношение отдельных элементов и всего произведения в целом. Таким образом, под пропорцией понимается связь, соединяющая внутри сложного целого составляющие его части, т. е. движение от одного размера к другому. Пропорция является составным элементом категории меры и выражает закономерность структуры эстетического образа. Издревле в пропорционировании художники видели объективную основу красоты.

Различают пропорции простые и иррациональные. Простые, или арифметические, пропорции основаны на кратных и целочисленных соотношениях. В основе их

лежит исходная величина-модуль для расчета размеров всей фигуры объекта или его части, например мерная лента, где модулем является 1 см. Более сложным является второй тип пропорций, основанный на несоизмеримом (иррациональном) отношении величин, которые достигаются только геометрическим построением (например, отношением стороны квадрата к его диагонали).

Самой гармоничной иррациональной пропорцией считается «золотое сечение», или «золотая пропорция». Подобное пропорционирование было известно еще Пифагору, который заимствовал его у древних египтян, посетив их в своих странствиях по свету. Принцип «золотой пропорции» был основополагающим в античном искусстве — в скульптуре и особенно в архитектуре. Леонардо да Винчи, изучавший и восхвалявший «золотую пропорцию», впервые назвал ее «золотым сечением». С тех пор «золотое сечение» является каноном искусства. «Золотая пропорция», составляя основу многих природных явлений и будучи мерой, законом природы, становится и мерой человеческого творчества, законом красоты.

На рис. 10 представлено деление по принципу «золотого сечения». Отрезок АС разделен на две части таким образом, что большая его часть АВ относится к меньшей ВС так, как весь отрезок АС относится к АВ ( $AB : BC = AC : AB$ ). Эту сложную взаимосвязь можно приблизительно выразить посредством целочисленного пропорционирования — 5 : 3, точнее 8 : 5,

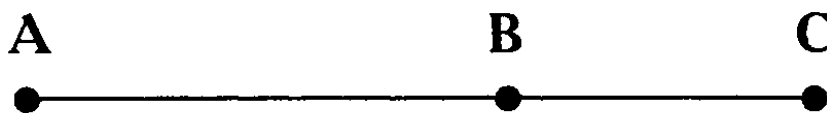


Рис. 10. Деление отрезка по принципу «золотого сечения»



13 : 8 и т. д. Принцип «золотого сечения» можно наблюдать и в большинстве живых природных объектов, и во всех творениях художников, будь то предметы быта, архитектура или художественные произведения.

Принцип «золотого сечения» лежит и в основе строения человеческого тела, изучению которого художник, создающий костюм должен уделять особое внимание, так как одежда не может существовать без фигуры человека.

Мысль о пропорциональности, соразмерности возникает у каждого наблюдающего человеческое тело. При всех исключительно богатых индивидуальных особенностях в его строении можно усмотреть средние типичные черты, определенные закономерности пропорциональных отношений его частей. Под пропорциями тела человека понимается согласованная система всех его размерных величин.

Изучение пропорций человеческой фигуры использовалось художниками и анатомами всех времен для создания канонов, т. е. закономерностей изображения человека как системы типичных размеров тела, принимаемых за образец. Единица меры, взятая для построения того или иного канона, называется модулем. В создании канонов художниками руководило не только желание получить простое средство, с помощью которого было бы легко воспроизводить фигуру, не обращаясь каждый раз к натуре, но и стремление создать наиболее красивый, правильный образ человека, в котором все части были бы в наибольшей гармонии друг с другом.

Древнейшие данные о пропорциях тела человека были найдены в гробнице пирамиды близ Мемфиса (около 3000 лет до н. э.). А один из самых первых канонов предложил древнегреческий скульптор Поликлет. Согласно этому канону голова человека составляет  $1/8$ ,

лицо —  $1/10$ , голова вместе с шеей —  $1/6$  часть от всей длины тела.

Этому принципу пропорционирования следовали все античные скульпторы, в том числе и Лисипп, который предложил свой вариант канона Поликлета. За размерный модуль он также принял высоту головы, которая укладывалась в фигуре 8 раз. Кроме того, он отметил, что если провести горизонтали — касательные к поверхности головы и к подошвам, и пересечь их вертикалями, касающимися концов пальцев распрямленных рук, то получается квадрат, который был назван «квадратом древних» (рис. 11).

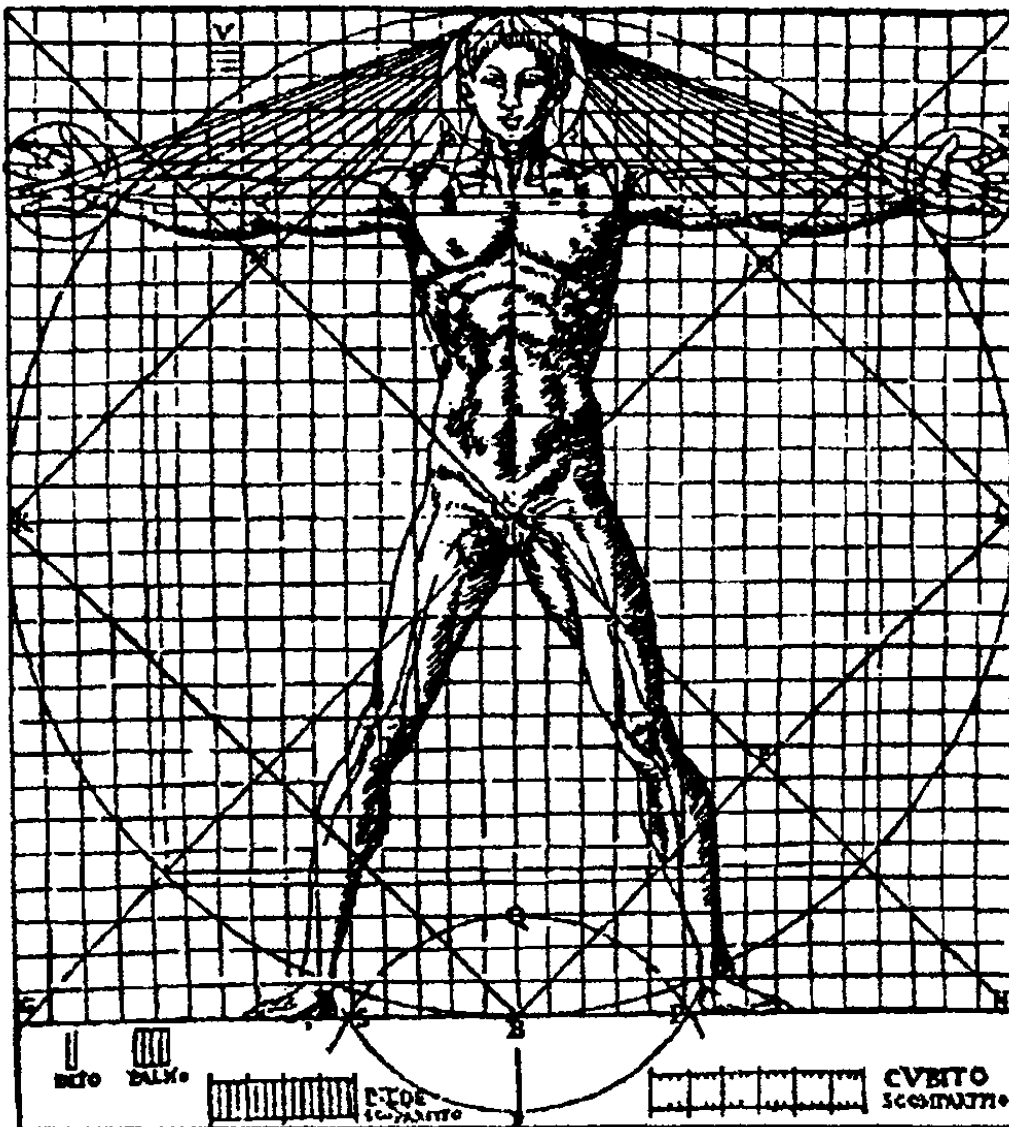


Рис. 11. Пропорции тела по Лисиппу (I в. до н. э.).  
«Квадрат древних»

Позднее этот канон был доработан и несколько видоизменен Леонардо да Винчи, вписавшим фигуру человека в круг, центром которого является пупок. Канон Леонардо изображал тело взрослого мужчины с длинными конечностями и удлинённой головой (рис. 12).

В дальнейшем были разработаны разнообразные каноны, в которых за модульную величину принимались голова, лицо, нос, кисть, позвоночный столб и т. д. Особый интерес для практической деятельности художников представляют исследования анатома П. И. Карузина, учи-

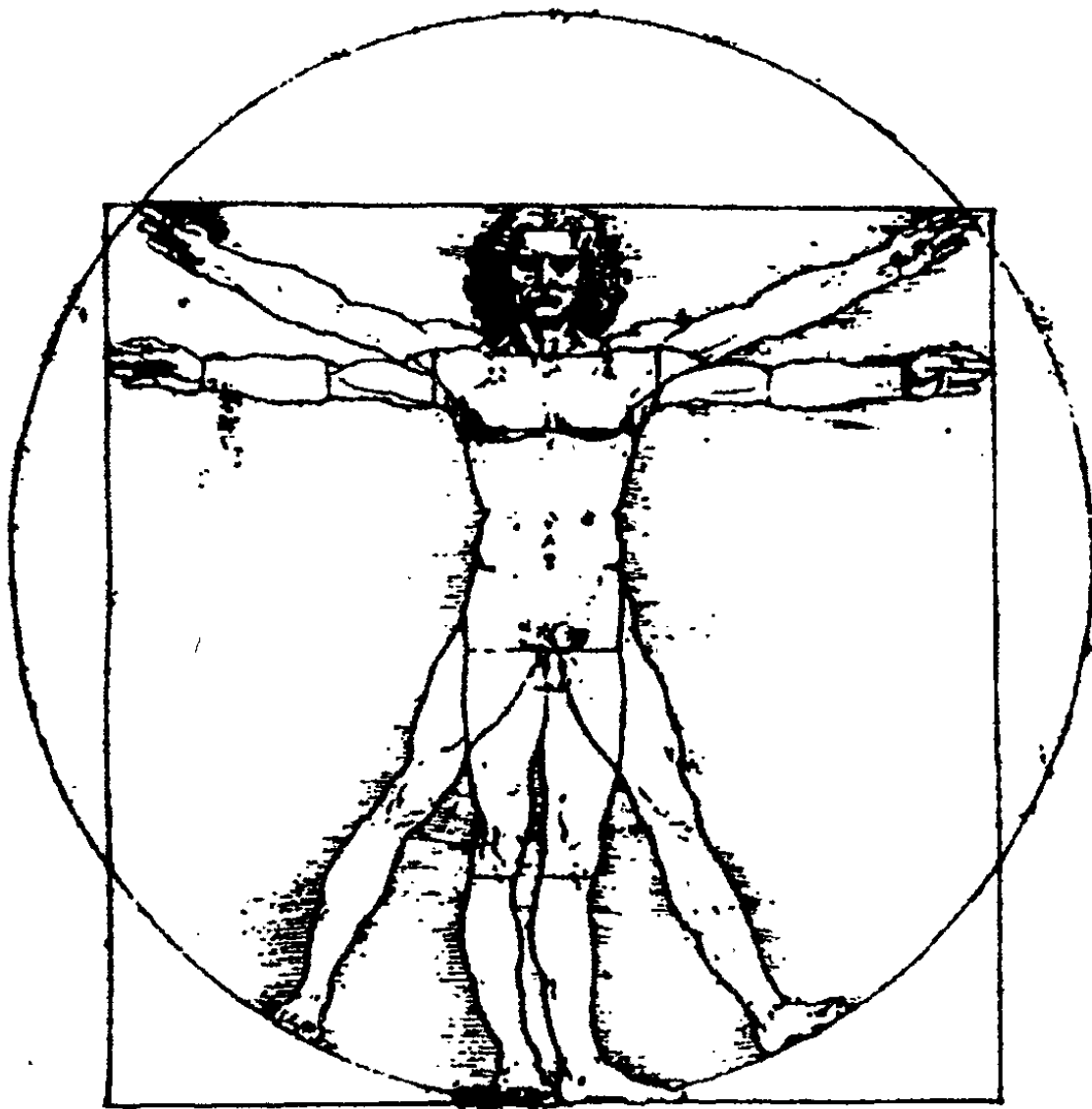
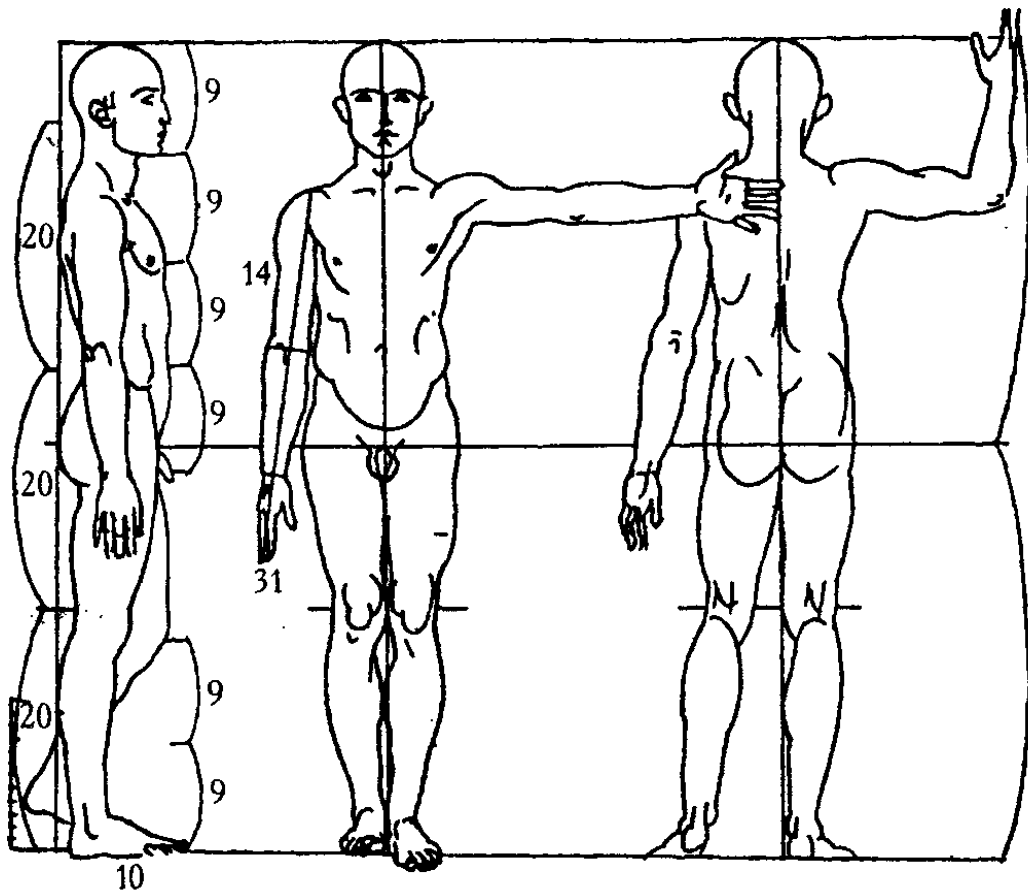


Рис. 12. Пропорции тела по Леонардо да Винчи.  
Видоизменение «квадрата древних»

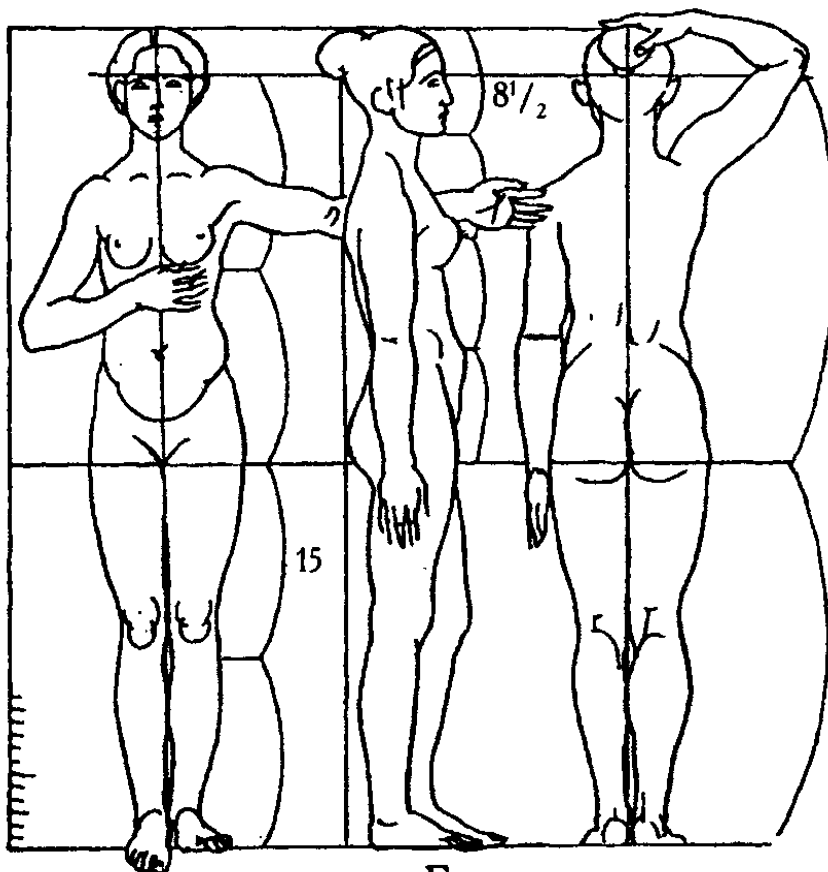
тывающие строение людей различных возрастных групп, а также разницу в пропорциях мужских и женских фигур. Сравнивая изображения мужской (рис. 13 А) и женской (рис. 13 Б) фигур, нетрудно убедиться, что тело женщины отличается меньшим ростом, более короткими верхними и нижними конечностями, широким тазом и узкими плечами.

Рис. 14 дает четкое представление о возрастных особенностях соотношений размеров частей тела, на нем в одном масштабе представлены пропорции новорожденного, подростка и взрослого. Очевидно, что с возрастом, при абсолютном увеличении тела и всех его частей, изменяются соотношения между отдельными его частями: значительно удлиняются шея и нижние конечности, относительный же размер головы уменьшается; так как наибольшую энергию роста имеет вся нижняя часть тела, центр перемещается из пупка у младенца в точку лонного сращения у взрослого человека.

В наше время художественным канон, эстетическим идеалом является такая условная человеческая фигура, у которой длина головы составляет  $1/8$  всей длины фигуры от темени до стопы. Такое соотношение части и целого заключает в себе принцип «золотого сечения». На рис. 13 представлен именно такой канон. Вертикаль, соответствующая росту фигуры, разделена на отрезки, определяемые ее анатомическими членениями. В соответствии с этой пропорцией расстояние от темени до линии талии содержит 3 величины головы, а расстояние от линии талии до пола равно 5 ее величинам, т. е. приблизительно целочисленный аналог «золотого сечения». Такая фигура считается гармонически сложенной, она зрительно удлинена, стройна, имеет ясно выраженную область талии, вытянутую шею, сравнительно небольшую голову, пропорциональные руки и ноги.

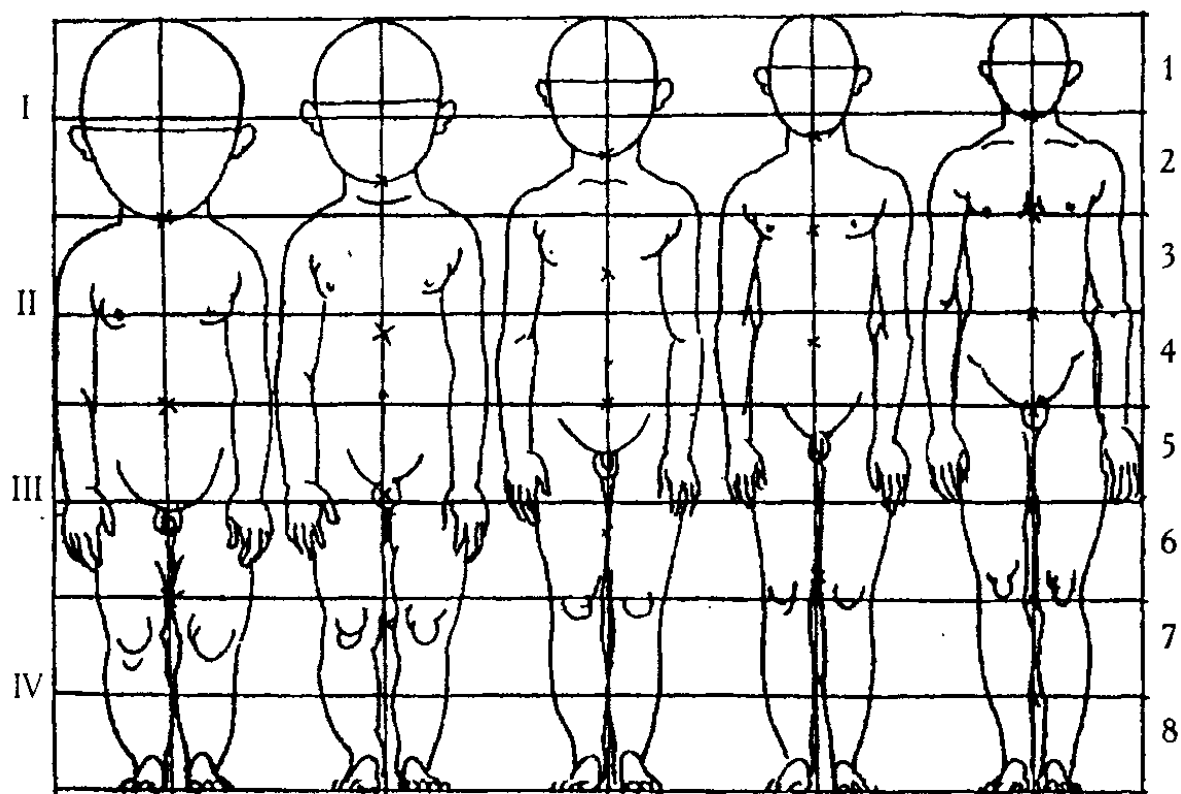


A



Б

Рис. 13. Пропорции тела мужчины — А  
и пропорции тела женщины — Б



**Рис. 14.** Возрастные особенности пропорций — относительные размеры частей тела новорожденного ребенка, подростка и взрослого в одном масштабе

Разумеется, не каждая фигура построена по принципу «золотого сечения», которое выражает идеальное представление о пропорционировании человеческих членений, но реальность его имеет твердую основу опыта человечества.

Однако во все времена человеческое тело являлось объектом и основополагающим предметом модной стилизации — намеренного искажения естественных пропорций, отхода от канонов построения фигуры. Каждая эпоха создавала свои собственные критерии эстетического идеала тела человека. Наиболее отчетливо эти различия обнаруживаются в изменениях идеала женской красоты, от пышных форм рубенсовского идеала до предпочитаемых в наше время стройных, узких, высоких фигур.

Поскольку форма одежды определяется фигурой человека и представлениями современников о красоте ее

пропорций, художнику при проектировании костюма не приходится раздумывать о размещении пластических масс, подобно тому, как это бывает необходимо в архитектуре или технике. Однако после того, как модельер сделает первый набросок будущего костюма, ему нужно решить важную задачу — определить соотношения частей его формы между собой, т. е. пропорционирование. Мало найти интересную линию плеча или форму рукава, воротника, стана изделия, надо также определить, вычислить, в каком соотношении они находятся между собой и с фигурой человека.

Пропорция является одним из главных средств композиции, так как с ее помощью достигается гармоничность вещи и организуется ее форма. Пропорция — это рассчитанная размерная система, в которой отношения элементов формы организуют объемно-пространственную структуру. Если есть продуманность пропорции, то есть и целостность формы.

Создавая костюм, художник-модельер постоянно помнит о пропорциях человеческой фигуры. Форма костюма, обусловленная фигурой и движением человека, проходит несколько стадий при проектировании. Первая стадия — набросок карандашом или наколка на манекене — поиск идеи костюма. На этом этапе форма, которую диктует ткань, корректируется возможными размерными отношениями, таким образом отрабатывается силуэт будущего изделия и его части. В процессе поиска пропорциональной системы выявляется несколько вариантов, из которых выбирается лучший, т. е. наиболее соответствующий фигуре, ее движению, пластике материала.

Вторая стадия подразумевает подробную проработку формы в материале и в конструкции, иными словами,

поверку формы в макете. Макетная проработка может быть осуществлена двумя путями: макетированием и раскроем. В первом случае пропорциональность формы находится так же, как и из натуральной ткани — от куска. Ткань по мере накалывания подкраивается, при этом ее не снимают с манекена или фигуры. Во втором случае модельер раскраивает макетную ткань, сметывает детали кроя, делает примерку на манекене или фигуре человека и уточняет форму, добиваясь пропорционального соотношения отдельных частей и целого изделия.

Следующей стадией создания художественной формы является инженерно-конструкторская проработка. Лекала — плоскостные части формы, которые были получены в ходе второй стадии, уточняются конструкторским расчетным методом.

Итак, построение формы в определенном пропорциональном строе — это прежде всего упорядочение формы с позиций ее красоты, удобства и действенности — эстетической и функциональной.

Как уже неоднократно отмечалось, фигура человека как упорядоченная гармоничная система с определенным расположением ее частей относительно вертикальной оси задает первоначальную группировку масс проектируемого костюма. Задача художника-модельера после того, как выбраны цель, материал и найдена исходная идея, состоит, по сути дела, лишь в том, чтобы наметить силуэт будущего изделия, провести в нем внутренние линии — конструктивные и декоративные, расставить детали внутри формы.

В зависимости от творческой идеи, пластических свойств материалов для изготовления будущего костюма и его функциональности художник изображает мягкую или жесткую форму и расчленяет ее на крупные ча-



сти — сверху до талии и от талии вниз. Затем отдельные части этой формы — рукава, воротник или линия ворота — сопоставляются с общей массой силуэта. Таким образом устанавливаются пропорциональные соотношения главных масс костюма.

Дальнейшее пропорционирование идет по пути организации формы посредством вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, определяющих ее детальное членение. Нанесение таких линий на форму костюма может осуществляться в наброске или в макете. Значение линий в одежде очень велико, так как они влияют на характер композиционного строя костюма — горизонтальный или вертикальный, статичный или динамичный, ритмический или метрический, и т. д.

При поиске пропорциональных соотношений в костюме художники часто пользуются приемом сопоставления подобных фигур. Так же как подобны друг другу отдельные части тела человека, подобны и отдельные элементы и части, составляющие форму одежды в целом. Приведение фигур к подобию позволяет сразу же определить, насколько одна форма должна быть больше или меньше другой, чтобы получилась гармоническая целостность, поэтому можно сказать, что обнаружение подобия — один из активных помощников установления размерных соотношений. Например, если художником задумана трапециевидная форма костюма, то подобными трапеции будут лиф, юбка, рукава, головной убор и т. д.

Но использование приема приведения к подобию не во всех случаях обязательно. Форма костюма может быть спроектирована не из подобных фигур, а по правилам контраста, и быть при этом гармоничной. Этот случай более сложен для дизайнера, так как при решении данной задачи гораздо труднее добиться того, что-

бы размерные отношения между элементами формы были не случайными, а закономерными. Однако, надо заметить, последний вариант дает и более интересные, острые композиционные решения.

Пропорционирование форм костюма всегда связано, с одной стороны, с тектоникой фигуры человека, с другой — с тектоникой материалов для изготовления этого костюма. Поэтому выявление пластических свойств ткани является очень важным моментом в работе художника-модельера. При поиске пропорций он каждый раз оказывается перед проблемой: жесткие ткани создают такие формы, которые приходится упорядочивать с помощью резных линий — швов. Эти линии необходимо привести к ритмическому порядку, иначе говоря, начинает действовать другое средство композиции — ритм, ритмическое членение.

Получить объемную форму из мягкой, «текучей» ткани значительно проще, в этом случае нет необходимости в большом количестве швов, но включаются другие элементы — драпировки, складки, которые тоже нуждаются в ритмической организации.

Совершенно очевидно, что работа с конкретным материалом, создающим определенные пластические эффекты, коренным образом отличается от эскизирования на бумаге и макетирования. Пропорциональность формы, найденная первоначально в эскизе и переведенная далее в макет, нуждается в обязательной проверке в материале, используемом при изготовлении проектируемого изделия. Работа в эскизах, макетирование являются, таким образом, всего лишь этапами пропорционирования, на каждом из которых достигается своя мера точности в определении закономерностей взаимодействия формы.

Пропорционирование формы костюма — активный процесс, связанный с выражением объемно-простран-

ственной структуры. Разные размерные отношения, проявляющиеся, главным образом, как отношения длины формы к ее ширине, приводят к различному образному звучанию и эстетическому восприятию костюма. Одежда всегда была несоизмеримо большим, чем просто защитная оболочка для тела — посредством костюма человек выражал свои эстетические потребности, мистические представления, мироощущение, поэтому образная наполненность пропорционирования является чрезвычайно важной задачей модельера.

Рассмотрим исторические примеры — готический костюм и костюм эпохи Возрождения. Все произведения архитектуры и изобразительного искусства, относящиеся к готическому стилю, отличаются вытянутостью по вертикали, устремленностью ввысь, что подчеркивало приоритет божественного, небесного перед земным. Общие черты стиля нашли отражение и в пропорциях форм готического костюма, обеспечивающих ярко выраженную вертикальную композицию.

Совсем иные пропорции можно наблюдать в формах костюма Ренессанса. Гуманистические идеалы этой эпохи утверждали человека, уверенного в себе, прочно стоящего на ногах, как хозяина сущего мира. Поэтому произведения искусства и костюм, в частности, отличаются некоторой «приземленностью», устойчивостью пропорций, горизонтальностью композиции, придающей фигуре эффект монументальности.

Пропорционирование в художественно-проектном творчестве используется не только как средство организации предмета в гармоническую целостность, но и как способ поиска модификации исходной формы. Это в полной мере относится к дизайну костюма. Модификация

формы костюма ведет к дальнейшему ее изменению, переходу к другой форме с другими акцентами, таким образом пропорционирование превращается в активно действующую силу формообразования, начиная от модифицирования и кончая формотворчеством. А этот процесс и составляет существо такого явления, как мода.

Напрямую с пропорционированием связано и другое композиционное средство — масштабность, которое имеет большое значение в работе над новой формой костюма. Под масштабностью следует понимать соотнесенность массы и размеров изделия с массой и с размером человеческого тела. Древнегреческий философ-софист Протагор назвал человека мерой всех вещей. В полной мере это утверждение относится к предметному миру, созданному человеком и окружающему его.

Материальная среда, произведенная человеком, будь то здание, предметы быта или одежда, должны быть масштабны, т. е. соразмерны человеку, а значит, и удобны в практическом использовании. Масштабность костюма проявляется не так, как в архитектуре или технике. Человек находится внутри одежды, и если эта одежда бытовая, а не театральная, или сценическая, то все средства композиции должны быть направлены на то, чтобы и общая масса ее, и членения, и детали соответствовали фигуре человека, обеспечивали удобство пользования ею и в утилитарном, и в эстетическом смысле.

Масштабность в бытовом костюме обязательна еще и потому, что отсутствие ее приводит к гротеску, комичности внешнего облика, активно используемой в театральном и цирковом искусстве, а также в карикатуре. Правильно же найденное в процессе проектирования соответствие массы костюма размерам тела человека мо-

жет не только подчеркнуть его красоту, но и скрыть, нивелировать недостатки.

Достижение масштабности самым непосредственным образом связано с пропорционированием. При нахождении пропорций костюма всегда возникает вопрос, соответствует ли данная деталь росту человека, силуэтной массе, площади того или иного членения формы. Сама площадь членения, в свою очередь, соотносится с площадью целого. Например, можно варьировать форму и размер таких важных деталей в костюме, как карманы, воротники, манжеты, придавая им новое «звучание», но если преступить некий предел величины, делая детали либо слишком большими, либо слишком малыми, нарушается ощущение масштабности, что отрицательно сказывается на восприятии костюма. Угаданная масштабность формы костюма, ее членений относительно величины фигуры человека делает ее изящной, стройной, неугаданная — часто приводит к тому, что костюм, детали его формы утяжеляют фигуру, делая ее неуклюжей.

Если проектируемый костюм шьется из гладкокрашенной ткани, то основное внимание уделяется общей массе силуэта, его членению и величине его деталей; если ткань имеет рисунок, то значение приобретают размер мотива рисунка, раппорт и цвет. Рисунок ткани может визуаль-но и укрупнить фигуру, и уменьшить ее, облегчить или сделать более монументальной. От того, как орнамент членит плоскость костюма, разрушает или объединяет его форму, зависит эстетическое восприятие вещи. Таким образом, работа художника-модельера с тканью, имеющей рисунок, становится более ответственной: каким бы модным ни был рисунок по величине изображаемого мотива, характеру раппорта, цветовому решению, его

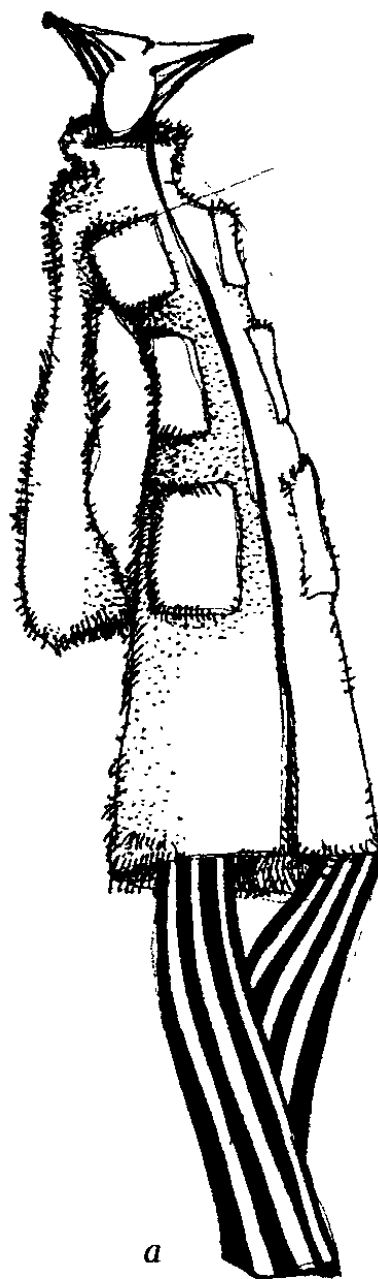
надо использовать в композиции так, чтобы он соответствовал размерам человеческой фигуры, ее пластике, способствовал достижению ее изящества.



## МЕТР. РИТМ

Ритм является одним из важнейших композиционных средств. Так, он способствует организации всех элементов композиции, приведению их к порядку. *Под ритмом в пластическом искусстве понимают закономерное повторение и чередование соразмерных элементов, приводящее их к гармонической целостности и придающее композиции четкость, стройность, особую выразительность.*

Частный случай ритма — это метр, который является, по сути дела, геометрически правильным ритмом. Метр организует чередование равных по величине элементов через равные промежутки и представляет собой простейший способ пропорционирования —



деление на равные части. Метрическая организация часто используется в композиции костюма, причем ее проявление может быть двояким: рядовым и осевым.

С рядовым метром мы имеем дело, обрабатывая поверхность формы, например, формируя юбку с помощью складок, а также размещая пуговицы и петли застежки. Примеры рядовой метрической организации костюма представлены на рис. 15 б, в. Рядовая метрика не сообщает форме активного движения и создает ощущение

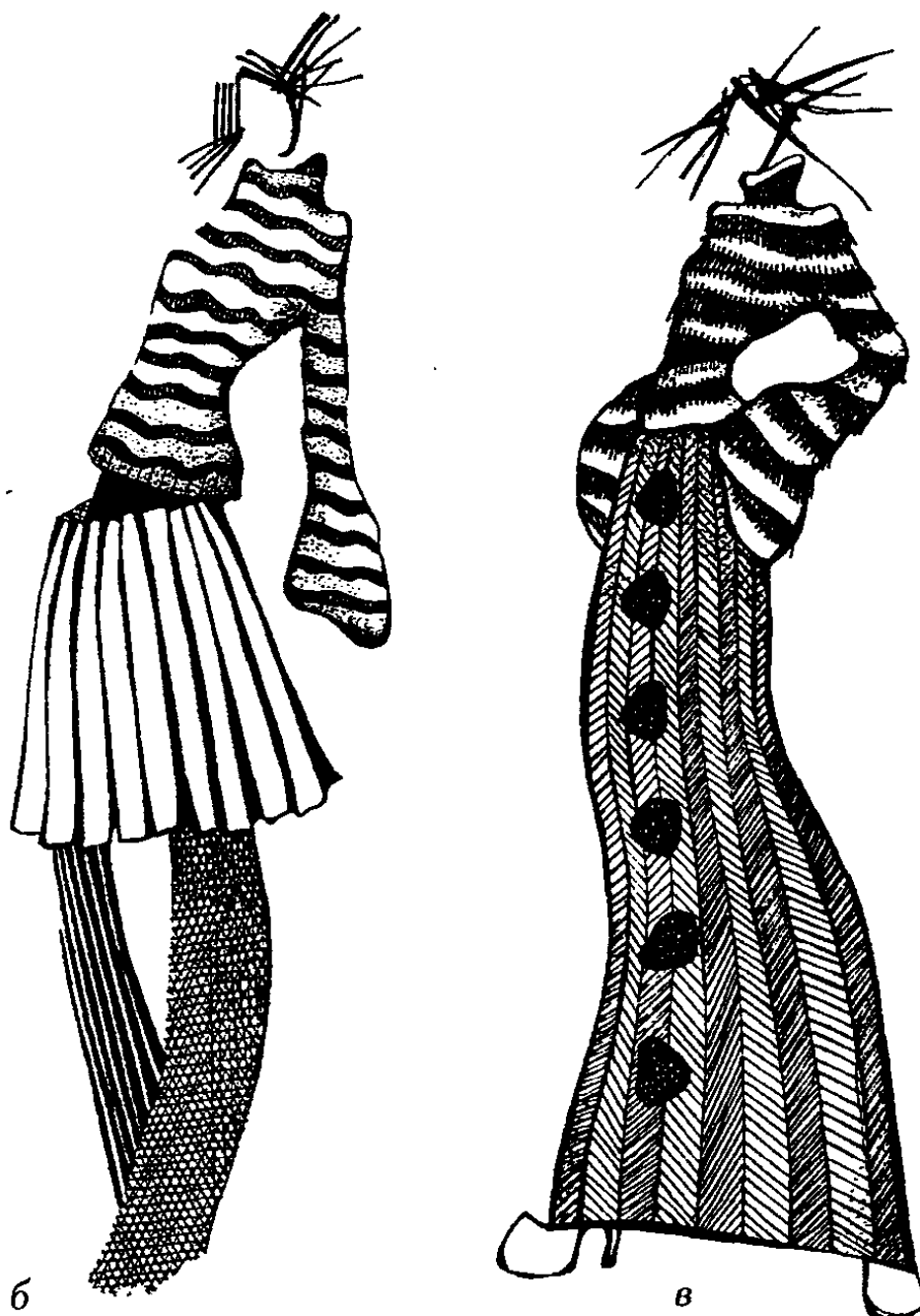


Рис. 15

Примеры метрической организации костюма:  
а — осевая метрика; б, в — рядовая метрика



упорядоченности и некоторого однообразия. Применение этого композиционного приема связано с функциональностью чередующихся элементов, так, например, петли и пуговицы, расположенные в одежде по принципу метра, облегчают пользование застежкой.

Осевая метрика проявляется в расположении карманов, клапанов, манжет, как, например, в модели, изображенной на рис. 15 а. К этому виду метрической организации можно отнести и порядок распределения вертикальных конструктивных и конструктивно-декоративных линий — рельефов, вытачек, складок, орнаментных полос и т. д. Осевой метрический повтор всегда обусловлен фигурой человека и ее вертикальной осью симметрии.

*Метрический повтор* — ярко проявляющаяся закономерность организации костюма, поэтому форма и величина ее элементов должны быть четко выверены, в противном случае действенность этого композиционного средства будет сведена к нулю. Очевидно, что метрическая организация костюма непосредственно связана с пропорционированием.

Метр обеспечивает композиции костюма упорядоченность и уравновешенность, но, с другой стороны, придает ей и некоторую монотонность. Если необходимо создать бо-



а

лее яркий, динамичный образ, художник-модельер использует как средство организации формы не метр, а ритм, который в отличие от метрического повтора выражается постепенными количественными изменениями в ряду чередующихся элементов. Ритмика представляет собой убывание или нарастание в чередовании объемов, площадей, сгущение или разряжение цвета, тона, фактуры.

Ритм в костюме может проявляться в трех видах:



Рис. 16

Примеры ритмической организации костюма:  
 а — горизонтальной; б — радиально-лучевой;  
 в — вертикальной

- ❖ изменяется величина чередующихся элементов при сохранении интервалов между ними;
- ❖ величина чередующихся элементов сохраняется при изменении интервалов между ними;
- ❖ изменяются и величина чередующихся элементов, и интервалы между ними.

По способу организации элементов в костюме ритмический порядок может приобретать различные направления: вертикальное, горизонтальное, диагональное, спиральное, радиально-лучевое и комбинированное (рис. 16 и 17). В каждом случае художник добивается нового характера движения, а значит, и нового образного звучания костюма.

Так, например, на рис. 16 а и 17 а представлены модели с горизонтальной ритмикой рисунка ткани и декоративных элементов. Такое направление ритмического построения костюма делает его визуально устойчивым, немного приземленным. Совсем другой характер у модели, изображенной на рис. 16 в — строгая вертикальность орнаментных полос создает ощущение стройности фигуры.

На рис. 16 в и рис. 17 б, в направление ритма радиально-луче-



а

вое, спиральное и диагональное, соответственно. Все эти модели имеют активное ритмическое движение, которое обусловлено динамикой самих наклонных линий. Особенно стремительно «движется» форма костюмов с лучевым и спиральным направлением, так как здесь мы имеем дело еще и с ритмикой наклонов линий.



б

в

Рис. 17. Примеры ритмической организации костюма:  
а — горизонтальной; б — спиральной; в — диагональной

Ритмическая организация задает форме композиционное движение, которое можно усиливать или ослаблять, изменяя порядок нарастания или убывания ритмического ряда, объем элементов, их структурную, тоновую, цветовую насыщенность и т. д.

Ритмическое построение формы костюма определяется его конструктивной основой, которая, в свою очередь, зависит от фигуры человека. Анатомическое строение человеческого тела представляет собой, по сути дела, ритмический ряд форм, образованных по принципу «золотого сечения». Если в схеме фигуры с расставленными ногами выделить горизонтали, то можно увидеть, как пропорционально нарастают расстояния между этими горизонталями вниз и убывают вверх. Этот ритмический ряд определяет границы крупных частей, из которых составляется костюм, и является, таким образом, главным.

Композиционная ритмика в костюме должна начинаться с установления ритмического порядка главных форм. Таковыми в костюме являются по меньшей мере три величины — три формы, облегающие голову (воротник, капюшон, головной убор), корпус (лиф и юбка) и руки (рукава). Общий ритмический строй крупных форм дополняется ритмикой мелких членений. Костюм может быть построен как на ритмизации прямых, так и на ритмизации кривых линий, в последнем случае ритмика устанавливается относительно не только величины формы, но и нарастания или убывания кривизны линий, наклонов этих линий к общей оси и друг к другу.

Очень важным вопросом в композиции является ритмическая организация цвета, причем цвет может выступать в разных аспектах: как элемент композиции, подчиненный другому, более важному композиционному средству, или как главный организующий элемент, спо-

собствующий выражению замысла композиции. В этом плане решающее значение имеют психологические характеристики цвета, связанные с восприятием формы и ее поверхности. Важным является одно — какая бы цветовая гамма ни была выбрана для исполнения костюма, обязательно должна быть достигнута цветовая гармония. Ритмическая организация цветовых пятен очень часто соединяется с метрическим вкраплением цвета: метрика чаще всего возникает в костюме через рисунок ткани, например полосы с равной шириной цвета и промежутка.

Особого внимания требует ритмическая организация контрастных цветовых пятен, которые создают наиболее активные хроматические композиции, обеспечивающие выразительное художественно-образное звучание костюма. При ритмизации цвета в костюмной композиции важно учитывать, что фигура визуальна должна удерживаться в устойчивом положении, значит, «тяжелый» цвет необходимо расположить внизу костюма, если же «тяжелый» цвет поместить вверху, то он будет «опрокидывать» фигуру. Ритмика цвета — активное средство композиции и в создании художественно-образного содержания.

Обычно в костюмной композиции используется несколько видов ритмов, так как ритмизации подвержены все свойства формы, ее части и детали: объемы форм внутри костюма, конструктивные и декоративные линии, фактуры, светлотные и цветовые отношения, размер и расположение деталей и т. д.

Следует сказать и о ритмических движениях пластической формы. Они могут быть самыми разнообразными, но при этом подчиняться общему композиционному решению костюма, в первую очередь — пластической

организации силуэта. Перечислим виды ритмических движений в костюме:

- ❖ взаиморасположение и соотношение силуэта одежды с формой головного убора, прической и аксессуарами;
- ❖ ритмические членения одежды деталями из различных по цвету и фактуре материалов (здесь идет речь о блузках и юбках, воротниках, рукавах, манжетах и т. п.);
- ❖ горизонтальные и вертикальные членения одежды посредством поясов, кокеток, вставок и т. п.;
- ❖ членение одежды рельефными декоративными швами, складками, сборками и т. п.;
- ❖ ритмика, связанная с использованием в одежде тканей с орнаментными набивными и ткаными рисунками.

Перечисленные виды ритмики в костюме можно рассматривать как способы орнаментации изделия, как принципы внутреннего заполнения силуэта. При этом пластический образ костюма диктует характер и расположение членений в одежде.

Ритм, являясь чередованием элементов формы, предполагает соотношение ее частей, их постепенное количественное и качественное изменение. Объединяясь в определенной последовательности, элементы формы костюма образуют ритмические фигуры, из которых складывается общий ритмический рисунок изделия. Ритм сообщает костюму особую музыкальность, усиливает звучание его идеи. Меняя ритмическую организацию проектируемой одежды, художник-модельер изменяет и характер образа.



## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить по 3—4 фор-эскиза костюмов с рядовой и осевой метрической организацией элементов и деталей формы. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 2

Выполнить 5 фор-эскизов костюмов с ритмической организацией частей или деталей формы по следующим направлениям: горизонтальное, вертикальное, диагональное, спиральное, радиально-лучевое. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 3

Выполнить по 3 фор-эскиза на ритмику: 1. линий внутри костюма; 2. деталей; 3. светлотных отношений; 4. цветовых пятен; 5. фактур. Техника: тушь, перо; цветная гуашь.





# РАВНОВЕСИЕ. СИММЕТРИЯ. АСИММЕТРИЯ

---

Создание гармонического единства — основная цель творчества художника. Композиционная целостность костюма достигается тогда, когда в композиции изделия предусмотрено равновесие, т. е. такое состояние формы, при котором все ее элементы и части сбалансированы между собой. Композиционное равновесие находится в прямой зависимости от распределения основных масс формы относительно ее центра и связано с характером организации пространства внутри силуэта, с пропорциональным и пластическим решением костюма, с цветовыми и тональными отношениями.

Различные факторы равновесия костюма — форма, размеры, цвет, направление и расположение линий — взаимосвязаны и обуславливают друг друга. Равновесие обеспечивается пропорционированием. Гармонические соотношения успокаивают глаз, создают ощущение удовлетворенности композиционным решением. Сбалансированная композиция вызывает ощущение цельности, яс-

ности, простоты, т. е. она воспринимается легко и естественно. Всякое ненайденное пропорциональное соотношение кажется неуравновешенным, а значит, нестабильным, готовым в любой момент утратить цельность. Любое нарушение равновесия усложняет композицию, запутывает ее, приводя к дисгармонии.

Достижение композиционного равновесия в костюме в значительной мере облегчается равновесным строением человеческой фигуры, которая по своей природе устойчива. Одним из основных условий равновесия фигуры человека является ее симметричность.

В основе строения любой живой формы лежит принцип симметрии. Симметрия может быть центрально-радиальной (например, в формах цветка, морской звезды) или центрально-осевой (например, в формах бабочки, птицы). Под центрально-осевой симметрией понимается такое строение формы, когда тождественные ее элементы одинаково расположены относительно центральной оси и при повороте вокруг нее полностью совмещаются. В дальнейшем понятие «симметрия» будет подразумевать именно этот вид симметрии.

Совершенно очевидно, что человеческая фигура представляет собой осевую симметричную форму. Осью симметрии тела человека является вертикаль, которую можно провести спереди через переносицу, пупок, точку лонного сращения, со спины же за ось симметрии условно принимается позвоночный столб. Относительно этой оси симметрично располагаются все парные наружные органы и части тела: руки, ноги, грудные железы, глаза, уши и т. д.

К слову сказать, внимательное изучение позволяет подметить некоторое различие в строении правой и левой половин тела даже у хорошо сложенных людей. Так,

например, спинка носа не совпадает со средней линией головы, правая рука чаще всего длиннее и толще за счет лучшего развития мускулатуры, чем левая, левая нога, напротив, несколько длиннее правой, что влечет за собой небольшой перекос позвоночника и плечевого пояса и т. д.

Описанные отклонения от правильности строения не являются аномалией или уродством, а наоборот, делают красоту человеческого тела более естественной, жизненно правдивой. Так как эти различия правой и левой сторон фигуры незначительны и не носят принципиального характера, строение тела человека признается симметричным.

Композиционное равновесие должно предусматривать условие восприятия костюма со всех сторон: спереди, в профиль, сзади. Если спереди и сзади симметричность фигуры в значительной степени обеспечивает устойчивость формы костюма, то в профильном восприятии вступает в действие другой принцип строения — асимметрия. Обеспечение равновесия в этом случае является более сложной задачей. Здесь вступает в силу принцип соподчинения форм костюма по массам, увязка их с физическими параметрами человеческого тела.

Распределение масс формы в костюме всегда происходит с увеличением их размеров книзу или кверху в полном соответствии с опорными конструктивными поясами. Подобно тому как строение фигуры человека равновесно в своей основе и достигается соотношением масс относительно вертикальной оси и между собой, массы костюма следуют той же основе.

Симметрия является одним из наиболее ярких композиционных средств, с помощью которого форма организуется, приводится к порядку, устойчивости и стабильности. Наблюдая и осмысливая симметрию в природе,

человек стал воспринимать ее как своеобразную норму прекрасного. При проектировании костюма симметрия играет ведущую роль, определяя размеры одежды, массы формы, распределение ее членений и деталей.

Симметрия в костюме может наблюдаться в различных проявлениях: в силуэтном решении, в конструктивной основе (покрое), распределении накладных деталей (карманов, клапанов, погонов), размещении декора, цветных пятен и так далее. При соблюдении всех этих условий художник-модельер получает вполне равновесную форму, которая в то же время отличается некоторой статичностью.

Примеры костюмов с симметричным решением композиции представлены на рис. 18, 19. Изображенные на этих эскизах костюмы симметричны по всем параметрам: и в отношении силуэтной формы, и по своей конструкции, и по принципу расположения декоративных деталей, по распределению площадей, занятых тканями, имеющими различные рисунки и фактуры (рис. 19 а, б).

Симметрия воспринимается человеком как проявление порядка, царящего в природе. «Восприятие закономерности всегда доставляет удовлетворение, сообщает некоторую уверенность и даже бодрость. Порядок освобождает мысль», — так писал французский математик и философ Рене Декарт.

Подобную мысль высказывал и самый знаменитый архитектор и дизайнер нашего столетия француз Ле Корбюзье: «Человеку необходим порядок; без него все его действия теряют согласованность, логическую взаимосвязь. Чем совершеннее порядок, тем спокойнее и увереннее чувствует себя человек. Он делает умозрительные построения, основываясь на порядке, который

продиктован ему потребностями психики — это творческий процесс. Творчество — акт упорядочения».

Однако человек по своей психологической природе устроен двояко: с одной стороны, он стремится к закономерности, порядку, с другой стороны, достигнув этого вожделенного порядка, он во что бы то ни стало старается его нарушить какой-нибудь деталью. Сведение



Рис. 18. Симметрия в костюме

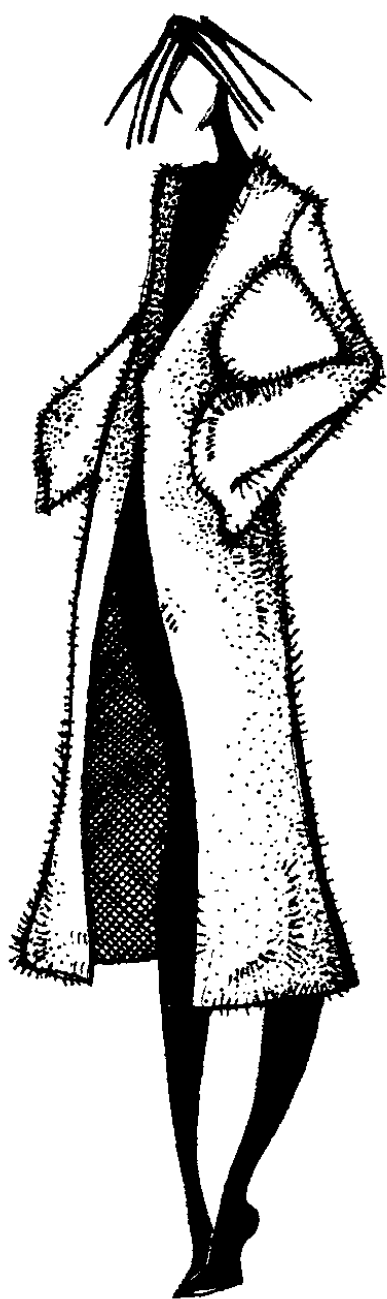
сущности красоты только к симметрии ограничивает богатство ее внутреннего содержания. Истинную красоту можно постичь только в единстве противоположностей, а значит, сущность прекрасного определяет единство симметрии и качества, противоположного ей — асимметрии.

Это явление можно наблюдать на примере русского народного костюма, который по своему силуэту, конструктивному строю, расположению декора является сим-

метричным. Элемент асимметрии вносился в этот упорядоченный костюм в виде косой застёжки, не по центру завязанного пояса или платка. Очень часто в русской одежде асимметричным акцентом являлся рисунок декора — вышивки, стежки, аппликации.

Другой пример вкрапления асимметричного решения в симметричную форму костюма — японское кимоно, на котором рисунок декора, представляющий собой монораппорт, почти всегда асимметричен, а следовательно, асимметрична и цветовая композиция.

Эти примеры можно продолжить и в современном костюме. Чаще всего форма бытовой одежды симметрична, особенно это относится к одежде повседневной, в которой практическая функция преобладает над эстетической. Связано это с тем, что асиммет-



ричное решение костюма затрудняет не только его проектирование, но и зачастую функциональное использование. Однако, как уже говорилось, человек одинаково тяготеет созерцанием как хаоса, так и абсолютного порядка. Симметричная одежда удобна, но немного скучновата.

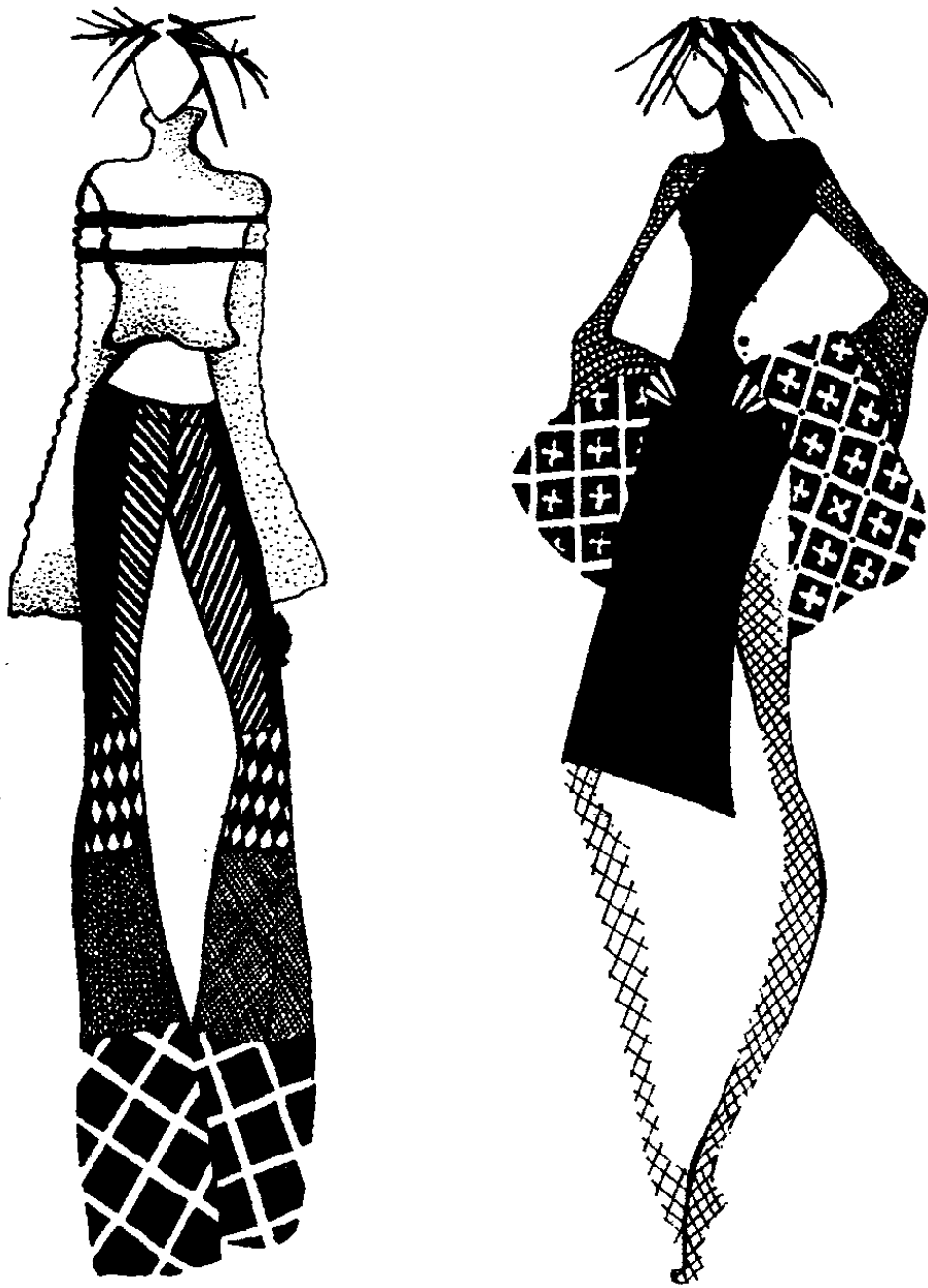


Рис. 19. Симметрия в костюме

Сделать образ костюма более активным, а иногда и вовсе изменить его часто удается за счет использования различных аксессуаров. Косынка или шарф, надетые к пальто или костюму, почти всегда асимметричны. На рис. 20 показаны модели одежды, которые симметричны по общему композиционному решению. Более того, все они подчеркнуто просты по форме, лишены дополнительных деталей, в них отсутствует декоративная отделка. Каждый из этих костюмов можно было бы назвать маловыразительным, если бы не дополнения, вносящие элемент асимметрии. Большой платок, висящая сумка-котомка и сумка-карман, будучи асимметричными по манере ношения, нарушают однообразие и безжизненность данных моделей и являются явным акцентом.

Асимметричное начало в симметричной форме может развиваться не только благодаря использованию аксессуаров, но и посредством неодинакового расположения относительно вертикальной оси функциональных и декоративных деталей, чаще всего накладных: карманов, клапанов, кокеток, воротников, застежек и других.

Зачастую асимметричность композиции в костюме решается путем внутренних членений — горизонтальных, вертикальных и диагональных, что может усиливаться благодаря использованию различных по цвету, фактуре и рисунку тканей. Таким образом происходит внутренняя разработка формы. Важно при этом помнить о сохранении в асимметричном костюме равновесия. В качестве уравнивающего элемента здесь могут выступать и конструктивные линии и линии обработки поверхности, неодинаково расположенные относительно центра (осевой линии). При этом контролирующим моментом всегда должна быть природная основа фигуры человека.



Особую остроту и оригинальность имеют те костюмы, которые являются асимметричными и по своей форме, обусловленной покроем. Подобное решение более характерно для композиции либо молодежной, авангардной одежды, либо для вечерних нарядов, в которых приоритет отдается не практичности, а образности и оригинальности.

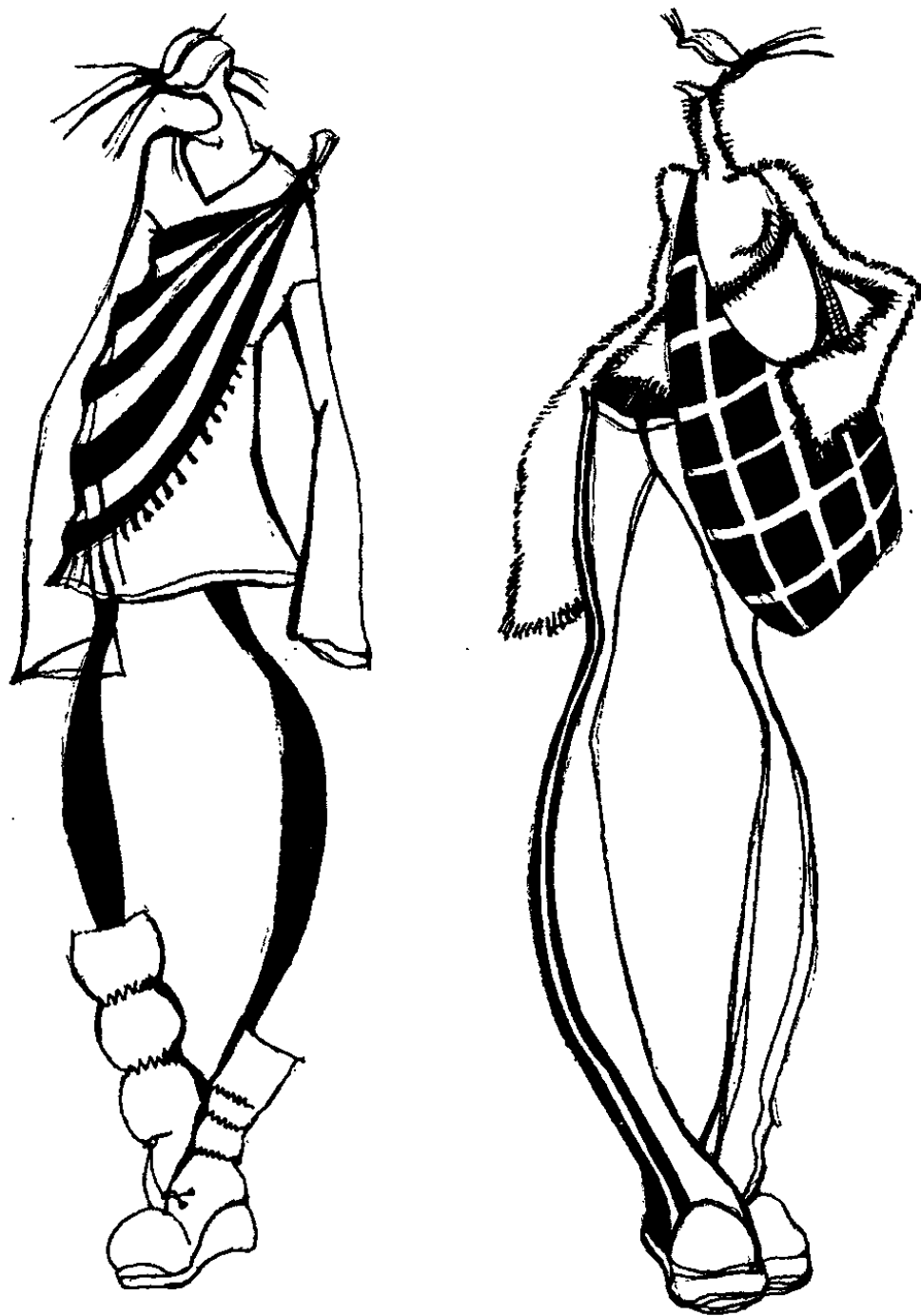


Рис. 20. Эскизы симметричных костюмов с асимметричными аксессуарами

На рис. 21 а, б, в представлены эскизы молодежной одежды. Здесь асимметрия композиционного решения доведена до некоторого гротеска, характерного для проявлений психологических особенностей тинейджеров и вполне уместного при выполнении творческих заданий. Принцип асимметрии заложен и в общей силуэтной форме



изображенных на этом рисунке костюмов, и в пропорциях и размерах отдельных ее частей, и в распределении тканей, различных по рисунку и фактуре. Можно спорить о том, насколько предложенные модели являются бытовой одеждой, приспособленной для использования в реальной повседневной жизни. Однако не этот вопрос является предметом рассмотрения данной главы.

Итак, композиция костюма, построенная на принципе асимметрии, — случай более сложный и редкий. Однако надо отметить, что практически в одежде не бывает абсолютной симметрии — в симметричном костюме элемент асимметрии почти всегда присутствует (например, край борта изделия, условно принятый симметричным, на деле же не-

сколько смещен относительно линии центра), но его значение вспомогательное, придающее остроту композиции внутри симметричной формы.

В свою очередь асимметрия базируется на прочной симметричной основе. Таким образом, симметрия и асимметрия, как два начала, организующие форму, — взаимосвязанные и взаимодополняющие приемы композиции.

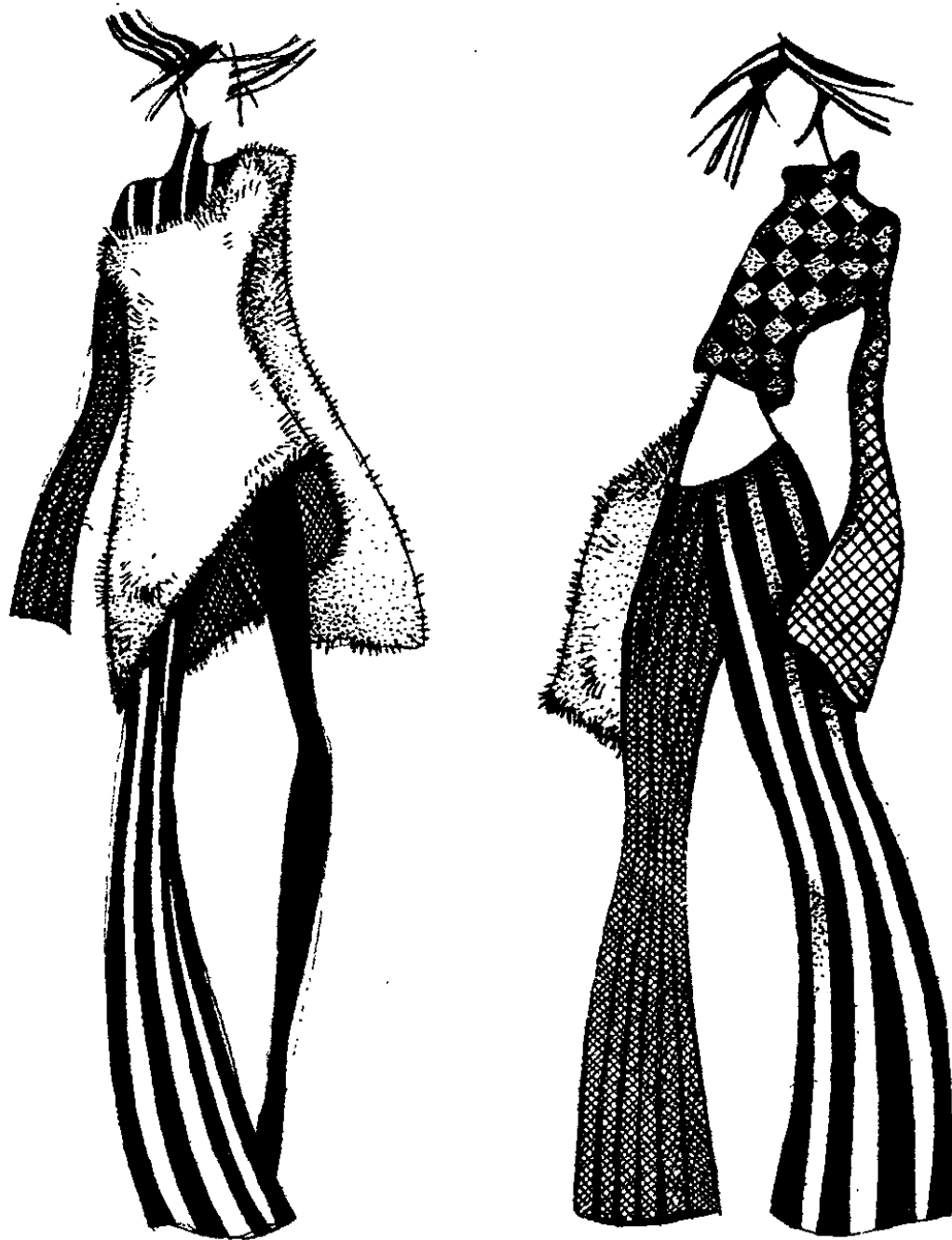


Рис. 21. Асимметрия в костюме

Симметрия воспринимается человеком как проявление покоя, закономерности, скованности, тогда как асимметрия означает движение, случайность, свободу.

Интересно высказывание по этому поводу испанского архитектора Игнасио Афаухо: «Симметричные формы соответствуют формам «важным», «представительным», асимметричные формы представляют известный

уровень приятности». Симметричной форме силуэта включение асимметричности придает особую остроту. Некоторое нарушение правильности композиции при условии грамотного ее решения не препятствует достижению ее художественного единства.





## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить по 3—4 фор-эскиза костюмов с симметричным:

- ❖ решением формы и конструктивной основы (покроя);
- ❖ распределением функциональных деталей (карманы, клапаны, воротники, застежки);
- ❖ распределением декоративных деталей (склады, драпировки, швы);
- ❖ размещением декора (вышивка, набойка, роспись и т. д.);
- ❖ использованием площадей, занимаемых тканями с различным цветом, рисунком, фактурой.

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

### Упражнение 2

Выполнить по 3—4 фор-эскиза костюмов с асимметричным:

- ❖ решением формы и конструктивной основы;
- ❖ распределением функциональных деталей;
- ❖ распределением декоративных деталей;
- ❖ размещением декора;
- ❖ использованием площадей, занимаемых тканями с различными цветом, рисунком, фактурой.

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

**Упражнение 3**

Выполнить 5—6 фор-эскизов, симметричных по всем направлениям костюмов с асимметричными «вкраплениями» в виде аксессуаров (платков, шарфов, поясов, бижутерии, головных уборов и т. д.).

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.



# КОНТРАСТ. НЮАНС

---

Одним из самых ярких средств композиции является контраст. По определению, контраст — это резко выраженное противопоставление двух начал. Отмечая значение контраста в художественном творчестве, Е.Кибрик говорил: «Выразительность композиции зависит от контрастов, лежащих в ее основе. В композиции сочетаются не только разнообразные, но и контрастные, противоположные элементы: объем и плоскость, свет и тень, большое и малое, близкое и далекое, цвета холодные и теплые...»

Противоположное значение имеет нюанс как мягкое, слабо выраженное различие. И контраст и нюанс как средства композиции могут проявляться в различных аспектах: в пропорциях и в пластическом решении формы и ее частей, в ритме, в цветовых и тональных отношениях, в фактуре и декоре.

Выбор контраста или нюанса как стратегии композиции всегда зависит от художественной идеи или образного содержания костюма или коллекции, от настроения, которое автор хочет передать и зрителю, и будущему обладателю проектируемой одежды. Контрастная ком-

позиция визуально более активна, ибо столкновение, противопоставление хотя бы двух начал придает форме выразительность, делает ее заметной, приподнимает над обыденностью. Поэтому композиция костюма, построенная на контрасте, всегда необычна, оригинальна и преследует одну цель — выделиться на общем фоне.

Другое дело нюанс — самое тонкое, деликатное из композиционных средств. Костюм с нюансным решением не бросается в глаза, его эстетические достоинства раскрываются не сразу. Нюансировка часто выступает как главное средство достижения элегантности.

Из сказанного становится очевидным вывод — выбор контраста или нюанса при решении композиции зависит от функциональности костюма и его социально-возрастной принадлежности. Принцип контраста целесообразно использовать при проектировании одежды для праздничных и торжественных случаев, а также для занятий спортом и активного отдыха. Однако такая одежда будет неуместной и вызывающей в деловой обстановке, поэтому повседневный деловой костюм лучше основывать на принципе нюанса.

С другой стороны, одежда с контрастной композицией хорошо подходит для детей и молодежи, отражая их стремление к оригинальности, индивидуальности и некоторому максимализму. Люди же пожилого возраста гораздо комфортней себя чувствуют в неброской, но элегантной одежде, с нюансным решением различных ее параметров.

Принцип контраста заложен в строении человеческой фигуры. Вертикальная ось симметрии тела контрастирует с горизонталями плеч, линии талии и других конструктивных поясов. В поисках контраста как композиционного средства можно пользоваться всеми частями фигу-



ры как объекта для выделения контрастирующих по форме зон и поясов. Наиболее активной зоной для получения контраста являются плечевой пояс и руки, где достаточно многообразно может проявиться форма — и контрастная, и нюансная.

Говоря о контрасте или нюансе формы, прежде всего мы имеем в виду размерные соотношения ее частей. Так, например, контраст в одежде трапециевидного силуэта проявляется в разнице размеров малого основания — плечевой линии, и большого основания — линии низа изделия, причем чем больше эта разница, тем более выражен контраст, при незначительном расширении книзу можно говорить о нюансной форме.

Это же относится и к другой силуэтной форме — приталенной Х-образной. Контраст проявляется в разнице размеров ее частей — малой трапеции лифа и большой трапеции юбки — чем больше эта разница, тем больше выражен контраст. Кроме того, в данном случае контрастны тонкая подчеркнутая талия, с одной стороны, и довольно расширенный плечевой пояс, а также низ изделия. Подобные примеры можно продолжать.

Контрастная или нюансная трактовка формы обуславливается также и характером линий, описывающих эту форму. Кривые силуэтные, конструктивные или декоративные линии часто контрастируют с прямыми линиями этого же костюма; или вертикали составляют контраст с горизонталями и диагоналями в пределах одной и той же формы. Так, например, при жесткой трапециевидной форме лифа юбка описывается кривыми линиями; или одежда с четко выраженными вертикалями — линией застежки, вытачками-рельефами, складками — может иметь и горизонтальные членения. Все эти противопо-

ставления позволяют говорить о присутствии контраста в форме костюма.

Контраст форм, придавая остроту силуэту и обостряя его восприятие, по-разному организует объемно-пространственную структуру костюма. Объемно-пространственная структура костюма может быть легкой, изящной, удобной в движении. Увеличение массы формы приводит к утяжелению силуэта, его монументальности, вызывая ощущение малой подвижности. Это происходит потому, что в абрисе формы перестает участвовать пространство. Такой костюм подчиняет себе человека, давит на него; он подчеркивает величие человека, его значимость, не оставляя места действия самому человеку.

Таковыми являются, например, мужской и женский придворные костюмы эпохи барокко. Барочный костюм с непомерно увеличенными размерами, резко контрастируя с конфигурацией человеческой фигуры, теряет функциональную значимость, но при этом подчеркивает величие своего владельца. Разумеется, современный художник, проектируя бытовой костюм на принципах контраста формы, не должен терять чувство меры и помнить о том, что главное достоинство одежды — удобство.

Основным видом контраста в костюме можно назвать *тоновой контраст*, или *контраст светлот*. Поскольку тоновой контраст используется в дизайне костюма достаточно часто, целесообразно рассмотреть принципы построения тоновой композиции более подробно.

Для простоты начнем изучение этого вопроса с ахроматических цветов, т. е. цветов, не имеющих цветового тона и отличающихся друг от друга только по светлоте. Крайними позициями ахроматического ряда являются черный и белый цвета, между которыми находится множество разных по тону серых.

Для полного проявления выразительных и изобразительных возможностей ахроматических композиций необходимо наличие трех тонов. При составлении трехтоновых композиций нужно учитывать 3 условия, определяющих их эмоциональную выразительность.

Первое условие — *светлотный диапазон ахроматических композиций*. Существует четыре светлотных диапазона:

- ❖ *полный диапазон* — наличие в композиции белого, черного и какого-либо серого цветов;
- ❖ *светло-серый диапазон* — наличие белого, светло-серого и среднего серого (т. е. занимающего среднее положение между черным и белым) цветов, причем последний является в композиции самым темным;
- ❖ *темно-серый диапазон* — наличие среднего серого как самого светлого, темно-серого и черного цветов;
- ❖ *среднесерый диапазон* — использование в композиции только серых цветов при полном отсутствии как черного, так и белого.

В зависимости от выбранного светлотного диапазона меняется общее тональное состояние композиции и, что очень существенно, ее эмоциональное воздействие. Трехтоновые композиции полного светлотного диапазона отличаются наибольшей контрастностью и напряженностью, они более активны и экспрессивны, причем степень динамичности светлотных контрастов особенно значительна, если серый цвет сдвинут в сторону либо черного, либо белого цвета.

Композиции светло-серого диапазона характеризуются легкостью, воздушностью, они более лиричны и не-

жны по своему тональному состоянию. Отсутствие светлотных противопоставлений позволяет говорить о нюансном решении, что создает ощущение большей обобщенности, цельности, более спокойного эмоционального звучания композиции.

Темно-серый диапазон сообщает композиции затемненность, сумрачность, суровость, что может вызвать чувство грусти, создать настроение драматизма, даже трагедийности. Здесь также отсутствует тональный контраст.

Композиции среднесерого диапазона по сравнению со всеми остальными наиболее нейтральны, они спокойны, сдержанны, даже маловыразительны. В ахроматических композициях среднесерый диапазон используется довольно редко.

Второе условие — *взаимодействие светлотных тонов*, которое для каждого диапазона может быть реализовано в трех вариантах:

- ❖ промежуточный серый цвет является средним по отношению к самому светлому и самому темному и одинаково контрастирует с ними обоими, что создает благоприятные условия для их читаемости, таким образом возникает равноступенный светлотный контраст;
- ❖ промежуточный серый цвет сдвинут в сторону темного и вместе с последним заставляет сильнее звучать светлый, создавая неравноступенный контраст;
- ❖ промежуточный серый цвет сдвинут в сторону светлого, что заставляет сильнее звучать темный, в этом случае также возникает неравноступенный контраст.

Третье условие — пропорциональные отношения площадей, занимаемых каждым тоном. Здесь возможны два варианта:

- ❖ все три тона занимают зрительно равные площади, при этом композиция тонально статична, уравновешенна, возникает ощущение покоя, что смягчает активность звучания даже при контрастном решении;
- ❖ отношения площадей строятся на принципе соподчиненности, при этом предпочтительным является пропорционирование площадей по законам «золотого сечения».

Композиция костюма, построенная по принципу тонового, или светлотного, контраста сама по себе имеет активный характер, делая костюм очень выразительным даже при самой простой форме, если все три перечисленных выше условия соблюдены художником верно.

Интересно, что закономерности построения ахроматической композиции могут быть использованы и в хроматической гамме. Можно взять любой хроматический цвет и его светлотные варианты. Контрасты цветовых тонов и насыщенности в данном случае будут отсутствовать. Костюм, построенный на сочетании таких цветов, как правило, отличается особой элегантностью. Тоновой контраст проявляется менее резко, чем в ахроматической композиции, поэтому в подобном случае уместнее говорить о нюансной трактовке.

Самым многообразным и действенным средством композиции костюма является контраст цветовых тонов. Все цвета, лежащие в противоположных четвертях цветового круга, образуют контрастные сочетания, причем наибольшим контрастом обладают цвета, расположенные

на концах диаметров. Эти цвета носят названия контрастно-дополнительных, их сочетания можно разделить на четыре вида:

- ❖ чистый синий и чистый желтый;
- ❖ чистый красный и чистый зеленый;
- ❖ промежуточные желто-красные и сине-зеленые;
- ❖ промежуточные желто-зеленые и сине-красные.

Возможности контрастных цветовых сочетаний являются принципиальными, так как они определяют конкретные черты общей цветовой композиции костюма. Очень важную роль в этом смысле играют площади цветовых тонов, структура и фактура тканей. Многообразие орнаментики тканей с различным цветовым решением усложняет композиционное проектирование костюма. В работе с гладкокрашеными тканями художник ищет гармонические сочетания цветов и количественные соотношения площадей, занимаемых ими. Рисунок ткани, внося дробность в цветовое восприятие, требует от художника-модельера знания принципов контрастирования светлот и цветовых тонов.

Наиболее часто композиция костюма строится на светлотно-цветовом контрасте. Самым типичным является участие в хроматической композиции белого цвета, который оживляет и освежает соседние цвета и придает костюму особую праздничность.

Контрастные цветовые композиции, будь то контрастно-дополнительные или более спокойные контрастно-родственные, часто выступают регулирующими моментами моды. Они способны видоизменить восприятие даже очень простой по силуэту формы, превращая ее в оригинальную и остромодную.

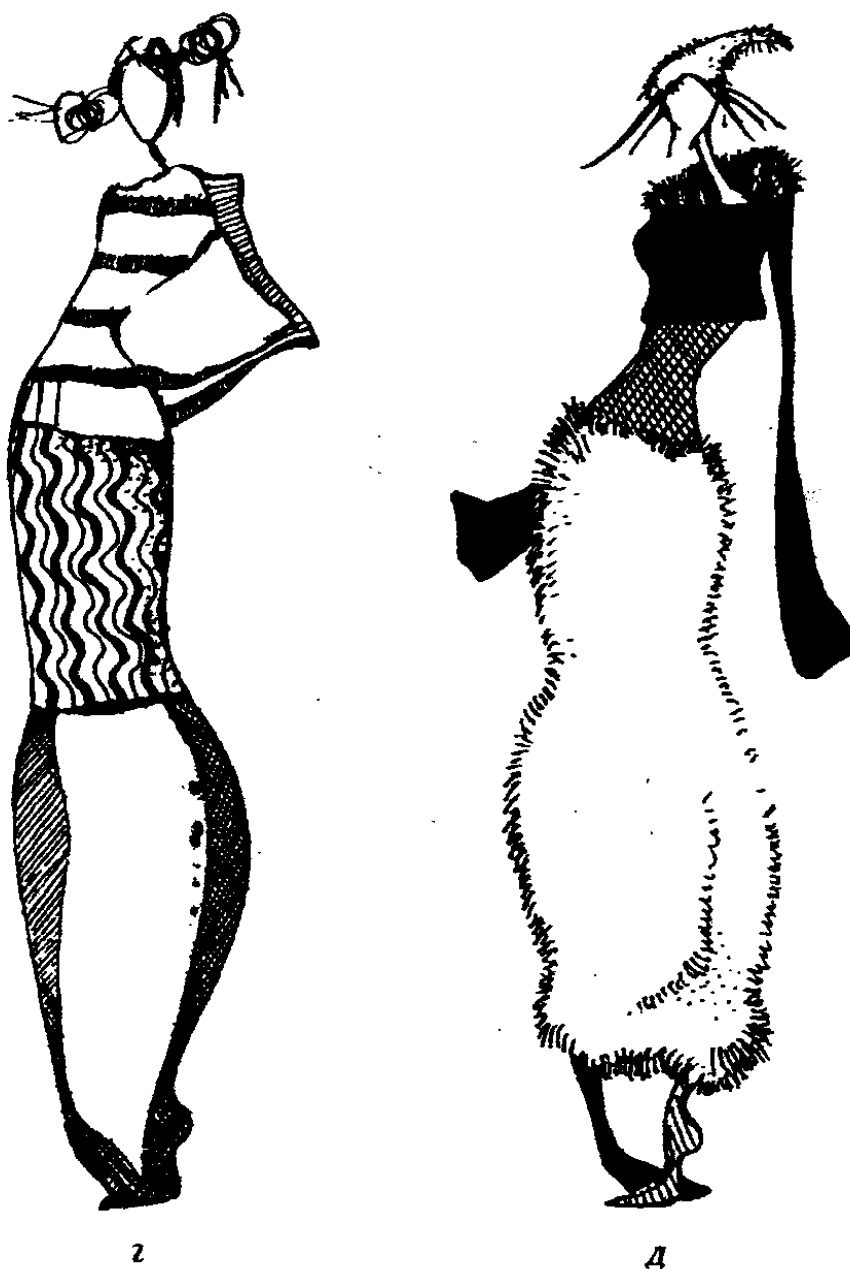
Контрастность в costume часто достигается за счет применения разной фактуры ткани и обработки поверхности формы разными приемами моделирования. При этом образующиеся складки и сборки создают светотеневые градации, высветляя или сгущая тон самой ткани. И фактура ткани, и применение складок, сборок и драпировок создают светотеневое разнообразие поверхности форм костюма. Разная сила изменения тона ткани может привести либо к контрасту, либо к нюансу.



Рис. 22. Эскизы костюмов, построенных по принципу контраста:

Как уже отмечалось, и контраст и нюанс могут проявляться во всех моментах композиции костюма — в форме, ее пропорциях и пластике, ритмических движениях, соотношениях тона и цвета, фактуре.

Рассмотрим рис. 22, изображающий модели костюмов, в композиционном решении которых заложен принцип контраста. Здесь контрастируют между собой различные элементы знаковой системы современной одежды. Так, на рис. 22 а четко выражен контраст светлот (соединение черного и белого является крайним слу-



а — фактуры; б — пластики формы; в — тона; г — направления линий орнамента; д — объемов



чаем противопоставления) и фактур (мягкая, нежная, пушистая фактура меха противопоставлена гладкой поверхности лосин).

Рис. 22 б демонстрирует вариант контраста пластических свойств различных частей формы костюма — волнистые, «текучие» линии кофты, создающие мягкую, рыхлую, неясную форму, противопоставлены жесткой геометрии силуэта маленькой юбки. Экспрессия костюма, представленного на рис. 22 в, обеспечена чередованием контрастирующих цветов — черного и белого.

В костюме, изображенном на рис. 22 г, контраст прочитывается не очень явно. При нюансной трактовке тона, размеров частей формы, фактуры противопоставлены только направлением и пластикой линий орнамента ткани блузы и юбки. Зато следующий комплект (рис. 22 д) содержит в себе контраст сразу двух признаков: во-первых, велика разница в размерах подчеркнуто маленького по объему свитера и большой объемной юбки, во-вторых, четко выражено противопоставление светлот черного и белого цвета.

Важно при проектировании костюма помнить, что контраст, как очень активное средство композиции, может быть применен лишь в одном или двух из этих моментов, остальные же должны выстраиваться по принципу нюанса. Использование контраста и в форме, и в тоне, и в цвете одновременно может привести к нечеткости восприятия костюма, к путанице в композиции, вызвать ощущение суеты.

Кроме того, контраст, являясь очень активным средством восприятия, имеет и отрицательные стороны. Костюм, построенный по законам контраста, довольно быстро вызывает утомление и при частом употреблении

надоедает. Поэтому при использовании принципа контраста в композиции костюма нужно соблюдать определенную меру.

Часто при проектировании одежды гораздо уместнее применение нюанса как основного композиционного приема организации формы. Как уже было сказано, нюансное решение композиции целесообразней при создании повседневной одежды, в которой функциональность и удобство являются преобладающими качествами. Такая одежда не должна привлекать к себе излишнее внимание и призвана способствовать созданию деловой обстановки.

На рис. 23 показаны эскизы именно таких костюмов. Они не содержат резких противопоставлений, все их знаковые признаки имеют незначительные различия. Части, составляющие эти костюмы, примерно одинаковы и по размерам, и по пластике рисующих линий (силуэтных, конструктивных и декоративных), и по светлотно-тоновым отношениям. Фактура и рисунок материалов, использованных в изготовлении этой одежды, также близки по своему характеру.

Все представленные на рис. 23 костюмы создают у зрителя ощущение покоя, стабильности, уравновешенности, хотя и некоторой монотонности. Характер подобной одежды легко изменить, введя в комплект активный, контрастный акцент в виде какого-нибудь дополнения — шарфа, головного убора, сумки и т. д. При этом цельность композиции не нарушится, а образ костюма может измениться значительно.

Таким образом, очевидно, что одежда, в основе композиционного решения которой заложен принцип нюанса, имеет гораздо больше возможностей для трансформации, т. е. превращения. Это качество имеет в наше

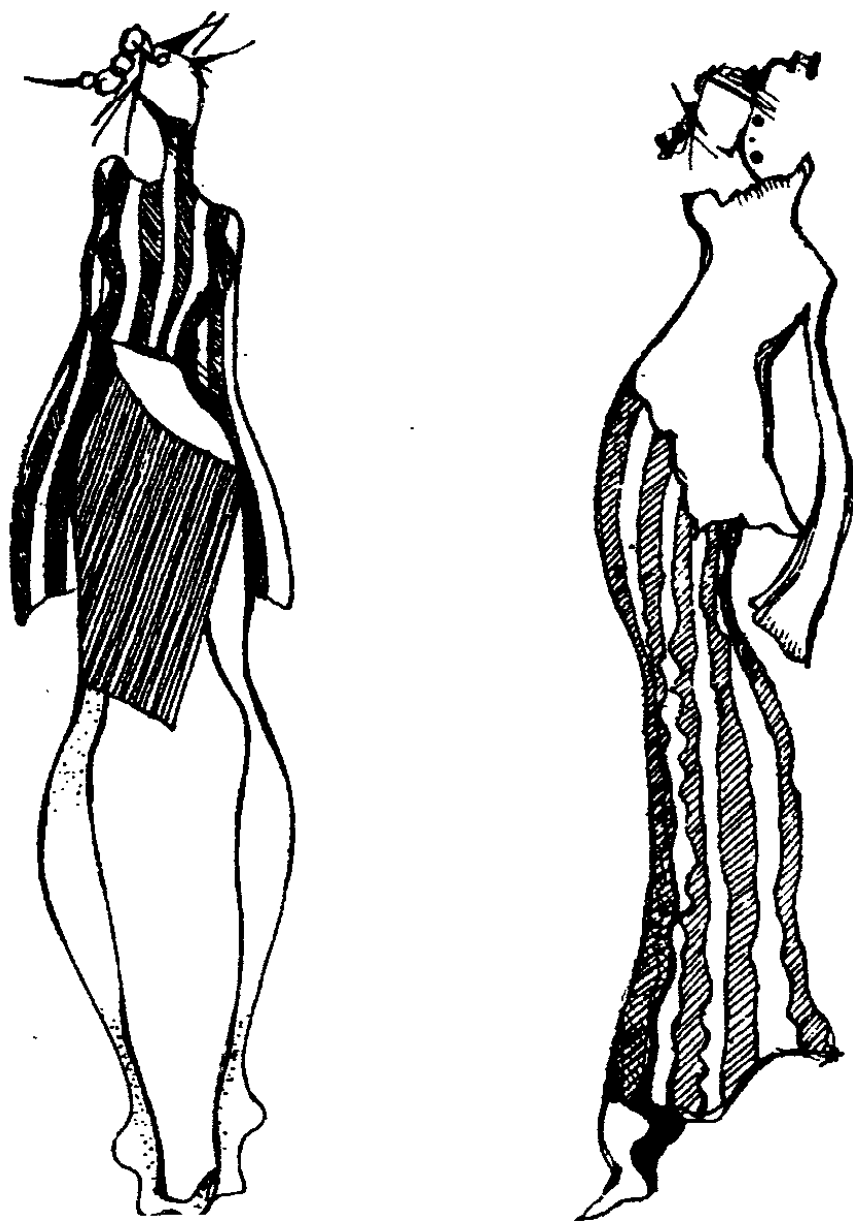
время большую ценность, так как оно позволяет современной женщине превратить деловой костюм в нарядный, практически не переодеваясь.

Из всего сказанного можно сделать вывод: выбор определенного композиционного средства — контраста или нюанса — при создании костюма как гармонической художественной системы зависит от его назначения, образности и, конечно, от требований моды. Дизайнеру,



Рис. 23. Эскизы костюмов, построенных по принципу нюанса

проектирующему современную одежду, необходимо помнить, что гармонизировать форму посредством контрастных сочетаний гораздо сложнее, чем при использовании принципа нюанса. С другой стороны, в композицию костюма, построенную только на основе нюанса, для ее оживления всегда стоит ввести элемент контраста. Соединение в одном изделии этих двух противоположных начал помогает художнику-модельеру создать гармоническую, выразительно звучащую форму.





## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить по 3—4 эскиза костюмов с контрастным решением следующих моментов:

- ❖ формы костюма и размеров ее частей;
- ❖ пластики силуэтных, конструктивных и декоративных линий;
- ❖ тональных отношений;
- ❖ цветового строя.

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

### Упражнение 2

Выполнить по 3—4 эскиза костюмов с нюансным решением всех моментов, перечисленных в предыдущем упражнении. Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

**Примечание:** все серии эскизов выполнить в виде 3—4 фигурных полосных композиций.



# СТАТИКА. ДИНАМИКА

---



В предыдущих главах часто упоминались такие свойства костюма, как статичность и динамичность. Какое же содержание имеют термины «статика» и «динамика»? Под статикой понимается подчеркнутое состояние покоя, устойчивости и неподвижности во всем композиционном строе костюма, в самой геометрической основе его силуэта. Качеством, противоположным статике, является динамика — состояние активного движения, развития, изменения, т. е. односторонняя направленность формы.

Статичность и динамичность в костюме всегда относительны, в той или иной мере они присутствуют в одном изделии одновременно. При проектировании одежды художнику важно предусмотреть, какое из этих качеств будет превалировать. Решение такой задачи во многом зависит от функциональности костюма. Как правило, статичность как главное композиционное средство уместнее в повседневном деловом костюме, который не имеет цели выделиться, обратить на себя внимание. Доминанта динамики, обеспечивающая яркое звучание всего композиционного строя костюма, обычно проявляется в одежде для праздников и активного отдыха.

Кроме того, большое значение при выборе статичного или динамического решения костюма имеет возрастной фактор. Динамичная композиция весьма органична в молодежной одежде, так как прекрасно соответствует темпераменту, активности молодых людей, их стремлению выделиться из толпы, привлечь к себе внимание. Люди пожилого возраста предпочитают одежду более спокойную, статичную.

Динамичность и статичность композиции костюма могут быть достигнуты различными путями. Прежде всего эти свойства проявляются в самой форме костюма, которая может нести и идею покоя, и идею движения. Динамичность формы одежды во многом определяется образом жизни человека, который почти всегда находится в движении. При этом направленность формы, ее динамика проявляется непосредственно и активно, независимо от того, статична или динамична сама композиция костюма. Даже одежда прямого силуэта, будучи самой статичной по своей форме, в процессе выполнения человеком разнообразных движений постоянно изменяет очертания, приобретая свойства динамичности.

Поиск динамичности формы всегда связан с пластическими свойствами материалов, используемых для создания проектируемой одежды. Очевидно, что разные ткани обладают различной степенью подвижности. Например, тонкий, свободно падающий шелк имеет очень подвижную пластику, что позволяет художнику проектировать одежду значительного объема, составляющую резкий контраст с человеческой фигурой. Форма подобного костюма является очень динамичной, так как она постоянно находится в развитии. И наоборот, плотные формообразующие ткани, такие как драп или парча, отличаются малой подвижностью и используются для из-

готовления «футлярной» одежды небольшого объема. Такая одежда нюансна по отношению к телу человека и статична как по форме, так и по ее развитию.

Как уже отмечалось ранее, сама форма по геометрии своего силуэта может быть более или менее динамичной (см. рис. 3). Самыми статичными силуэтными формами являются прямоугольник и овал, причем при уменьшении их размеров по вертикали (т. е. при приближении к квадрату) визуальная неподвижность их увеличивается. Наиболее динамичными можно назвать трапециевидный и Х-образный силуэты. В первом случае явно наблюдается движение по восходящей, причем чем больше расклевшение изделия книзу, тем активнее это движение. Во втором случае происходит движение формы по направлению к линии талии. Здесь условием визуального движения формы становится наличие контраста размеров различных ее частей: плечевого пояса, являющегося верхним основанием трапеции, и линии низа изделия — нижним основанием (силуэт «трапеция»), а также узкой акцентированной линии талии и линии расширенного плечевого пояса и линии низа (силуэт «Х»).

«Работают» на статику или динамику композиции костюма и линии, описывающие силуэт, и линии расчленяющие его внутри. Это связано с психологией нашего восприятия линий различного начертания. Ранее уже отмечалось, что различный характер линий влияет на их эмоциональное звучание.

Прямые горизонтальные линии, ассоциируясь в нашем сознании с линией горизонта, вызывают ощущение покоя, равновесия и неподвижности. Поэтому наличие их в костюме, например во внутреннем членении силуэта, придает форме статичность. Присутствие в композиции прямых наклонных линий сообщает форме повышен-



ную динамичность, это касается и силуэтных, и конструктивных, и декоративных линий.

Динамичными являются также и линии, имеющие переменный радиус кривизны. Они несут в себе идею разнонаправленного движения, организуя костюм по принципу динамики. Таким образом, внутреннее конструктивное и декоративное членение формы костюма посредством горизонтальных, вертикальных, наклонных и кривых линий меняет образное звучание костюма даже без изменения его силуэта. Особенно активно художник-модельер пользуется этим приемом для поиска образа костюма на стадии создания эскиза.

Линии внутреннего членения формы костюма в значительной степени обусловлены рисунком силуэтных линий. При этом внутренняя динамичность или статичность, определяемая конструктивными и декоративными линиями и деталями костюма, зачастую имеет второстепенное значение по отношению к динамичности или статичности силуэта. В результате композиционные качества силуэта можно считать главными. Соподчинение главного и второстепенного — динамичности силуэта и внутренних членений — обеспечивает возникновение целостности.

Большое значение для придания костюму динамичности имеет ритмическая организация его формы. Применение метрики как равномерного чередования одинаковых элементов придает композиции статичность, присутствие же любого вида ритмических движений делает костюм динамичным. В этом нетрудно убедиться, проанализировав рис. 15, 16 и 17. В хорошо продуманной композиции метрика и ритмика находятся в определенном пропорциональном соотношении друг с другом, подобным же образом сочетаются в ней статика и дина-

мика. Присутствие в костюме этих двух противодействующих начал организует его в гармоническую целостность.

Очень действенные композиционные средства, определяющие динамичность или статичность костюма — симметрия и асимметрия. Симметрия во всех ее видах и проявлениях утверждает идею абсолютного равновесия и неподвижности, т. е. статики. Все предметы, имеющие четко выраженный центр, у которых ось симметрии является главной образующей форму осью, вызывают ощущение покоя. В костюме таким свойством обладают формы со спокойным контуром, повторяющим очертания фигуры, с ясной симметрией частей и деталей относительно центральной линии. Подобные костюмы, построенные по принципу симметрии и утверждающие таким образом идею статики, изображены на рис. 18 и 19.

В том же случае, когда основным приемом организации формы становится асимметричное решение конструктивной основы, тонового и цветового распределения пятен, использования в костюме различных фактур, размещения декора, костюм приобретает динамичность и определенную напряженность. Костюмы с асимметричной композицией представлены на рис. 21. Все они достаточно выразительно демонстрируют идею динамичности.

Художнику, проектирующему новый костюм или коллекцию, очень важно найти верное пропорциональное соотношение статичности и динамичности в композиции. Тождественная мера, или одинаковость и того и другого, в одном изделии вызывает противоречие в прочтении идеи костюма и приводит к утрате целостности так же, как и неупорядоченные, случайные столкновения асимметрии и симметрии. Важно знать возможности статичности и динамичности, умело пользоваться ими как

средствами, организующими форму одежды для различных функций и видов деятельности человека, а также влияющими на образное звучание костюма.



## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить по 5—6 эскизов костюмов с динамичным и статичным решением, используя различную пластику силуэтных, конструктивных и декоративных линий. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 2

Выполнить по 5—6 эскизов динамичных и статичных костюмов, организованных по принципу асимметрии и симметрии. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 3


Выполнить 5—6 эскизов костюмов со статичной композицией, используя осевую и рядовую метрику. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 4

Выполнить 5—6 эскизов костюмов с динамичной композицией, используя различные виды ритмических движений. Техника: тушь, перо.

# РЕТРОСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ ФОРМ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

---



В общем смысле слова современным костюмом принято считать одежду XX в., одежду современной нам эпохи, основной особенностью которой является довольно частая, а в последнее время даже стремительная смена костюмных форм. Поскольку в большей степени это относится к женской одежде, она и станет предметом нашего рассмотрения. На рис. 24, 25 и 26 показаны схемы эволюции силуэтных форм, которые помогут сделать данный анализ более наглядным.

Изменение общего характера силуэтных форм в значительной мере обуславливается изменениями пропорций, или размерных соотношений, между формой в целом и ее элементами. Прежде всего это относится к соотношению верхней (выше линии талии) и нижней (со-

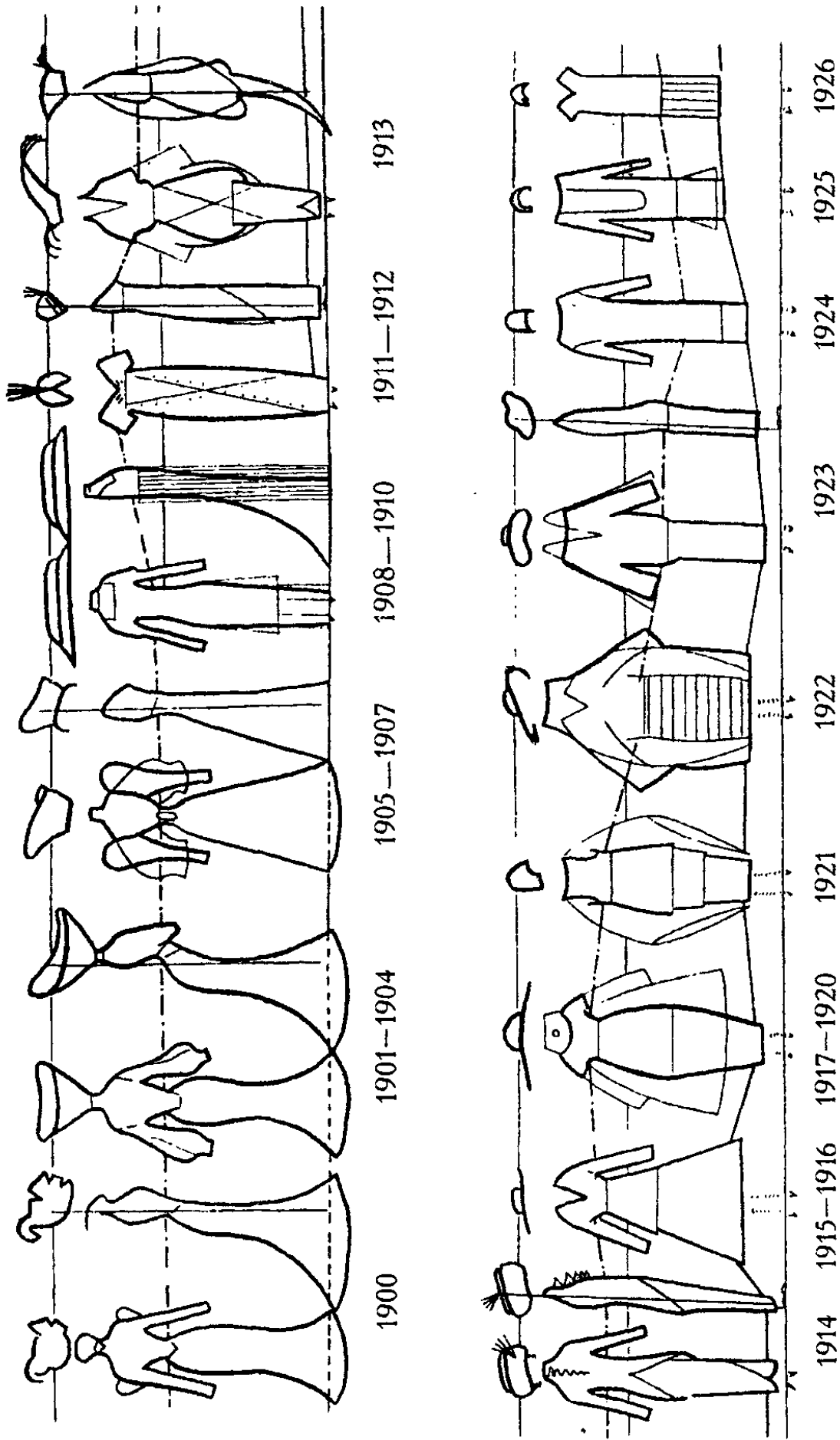


Рис. 24. Схема эволюции силуэтов в 1900—1926 гг.

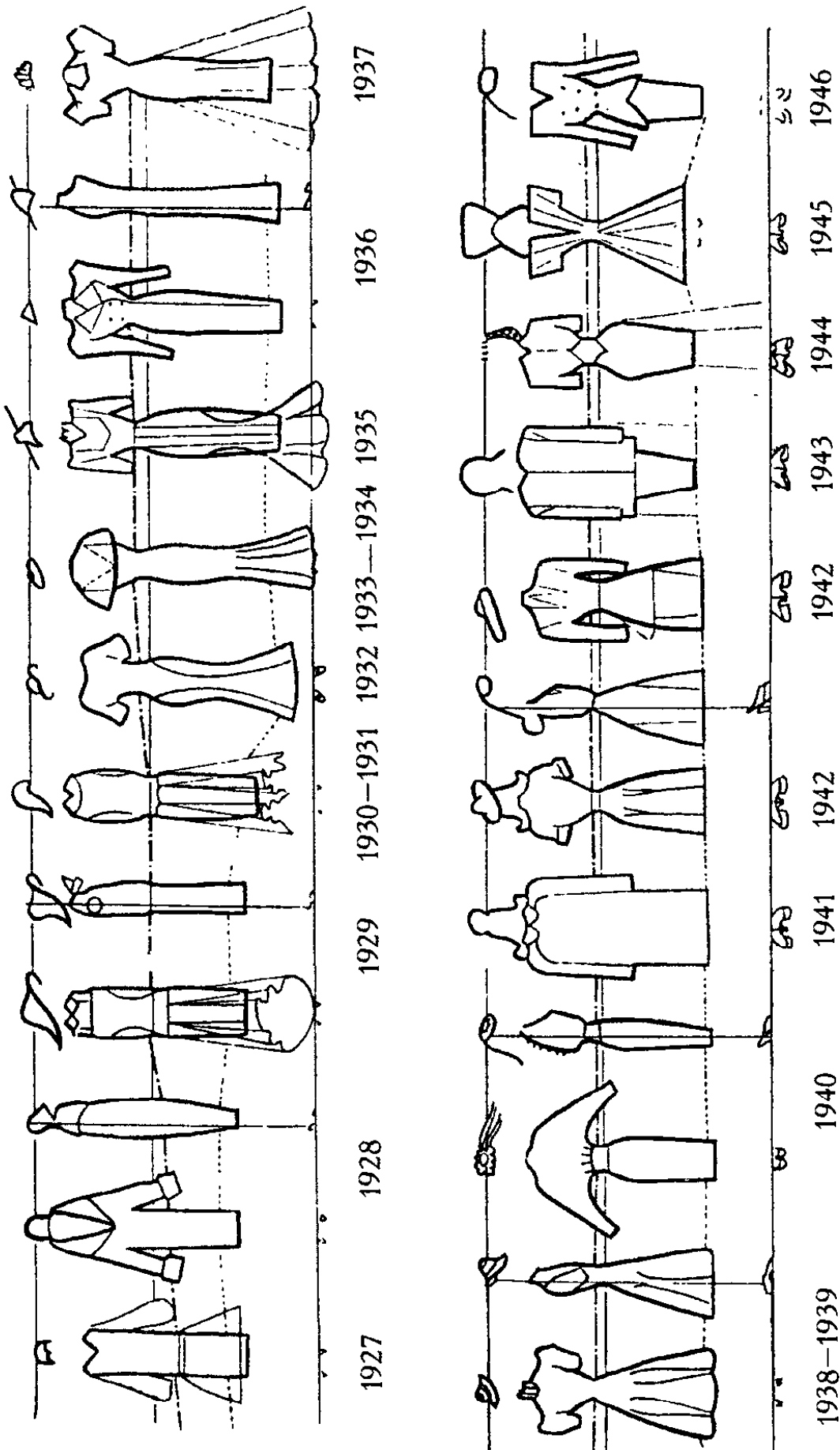


Рис. 25. Схема эволюции силуэтов в 1927—1946 гг.

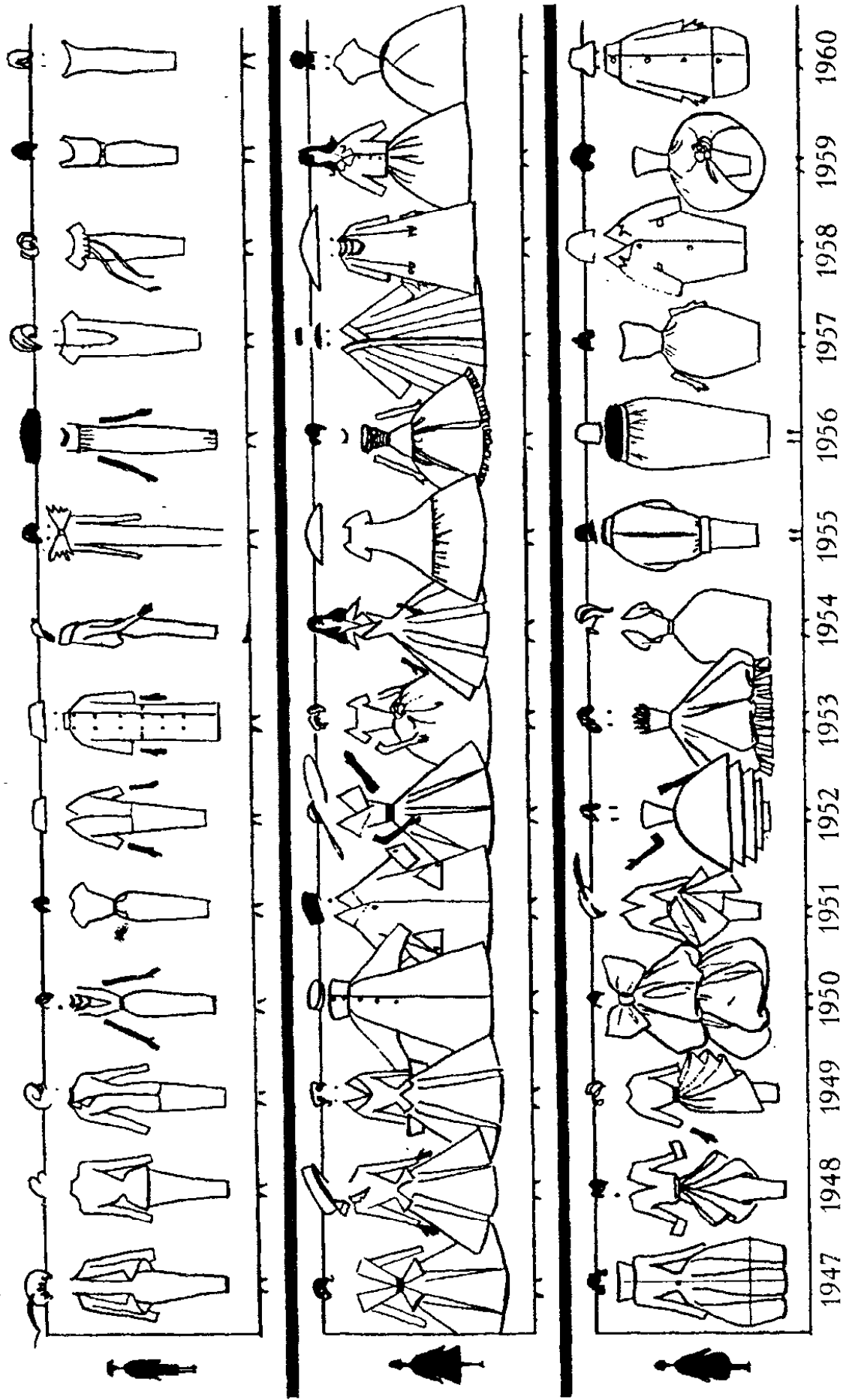


Рис. 26. Развитие трех одновременно существующих силуэтов 1947—1960 гг.

ответственно ниже талии) частей одежды: лифа и юбки. Изменения этих пропорций выражаются прежде всего в перемещении линии талии, удлинении или укорочении юбки, сужении или расширении ее, в подчеркивании или, наоборот, маскировке плечевого пояса изделия.

Пропорции женского костюма зависят от главных композиционных задач, которые ставит перед собой дизайнер, и способов их разрешения; от желаемого эффекта — достижения ощущения легкости, воздушности или тяжеловесности, монументальности силуэта. Были периоды в развитии костюма XX столетия, когда анатомическое строение женской фигуры подчеркивалось, придавая силуэтной форме одежды мягкую, пластичную линию, были периоды, когда предпочтение отдавалось жесткой геометрической форме. Сложные формы сменялись простыми и наоборот. Однако модельеры всегда старались сохранить определенное равновесие в композиции геометрического тела, лежащего в основе силуэта женской одежды.

Например, для силуэта платья эпохи модерна характерна некоторая тяжеловесность в области бюста и бедер, что прекрасно уравновешивалось тонкой талией, стройной длинной шеей, а также обилием декоративных отделок (рюшей, оборок, кружев, перьев), что придавало женской фигуре легкость, невесомость, подчеркнутую женственность.

Важную роль в композиции формы женской одежды играли контрасты между последовательно применяющимися линиями силуэта, между деталями костюма, расположенными таким образом, чтобы дополнять или под-



черкивать характерные черты силуэта. Большое значение для формирования общего характера одежды играла ритмическая организация, ярко выраженная посредством складок, плиссе, рядов оборок, защипов, строчек и т. п. В первое десятилетие XX столетия благодаря ритму складок, фалд, беек подчеркивались ширина и текучесть низа платья и тrena. В 20-х гг., когда силуэт женской одежды приобрел четкие прямоугольные очертания, плиссировки и складки располагались вдоль, чтобы усилить впечатление вертикальности геометрического тела, приближенного к форме цилиндра.

В 30-е гг., когда самым популярным становится овалный силуэт, складки и оборки ритмично располагались поперечно на бедрах, сообщая костюму форму бочонка. Несколько позже складки и защипы стали размещаться по окату рукавов и поперек верхней части блузы, чтобы визуально расширить плечевой пояс. В последующий период актуальность приобретает силуэт «Х», что композиционно подчеркивалось лучеобразно заложенными складками, веерно расходящимися от линии талии. Подобные примеры можно продолжить.

Очень важную роль в формообразовании моды нашего столетия играют ткани, свойства которых диктовали пластический характер силуэта. Жесткие ткани дают одежде прямые линии и таким образом влияют на геометризацию силуэта. Мягкие же, текучие ткани подчеркивают анатомическое строение фигуры, создавая неопределенный силуэт, изменяющийся в процессе движения. Пластичность формы может быть достигнута также за счет кроя по косой нити. Крой по долевой нити больше связан с геометрическим силуэтом.

Если пластические свойства ткани определяют характер силуэта костюма, то цвет, фактура, вид и масштаб рисунка значительно влияли на его образность. Все эти элементы с течением времени подвергались различным изменениям и зависели, во-первых, от требований моды, во-вторых, от силуэтной формы. В периоды, когда форма костюма отличалась повышенной сложностью, цвет приобретал второстепенное значение, был менее интенсивным, в периоды «прямой» моды актуальными становились яркие цвета, богатые фактуры, активные рисунки и отделки.

Например, одежда эпохи модерна отличалась повышенной сложностью, вычурностью силуэта, покроя, пластики формообразующих линий. Яркие цвета, крупные рисунки ткани только помешали бы зрителю наслаждаться изысканностью формы костюма, поэтому для одежды этого стиля характерно использование сероватых, малонасыщенных цветов с присутствием лишь тонового светлотного контраста. Любимыми цветами в это время были: светло-пепельный, жемчужный, кремовый, золотисто-коричневый, табачный и т. п.

В моде 70-х гг. самым популярным силуэтом становится прямой, форма одежды упрощается и костюм, таким образом, превращается в своеобразную картинную плоскость. В этой ситуации значение цвета и рисунка значительно усиливается, так как именно благодаря им достигается разнообразие вариантов костюмов, основанных на однообразной и очень простой форме. Модельеры начинают использовать яркие, насыщенные цвета, которые локально покрывают довольно крупные плоско-

сти. В композиции костюма активно применяется цветовой контраст.

Интересно рассмотреть в ретроспективе и характер рисунков тканей. В первые годы XX столетия в моде были мелкие и блеклые рисунки: клеточки, полоски, горошек, точки, неяркие цветочки и т. д., одним словом, в период, когда царствовали роскошь, пышность и богатство, цвет и рисунок не имели решающего значения. В 20-х гг. в период «прямой моды» возник интерес к узорчатым тканям с крупными цветочными раппортами. Под влиянием кубизма в изобразительном искусстве цветочные рисунки уступили место геометрическим. В 30-е гг. характер рисунков полностью изменился: в моду вошли натуралистичные цветочные орнаменты, которые, постепенно уменьшаясь, превратились в миниатюрный цветочный рисунок, густо покрывающий фон.

В послевоенные годы мода на тот или иной рисунок сменялась довольно часто и не имела устойчивых продолжительных тенденций: то модельеры предлагали мелкие романтические рисунки, то увлекались крупными экзотическими узорами, а то и вовсе отказывались от узорчатых тканей, предпочитая им гладкокрашеные.

Мода на цвет и рисунок на ткани определяла наличие и виды декора. Периодом наибольшего увлечения декоративным оформлением одежды было начало века. Роскошь, характерная для костюма эпохи модерна, нашла свое отражение в обилии и богатстве отделки. На неярких мелкоузорчатых тканях использовались разнообразные техники вышивки, инкрустации из гипюра,

отделка шнуром, кружевом, тесьмой. В одном туалете применялись одновременно разные виды декора, причем это касалось не только вечерних, но и повседневных нарядов.

Когда модная одежда начала изготавливаться из ярких цветных тканей со сложными активными рисунками, использование декоративного украшения стало неуместным и мода на него проходит.

После второй мировой войны легкая промышленность начала выпускать ткани с разнообразной и богатой фактурой. Поверхность тканей и материалов для изготовления одежды стала достаточно активной и декоративной сама по себе, что делало применение дополнительной отделки не только ненужной, но и иногда мешающей целостному восприятию формы. Нельзя сказать, что декор исчез из одежды 40—60-х гг. совершенно, но стал гораздо менее приметным и значимым.

Сказанное выше указывает на то, что мода на цвет ткани, характер и масштаб ее рисунка, использование декора в одежде не развивается сама по себе, а находится в прямой зависимости от изменений, происходящих в композиции силуэтной формы костюма. Знание законов композиции костюма, умение пользоваться ее приемами и средствами помогают художнику-модельеру в создании гармоничной одежды, соответствующей требованиям современной моды и служащей своей основной задаче — украшать человека.



## IV Способы моделирования формы одежды

Предмет профессиональной деятельности дизайнера в области костюма — это поиск, проектирование новых форм в одежде и воплощение их в дальнейшем в материале, другими словами, моделирование формы костюма. Таким образом, моделирование можно определить как способы и приемы создания какой-либо объемной формы из плоскости ткани.

За всю историю развития костюма, насчитывающую тысячелетия, придуманы и реализованы в материале самые разнообразные формы одежды и разработаны приемы их создания. При всем многообразии последних можно выделить основные способы формообразования (моделирования):

- ❖ от лоскута ткани (без раскроя и сшивания);
- ❖ на основе прямого кроя;
- ❖ на основе криволинейного кроя;
- ❖ посредством разверток.

Все эти способы принципиально отличны друг от друга и выбор каждого из них зависит от свойств материалов, из которых создается костюм. Как уже было сказано, материал определяет форму одежды, способы ее обработки, декор и т. д. Поэтому для художника-модельера важно почувствовать материал с позиций, во-первых, его пластических возможностей при образовании

формы, во-вторых, его способности выявлять формы тела, если оно красиво, и маскировать недостатки, если тело не обладает гармоническими пропорциями. Исходя из этих критериев необходимо выбирать и способ формообразования костюма.

Вопрос предпочтения способа моделирования в тот или иной период времени в значительной степени зависит также и от требований моды, определяющей ведущие силуэтные формы, пропорции и пластику одежды. Современный модельер-профессионал должен быть знаком и свободно владеть всеми приемами формообразования, поэтому изучению материала, изложенного в данном разделе, необходимо уделить особое внимание.



# МОДЕЛИРОВАНИЕ ОТ ЛОСКУТА ТКАНИ

---

Моделирование формы костюма от целого лоскута ткани без раскроя и сшивания — самый древний способ формообразования. Простой кусок ткани или какого-либо другого материала, наброшенный на тело и скрепленный на нем определенным образом, всегда присутствовал и наверняка будет присутствовать в гардеробе людей.

Прообразом такого вида одежды была, безусловно, шкура животного, надетая на тело первобытного человека. Несшитая и некроеная одежда встречалась в костюмах практически всех народов нашей планеты. Несшитая форма так или иначе присутствует и в современном костюме, либо играя самостоятельную роль, либо образуя фрагменты, части костюма, либо выступая в качестве дополнений. Примерами могут служить накидки, палантины, платки, шали и т. п.

Идеальным примером несшитой одежды, представляющей собой целый некроеный лоскут ткани, является античный костюм древних греков. Основными видами

одежды и мужчин и женщин античной Греции были хитон и гиматий. Они имели различное назначение (хитон был в современном понятии нижней одеждой, гиматий — верхней), но при этом одинаковую форму — и тот и другой представлял собой прямоугольник ткани, который драпировался вокруг фигуры разнообразными способами в зависимости от характера занятий его владельца и скреплялся на плечах специальными пряжками — аграфами.

Женские хитоны отличались особой красотой и разнообразием, в верхней части они часто имели отворот — диплодий, напоминавший короткую безрукавную кофту. Как правило, женский хитон подпоясывался и часть ткани вытягивалась над поясом, образуя напуск, называемый колпосом.

Таким образом, из простого прямоугольного куска ткани женщины Древней Греции умели создавать сложный костюм, как бы состоящий из многих частей и элементов. На рис. 27 показаны варианты внешнего вида и способов ношения женского хитона, а также технология наложения его на фигуру и драпировки. Искусно драпированная ткань ниспадала стройными вертикальными складками, напоминающими канелюры античных колонн, что придавало фигуре человека монументальность и величие.

Форма одежды диктовалась, с одной стороны, материалом, с другой — модой и эстетическим идеалом той эпохи. Скроенного костюма, в современном смысле этого слова, греческая одежда не знала, пропорциональность выражалась в ее гармоничности и уравновешенности. Греки действовали согласно девизу «все в меру», и никогда здесь не было модной эксцентричности, которая нарушила бы гармоническую целостность костюма.



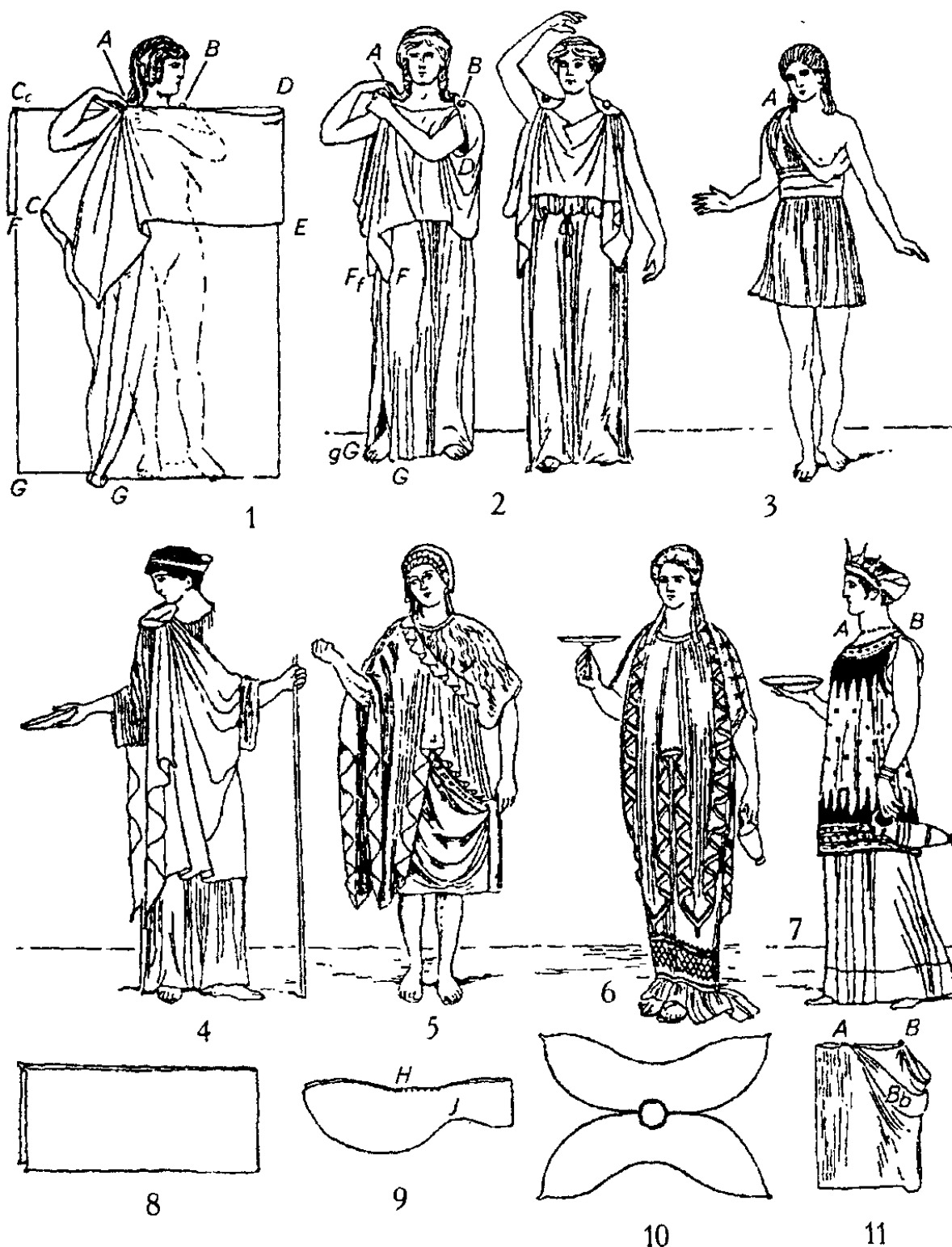


Рис. 27. Греческий хитон.

1. Способ наложения хитона. 2. Хитон с напуском (kolpos), открытый с боков сверху до бедер. 3. Маленький хитон типа рубахи, скрепляемый только на правом плече. 4. Хитон с хленой (накидкой). 5. Другая форма хлены — сложного покроя. 6, 7. Хитоны с диплаксом к самостоятельным предметам одежды. 8. Покрой хлены. 9. Покрой хлены (сложены вдвое). 10. Покрой диплакса. 11. Маленький хитон и диплакс

Драпированные некроенные формы костюма из целого куска ткани характерны и для Древнего Рима. Особенно это относится к верхней одежде — тоге, представлявшей собой чаще всего овальный или полукруглый лоскут ткани с размерами приблизительно  $6 \times 1,8$  м. На рис. 28 представлена римская тога, конфигурация и пропорции ее формы, способ наложения ее на фигуру человека и внешний вид мужчины, одетого в тогу.

Искусство драпировки тоги было очень непростым и ценилось чрезвычайно высоко. Способ ношения тоги был таким же важным предметом обучения, как и риторика.

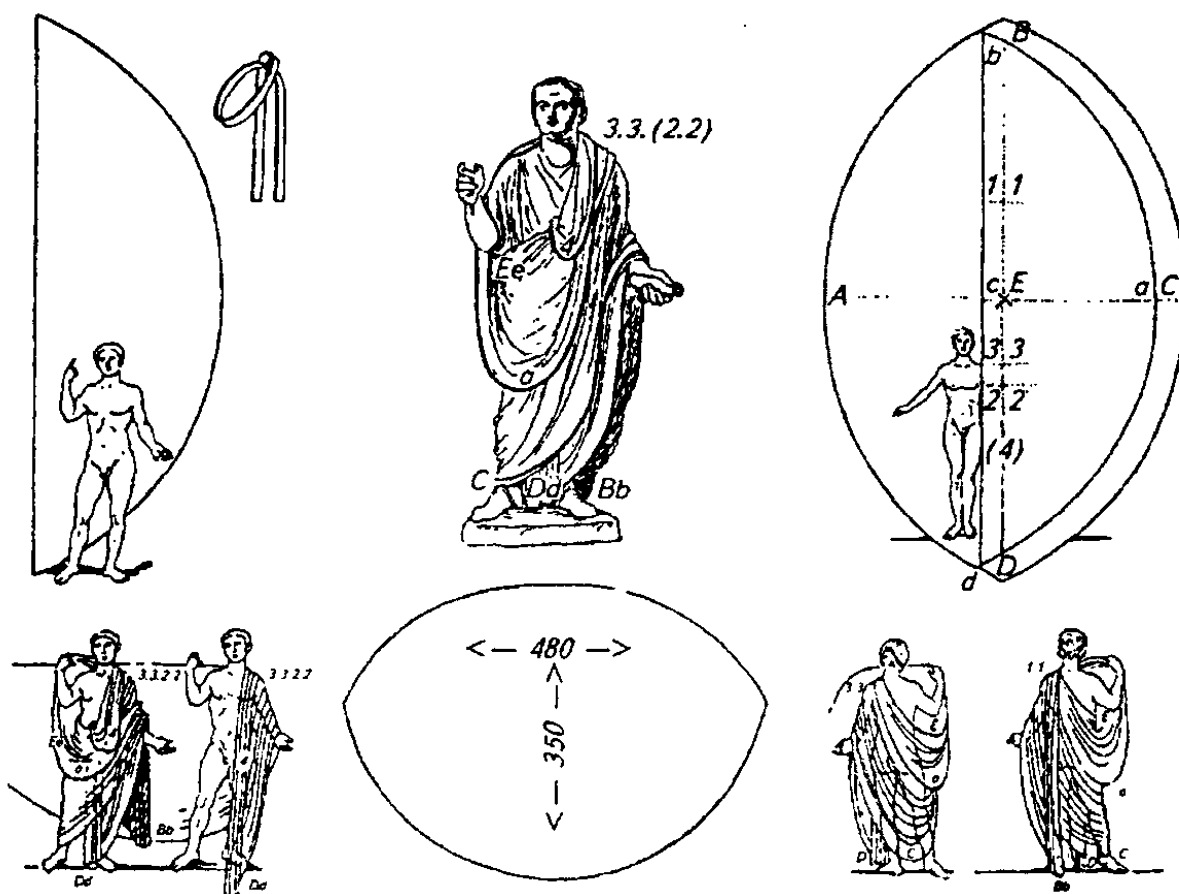


Рис. 28. Римская тога. Форма и способы наложения

Тога являлась выражением основных качеств ее обладателя — по тому, как она была задрапирована, судили о культуре, образовании, степени достатка и социальном положении ее владельца. Ткань тоги образовывала целый каскад складок, идущих в различных направлениях и создающих удивительно красивое, всегда новое ритмическое движение.

Античный костюм и до наших дней остается непревзойденным образцом драпированной одежды, созданной из целого некроеного куска ткани. Такого рода одежда не имеет швов, принцип образования ее формы — лепка, укладка материала на теле с разной степенью облегания, которая зависит от пластических свойств ткани и направления нитей основы. Если ткань расположена под углом  $45^\circ$  к нитям основы, она обеспечивает полное облегание формы, если же ткань ориентирована по утку или основе, то она создает непластичную форму с неполным прилеганием. В последнем случае, чтобы добиться заданной формы, ткань необходимо закладывать в складки.

Способность ткани образовывать пластичную форму костюма в значительной степени зависит от волокнистого состава и вида ткацкого переплетения. Известно, что более гармоничными являются формы, созданные мягкими тонкими тканями, такими как натуральный шелк, шерсть, лен и хлопок тончайшей выработки. Именно эти ткани использовались в античном костюме. При этом лепка формы некроеной одежды образуется сочетанием двух главных приемов: свободное падение материала под действием собственной силы тяжести и закладывание складок драпировки в определенном порядке с их последующим закреплением.

Пластические возможности ткани дают художнику-модельеру различные варианты моделирования формы из

целого лоскута. В связи с этим представляется интересным рассмотрение всех случаев поведения ткани в драпированной некроеной одежде.

Если расположить ткань таким образом, чтобы нить основы совпадала с вертикалью костюма, то все вертикальные образования — разнообразные складки и сборки — будут устойчиво сохранять свою форму.

Ткань с расположением нити по утку, т. е. с поперечной ориентацией, тоже может сохранять вертикальность складок и сборок, но с меньшей устойчивостью, так как нити утка имеют более слабое натяжение, чем нити основы, и, расположенные вертикально, провисают. Поэтому располагать ткань в поперечном направлении при создании вертикально построенной формы целесообразно только в случае необходимости, например, если это продиктовано рисунком ткани.

Если закрепить один из углов прямоугольного куска и дать ткани возможность свободно ниспадать, то получится узел складок-фалд. Если же закрепить левый и правый концы свободно ниспадающей ткани, образуются округлые складки-драпировки, направленные навстречу друг другу. На рис. 29 изображены различные способы образования складок и драпировок. Очевидно, что эти виды складок образованы косым расположением ткани. Они значительно обогащают поверхность формы, что умело использовалось в костюме античности.

Форма одежды приспособлена к сложной форме человеческой фигуры. В некроеном костюме, созданном из целого лоскута, свободное падение ткани сочетается с драпировками — складками, закрепленными с двух сторон. Свободное падение происходит в том случае, когда ткань закреплена с одной стороны, при этом она образует хорошо оформленные вертикальные складки и в то

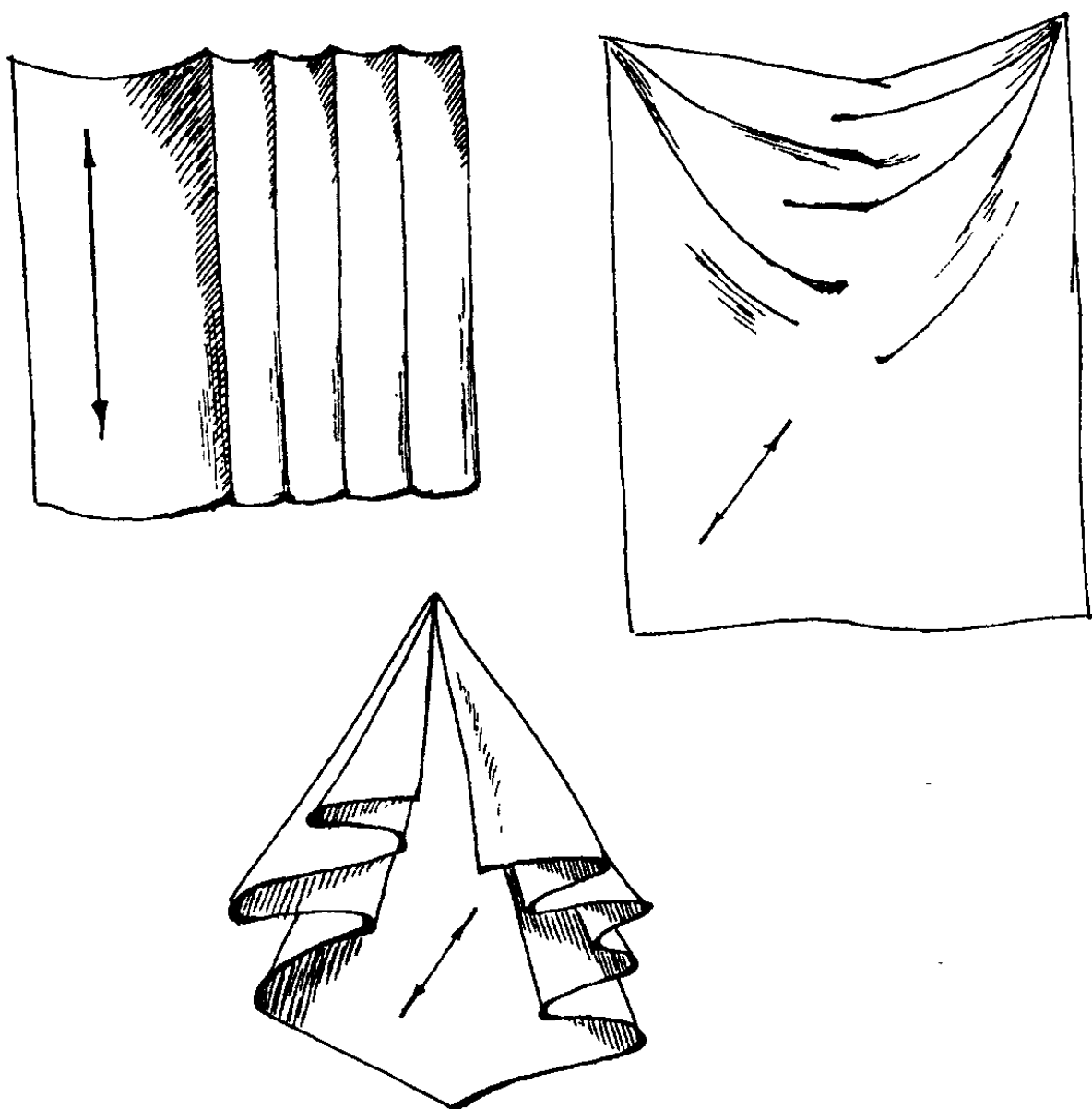


Рис. 29. Способы образования складок и драпировок

же время облегает выпуклые части фигуры. Свободное падение может образовываться от любого конструктивного пояса: плечевого, грудного, талиевого, бедренного, коленного и т. д.

Организация формы посредством драпировок имеет больше ограничений. Наиболее удобная для их образования часть тела — торс, расположенные ниже линии талии, они могут затруднять движение человека, поэтому такой вариант их компоновки нецелесообразен.

От линии талии вверх возможны различные варианты моделирования формы с помощью прямо- и косонаправленных драпировок, которые, как правило, располагаются спереди и сзади, сообразуясь с симметричным строением человеческой фигуры. Естественной осью симметрии тела человека является позвоночный столб, линия которого представляет собой центр спины, такая линия спереди проходит через яремную впадину, грудину, пупок, лонное сращение.

Формообразование костюма из целого куска ткани с помощью драпировок всецело зависит от закономерностей строения фигуры человека. Из многообразия вариантов такого моделирования можно выделить два возможных вида драпировок — опорные (закрепленные с двух сторон), и опорно-свободные (закрепленные с одной стороны и свободно падающие с другой). При этом они могут быть симметричные и асимметричные, продольные, поперечные и диагональные — главным является то, что они должны подчиняться тектонике фигуры, работать на выявление ее красоты и пропорциональности, обеспечивать свободу ее движений.

Интересные варианты формообразования костюма получаются при моделировании одежды по принципу платка. Сам по себе платок является дополнением к костюму, его прямое назначение — укутывать голову, плечи и бедра от холода и одновременно украшать фигуру, придавая ей новое пластическое движение. Среди различных его видов различают головные платки, платки-шали и платки-пледы. В любом случае это — штучное изделие квадратной формы, имеющее своеобразную композицию рисунка декора.

Платок как самостоятельный элемент костюма активно участвует в организации его объемно-пространствен-

ной структуры. Например, платок, будучи головным убором, может повязываться на голове различными способами. При этом он меняет конфигурацию силуэта костюма в верхней части, делая ее симметричной или асимметричной, статичной или динамичной. Оригинально повязанный платок со сложными и изящными драпировками может стать композиционным центром костюма, акцентирующим внимание зрителя при относительно простой форме последнего.

Многообразны также возможности платка-шали, накинутого на плечи и скрепленного различными способами. В зависимости от того, как шаль будет повязана и как распределяться складки ее концов, образное содержание костюма будет иметь разное эмоциональное звучание. Костюм, дополненный шалью, может стать монументальным или динамичным, озорным или печальным, романтичным или трогательным.

Однако, несмотря на богатейшие композиционные возможности платка как самостоятельного изделия, художники-модельеры часто не ограничиваются использованием его только по прямому назначению. Платок вдохновляет художника на создание на его основе новых форм одежды. Части платка могут так или иначе скрепляться застежками или соединяться швами, но при этом не должна нарушаться его форма. Самым простым примером может служить юбка прямой формы, составленная из двух или нескольких платков в зависимости от ее объема. Эти платки могут свободно драпироваться на линии талии или закладываться в складки, при этом детали юбки не выкраиваются и целостность платков не нарушается.

Если, не меняя формы платка, сделать посередине его отверстие для головы, получится интересное пончо, ко-

торое можно носить двояким образом: линия плеч совпадает с диагональю платка и линия плеч параллельна какой-либо стороне. При этом получается не только разная форма, но и различная пластика складок. Соединяя несколько платков одновременно (причем они могут быть неодинаковыми по размерам), можно создавать платья и ансамбли фантазийные по конфигурации и по развитию в движении.

Еще одним методом использования формы платка является моделирование на его основе с применением подкроя. Этот способ создания одежды при сохранении пластики платка и декоративности его рисунка позволяет приблизить получающуюся форму к фигуре человека. Характер формы платка диктует модельеру линии покроя и силуэт костюма. Здесь противопоставлена облегающая форма одежды — более целесообразна свободная, довольно объемная, основанная на прямолинейном крае. О принципах моделирования с помощью прямого края будет рассказано далее.



## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить серию эскизов костюмов, имеющих складки и драпировки, свободно падающие от линий:

- ❖ плечевого пояса;
- ❖ уровня груди;
- ❖ уровня талии;
- ❖ уровня бедра;



❖ уровня колен и т. д.

*Техника: тушь, перо.*

### **Упражнение 2**

*Выполнить серию эскизов костюмов (5—6 единиц) с симметричными и асимметричными драпировками, имеющими различные направления: горизонтальное, вертикальное, диагональное. Техника: тушь, перо.*

### **Упражнение 3**

*Выполнить серию эскизов костюмов, состоящую из 5—6 вариантов использования формы платка для создания на его основе современной одежды (возможно применение подкроя). Техника: тушь, перо.*



# МОДЕЛИРОВАНИЕ С ПОМОЩЬЮ ПРЯМОГО КРОЯ

---

Формообразование изделий с использованием прямолинейного кроя является наряду с изготовлением одежды из целого лоскута ткани древнейшим способом создания костюма. Возник он в местностях с суровым климатом, где необходимость защиты от холода заставила человека сшивать полотнища ткани и кожи, чтобы получить непроницаемую оболочку.

Однако прямой крой встречается в костюме народов всего мира: у славян и у жителей Африки, у индейцев и у обитателей Севера, у северо- и южноамериканских индейцев и у народов арабского мира. Применение принципа прямолинейного кроя продиктовано, с одной стороны, простотой изготовления одежды, а с другой — экономичностью расхода ткани, так как при таком способе производства одежды ткань используется полностью, без отходов. Кроме того, прямой крой предполагает некоторую свободу облегания, что позволяет создавать

одежду без тщательной подгонки по фигуре с определенным размерным диапазоном.

Одежда с прямолинейным кроем идет людям с различными типами и особенностями фигуры, она скрывает как излишнюю полноту, так и чрезмерную худобу, особенно если для изготовления такой одежды используется мягкая ткань с хорошими пластическими свойствами.

Формообразование костюма на основе прямого кроя может осуществляться разными способами: перекидным (ткань сгибается пополам по линии плеч), перекидным с центральными швами, перекидным с двумя вертикальными швами, прямой крой с клиньями и вставками.

Ярким примером традиционной одежды, созданной по принципу прямого кроя, является народный русский костюм различных регионов России. На основе этого примитивного, казалось бы, способа русские крестьяне создавали удивительно гармоничные, устойчивые во времени и чрезвычайно многообразные по силуэту, композиции внутренних членений, декору и колористическим решениям костюмы. Интересно, что прямолинейными по крою были практически все виды крестьянской одежды: рубахи, юбки-поневы, сарафаны, штаны, шушпаны и т. д. Изготавливались они из льняного и шерстяного полотна, кожи, меха.

Каждое изделие было не только красивым, но и целесообразным, функциональным. Из многообразия типов и форм многослойной крестьянской одежды созданы изделия, богато украшенные, с уникальными образцами отделки всего ансамбля, а наряду с этим и более простые, повседневные — в народном костюме всегда соблюдалось деление одежды на будничную, рабочую, праздничную, обрядовую. Грубому домотканому полотну русские мастерицы придавали нарядный вид за

счет разнообразной отделки: декоративного ткачества, вышивки нитями, золотом, серебром, бисером, речным жемчугом и т. д. В каждой российской губернии существовали свои приемы ношения и украшения одежды, места расположения и способы выполнения декора, определенная цветовая гамма.

Основным и наиболее стабильным видом как мужской, так и женской одежды являлась рубаха, которая входила в состав каждого ансамбля и была прямой независимо от ее назначения. Конструктивное членение рубахи зависело в основном от ширины холста, так как ширина холста определяла линию притачивания рукава и длину плечевого среза. При применении широкой ткани плечевой срез удлинялся довольно значительно и линия притачивания рукава принимала горизонтальное положение. Если же ткань была узкой, плечевой срез удлинялся незначительно и линия проймы становилась вертикальной.

По своей конструктивной основе русская рубаха представляет собой туникообразную форму. В такой одежде расположение полотен ткани и, соответственно, линий швов может иметь различные варианты. Например, если швы стачивания полотен имеют центральное расположение спереди и сзади, рукав притачивается к краю боковых полотнищ. В том случае, когда швы совпадают с вертикалями, проходящими через центры грудных желез спереди и лопаток сзади, линия притачивания рукавов приобретает прямоугольную форму, как бы врезаясь в основные детали рубахи.

Чтобы сделать рукав более подвижным, использовались ластовицы — прямоугольные вставки между рукавом в его нижней части и деталями стана. Но в первую очередь функциональность и удобство русской рубахи

обеспечивались поликами. Полики — это прямоугольные или трапециевидные детали кроя, соединяющие перед и спинку по линии плеча. В первом случае они называются прямыми, во втором — косыми.

Прямые полики, (цв. вкл., илл. 6), пришиваются к рукаву в верхней его части. Косые полики, имеющие трапециевидную форму, соединяются большим основанием с вертикальным разрезом стана рубахи, а малым — с горловиной. Косые полики показаны на цв. вкл., илл. 7. Обычно полики у горловины собираются в мягкие складки. Конструктивная функция полика играет важную роль в одежде: он помогает сбалансировать прямой крой рубахи, способствует увеличению или уменьшению ее объема, создает направление рукаву, обеспечивает его динамичность.

Ранее было отмечено, что изделия, созданные на основе прямого кроя, могут иметь различное силуэтное решение. Очень часто ворот рубахи собирался в складки, которые определяли мягкий, округлый абрис в верхней части изделия. Таким образом плавные кривые линии плечевого пояса превращали прямоугольный силуэт рубахи в овал. Подобный же эффект достигался и с помощью косых поликов. Вклиниваясь в стан рубахи и как бы разводя его верхнюю часть, полики создавали наполненную округлую форму плеча, делая силуэт овальным.

Некоторые виды одежды с прямоугольным кроем имели форму колокола, т. е. трапециевидный силуэт, за счет клиньев, вставляемых в нижнюю часть изделия, или складок, идущих от горизонтальных линий отреза, обычно совпадающих с линией груди. Этот прием часто использовался в сарафанах, душегреях, шушпанах и т. д.

Формообразование одежды на основе прямого кроя, возникнув в незапамятные времена, надолго сохранилось

как основной способ моделирования в народном, крестьянском костюме. В одежде же городской и особенно аристократической этот способ многие века был предан забвению и только мода XX столетия вернула к нему интерес. Принципы моделирования прямокроеной одежды периодически становились самыми модными.

В качестве примеров можно назвать прямые туникообразные платья 10—20-х гг., введенные в моду кутюрье начала века Полем Пуаре, костюмы прямого силуэта, созданные в послевоенные годы Кристианом Диором, молодежную мини-моду 60-х гг. Мода последних десятилетий тоже часто заимствует прямой крой у народного костюма. Причина столь стойкого интереса к примитивному, казалось бы, крою обусловлена многими факторами: простотой исполнения подобной одежды, ее функциональностью, универсальностью и удобством, целесообразностью расходования ткани. Кроме того, прямокроеная одежда предоставляет художнику-дизайнеру неограниченные возможности для комбинаторных модификаций формы. Вариантность форм и внутренней структуры костюма, выполненного на основа прямолинейного кроя, может быть практически бесконечной.

В современном костюме редко используется принцип прямолинейного формообразования в чистом виде. Условно прямокроеной считается одежда, в которой основные прямые линии покроя совмещаются с некоторыми кривыми линиями, например, линии проймы, оката рукава, скругление боковой линии и т. п. Часто же пластические свойства ткани или требования модели и вовсе не позволяют применять прямолинейный крой, и тогда художник-модельер создает одежду, основываясь на другом принципе формообразования.

# МОДЕЛИРОВАНИЕ НА ОСНОВЕ КРИВОЛИНЕЙНОГО КРОЯ

---

В европейском костюме эпохи средневековья утверждается новая форма одежды, обтягивающей фигуру и подчеркивающей ее строение. Подобную одежду создать из неэластичных тканей с помощью прямолинейного кроя невозможно. В формообразовании костюма начинает складываться новый принцип моделирования, основанный на криволинейном крое, который, возникнув приблизительно в X в. нашего тысячелетия, продолжал совершенствоваться в течение многих веков.

В основе моделирования одежды с помощью кривых линий заложен принцип подгонки формы костюма к форме человеческого тела. Криволинейный крой обусловлен сложной топологией фигуры человека, поверхность которой исключает прямые линии.

Чтобы добиться такой формы одежды, которая бы полностью повторяла конфигурацию тела человека, необходимо использовать в конструкции изделия множество швов. Линии этих швов проходят по конструктив-

ным точкам человеческого тела, по его выступающим и вогнутым поверхностям, а также через границы мышечных и костных соединений. Так, например, линия соединения рукава с лифом превращается в криволинейную пройму, которой соответствует и сложная по конфигурации линия верха рукава. При криволинейном крае этого конструктивного узла изымаются излишки ткани, а значит, и свобода формы, характерная для кроя на основе прямых линий.

Кривые линии могут обрисовывать помимо проймы и верхнего оката рукава горловину, боковой срез и линию талии — место соединения лифа и юбки — главных частей одежды. Криволинейный характер имеют также вертикальные швы-рельефы, проходящие через центры груди спереди и центры выпуклости лопаток сзади. Их кривизна помогает подогнать форму одежды по фигуре.

Наиболее сложной по форме частью человеческого тела является торс, поэтому он и есть главный объект криволинейного кроя. Облегающая форма одежды для верхней части фигуры — лиф строится с помощью вытачек. Вытачка — это шов, в который убирается излишек ткани при создании задуманной формы костюма из плоского куска ткани.

Традиционно вытачки на полочке и спинке лифа располагаются сверху от плечевого шва и снизу от линии талии, их задача состоит в формировании выпуклостей груди спереди и лопаток сзади. Однако расположение вытачек на полочке изделия может изменяться в зависимости от моды и замысла художника-модельера, поэтому при моделировании облегающего лифа жесткой формы важно знать принципы переноса вытачек без нарушения силуэтного решения и правильности посадки на фигуру.

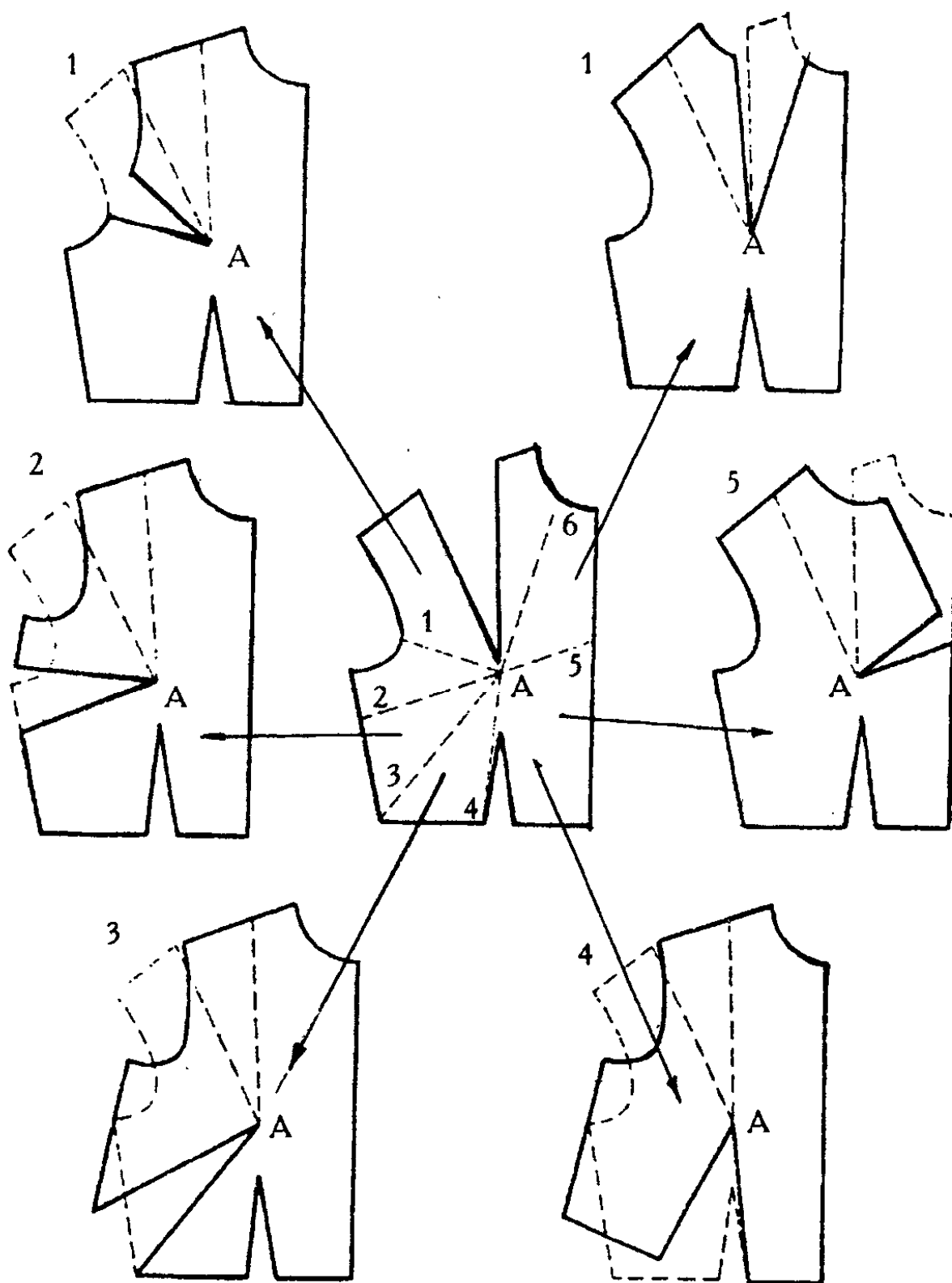


Как видно из рис. 30, верхнюю вытачку, формирующую выпуклость груди и потому называемую нагрудной, можно перенести из линии плеча (обычное ее положение на расчетной конструктивной основе) в любой срез выкройки полочки: в пройму — линию соединения лифа изделия с рукавом, в боковой шов, в точку пересечения бокового шва с линией талии, в линию талии, в центральную линию и даже в горловину.

При всем разнообразии вариантов расположения нагрудной вытачки принцип ее переноса един. Выкройка-основа переда лифа переводится с чертежа на лист бумаги, на этой переведенной выкройке намечается новая линия положения вытачки, которая соединяется с вершиной вытачки исходной. Затем выкройка разрезается по нанесенной линии, а раствор исходной вытачки закрывается совмещением ее боковых сторон. Таким образом сам собой получается раствор вытачки в новом направлении.

Если модель предусматривает наличие внутренних членений, например кокеток или рельефов, то важно определить зону возможного полного совмещения вытачки с этими конструктивно-декоративными линиями, чтобы не нарушить стройность композиции изделия и обеспечить удобство формы. Существует область полного совмещения вытачек с этими линиями, когда они проходят через вершины выпуклостей фигуры или смещены относительно них не более чем на 2 см. Если же величина этого смещения значительно больше, целесообразно заменить жесткие вытачки-швы мягкими сборками.

Очень часто подобная замена производится и при моделировании мягкой формы одежды, изготавливаемой из пластичной ткани. В этом случае сочетаются разные ва-



**Рис. 30.** Схемы переноса нагрудной вытачки:  
 1 — в линию проймы; 2, 3 — в боковой шов; 4 — в линию талии; 5 — в центральную линию; 6 — в линию горловины

рианты кроя, соединяющие гладкую форму с мягкой, драпированной. Вытачки при этом переводятся в сборки, начинаясь от линий кокеток, подрезов, швов. Прпуск ткани на сборку может быть или равным запасу на вытачку, или быть больше, в том случае, если художником предусмотрены более объемные, пышные сборки.

Подрезы обычно делаются на месте вытачек, однако довольно часты варианты, когда они расположены выше или ниже центра груди, важно при этом соблюдение направления драпировок в сторону выпуклости формы. Недопустимо пренебрегать естественным строением фигуры, так как это приводит к дисгармонии композиции костюма.

Формообразование на основе криволинейного кроя применяется не только в тех случаях, когда преследуют цель добиться плотного прилегания одежды к телу ее владельца. С помощью кривых линий кроя моделируется также костюм, значительно отстоящий от фигуры человека, имеющий сложный по конфигурации силуэт и статичную форму. Чтобы такая одежда хорошо сохраняла свою форму под тяжестью ткани, часто используются разнообразные каркасы и подкладки. Примеры подобных форм можно наблюдать в истории костюма всех эпох начиная со средневековья.

На рис. 31 изображен дамский жакет начала нашего столетия с чертежами кроя. В это время конструкция женской одежды отличалась значительной сложностью и фантазией. В истории костюма первое десятилетие XX в. носит название периода «узкой моды», так как для женской одежды этого времени характерно плотное прилегание к фигуре. Как уже говорилось, прилегающую форму костюма невозможно создать с помощью прямолинейного кроя, что и демонстрирует данный рисунок:

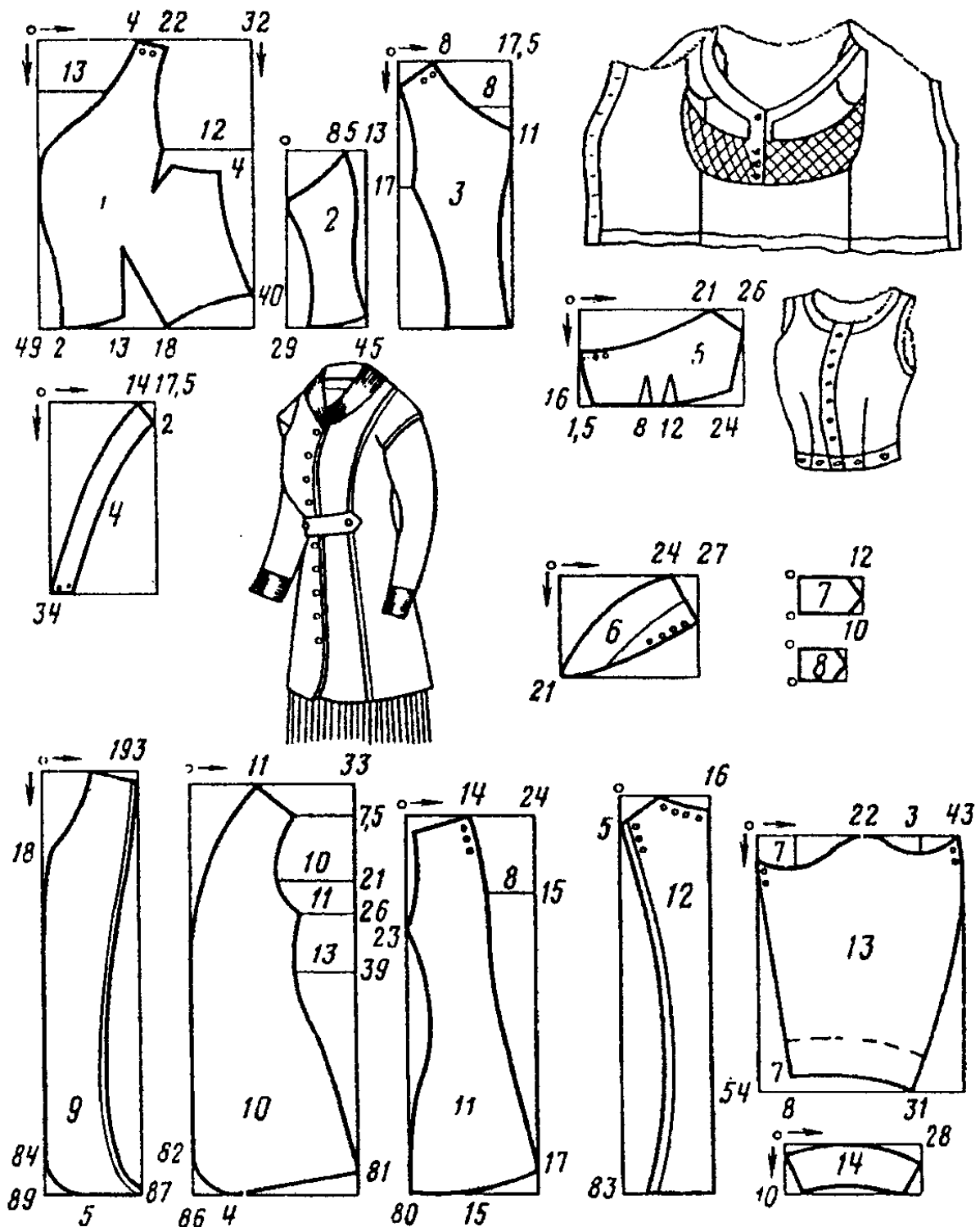


Рис. 31. Схема криволинейного кроя женского костюма начала XX в.

Женский жакет с лифом, сконструированным специально к нему. Жакет сделан из коверкота, подкладка шелковая. Ширина отделочной строчки 1 см.

1 — перед лифа; 2 — бочок лифа; 3 — спинка лифа; 4 — тесьма, удерживающая бюстгальтер; 5 — бюстгальтер; 6 — воротник жакета; 7 — манжета; 8 — пат; 9 — перед жакета; 10 — бочок перед жакета; 11 — бочок спинки; 12 — спинка жакета; 13 — рукав; 14 — манжета

все детали кроя изображенной здесь модели имеют довольно сложную конфигурацию и очерчены кривыми линиями.

Ранее было отмечено, что костюмы, форма которых образуется из целого лоскута ткани или с помощью прямого кроя, лучше всего изготавливать из мягких, драпирующихся материалов, имеющих хорошие пластические свойства, так как при этом даже очень объемная одежда не выглядит громоздкой и неуклюжей. Криволинейный крой находит свое наилучшее воплощение в плотных формообразующих материалах, таких как драп, сукно, жесткий шелк типа тафты, парча и т. п. В том же случае, если облегающую или любую другую статичную форму костюма необходимо создать из мягких тканей, их нужно продублировать и тем самым уплотнить клеевыми прокладками.

Рассмотренные в предыдущих главах способы моделирования формы одежды почти никогда не применяются в современном костюме в чистом виде, изолированно друг от друга. Обычно система формообразования одежды базируется на нескольких способах одновременно, при этом какой-либо из них может иметь приоритетное значение, другие же играют вспомогательную роль.

Так, например, кроеная одежда часто имеет дополнения в виде шали или накидки, а также отдельные драпирующиеся фрагменты формы. Или наоборот, костюм, выполненный из целого куска ткани, может содержать в себе криволинейно кроенные части, облегающие фигуру: маленький лиф, узкую короткую юбку или рукава. И наиболее часто встречающийся вариант — соединение в одном изделии прямых и кривых линий кроя.

Совмещение в костюме различных принципов моделирования обогащает композицию и делает ее разнооб-

разнее и острее. Самое главное при этом — помнить, что основная задача художника-модельера — создать форму костюма, как можно полнее выявляющую красоту фигуры человека и обеспечивающую удобство и функциональность.



# МОДЕЛИРОВАНИЕ ПОСРЕДСТВОМ РАЗВЕРТОК

---

До сих пор рассматривались способы моделирования одежды при условии ее изготовления из натуральных или имитирующих натуральные тканей. Эти способы позволяют создать костюм любой силуэтной формы и степени прилегания к фигуре человека. Однако они становятся бессильными, если художнику-модельеру приходится работать с такими жесткими, непластичными материалами, исключаящими влажно-тепловую обработку, как искусственная кожа, пленка, полотна с водоотталкивающей пропиткой, синтетические ткани и т. п.

Особенностью этих материалов является то, что они обладают незначительной растяжимостью, и поэтому одежда, которая из них изготавливается, должна иметь большую свободу облегания, чем одежда из традиционных тканей. С другой стороны, в силу своей непластичности такие полотна неспособны драпироваться, а значит, если форма имеет значительный объем, то одежда будет торчать на фигуре: иметь плохую посадку. Таким образом, художник, моделирующий костюм из неплас-

тичных синтетических материалов, должен создать такую форму, которая была бы достаточно, но не излишне объемной, чтобы обеспечить и удобство ношения, и хорошие эстетические качества изделия.

В таких случаях моделирование формы костюма производится посредством разверток. Этот способ формообразования достаточно специфичен, хотя и представляет собой, по существу, нечто среднее между созданием формы из целого лоскута ткани и моделированием с помощью криволинейного края, кроме того, иногда он бывает довольно близок к прямокроеному образованию формы.

При использовании способа разверток одежда «выстраивается» из отдельных модулей, имеющих определенную геометрическую форму (как правило, это треугольники и четырехугольники) примерно так, как конструктор составляется из единичных элементов. Наличие вытачек при этом исключается и излишки полотна убираются в швы. Пример такого края представлен на рис. 32.

Естественно, что такая одежда имеет множество швов, которым придается большее конструктивное и декоративное значение, чем в костюме из пластичных материалов. Непременным условием создания одежды методом разверток является то, что швы ее обязательно должны проходить по выступающим точкам тела. При этом линии швов и конфигурация фрагментов поверхности формы, этими швами ограниченных, должны подчиняться определенному ритмическому порядку и способствовать гармонии силуэта изделия в целом.

Художник, создающий костюм из искусственной кожи, пленочных и синтетических материалов, начинает свою работу с выполнения эскиза, в котором он определяет ассортиментную принадлежность, функцию и общую силуэтную форму данного изделия. Затем он нахо-



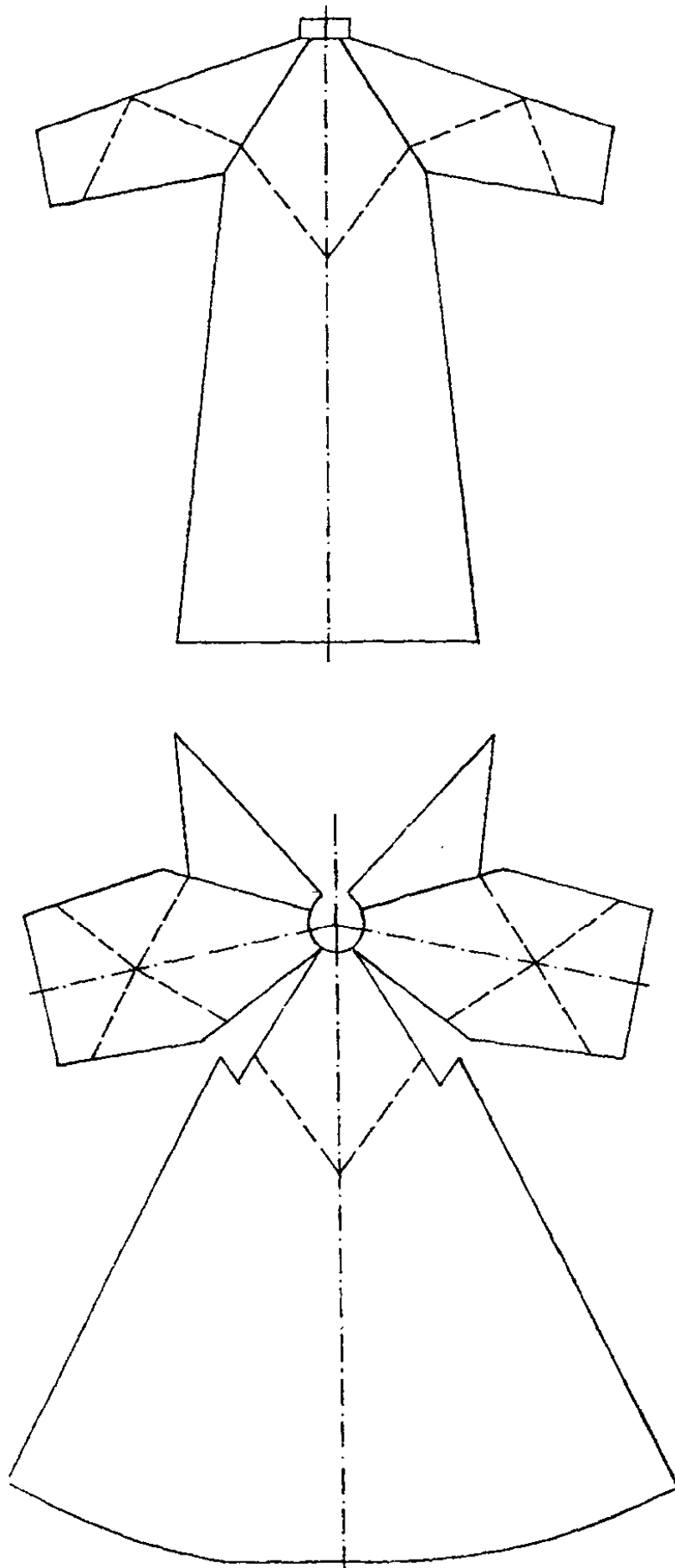


Рис. 32. Моделирование методом развертки

дит в эскизе линии внутреннего членения формы, подчиняя их логике строения человеческой фигуры. Фигура человека представляет собой гармоническое образование, основой которого является «золотое сечение», следуя ей, модельер обеспечивает гармонию создаваемой формы.

В зависимости от композиционного решения форму костюма могут организовывать либо горизонтальные линии, либо вертикальные, либо их сочетание, причем последний вариант встречается наиболее часто. В конструкции костюма могут преобладать также диагональные симметричные или асимметричные членения. В зависимости от направления и характера линий внутреннего членения формы композиция проектируемого костюма становится более спокойной, статичной или активной, динамичной. Сама по себе композиция внутренних членений дает практически неограниченное число вариантов в пределах одной силуэтной формы.

Здесь было рассмотрено формообразование одежды, изготавливаемой из непластичных материалов химического происхождения. Однако область применения данного способа моделирования не ограничивается только этими случаями. По принципу разверток осуществляется также создание одежды из натурального меха. Размер шкурок и пластин меха вынуждает художника составлять целую форму из отдельных модулей. Эти модульные элементы могут располагаться вертикально, горизонтально, в «елочку» и т. д. Важным моментом при этом является подборка меха по рисунку, расцветке и направлению ворса, а также соображения экономии расхода материала, так как мех является ценным сырьем.

Удачно подобранный мех не только не теряет своих природных эстетических качеств, но и придает иногда

меховому изделию новое образное звучание, повышенную декоративность, оригинальность композиционного решения. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с творчеством Ирины Крутиковой — самого искусного дизайнера, работающего с натуральным мехом. Соединяя лоскутики меховых шкурок, отличающиеся друг от друга по цвету, длине и жесткости ворса, она создает модели с фантастическим рисунком композиции.

Предпочитая мех всем прочим материалам, Ирина Крутикова шьет из него изделия самых разных ассортиментных групп: вечерние костюмы и платья, шубы и манто, куртки и жакеты, аксессуары (сумки, головные уборы, шарфы, муфты, украшения). Талант Крутиковой нашел почитателей не только в нашей стране, но и во всем мире. Не зря ее называют «королевой русского меха».

Описанные в этом разделе способы моделирования прошли длительный путь развития и совершенствования. В практике современного формообразования костюма находят применение все четыре способа создания одежды. Каждый из них представляет собой исторические фазы освоения человеком различных костюмных материалов — с появлением новых тканей и материалов, обладающих определенными свойствами, рождались и новые приемы формообразования одежды. Данный факт дает основание предполагать, что процесс этот будет продолжаться и в будущем и, может быть, вскоре будет разработан очередной способ моделирования, учитывающий особенности вновь изобретенных тканей.



---

## V Источники творчества художника-модельера

---

Художник — это человек, создающий эстетическую среду обитания, рождающий образы, воплощенные в материальных предметах. Каким бы видом художественной деятельности ни занимался человек, воображение играет ведущую роль в его работе. Оно помогает образно воспринимать действительность, чувствовать красоту окружающих нас предметов, явлений природы. С другой стороны, именно воображению художник обязан тем, что может мысленно представить результаты своего труда и принять правильное решение по реализации задуманного. Кроме того, воображение помогает в создании образа произведения, который вызвал бы у зрителя определенный эмоциональный отклик.

Процесс творчества сложен и индивидуален. Каждый художник, и дизайнер в том числе, находит свой собственный путь к решению образной задачи на основании накопленного опыта, профессионализма и художественного видения. В этом и состоит секрет уникальности настоящего художественного произведения. Работая с одним и тем же материалом над одной и той же темой, два художника-профессионала создадут различные композиции, так как каждый из них «увидит» образ темы по-своему.

Способность видеть красоту и уникальность самых привычных предметов и явлений является существенной

составной частью таланта художника. Вдохновить истинного профессионала на решение творческой задачи может любой аспект жизни человека. Источниками вдохновения для проектировщика одежды часто бывают различные виды изобразительного искусства и архитектура, музыка, театр, хореография, природа, а также костюмы народов мира различных исторических эпох.

Процесс творчества модельера, как и любого другого художника, будучи непрерывным, постоянно открывает красоту то в линии, то в материале, то в цвете предметов окружающего его мира, корректируя первоначальные ощущения и побуждая к созданию новых, более красивых и гармоничных форм.


Результат деятельности художника-модельера, создающего костюм, зависит не только от того, насколько в нем развиты наблюдательность и воображение, но и от степени владения всем арсеналом средств реализации своих идей в конкретных произведениях. Изучение источника творчества в целях его дальнейшей трансформации в новые формы модной одежды имеет определенные этапы: сначала объект исследуется визуально, зарисовывается, затем выделяется какой-либо характерный его признак и принимается за основу работы над эскизами костюмных форм, в которых важно сохранить образную ассоциативную связь с первоисточником.

Каждый источник обладает только ему присущими признаками, которые могут натолкнуть художника на творческое решение. В природных объектах и архитектурных сооружениях дизайнер видит красоту пластики линий и пропорциональность элементов форм; в музыке и танце — ритм и эмоциональную экспрессию; в народном и историческом костюме — красочность, декоративность и т. п.

Однако нельзя забывать о том, что первейшим источником дизайнерского творчества был и остается человек, его фигура, внешний вид, внутренний мир. Он же является и объектом, для которого художник творит. Каждому виду искусства присущи своя сфера деятельности, свои замыслы, средства и форма реализации. Конечный же результат один — служить человеку, помогать ему совершенствоваться и духовно и физически.



# НАРОДНЫЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ



Создание модного костюма — это постоянный поиск новых форм и конструкций одежды, ее цветового и декоративного решения и как результат — нового образа. Ассоциативное представление является важным фактором при создании костюма, оно позволяет достичь разнообразия видимого образа, добиться новизны решений. А новизну мы рассматриваем как одну из существенных сторон моды. Но, как гласит пословица, новое — это хорошо забытое старое.

Мудрость этого изречения в полной мере можно отнести и к сфере создания костюма. Именно поэтому богатейшей кладовой идей для художника-модельера, проектирующего современную одежду, может стать исторический и народный костюм, который складывался и утверждался веками. Собственно говоря, всякий костюм, принадлежащий предшествующим эпохам, является историческим, однако принято условно подразделять его на собственно исторический, или городской, и народный, или крестьянский.

Художник, занимающийся созданием современной одежды и модного направления, не должен в своей деятельности копировать формы народного и исторического костюма. Его задачей является достижение выразительности и образности путем трансформации источника творчества посредством ассоциативного мышления.

Когда художник-модельер работает с историческими материалами, он не может не восхищаться богатством, красотой форм старого костюма, великолепием отделки, виртуозностью кроя. Велико при этом искушение перенести все эти качества в проектируемое изделие практически неизменными. Однако механическое воспроизведение старых форм в современном костюме без переосмысления их с позиции современного человека обрекает работу дизайнера на неудачу. Исторический костюм, так гармонично соответствовавший своей эпохе, становится неуместным в условиях сегодняшней жизни и теряет свое обаяние.

Творческая трансформация характерных свойств и признаков старого костюма, служащего импульсом для создания форм современной одежды, начинается со сбора информационного материала. Выполняя копии, зарисовки костюма и его фрагментов, надо выявить пластику формы и закономерности ее развития, красоту пропорциональных отношений отдельных частей формы друг к другу и к форме в целом, принципы ритмической организации, характер цветового решения, разнообразие фактур и декоративного оформления и другие параметры. Беря за основу один из этих признаков, наиболее характерный и интересный с точки зрения модельера, он создает современный костюм, добиваясь новой выразительности, соответствующей требованиям моды сегодняшнего дня.



Особый интерес художники-модельеры проявляют к народному костюму как источнику творчества. Основная ценность народного костюма состоит в его предельной функциональности, логике форм и конструкций, рациональности и целесообразности и в то же время в многообразии вариантов внешнего вида за счет различных приемов декоративного оформления.

Изучение и творческая переработка народного искусства способствует обогащению, развитию, обновлению современного костюма, созданию в нем своеобразного национального колорита. Однако при этом национальные мотивы должны не акцентироваться, а только угадываться.

Без глубокого изучения традиций, хранимых народным искусством, невозможно прогрессивное развитие современного костюма. Понимая это, художник-модельер не может оставаться равнодушным к своим национальным корням. В этом плане представляет интерес русский народный костюм.

Коллекции народного костюма, хранящиеся в музеях нашей страны, наглядно демонстрируют фантазию русских людей, их тонкий художественный вкус, изобретательность и мастерство. Профессиональных художников поражает многообразие форм и образов, стройность композиционно-конструкторских решений, красочность колорита, изящество и неповторимость декора, особенно ручной вышивки. Иногда трудно поверить, что все это создано руками «темных», неграмотных крестьянок, мастериц-самоучек, вооруженных примитивными приспособлениями. Безусловно, это чудо стало возможным только благодаря многовековым традициям, бережно хранимым русским народом и передаваемым по наследству от поколения к поколению.

Живой интерес к изучению и современному переосмыслению русского народного костюма проявляла

Н. Ламанова — замечательный художник, работавший в области бытового и театрального костюма. Она утверждала, что основные формы народной одежды всегда мудры — их простота и целесообразность должны быть использованы в современном костюме. В рубашечном покрое, например, Ламанову привлекали элементарность кроя, экономный расход ткани, дешевизна изготовления. При этом она восторгалась искусством художественно-декоративного решения русской одежды.

Именно принципы создания народного костюма легли в основу ее теории моделирования. Н. Ламанова, работая в содружестве с В. Мухиной, в 1925 г. подготовила оригинальную коллекцию костюмов для участия во Всемирной выставке в Париже. В качестве главной образной идеи она использовала традиции народной одежды.

Создание одежды в то тяжелое для России время было делом совсем непростым. Ткани, которыми располагали Ламанова и ее помощники, были грубое полотно, бумазея и солдатское сукно. Рубашечный прямоугольный крой, характерный для народного костюма, как нельзя лучше подходил к этим жестким материалам. Прямого силуэта платья и костюмы, изготовленные Ламановой и Мухиной для выставочной коллекции, вполне соответствовали европейским направлениям моды этого времени, но имели при этом русский национальный колорит. В общей композиции этих костюмов, расположении и приемах декора (в основном это была ручная вышивка) четко прослеживались традиции русской народной одежды.

Интересно, что некоторые из изделий содержали в качестве вставок настоящие вышитые крестьянками рушники и их фрагменты. Можно сказать, что эта коллекция была создана из ничего только благодаря фантазии,

таланту и умелым рукам. Оригинальная коллекция Н. Ламановой и В. Мухиной, отличавшаяся безупречным вкусом и высоким художественным мастерством, на Всемирной выставке в Париже завоевала Гран-при, покорила и жюри и публику сочетанием национальной са-

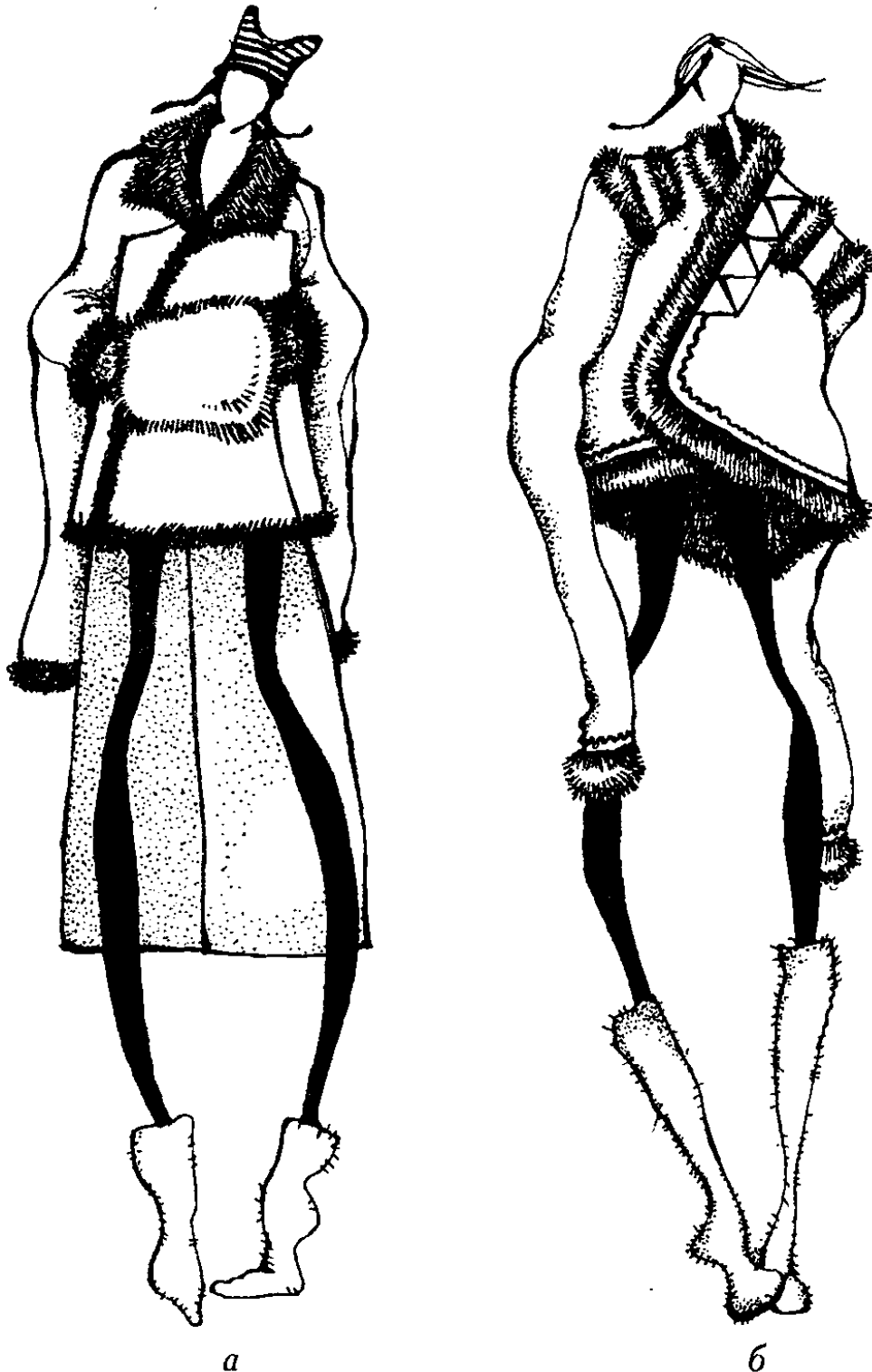


Рис. 33. Эскизы коллекции костюмов по мотивам русской народной одежды (зима)

мобытности и модного направления в современном костюме.

Этот исторический пример удачного обращения художника к истокам народного искусства весьма яркий и далеко не единственный. Анализируя историю народного костюма и сравнивая его с костюмом современным, можно заключить, что в любом модном направлении проявляются черты народного, национального, традиционного, что делает одежду органичнее, самобытнее.

Именно поэтому среди устойчивых стилей в костюме XX в. прочно утвердился фольклорный стиль, интерес к которому не ослабевает. В последнее время художники-модельеры все чаще обращаются к народным традициям. Они не копируют национальный костюм, а берут от него богатство колористических сочетаний, разнообразие орнаментных мотивов, выразительность формы. Использование современными дизайнерами элементов народного костюма придает проектируемой ими одежде живость, нарядность, многообразие. В настоящее время вполне сформировался подход к использованию фольклорного материала в современной одежде: основную роль в ее проектировании играет образное решение.

На рис. 33 и 34 представлена эскизная разработка коллекции молодежной одежды, выполненной по мотивам русского крестьянского костюма. Пластика народной одежды отражена здесь довольно отчетливо: легко угадываются элементы, составляющие русский крестьянский костюм, — шубки, душегреи, рубахи, поневы, характерна орнаментация нарядов, даже аксессуары, дополняющие образ, традиционны (рогатые кички, вязаные носки, муфты, мягкие сапожки). Модели, изображенные на рис. 33, передают настроение веселого зимнего праз-

дника русской деревни, а рис. 34 погружает зрителя в атмосферу вольных сельских просторов. В представленных здесь костюмах сохранена разумная грань между похожестью, образностью и прямым копированием. Идея народного костюма довольно четко прочитывается, но при этом у нас нет сомнения, что на эскизах изображе-



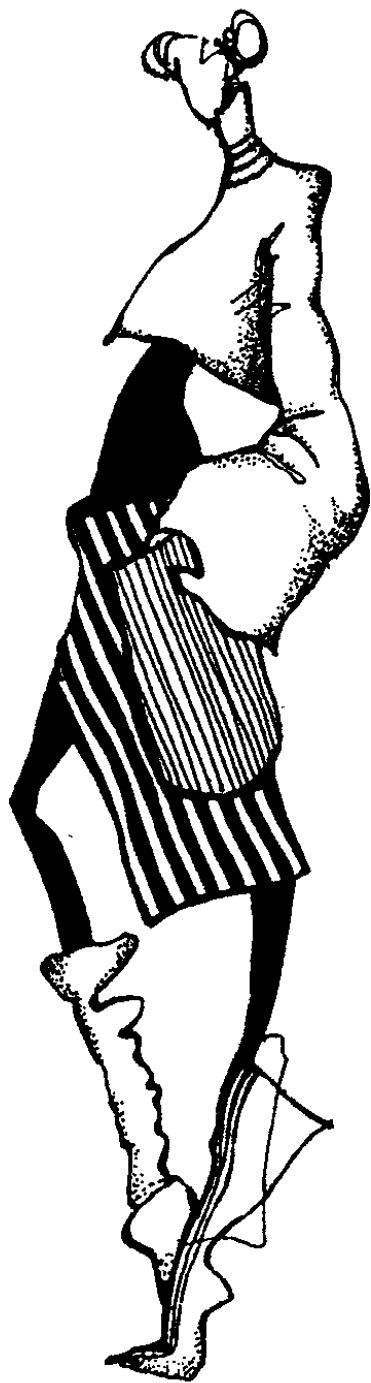
Рис. 34. Эскизы коллекции костюмов по мотивам русской

ны современные молодые девушки, одетые в модные вещи, хорошо соответствующие эстетическим и функциональным требованиям нашего времени.

Иной характер у коллекции, показанной на рис. 35, 36, 37, которая является творческой переработкой исторического костюма Дальнего Востока — Китая, Японии, Тибета. Здесь ассоциативная

связь с первоисточником более тонкая, едва уловимая. В предыдущей работе художника вдохновила прежде всего сама форма русского народного костюма, композиция его декора, традиционные аксессуары, что делает первоисточник коллекции довольно узнаваемым.

Одежда, представленная на рис. 35, 36, 37, не настолько похожа на свои исторические аналоги — китайские и японские костюмы. При проектировании данной коллекции модельера привлекли менее «наглядные» признаки: пластическое решение формы, основанное на контрасте жестких формообразующих материалов и мягких, струящихся, подвижных тканей; простота и лаконичность формы и ее деталей; особая поэтичность, характерная для восточного искусства в целом, и, наконец, традицион-



народной одежды (лето)

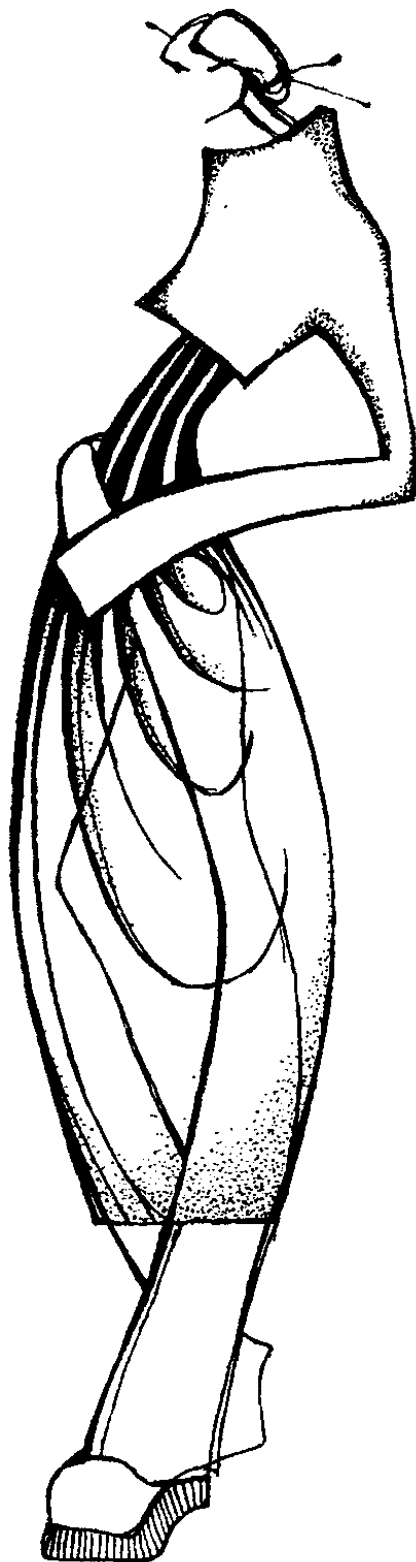


Рис. 35. Эскизы коллекции костюмов «Восток»



Рис. 36. Эскизы коллекции костюмов «Восток»





в

Рис. 37. Эскизы коллекции костюмов «Восток»

ные приемы декоративного оформления — вышивка шелком, свободная роспись.

Рассмотренные примеры со всей очевидностью доказывают, что изучение исторического и в том числе народного костюма помогает художнику-модельеру в создании современных форм одежды, обладающих новой образностью, эмоциональной выразительностью, при этом степень схожести на источник вдохновения может быть самой различной. Главное, чтобы костюмы, созданные фантазией дизайнера, были отмечены вкусом и отвечали духу времени.



## Практические задания

### Упражнение 1

Выполнить несколько зарисовок народного костюма определенной этнической группы (например, народного костюма какого-либо региона России), обращая при этом внимание на конструкцию одежды, пропорциональное деление ее формы, ритм и характер декора, аксессуаров (головные уборы, пояса, украшения), манеру ношения. На основании этих признаков создать эскизы модных костюмов в фольклорном стиле в виде полосной многофигурной композиции. Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

# АРХИТЕКТУРА



Каждая эпоха, стиль, культура неизменным условием ставили обязательную связь между предметной средой, созданной человеком, и костюмом. Органическое единство костюма с окружающим миром предметов и архитектурой является стилевым признаком определенного исторического периода.

В пределах одного художественного стиля, определяющего культуру человеческого общества на каком-либо этапе исторического развития, существуют глубокие связи между различными формами искусства. Особенно тесной и определяющей является взаимосвязь архитектуры и костюма, что находит выражение в единстве образного решения, схожести силуэта, схеме пропорционального внутреннего членения формы. Не зря в древности называли одежду «домом для тела», подчеркивая тем самым родство между двумя видами искусства: зодчеством и костюмом.

Костюм, как и архитектура, характеризуется двойственностью содержания. Всякое строение может быть рассмотрено как утилитарно-конструктивное и художественно-стилистическое явление. Как в архитектуре мо-

гут быть практические сооружения, в которых техническая сторона заслоняет художественную, так и в понятии платья то, что называется одеждой, может преобладать над тем, что мы понимаем под костюмом. Одежда — это то же, что техническая сторона в архитектуре, костюм — это архитектура, понятая как произведение искусства.

Ни с каким другим родом искусства костюм не может быть так близко сопоставлен, как с архитектурой. Костюм — не живопись, хотя живописные качества ему присущи, а в некоторые периоды истории они даже становились определяющими в формировании платья. Костюм — не скульптура, хотя занимаясь формообразованием, модельер создает объемно-пространственную структуру. Костюм и не утварь, которой мы пользуемся, не «входя» в нее. В одежду же мы «входим», как в архитектурное сооружение, она ограничивает наше тело, служа ему футляром. Неслучайно поэтому во всех исторических формах одежды усматриваются те же стилистические тенденции, что и в современных им архитектурных формах.

Несмотря на разницу в материалах, задачах и масштабах, архитектура и костюм следуют сходным законам формообразования, утверждая понятие о гармонии, совершенстве, эстетическом идеале. Античность представляла собой стилевое единство всех видов искусства. Греки тесно связывали понятия «мера» и «гармония», при этом мера являлась основой прекрасного, а отсутствие ее — безобразного, гармония же имела числовое выражение. Костюм античной Греции развивался в соответствии с временными сменами трех архитектурных ордеров: дорического, ионического и коринфского — и отражал те же самые эстетические идеи. Греческие художники по-

стигали гармонию, изучая человеческую фигуру, естественные пропорции которой были мерилom прекрасного.

Архитекторы средневековья в отличие от своих античных коллег видели источник красоты и гармонии не в числовых пропорциях, а в сочетании и сопряжении сложных геометрических линий, объемов и цветовых контрастов. В средние века на общественную жизнь и культуру чрезвычайно большое влияние оказывала религия, обостряя противоречия между духовным и материальным началами. Эти противоречия нашли особое выражение в эстетике средневекового искусства и архитектуры, где царили диспропорция, асимметрия, неестественность.

Церковные запреты и канонизация норм поведения отразились и на костюме. Отсюда и появление стилизации и геометризации фигуры человека. Средневековый костюм положил начало развитию костюма-«футляра», сильно стягивающего тело человека с целью отойти от его естественной формы и задать ему форму, придуманную художником.

В следующую за средневековьем эпоху Возрождения происходит переоценка эстетического мировоззрения — возникает понятие о «гармоническом человеке» как о венце творения природы. Человек уже не прячет свое тело, как в средние века, а гордится его уверенной мощью и красотой. Костюм характеризуется некоторой приземистостью, статичной уравновешенностью, подчеркивающей спокойную величавость. Те же пропорции наблюдаются и в архитектуре. Нет необходимости причудливо изгибать формы, так как образцом красоты теперь считается естественность.

В противовес спокойным и простым гармоническим формам эпохи Возрождения выступает эстетика стиля барокко, царившего в искусстве Европы XVII в. Чрез-

мерная роскошь, помпезность и безмерная декоративность господствуют в архитектуре и костюме, которые приобретают театрально-бутафорские черты. В эту эпоху одежда была настолько усложнена и перегружена деталями, что на первый взгляд невозможно было различить отдельные его части. Содержание любого произведения этого стиля наполнено внутренним драматизмом и противоречивостью.

В XVIII в. на смену барокко приходит новый стиль — рококо, который утверждается во всех видах искусства, в том числе в архитектуре и костюме. Основные черты его — утонченность и изящество, изысканная сложность форм и причудливость орнаментации. Одежда этого стиля утверждает костюм, не имеющий никакой связи с его утилитарной функцией.

Искусство XIX в. в отличие от предыдущих столетий характеризуется довольно частой сменяемостью стилевых направлений, каждое из которых несло в себе признаки разработанных ранее закономерностей формообразования. Все стили в искусстве XIX в. являлись по сути своей своеобразными имитациями: классицизм, напоминающий античность, псевдоготика, новое барокко, новое рококо.

Рывок в будущее был сделан, пожалуй, только в конце столетия, когда стремительное развитие получили производительные силы. Появление новых материалов и новых технологий открыло небывалые до сих пор перспективы как в градостроительстве, так и в производстве одежды. В это время велись постоянные поиски, сталкивались два принципиально противоположных направления — старое традиционное искусство, создаваемое кропотливым ремесленным трудом, и новое искусство,

опирающееся на технический прогресс и промышленное производство.

Данный процесс нашел дальнейшее продолжение в искусстве XX в., которое начинается утверждением стиля «арт нуво», что по-французски означает «новое искусство». Стиль провозглашает строгую простоту, функциональность, свободу в выборе новых форм, материалов и технологий как основные свои принципы. Архитекторы ищут новизну в использовании не применявшихся ранее материалов (сталь, бетон) и конструкций, их творчеством теперь руководят точность, тектоническая ясность, экономичность, стремление максимально соответствовать жизненным процессам человека.

То же происходит и в искусстве создания костюма: тело женщины освобождается от корсета, что делает одежду более удобной, функциональной и гигиеничной, в моду входят новые формы, которые подчеркивают естественные пропорции человеческой фигуры. Критерием красоты костюма становятся его функциональность, соответствие назначению, простота формы и кроя, композиционная ясность. Однако некоторый аскетизм форм костюма не означали их однообразия — обилие новых тканей и приемов их обработки создавали впечатление новизны форм.

Краткий экскурс в историю развития стилей в искусстве позволяет убедиться в тесной связи архитектуры и костюма. В этом явлении содержится и принцип обратного действия — целенаправленный поиск новых форм современного костюма через ассоциативную переработку архитектурных форм как источника творчества художника-модельера. Продуктивность подобного поиска в известной мере обеспечена родством двух видов архитек-

тонического искусства. Не случайно многие известные дизайнеры, работающие в области создания костюма, являются архитекторами по образованию.

Произведения архитектуры постоянно привлекают внимание художников-модельеров, которые при разработке новых коллекций часто черпают вдохновение из наследия зодчества разных времен и народов. Естественно, что примитивное копирование архитектурных форм и механическое перенесение их в формы одежды недопустимы. Аллюзия уместна и ценна тогда, когда она строится на образной ассоциативной связи, родившейся в процессе изучения и тщательного отбора признаков того или иного образца архитектуры.

При изучении источника художник отбирает наиболее характерные линии, формы, пропорциональные членения здания, его тектонические и фактурные свойства, словом, все то, что является носителем образного содержания объекта.

Приоритетное значение в ряду этих признаков имеют, безусловно, линии: контурные, определяющие силуэт постройки; внутренние, членящие форму и задающие ритмическое чередование проемов и сплошных масс; декоративные, украшающие здание и придающие ему оригинальность и своеобразие. Кривизна этих линий, степень их эмоциональной напряженности, ритмический порядок могут найти отражение в пластической и ритмической организации проектируемого костюма или коллекции. Так, например, купола древнерусских храмов могут подсказать художнику форму головных уборов, а линии арок перекрытий — проявиться в композиции костюмов, имеющих овальный силуэт.

То же самое можно сказать и о других средствах архитектурной композиции: пропорциональности, контра-



сте или нюансе объемов и форм, организации их по принципу метра или ритма, симметрии и асимметрии и т. д. Ассоциативную связь проектируемого костюма и архитектурного сооружения можно передать также через цветовое решение.

Этапы трансформации произведения архитектуры в костюмную форму наглядно демонстрирует илл. 8 (цв. вклейка). Готический стиль по праву считается одним из самых тонких, прекрасных и удивительных художественных явлений. Все архитектурные произведения этого периода истории искусств уверенно возносятся к небу своими стройными башнями и шпилями; устремленность ввысь подчеркивается стрельчатыми арками окон и дверных проемов, удлинённостью скульптур, украшающих фасады. Тончайшая резьба по камню создает ощущение легкости, невесомости; тяжелый, холодный строительный материал превращается в фантастическое кружево. Готические церкви неизменно вдохновляют современных художников, порождая в их воображении мистические образы.

На илл. 8 а (цв. вклейка) через некий костюм изображен образ средневековой архитектуры: те же пропорции больших масс, подчеркнутая вертикальность общей композиции, характер пластики, ритмика мелких деталей, рисунок орнамента, даже сходство цветового строя — все, что восхитило художника в готической архитектуре, нашло отражение в этом эскизе. Собственно говоря, костюма как такового здесь еще нет. Это пока только лишь выраженное языком эскизной графики настроение, которое и определит характер будущей коллекции.

Дальнейшая деятельность дизайнера направлена на конкретизацию и «расшифровку» костюма-образа, на разработку на его основе моделей одежды. Какими они

будут, зависит от многих факторов — общей стилевой направленности костюмов, их возрастной принадлежности, назначения и так далее. Одно из главных условий успеха усилий художника-модельера в данной работе состоит в том, чтобы при создании бытовой одежды не утратить органическую связь с источником, свежесть и яркость восприятия, остроту образа, но при этом не превратить костюм в театральный.

На илл. 8 б (цв. вклейка) показан один из вариантов разработки идей костюма-образа и превращения его в бытовую одежду. Этот эскиз дает нам уже достаточно полную информацию о составе комплекта, форме всех его элементов, пластических свойствах костюмных материалов, характере колорита. Костюм, представленный на эскизе, отражает черты современной моды и при этом сохраняет эмоционально-образный настрой своего источника. Дизайнер довольно деликатно намекнул на связь созданного им костюма с готической архитектурой через четко выраженную вертикальность композиционного строя, удлиненность силуэта, ритмическую организацию членений больших масс мелкими деталями, через цветовое решение — мрачное и нежное одновременно.

При разработке идеи коллекции художник-модельер мог взять за основу любые признаки первоисточника, которые бы показались ему наиболее значительными и отвечающими духу времени. Однако какими бы методами он ни пользовался при создании новой формы костюма с определенным образным звучанием, главным остается одно — достижение гармонической целостности и композиционной ясности конечного результата.



## Практические задания

### Упражнение

Выполнить зарисовку какого-либо архитектурного сооружения, имеющего характерные признаки определенного художественного стиля. На ее основе разработать серию из 5—6 эскизов бытовых костюмов, выделяя при этом различные композиционные признаки: пропорциональное соотношение элементов формы, характер пластики, ритмическую организацию, орнаментацию декора и т. д. Техника: тушь, перо.



# ЖИВОПИСЬ



Как уже отмечалось, между костюмом и другими видами пластических искусств: архитектурой, скульптурой, декоративно-прикладным творчеством и живописью — существовала тесная связь, обусловленная общностью стилевых направлений, представлений о гармонии, красоте и эстетическом идеале человека.

В истории моды XX столетия взаимосвязь костюма и искусства становится еще очевиднее. В начале века интерес к современной моде был настолько велик, что группа художников-живописцев организовала в 1911 г. в Париже «Лигу нового костюма», утверждая, что создание одежды — удел искусства. Художники — представители «Лиги» подготовили выставку, на которой представили 600 моделей, разработанных и исполненных ими собственноручно. Все эти модели имели очень серьезные технические недостатки, но представляли собой яркое художественное зрелище. Конечно, деятельность «Лиги» не составила конкуренции парижским домам моды, однако она сильно повлияла на развитие модного направления, так как профессиональные модельеры умело воспользовались идеями, подсказанными живописцами.

Начало нашего столетия было временем реформ в искусстве. Именно в этот период формируются почти все модернистские течения: фовизм, кубизм, абстракционизм, футуризм, сюрреализм и пр. Эксперименты в изобразительном искусстве, особенно в живописи, не оставили равнодушными и создателей модной одежды, которые всегда живо реагировали на изменения в атмосфере эпохи.

В это время одежда получила четкую кубистическую форму в виде прямоугольника или овала, что так контрастировало с силуэтами костюма предшествующих лет. Влияние модернистских живописных полотен было очень ощутимо в цветовом и орнаментальном решении тканей. Французский историк моды Бизе писал: «Кубизм дал возможность творцам моды отважиться на такую фантазию в рисунках, какой они бы не позволили себе, если бы человеческие глаза не освоились уже со всеми чудачествами новых школ живописи...»

Знаменитые модельеры — наши современники часто переносили художественную образность живописных полотен в свои коллекции одежды. Особенно показательно в этом отношении творчество замечательного парижского модельера Ива Сен-Лорана, который довольно часто обращался к живописи как к источнику вдохновения в работе над новой модной линией. В 1965 г. он создает серию костюмов по мотивам произведений художника-абстракциониста Пита Мондриана, в 1970 г. на костюмах его коллекции *haute couture* «расцветают» вышитые «Ирисы» и «Подсолнухи» Ван Гога, в 1979 г. появляется коллекция «Памяти Пикассо», вдохновленная полотнами великого живописца и графика, в 1981 г. рождается осенне-зимняя коллекция «Матисс».

Названные проекты посвящены произведениям определенных художников, однако можно сказать, что живопись в целом оказывает огромное влияние на творчество Сен-Лорана, более того, сам кутюрье является «живописцем» в мире моды. Его работы уже более 40 лет восхищают зрителей необычным и в то же время безупречным колористическим решением — соединяя в своих костюмах, казалось бы, несочетаемые цвета, мастер неизменно создает цветовую гармонию, поражающую своим совершенством.

Французская журналистка Лоранс Бенаим, посвящая свою статью в журнале «L'Officiel» творчеству мастера, пишет: «Ив Сен-Лоран был и остается великим художником цвета: его знаменитый розовый, оттенки которого имеют названия Тореро, Пурпурный, Любовь, Аврора, переливается и искрится на коже, придавая женщинам сходство с феями».

В моде последнего десятилетия уходящего XX столетия интерес к живописи как к источнику творчества возрос с новой силой. Появилось даже новое понятие «арт-костюм». Такое впечатление, что современная одежда превратилась в репродукции полотен знаменитых живописцев. Причем временной диапазон истории живописи, вдохновляющей художников-модельеров, чрезвычайно широк — от средневековой церковной фрески до произведений художников-конструктивистов и авангардистов XX в. Да и сами костюмы, демонстрируемые на парижских и мировых подиумах, можно с полным правом назвать произведениями поп-арта. По образному выражению одного из журналистов, сегодня, чтобы насладиться созерцанием предметов искусства, необязательно посещать Лувр, достаточно побывать на одном из показов коллекции высокой моды (многие из которых,

к слову сказать, проводятся именно в Лувре — главном во Франции музее изобразительных искусств).

Таким образом, очевидным является то, что у художника-модельера живописные полотна могут вызвать острую эмоциональную реакцию, способную вдохновить его на создание новой образной коллекции. Анализируя произведения живописи, одни художники видят колористическое решение, другие — красоту пластики, третьи — оригинальность композиции, четвертые — эмоциональный настрой и т. д. Каждый из этих признаков может стать для профессионала импульсом, толчком к творчеству.

Особенно часто источником, побуждающим дизайнера к созданию современной одежды, становится творчество художников-модернистов, представителей предметного искусства. На илл. 10, 11 (цв. вклейка) помещены эскизы костюмов-образов, вызывающих ассоциацию с полотнами великого испанского художника Пабло Пикассо в период его увлечения кубизмом (илл. 9 на цв. вклейке). В этих эскизах узнается не только манера живописца — геометрически очерченные предметы, локальные пятна цвета в сочетании с жесткой графикой, плоскостное изображение — но и конкретные его полотна. Фрагменты картин Пикассо причудливым образом составляют предполагаемые костюмные массы.

Эскизы, изображенные на илл. 10, 11 (цв. вклейка) не дают нам никакого представления о форме костюма, его конструкции, даже составляющие его элементы остаются загадкой. Зато совершенно очевидно, что композиция разрабатываемых костюмов будет очень динамичной, что она будет построена на использовании контраста ярких открытых цветов, крупных и мелких форм, что в основу ее будет положен принцип асимметрии и

четкой ритмики. На илл. 12, 13 (цв. вклейка) представлены эскизы современной молодежной одежды спортивного стиля, представляющей конечный этап разработки выбранной темы. Дизайнеру удалось сохранить эстетику и настроение творчества Пикассо периода кубизма, вдохновившего его на выбор темы коллекции, и при этом избежать прямого «цитирования» картин, что всегда вызывает ощущение искусственности и надуманности.





# МУЗЫКА. ХОРЕОГРАФИЯ

---

Несмотря на кажущееся различие таких видов искусства, как музыка, хореография и дизайн костюма, между ними существует тесная и органичная связь. Музыка вызывает у слушателя чувства, которые рождают образы. Образы находят воплощение в пластике танца. Стилистика танца определяет композицию костюма, в который одет танцовщик. Часто бывало так, что сценический костюм определял модное направление в бытовой одежде. В истории костюма есть немало примеров, когда музыка и хореография оказывали прямое и очень значительное влияние на развитие моды.

В 1900 г. в Европу в возрасте 22 лет приехала никому не известная американская танцовщица. Это была Айседора Дункан, которой суждено было совершить переворот не только в хореографическом искусстве, но и в театральном костюме. Она была абсолютно уверена в том, что красота танца заключается не в искусной композиции академических балетных поз, а в естественных, выразительных движениях. Свою концепцию Айседора

Дункан воплощала в живой ритмике и пластике, почерпнутой в обрядовых танцах древнегреческих весталок.

В это время балетный костюм представлял собой довольно сложную конструкцию — он состоял из панталон, поверх которых надевалось иногда до двадцати газовых юбок. Обязательным атрибутом облачения балерины были тапочки с жесткими пробковыми пуантами. Айседора Дункан танцевала босиком, едва одетая в прозрачную рубашку, напоминающую античные одеяния, и шаль. Первые ее выступления вызвали у публики шок — слишком много необычного было и в движениях балерины, и в ее внешнем виде. Однако вскоре красота классического танца и обаяние личности танцовщицы привили любовь к античной простоте.

Хореография Дункан повлияла на то, что самый знаменитый кутюрье того времени Поль Пуаре создал линию модных костюмов, имеющих прямой силуэт и стилизованный античный характер. При этом он совершил настоящий переворот в моде: выбросил корсет, сковывающий женскую фигуру, и тем самым вернул ей естественность впервые за многовековую историю костюма.

Другим событием, давшим толчок развитию моды начала нашего столетия, были гастроли в Париже Русского балета Дягилева. Эти выступления с участием известного танцовщика Нижинского и балерины Карсавиной положили начало театральной реформе и конец традиционным натуралистичным спектаклям. Музыка Дебюсси, Равеля, Прокофьева и Стравинского, а также необычные постановки «Шехеразады», «Петрушки», «Феи Роз», «Тамары», «Жар-птицы» и других балетов восхищали искушенную парижскую публику вплоть до первой мировой войны. На европейского зрителя произве-

ли сильное впечатление новации в искусстве хореографии и оформления сцены.

Оригинальными и необычайно красивыми были костюмы, выполненные по эскизам знаменитых театральных художников Бакста, Бенуа, Рериха, Головина. Наибольшего успеха в создании костюма достиг Леон Бакст. Его работы привлекли внимание и театральной публики, и создателей моды. В Париже, а вслед за ним и во всей Европе началось повальное увлечение русским и восточным стилями. В моду вошли головные уборы в виде тюрбанов, туники и платья с богатым экзотическим набивным рисунком, напоминающие восточные халаты, шелковые манто с роскошной вышивкой, юбки-брюки, схваченные внизу на манер шаровар.

После первых спектаклей «Русских сезонов» в Париже Бакст был приглашен для создания туалетов в известные дома мод Пакена и Пуаре. Поль Пуаре, которого современники называли Великолепным, никогда не скрывал влияния Бакста на свои идеи (об этом он писал в своих мемуарах «Одевая эпоху»).

Убедиться в этом нетрудно, если сравнить илл. 14 а и 14 б (цв. вклейка). На илл. 14 представлен эскиз костюма, выполненный Леоном Бакстом к балету «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова. Это костюм султана Шахриара, восточного деспота, питавшего странную любовь к сказочным историям. Бакст не изображает точную копию исторической персидской одежды, он создает образ восточной роскоши в целом: богатые ткани с великолепной отделкой, яркие активные цвета, характерный орнамент, ощущение некоторой чрезмерности.

На илл. 14 б (цв. вклейка) представлено шелковое манто, выполненное Полем Пуаре. Первое, что отмеча-

ет зритель, — цветовое решение, построенное на контрасте синего и желтого цветов. Если учесть, что в женской одежде того времени царили серые и малонасыщенные темные цвета, становится ясным, сколь экзотичным воспринимался этот костюм, восточный колорит которого дополняется роскошной вышивкой шелком, бисером, стразами. Завершает образ головной убор в виде тюрбана, украшенного пером сказочной жар-птицы и драгоценным камнем.

Эскиз, нарисованный великим художником, перестал быть просто «помощником» в исполнении театрального костюма и приобрел значение произведения графики, имеющего самостоятельную ценность. Костюм, созданный великим портным, перестал быть просто бытовой одеждой, пережил свое время и получил статус произведения декоративно-прикладного искусства. Оба шедевра сегодня украшают музеи.

Французские историки костюма Бизе и Радиус писали, что 1909 г., когда на сценах Парижа появились русские балеты, стал знаменательной датой в европейской моде. Этот год вызвал взрыв энтузиазма в создании богато вышитых тканей и применении прозрачных, дымчатых шелков; в моду вошли восточная роскошь, богатство дворцов султанов и садов халифов. Влияние экзотики Востока на моду было заметно не только в самой композиции одежды, но и во всем искусстве декора.

Экзотика нашла также отражение в танцах того времени, имеющих негритянские и латиноамериканские корни. Самым модным из них в Европе стало аргентинское танго, с характерным четким, скандирующим ритмом. Танго было сначала только сценическим танцем. Старая одежда не годилась для его исполнения и был изобретен специальный костюм в виде шаровар турецкого типа или

драпированных юбок, в разрезах которых были видны ноги.

В 1911 г. один из парижских домов моды продемонстрировал модели так называемых брючных платьев. В подобных костюмах выступали исполнительницы танго, из-за чего новый танец получил название «брючного танца». Незначительное количество женщин, рискнувших показаться в этих платьях на улице, были осмеяны, в связи с чем такой костюм быстро исчез. Однако столь необычные и даже шокирующие тогда юбки-брюки вошли в гардероб женщин и стали очень популярными позднее.

Танцы последующих десятилетий: чарльстон, буги-вуги, самба, рок-н-ролл, брейк-данс и другие также оказали значительное влияние на модные направления соответствующих временных периодов истории костюма, определив образный строй, силуэтную форму, цветовое решение, пластическую организацию одежды. Понимание ритма в музыке и пластике движений находило определенное отражение в ритмизации форм женского костюма. Именно благодаря воздействию танцев, музыкальный темп и ритм которых так соответствовал атмосфере жизни XX в., в моде утвердилась функциональная, легкая одежда, обеспечивающая удобство движения.

Органическая взаимосвязь двух искусств — пластики танца и пластики костюма — породила порой прочные творческие союзы. Таковым, например, является многолетнее совместное творчество великой балерины Майи Плисецкой и великого кутюрье Пьера Кардена. Они познакомились в начале 70-х гг., когда Карден впервые увидел Плисецкую в балете «Кармен-сюита» и был поражен: «Мое представление о танце перевернулось». Плисецкая же восхитилась его работами: «У него фан-

тастический вкус, его костюмы так же органичны, как одеяния людей на старых церковных витражах».

Карден сам предложил балерине делать костюмы для ее спектаклей «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». «Без его утонченной фантазии, достоверно передавшей аромат эпох Толстого и Чехова, мне не удалось бы осуществить мечту. Карден определил мое поведение на сцене и на экране — ведь я чувствую, веду себя так, как диктует мне этот костюм. Так что можно говорить, что Карден сделал мои образы».

Самый грандиозный их совместный проект конца 90-х гг. — своеобразный спектакль «Мода и танец». Программа этого трехчасового представления включала в себя кинопролог, запечатлевший минуты триумфа, пережитые ранее Плисецкой и Карденом, балетный дивертисмент, а также ретроспективный показ моделей Кардена, который открывала и завершала в качестве манекенщицы сама балерина. Успех этого зрелища Майя Плисецкая объяснила так: «До сих пор танец и моду традиционно разделяли — это несправедливо, ведь и то и другое не что иное, как пластические виды искусства, а при помощи пластики можно выразить буквально все».

Другим ярким примером такой творческой дружбы можно назвать совместную работу выдающегося хореографа нашего времени Мориса Бежара и культовой фигуры в мире моды Джанни Версаче, который трагически погиб в 1997 г. Этих двух художников объединяло то, что оба они были чрезвычайно чувствительны к событиям и смене тенденций в области пластических искусств. Версаче очень тонко понимал специфику сценического костюма, который должен помогать танцовщику жить в пространстве спектакля, чтобы артист мог «обыграть» костюм, полнее выразить стилистические задачи поста-

новщика. С другой стороны, работа над костюмами к балетам Бежара способствовала формированию характерной и очень узнаваемой эстетики Версаче-дизайнера, создающего модную одежду.

Взаимосвязь музыки, пластики движения и костюма раскрывается и в другом проявлении. В наше время невозможно себе представить модное дефиле без музыкального сопровождения. Трудно поверить, что до сравнительно недавнего времени показы проходили лишь под монотонное объявление номера костюма. В 1964 г. парижский кутюрье Пако Рабанн вывел на подиум манекенщиц, одетых в оригинальные костюмы из металлических модулей. Девушки дефилировали под ритмичную музыку видного композитора-авангардиста Пьера Булеза. Столь необычное зрелище вызвало чудовищный скандал. Однако вскоре уже все парижские и мировые показы мод проходили с музыкальным сопровождением.

Сегодня в основу каждого дефиле положен сценарий, который определяет и музыкальное настроение коллекции. Музыка в модельном шоу занимает главное место после костюма и манекенщицы, демонстрирующей его. Стиль поведения и характер движения моделей, а также настроение, рождаемое музыкой, помогают художникам-модельерам точнее передать образный строй своей коллекции. Поэтому многие модельеры, подобно Джорджо Армани, могут сказать: «Музыка в моем шоу — не просто звук, это настроение коллекции». Таким образом, между музыкой и костюмом существует обратная связь: с одной стороны, музыка и связанный с ней танец могут дать толчок к развитию новых модных тенденций, с другой — костюм рождает у зрителя музыкальные ассоциации.

# ПРИРОДА. ПРИНЦИПЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИРОДНЫХ ФОРМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ

---

Природа по праву считается самым талантливым творцом прекрасного и потому — неиссякаемым источником вдохновения для художественной деятельности. Однако природа в своих действиях заботится не об эстетике, а о функциональности. Она прекрасна не потому, что художественно совершенна, а потому, что каждый переносит на нее то понимание красоты, которым он наделен в той или иной мере. Человек творческий отличается высоким уровнем развития умственных и «зрительских» способностей, умением открыть необычное там, где оно, казалось бы, отсутствует, вдохновляться тем, мимо чего обычный человек проходит равнодушно.



Художник берет из природы представление о красоте, гармонии и бесконечном многообразии растительного и животного мира. В любом творческом процессе он стремится к определенным художественным обобщениям явлений и предметов объективного мира, связанным с абстрагирующей работой мышления, фантазией, воображением.

Очень поэтично и точно писал о связи художественного творчества с природой И.-В. Гете: «Искусство не стремится состязаться с природой во всей ее широте и глубине, оно держится на поверхности явлений природы; но у него есть своя собственная глубина, своя собственная сила; оно фиксирует высочайшие моменты этих поверхностных явлений, обнаруживая то, что есть в них закономерного — совершенство целесообразных пропорций, вершину красоты, достоинство смыслового значения, высоту страсти. Природа представляется нам действующей ради себя самой; художник действует, как человек, — ради человека. Из того, что представляет нам природа, мы лишь в скудном количестве отбираем себе в жизни нечто такое, чего стоит желать, чем можно наслаждаться...».

Очень часто различные объекты живой природы, будь то растения или животные, являются источником возникновения образных ассоциаций у художника-модельера и вдохновляют его на создание новых коллекций. Однако путь преобразования природных форм в формы костюма довольно труден и своеобразен.

Костюм, являясь объемно-пространственной структурой, приспособленной к форме человеческого тела, не может быть механической копией природного первоисточника. Дизайнер, работая над поиском новых форм в костюме, выражает предметы объективного мира не че-

рез конкретное изображение, а опосредованно, через эмоциональные ассоциации, основанные на наблюдении. Натолкнуть на новую идею его может пластическая организация природной формы, красота и образное звучание линий, рисующих эту форму, ритмический строй. Часто наиболее характерным для художника является наличие в объекте мелких деталей и элементов, дополняющих, видоизменяющих и придающих форме особую орнаментальность.

Импульсом для преобразования животного мотива иногда служит качество его поверхности: оперение птиц, рисунок кожного покрова зверей, рептилий и насекомых. Орнаментальные узоры, которыми природа так щедро одарила представителей животного мира, могут быть использованы художником-модельером не только в единстве с внешней формой самого объекта, но и иметь самостоятельное значение при создании образа.

Мотивы природы являются для художника, таким образом, не предметом копирования, а «темой сочинения». Однако даже когда образ трактуется абстрактно, он должен иметь отдаленное сходство с первоисточником в части пластических и ритмических структурных особенностей или же характерной орнаментации. Мотив природы или его отдельные черты, выделенные художником, всегда должны оставаться главным источником новых художественных идей, реализованных в костюме или в коллекции.

Интересен путь, которым идет дизайнер, трансформируя природный источник и превращая его в новую форму костюма. Прежде всего художник изучает природный объект, наблюдая за ним, причем если это представитель животного мира, то важное значение имеет не

только его внешний вид, но и манера поведения, позы, характер передвижения.

Затем можно переходить к следующему этапу — выполнению набросков с натуры, отмечая наиболее характерные особенности природной формы и принципы ее внутренней орнаментации. Натурные наброски нужно делать достаточно быстро лаконичным, выразительным графическим языком. На основе зарисовок с натуры выполняется серия рисунков, где реальный образ природного источника трансформируется в более условный, обобщенный. Самая трудная задача на этом этапе эскизирования — определить, что в мотиве подлежит преобразованию и в чем суть этого преобразования, т. е. как превратить натуралистичную форму в декоративную.

В декоративном эскизировании ведущая роль принадлежит линейному рисунку, так как именно линия передает наиболее остро и точно все нюансы изменения формы, особенности пластических переходов одних элементов в другие, ритмическую организацию этих элементов. Определенная скупость линейного графического языка невольно заставляет художника обращать внимание на главные признаки мотива, отбрасывая все вторичное, что может помешать цельному восприятию формы. Очень важно на этом этапе, изображая условный образ, не потерять естественность и живость природного оригинала.

Последовательный ряд дальнейших зарисовок на основе натурального наброска постепенно приближается к силуэту костюма. Интересно, что природный объект как источник творчества художника-модельера может дать несколько импульсов одновременно. Так, например, форма цветка дает толчок к разработке силуэтной формы костюма, линий внутреннего членения, приемов декора-

тивного оформления, цветового и фактурного решения и так далее.

Рис. 38, 39 и 40 последовательно иллюстрируют этапы трансформации природной формы в форму костюма, от натурной зарисовки насекомого до изображения современного бытового костюма. Прообразом молодежного костюма, представленного на рис. 38, является стрекоза. Дизайнера привлекло и вдохновило необыкновенное изящество довольно грозного хищника мира насекомых. Природа наделила стрекоз утонченностью, изысканностью, почти жеманной грацией. Тонкое удлиненное

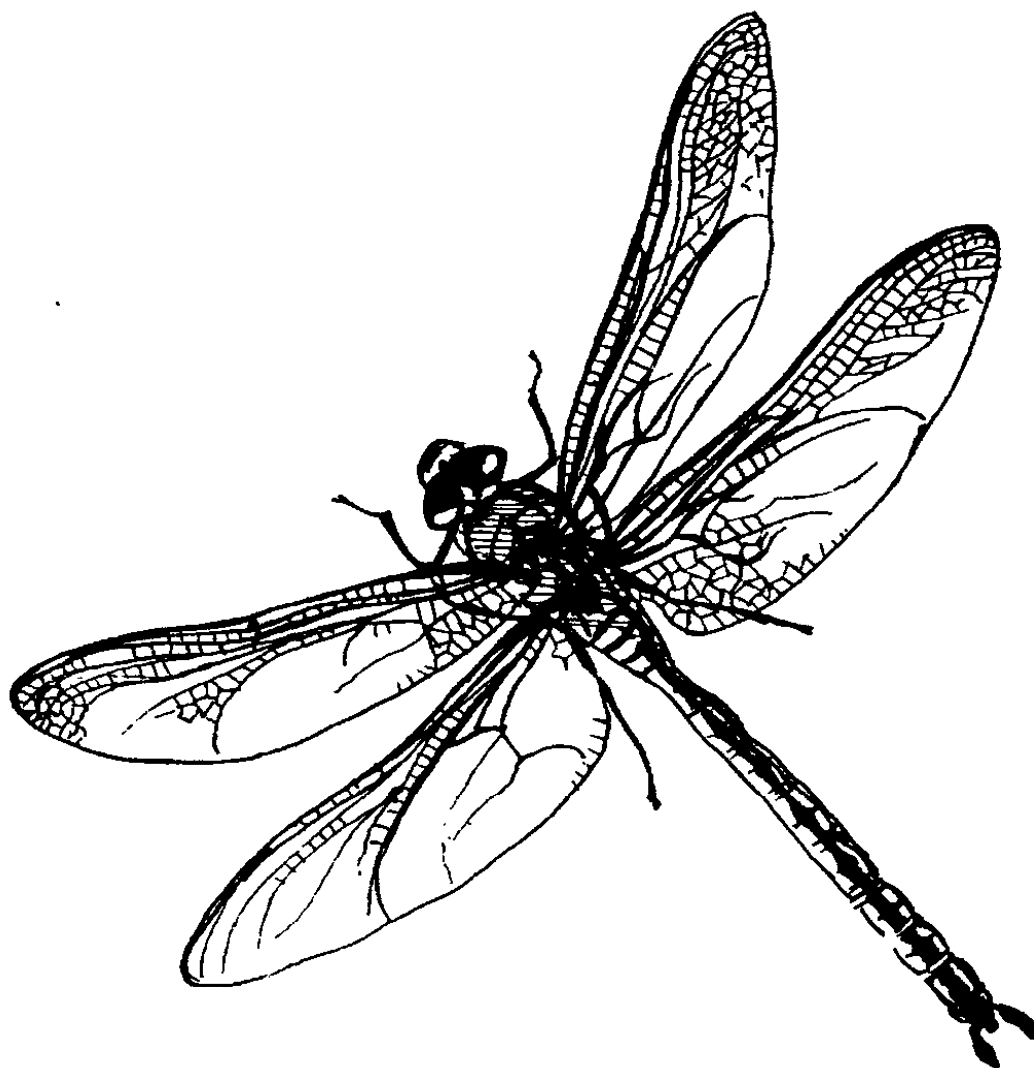


Рис. 38. Зарисовка стрекозы

брюшко ассоциируется со стройной, хорошо сложенной фигурой. Удивительно красив рисунок крылышек, напоминающих хрупкие витражи. Огромные, чарующие глубиной глаза занимают почти всю голову, живописен изумрудный окрас... Однако за внешней красотой плохо скрывается агрессивность насекомого. Одновременно с прелестью стрекозы мы замечаем ее мощные челюсти, угрожающие щетинки, покрывающие все ее тело, когтистые лапки, готовые в любой момент схватить несчастную жертву.

Образ, воплощенный художником на эскизе (рис. 39), точно и остроумно отражает двойственность характера стрекозы, ее красоту и коварство. Правда, этот эскиз не дает нам конкретной информации о костюме, намекая только на его вытянутость по вертикали, малую объемность формы, прилегающей к фигуре, дробность мелких членений.

Рис. 40 показывает нам уже конкретный костюм, готовый для технической разработки. Он вполне сохранил эмоционально-образный настрой предыдущего эскиза. Агрессивность животного подчеркивается композиционным решением, в основе которого принцип контраста — колючая щетинистая фактура свитера противопоставлена гладкой фактуре шелковой юбки, мягкая пластика кривых линий спорит с жесткой геометрией, кроме того, четко выражен светлотно-тоновой контраст. Последний штрих — огромные «стрекозьи» очки завершают образ, придавая ему некоторую ироничность, — и путь превращения насекомого в модно одетую озорную девушку пройден.

Гармония, царящая в природном мире, окружает человека на протяжении всей жизни, оказывая огромное влияние на формирование его личности. Эмоциональный

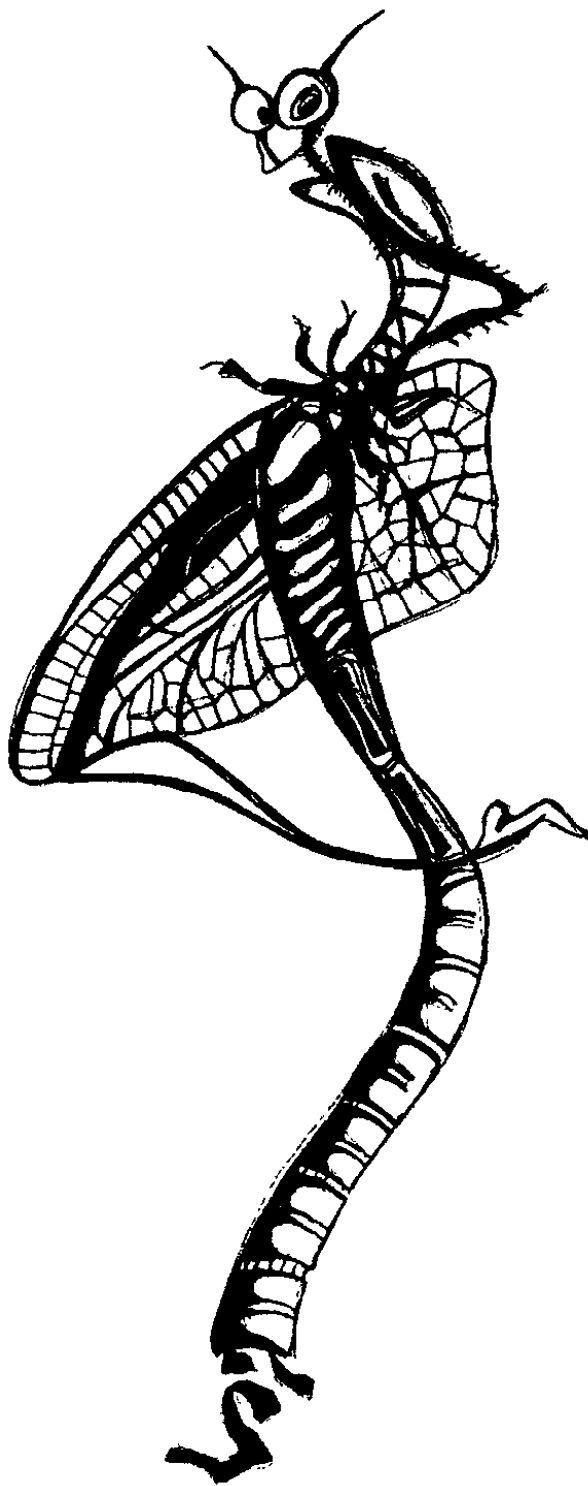


Рис. 39. Эскиз костюма-образа стрекозы



Рис. 40. Эскиз молодежного костюма

контакт с природой является для художника-модельера неисчерпаемым источником вдохновения в работе над новой коллекцией костюмов. Изучая растительный и животный мир, дизайнер создает принципиально новые формы одежды, оригинально воплощая их в реальные изделия. При этом для каждого художника важно развивать в себе наблюдательность, умение в простых и привычных предметах и явлениях подсмотреть что-то новое и интересное.

Те источники творчества художника-модельера, которые довольно подробно рассмотрены в этом разделе, конечно, не исчерпывают всех импульсов, способных вдохновить на создание костюмов и коллекций. Настоящему профессионалу помочь в рождении идеи способно любое явление нашей жизни. В сознании художника могут возникнуть образы будущего произведения после прочтения книги, просмотра кинофильма или театрального спектакля. Прообразами коллекции иногда бывают яркие исторические личности. Дать толчок к рождению новой идеи могут и какие-либо события, например, освоение космоса, Олимпийские игры, научные открытия и т. д. Возможно, именно в многообразии явлений человеческого бытия и кроется секрет бесконечного разнообразия форм и образов костюма.



## Практические задания

### Упражнение 1

Используя линейную, пятновую или линейно-пятновую трактовку мотивов, выполнить по 2—4 натурные зарисовки различных природных объектов:

- ❖ растений (например, цветов);
- ❖ представителей животного мира (например, насекомых, рыб, птиц).

По натурным зарисовкам создать эскизы костюмов-образов, имеющих условный характер. Техника: тушь, перо.

### Упражнение 2

На основе эскизов, выполненных в предыдущем упражнении, разработать варианты бытовых костюмов, ассоциативно связанных с первоисточником, выделяя при этом различные признаки (например, особенности формы, характер пластики, ритмическую организацию рисующих линий, внутреннюю орнаментацию и т. д.). Техника: тушь, перо.



## VI Эскизная разработка костюма

Главным в творческой деятельности художника-модельера является, безусловно, создание новых форм костюма, которые бы отвечали требованиям современной моды и совершенствовали внешний облик человека. Однако не менее важное качество профессионального модельера — умение грамотно и выразительно изобразить придуманную модель на бумаге в виде эскиза. Слово «эскиз» (esquisse) французского происхождения и означает предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения или отдельной его части.

Собственно говоря, работа с материалом и эскизирование — это две стороны одного процесса. Выполнению изделия в материале всегда предшествует графическая работа — нахождение композиции костюма в эскизе, который в процессе создания формы все время уточняется, расшифровывается и конкретизируется. Найденное на бумаге художник проверяет в ткани, производит уточнения, корректировку модели, что в дальнейшем опять переносится в рисунок. Поиск композиции в эскизе и в конкретном материале сопутствуют друг другу, часто меняясь местами, совместно обеспечивая реализацию замысла дизайнера.

Работа художника-модельера над эскизами проектируемого костюма состоит из целого ряда последовательных этапов, в результате которых «рождается» замысел. Поиски новой формы могут идти различными путями, но всегда необходимо исходить прежде всего из основной идеи, побудившей дизайнера к творчеству.

Творческий акт создания костюма всегда начинается с определения темы модели или коллекции, которая обуславливает образность будущего изделия. Этот этап проектирования чрезвычайно важен, так как правильный выбор темы во многом обеспечивает актуальность и успех завершённой работы. Следующая ступень — накопление информационного материала по данной теме. Для этого художник-модельер собирает необходимые сведения, изучает их, анализирует посредством выполнения зарисовок и копий различных первоисточников.

Предварительные зарисовки являются очень важным этапом работы над костюмом, этапом накопления информации, анализа собранного материала, способствующего образному раскрытию темы, возникновению творческих замыслов, поиску оригинальных решений. Наброски на этом этапе могут выполняться с использованием самых разнообразных изобразительных средств в зависимости от цели художника: хочет ли он зарисовать общую форму, отдельные ее детали, пластику линий, орнамент декора, или же стремится запечатлеть цветовое решение, фактуру и т. д. Главное требование к первоначальным зарисовкам — быть как можно более точными и выразительными.

На основе изучения накопленной информации у художника-модельера возникает образное решение проектируемого костюма или целой коллекции, которое он воплощает в эскизах. По содержанию различают фор-эскизы; рабочие, или конструктивные; и творческие, или художественные, эскизы; всем им соответствуют своя графическая манера, степень условности и мера отображения формы, материала, конструкции будущего костюма. У каждого из этих эскизов своя задача, свой уровень технического мастерства, определенный набор формальных приемов, позволяющих максимально выразить идею формы с художественной и технической позиций.

Начинается эскизирование всегда с выполнения фор-эскизов (предварительных эскизов). Фор-эскиз — это выражение первоначальных замыслов о форме проектируемого изделия, в котором, тем не менее, достаточно точно определяются силуэт, пропорции, ритмическая организация, а главное — образность. Выполняются фор-эскизы быстро, легко, без привязки к конкретному материалу и уточнения конструкции формы. Почти все рисунки, помещенные в этой части книги, являются фор-эскизами той или иной степени подробности. Этот вид эскизов представляет собой самое чувственное, самое живое и непосредственное изображение костюма, остро, даже несколько гиперболизированно выражающее сущность художественного образа коллекции.

Так как основной задачей фор-эскиза является фиксация первоначальной мысли автора о форме костюма, он представляет собой достаточно лаконичный рисунок, чаще всего выполненный линией и пятном такими графическими средствами, как карандаш, фломастер, черная тушь или чернила и т. п. Если же художник хочет выразить посредством предварительного эскиза пластическое движение цветовых масс будущего костюма, фор-эскизы делаются в цвете.

На илл. 15 и 16 (цв. вклейка) показаны именно такие фор-эскизы коллекции молодежного костюма для весеннего сезона. Они выполнены с помощью цветной гуаши быстро, легко, без использования детального карандашного рисунка. Здесь не содержится подробной информации о костюмной форме, ее конструктивной основе, фактуре и качестве материалов, необходимых для изготовления данных изделий. Зато эскизы очень наглядно демонстрируют колористическое решение этих моделей, пропорциональное соотношение и динамику цветовых сочетаний, общий эмоциональный настрой коллекции.

Холодный сиреневато-голубой колорит рождает в сознании зрителя образ еще не окончательно ушедшей зимы, однако вкрапления золотистого цвета придают коллекции оптимистическое звучание, напоминая о солнце, которое скоро согреет землю и принесет долгожданное тепло. Эти эскизы побуждают художника к дальнейшей проработке идеи, уточнению комплектности всех костюмов и их конструктивной основы, выбору материалов для изготовления коллекции с учетом их пластических свойств, фактуры, требований моды. Этот поиск находит свое воплощение на следующем этапе эскизирования.

Дальнейшее развитие и уточнение первоначальных идей модельера происходит в творческом, или художественном эскизе. Назначение его — не только выразить основную мысль автора, но и рассказать о ней, о ее воплощении в конкретном материале, о том, как костюм выглядит на человеке. Это уже довольно подробный рисунок, в котором художник решает характер и пластику всех формообразующих линий (силуэтных, конструктивных и декоративных), намечает конструкцию, общее цветовое состояние, наконец, функциональную направленность модели. Другими словами, творческий эскиз несет полную информацию о форме костюма с разных точек зрения, при этом он должен обладать достаточной художественной выразительностью, так как только в этом случае замысел модельера может дойти до зрителя.

Творческий эскиз представляет собой как бы материализацию живой мысли художника, его первых ощущений, выраженных им в фор-эскизе. Выполняются творческие эскизы на бумаге или картоне большего, чем фор-эскизы, формата, что требует соответственно иного изобразительного подхода. Художественный эскиз, как

правило, изображает не только сам проектируемый костюм, но и манеру его ношения, а также необходимые аксессуары: головные уборы, шарфы, обувь, перчатки, сумки и другие дополнения.

При разработке не одной модели, а целой коллекции необходимо сделать художественные эскизы на все костюмы в отдельности и, кроме того, завершающий общий эскиз коллекции в виде многофигурной композиции. Такая композиция помимо изображения самих моделей одежды может иметь фон, отражающий условную среду, а также поясняющий и рекламный текст. Последнее имеет место на плакатах и журнальных страницах, в этом случае творческие эскизы выполняют в рекламных целях.

Оформление плакатов и журнальных листов отличаются друг от друга. Изображению костюма на плакате свойственна символическая и обобщенная трактовка, большая условность и контрастность, так как оно должно восприниматься на расстоянии. Журнальный же вариант изображения костюма отличается большей подробностью, чем на плакате, он дает довольно точную информацию о деталях формы и конструкции костюма, орнаментации тканей и т. п. Поскольку художественный эскиз должен давать зрителю представление о колорите коллекции, он всегда выполняется в цвете.

После того как художник нашел и отразил в творческом эскизе оригинальную идею будущего изделия, он должен показать, как же его идея может быть воплощена в условиях современного производства. С такой целью выполняется рабочий эскиз, который дает полное представление о композиции и конструкции разрабатываемой формы. Чтобы сделать это представление более полным, модель на рабочем эскизе изображается, как

правило, в различных ракурсах: вид спереди, сбоку, сзади, зачастую уточняются отдельные фрагменты.

В отличие от творческих и фор-эскизов, где одежда всегда показывается на фигуре, изображение человека на конструктивном эскизе может отсутствовать и костюм представляется зрителю в виде линейно-конструктивной схемы. Такой эскиз, безусловно, не отличается особой образной выразительностью, зато дает исчерпывающую информацию о конструктивных особенностях формы, ее пропорциях, членениях и деталях, пластике линий, обусловленной пластическими свойствами конкретной ткани, образцы которой часто прилагаются к рисунку. Иногда рабочие эскизы содержат поясняющие тексты с указанием подробностей выполнения отдельных конструктивных узлов, декоративной отделки. Образно говоря, рабочий эскиз — это мост между идейным замыслом художника-модельера и работой конструктора и технолога.

Рис. 41 дает нам полное представление о требованиях, предъявляемых к рабочему эскизу. Центральное место в нем занимает изображение фигуры человека в том ракурсе, который наиболее полно информирует зрителя об особенностях костюма, в данном случае это — вид спереди. Справа на листе художник поместил схемы костюма со спины и оригинального браслета, прекрасно дополняющего образ. Поясняющие надписи рассказывают о тканях и материалах, которые дизайнер планирует использовать при реализации своего замысла. Подобный эскиз дает необходимую информацию как для заказчика, так и для конструктора, призванного решить задачу создания костюма на техническом уровне. Как видно из рис. 41, рабочий эскиз — наиболее «приземленная», но

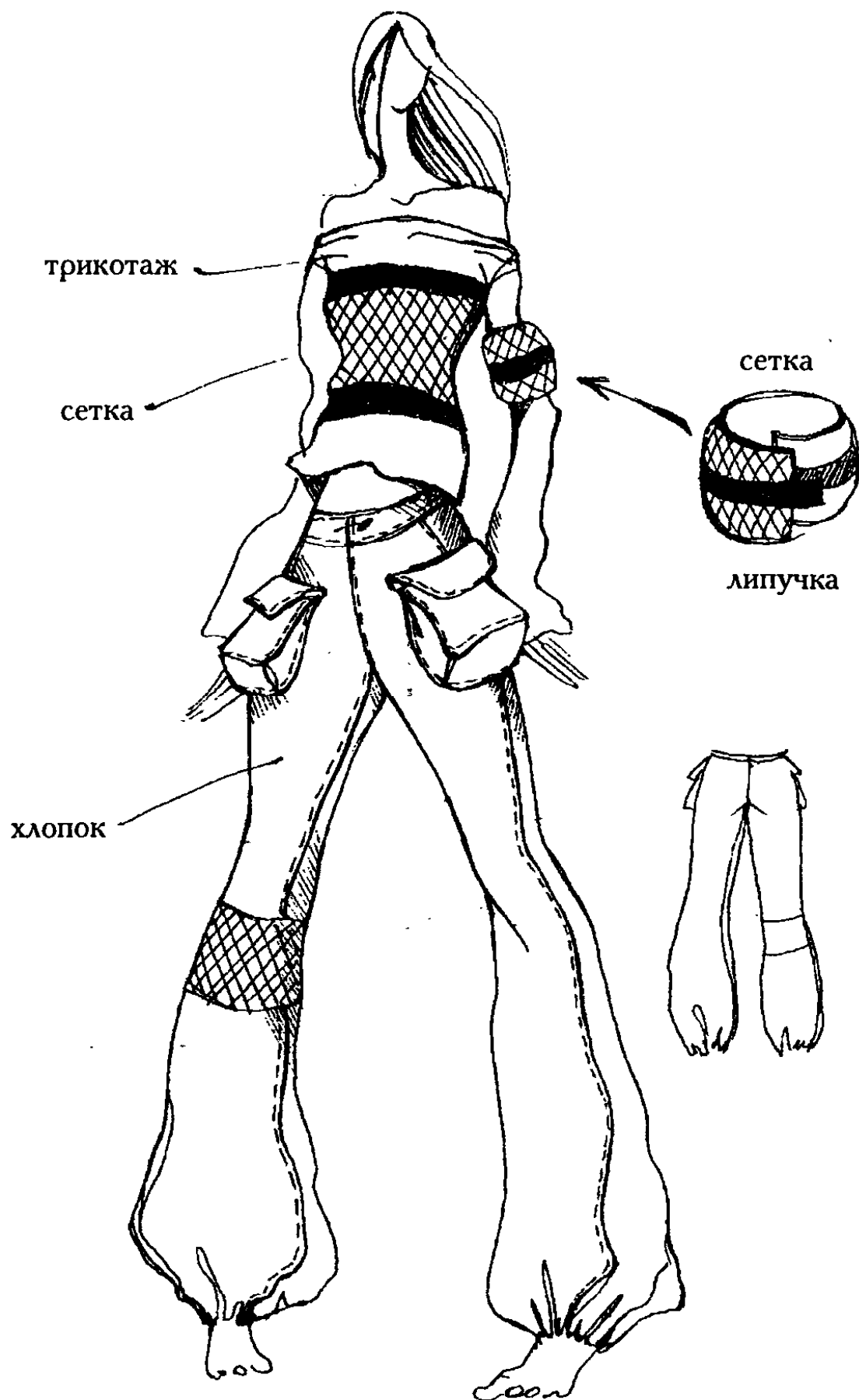


Рис. 41. Рабочий эскиз молодежного костюма

при этом исчерпывающая графическая версия проектируемого изделия.

Итак, эскизирование — это графический этап работы дизайнера, требующий от него достаточного уровня изобразительной грамотности. Разрабатывая эскизы, художник обращается к различным средствам и приемам изобразительной выразительности, причем арсенал их весьма широк. Лучше всего способствуют раскрытию содержания эскиза графические средства, которыми являются карандаши, чернила, тушь, фломастеры, пастель, краски (акварель, гуашь, темпера), цветная бумага для аппликации. Разнообразны также и изобразительные техники: линейный рисунок можно выполнить карандашом, фломастером, пером, кистью, пятновое решение можно осуществить заливкой, монотипией, энкаустикой, работой сухой кистью, аппликацией и т. п.

Каждая графическая техника обеспечивает свой иллюзорный эффект передачи фактуры материалов изображаемых костюмов, например, акварельная заливка имитирует мягкость, шелковистость ткани, сухая кисть создает ощущение жесткого меха. Это должен обязательно учитывать художник, особенно при выполнении творческого эскиза. Сочетание различных приемов выполнения эскиза позволяет разносторонне и наиболее полно раскрыть замысел костюма уже на первоначальном этапе его создания.

Однако при всем разнообразии способов графического изображения формы костюма основным средством художника-модельера является линия, возможности которой поистине безграничны. Хороший рисовальщик превращает линию в мощное средство эмоционального воздействия на зрителя. Живая, выразительная, экспрессивная линия не только привлекает внимание к форме



костюма, но и помогает максимально раскрыть образный настрой модели.

Костюм в эскизах почти всегда изображается на фигуре человека, благодаря чему художник дает зрителю полную информацию и о характере формы костюма, и о ее пропорциях, масштабности, и об образной выразительности, и даже о манере поведения человека в этой одежде. Однако нельзя путать эскиз костюма с наброском фигуры человека с натуры.

Рисование костюма на фигуре в эскизе принципиально отличается от изображения одетого человека в наброске. В последнем случае задача художника сводится к тому, чтобы обратить внимание на характерные особенности конкретного человека, выразить пластику его движения, позы; при этом изображаются только те детали костюма, которые работают на эту задачу, все второстепенное отбрасывается. Эскиз же прежде всего должен рассказать зрителю о костюме, продемонстрировать определенную модную линию, поэтому второстепенными здесь являются некоторые подробности анатомического строения человека.

Чтобы сделать в эскизе образ модели более выразительным, а конструкцию более ясной, модельеры зачастую при рисовании фигуры человека видоизменяют ее пропорции (например, удлиняют ноги и фигуру в целом, уменьшают размер головы и т. п.), жертвуют ее анатомической правильностью. В наброске художник ищет интересное, выразительное движение самого тела, какой-то характерный поворот, в эскизе же он «ставит» человека в такую позу, которая более выгодно преподносит костюм.

Кроме того, набросок фигуры всегда выполняется с натуры, тогда как эскиз костюма — результат работы ху-

дожника по представлению. Очевидно, что для модельера рисование с натуры не только полезно, но и обязательно, так как оно приучает к анатомически верному изображению человека в самых разнообразных ракурсах. Эскиз никогда не будет выглядеть убедительно, если человеческая фигура, демонстрирующая костюм, нарисована неумело. Причем этот недостаток невозможно скрыть ни за какой стилизацией.

Очевидно, что эскиз для художника-модельера не является самоцелью — это всего лишь графический этап работы над костюмом, создание которого и есть основной результат его деятельности. Пользуясь условным «языком» эскиза, можно довольно эффектно преподнести совершенно неинтересный костюм, поэтому нельзя только по графическому изображению модели признавать работу дизайнера состоявшейся. Чтобы идеи художника получили достойное материальное воплощение, необходим труд многих специалистов — конструкторов, технологов, портных и др.

Однако на этом основании не стоит приписывать эскизу второстепенную, незначительную роль. Качество выполнения графических работ красноречиво говорит о потенциале таланта художника, его вкусе и фантазии. Далее, хорошо выполненные эскизы прекрасно пропагандируют моду, демонстрируют тенденции модного направления. В наше время практически все художники-модельеры владеют искусством эскизной графики. Иногда эскизы обладают такой образной выразительностью и художественной культурой, что из этапной работы дизайнера превращаются в графическое произведение, имеющее самостоятельную ценность, приближаясь таким образом к станковой графике.

Не случайно эскизные зарисовки костюмов, выполненные замечательными мастерами, украшают коллекции крупнейших государственных музеев мира и частных собраний. Овладение искусством эскизной графики является неотъемлемой и значительной частью профессиональной подготовки дизайнеров, работающих в области создания современной одежды.

# КРАТКАЯ ИСТОРИЯ КОСТЮМА



## Введение

Открыв для себя значение одежды как средства защиты от неблагоприятных воздействий природы, человек начал размышлять об ее эстетической функции. Это один из тех объектов, в котором можно выразить свое художественное мировоззрение и который стал средством зримого воплощения определенных представлений о самом костюме и обо всем мире в целом.

Каждая эпоха создает свой собственный идеал красоты: от драпированных античных — до пышных, парадных фламандских и предельно лаконичных, «минимальных» форм костюма сегодняшнего дня. Во все времена одежда подчеркивала или скрывала те или иные части тела для приближения силуэта к установленному образцу. Чаще всего в истории одежды наблюдались тенденции к преувеличению действительных пропорций фигуры. Например, необходимость подчеркнуть важность и значение общественного положения человека требовала от создателя одежды искусственного увеличения объемов. Так появились кринолины. В разные периоды тонкая талия считалась признаком женственности, поэтому носили корсеты, которые пропорционально удлиняли фигуру и укорачивали ноги. Это обстоятельство стало причиной ношения обуви сначала на подставках, затем на каблуках. В некоторые эпохи длина одежды, шлейфа или израсходованного материала свидетельствовала о принадлежности человека к определенной социальной группе.

Постоянное стремление человека к новизне, к изменению всех форм проявления культуры, заставляло создателей одежды непрерывно искать новые формы и

конструкции. С древнейших времен до настоящего времени с этим связана деятельность дизайнера — модельера. Правда, раньше художников, причастных к созданию костюма, так не называли. Это были безвестные мастера по кружеву, вышивке; ремесленники, работающие над рисунками тканей; портные. Они создавали уникальные костюмы для узкого, избранного круга, которые входили в моду, завоевывали популярность у тысяч людей.

Для нашего времени характерна быстрая сменяемость модных циклов. Признаком процесса развития моды является их сезонная сменяемость: весна — лето и осень — зима. В связи с этим мы наблюдаем стремительное изменение модных тенденций, образование новых форм в одежде. Источником знаний об изменении форм и конструкций служит прежде всего исторический костюм, который складывался и утверждался веками.

## *История костюма — источник творческой деятельности дизайнера модельера*

Самой первой принадлежностью одежды был пояс. К нему можно было прикрепить оружие или орудие труда, как говорят, «заткнуть за пояс». Он удерживал звериные шкуры, чтобы они крепче держались на теле в холодную погоду. Появились первые накидки, шали, плащи, туники, пончо. Впоследствии на пояс стали что-либо надевать, и появились передники, юбки и брюки. Соединив по бокам плотно на теле две шкуры, человек получил первую рубашку. Затем к ней пришили рукава, удлиннили и расширили нижнюю часть одежды. Однако

возникла необходимость и в другой рубашке, которую для удобства разрезали спереди насквозь. Такая одежда получила название *распашной*.

Таким образом, в древний период можно выделить два типа одежды: *плащевидная или накидная одежда и одежда с рукавами*. Одежда с рукавами также подразделяется на *глухую и распашную*. Глухая одежда различается по типу расположения швов: с центральным полотнищем, перегнутым на плечах, и пришитыми бочками; с двумя полотнищами, перегнутыми на плечах, и швами спереди, сзади (посередине) и на боках. Распашная одежда непосредственно могла возникнуть из этого типа глухой: полотнища спереди не сшивались.

## Древний Египет

(3000 г. до н. э. — 200 г. н. э.)

Историю Древнего Египта принято делить на периоды: Древнее царство (3000—2400 гг. до н. э.) — объединение двух царств; Среднее царство (2400—1710 гг. до н. э.) — усиление власти фараона; Новое царство (1580—1090 гг. до н. э.) — освобождение от ига кочевых племен — гиксосов; поздний период (1090 г. до н. э. — 200-е г. н. э.) — искусство Тель-Амарны.

Древний Египет был самым могущественным из всех рабовладельческих государств, возникших в долине Нила приблизительно в одно время. Во главе государства стоял фараон, обладавший неограниченной властью. Все население Древнего Египта делилось на несколько сословий: рабовладельческая знать и жрецы, ремесленни-

ки и свободные крестьяне, рабы. Дошедшие до нас древняя скульптура, архитектура, изображения в гробницах и храмах дают довольно полное представление об их внешности и костюмах.

Египетская одежда на протяжении многих столетий остается неизменной, в четвертом тысячелетии она такая же, как во втором. Основная одежда всех сословий была одинаковой по форме и отличалась лишь качеством материала. Существенное различие имеет женская и мужская одежда. В ее отделке отмечается классовая иерархия.

Климат в долине Нила был таким, что вообще не требовал одежды. Мужчины в период Древнего и Среднего царств носили простую набедренную повязку, прикрепленную к поясу, туловище было свободным от одежды. Из этой простой повязки начал складываться костюм — *схенти*. Он представлял собой кусок ткани, средняя часть которого, собранная в складки, прикладывалась к корпусу спереди, остальная — оборачивалась вокруг тела, а свободный конец пропускаясь под средней частью. Форма средней части — трапециевидная, треугольная или веерообразная — играла очень важную роль в церемониальном облачении (рис. 1). Знатные люди носили *схенти* более изысканной формы. Его создавали из тончайших тканей разнообразных расцветок, украшали плиссировками.

Большинство египтян носили одноцветные или полосатые шапочки из кожи или хлопчатобумажной ткани, однако головной убор фараона имел существенное отличие. После объединения Верхнего и Нижнего Египта знаком власти фараона стала двойная корона *атев*, украшенная символом этих государств — коршуном и змеей. Голова его также украшалась и большим платом



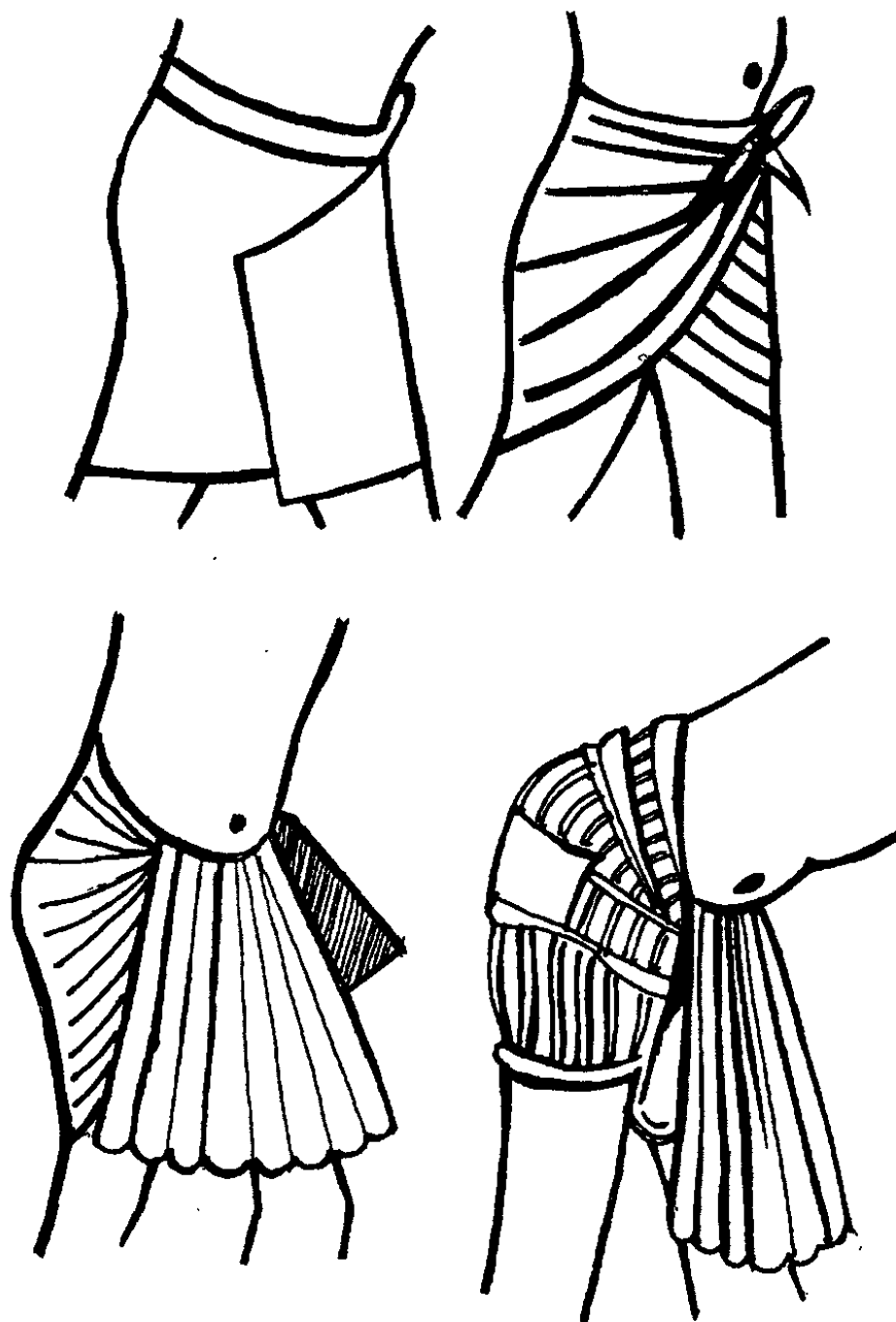


Рис. 1. Схенти

из ткани в полоску. Фараон носил большое круглое ожерелье, символизирующее солнце, — источник жизни на Земле. Пастушеский жезл и искусственная борода тоже являлись знаками могущества. В остальных же деталях костюм фараона от общепринятой одежды не отличается. Жрецы во время ритуальных обрядов или жертвоприношений надевали шкуру леопарда. В этом сказались пережитки древнейших первобытных обрядов.

В эпоху Древнего царства женская одежда имела простую форму и представляла собой платье — рубашку, сшитую из двух прямоугольных полотнищ с двумя или одной широкими лямками — калазирис (рис. 2). Кала-



Рис. 2. Калазирис

зирис мог быть открытым по бокам, он состоял из прямоугольного куска ткани длиной в два человеческих роста. Полотнище складывали вдвое, на месте сгиба делали отверстие для головы. Если калазирис был соединен по бокам, то для рук оставляли участки от сгиба незащитными. Полотнище ткани для калазириса было прямоугольной формы либо расширялось по бокам. В Новом царстве происходит процесс сближения женской и мужской одежды. Длинную мужскую одежду, состоящую из плиссированной юбки и драпированного покрывала, также называют *калазирис*. Прически древних египтян походили на геометрическую фигуру — трапецию. Несмотря на то, что основным видом прически был парик, они не отличались большим разнообразием. Размер и материал парика указывали на социальное положение его владельца. Фараон и его приближенные носили большие парики, воины, ремесленники, земледельцы — маленькие. Помимо указания сословной принадлежности, парики выполняли роль головных уборов, защищая от палящего солнца.

Как женщины, так и мужчины носили украшения: воротник — ожерелье из разноцветных бус, а также браслеты выше локтя, на запястьях и лодыжках. Обувь и тех и других была одинаково простейшей — сандалии из кожи или плетенные из листьев папируса. Знатное сословие носило сандалии с золотыми или позолоченными украшениями. Материалом для одежды служили белое льняное полотно и хлопковая ткань.

## Костюм народов Передней Азии (Вавилония и Ассирия)

(III—I тысячелетия до н. э.)

Государства Древней Ассирии и Вавилонии возникли в междуречье Тигра и Евфрата в четвертом тысячелетии до нашей эры. Деспотическая монархия с сильным, хорошо обученным многочисленным войском быстро расширила свою территорию за счет соседних государств.

Ассирийцы часто совершали набеги на соседние земли. В перерывах между войнами они занимались скотоводством, земледелием, ремеслами, торговлей. На древних памятниках художники увековечили ассирийцев не за плугом, а на скачущих лошадях, колесницах, на царской охоте, пирах, в состязаниях и поединках. В XII в. до н. э. Вавилон и Мидия захватили Ассирию, и она перестала существовать как самостоятельное государство, войдя в состав Вавилонского царства. Город Вавилон в короткое время сумел стать столицей могущественного Вавилонского царства. Его выгодное географическое положение позволило ему сделаться богатейшим городом Двуречья. Наибольшего расцвета Вавилон достигает в первой половине XVIII в. до н. э. Постоянные войны разоряли государство, поэтому его могущество было не продолжительно.

Судя по изображениям памятников ассиро-вавилонской культуры, это был народ крепкого, мускулистого сложения, с крупными чертами лица, густыми волосами в прическах и бороде. Образ идеального мужчины олицетворял его физическую силу. Женских изображений почти не сохранилось, поскольку женщина в ассиро-ва-

вилонии считалась бесправной. Предполагают, что по форме и конструкции женская одежда мало чем отличалась от мужской.

Одежда ассирийцев во многом более примитивна, нежели одежда египтян. У нее другой покрой, она не так прилегает, как египетское платье. Основной одеждой всего населения была рубаха *канди* с цельнокроеными короткими рукавами (рис. 3). Сословные различия заключались не только в качестве материала, но и в длине. *Канди* царя было длинным, чуть выше ступней ног, у пастуха оно не закрывало колен. Чем знатнее был человек, тем длиннее было его *канди*. По низу оно обшивалось пурпуровой бахромой. Знаком социального положения была также перевязь, отделанная с одной стороны пышной бахромой из шерсти, которую обертывали вокруг фигуры. Самые знатные имели более длинную перевязь, их одежду украшало большое количество бахромы. Царь имел право носить несколько одежд.

Знаком царского достоинства являлся плащ-накидка — *конас* (рис. 4). Он представлял собой не сшитый с боков плащ. Сзади он был прямой, спереди его закругляли, по краям обшивали широкой пурпурной бахромой. Поверхность плаща была сплошь покрыта вышивкой и золотыми чеканными пластинами. Плащ-накидка проходил под мышкой и укреплялся на другом плече или складывался вдоль; его сшивали, оставляя свободным отверстие для головы, а на месте сгиба делали прорез для руки. В таком случае он надевался на оба плеча так, что с одной стороны был открыт сверху донизу. Поверх *конаса* надевалась перевязь с бахромой. Обычно царь надевал *канди* белого цвета, а *конас* — пурпурного.

Головные уборы царя и знатных вельмож изготовлялись из дорогих материалов, украшались орнаментом.



Рис. 3. Канди



Рис. 4. Конас, кидарис

Цари носили тиару — *кидарис* из белого тонкого войлока (рис. 4). Она представляла собой невысокий усеченный конус — в середине макушки воздвигалась небольшая остроконечная башенка. Нижняя часть украшалась венцом (*фанонс*), орнаментированным золотыми пластинками и розетками. Сзади свисали расширенные ленты с бахромой на концах. Ленты делали из пурпурной или фиолетовой ткани или золотых плоских шнуров. Придворные носили широкие повязки и обручи округлой формы из золота или драгоценных металлов, инкрустированные драгоценными камнями, эмалями, а

также шапки из войлока, замши, кожи, по форме напоминавшие тюрбаны. Воины и мужчины низших слоев населения носили шлемы и шапки из войлока, материи, кож более грубой выделки. Ассирийцы уделяли большое внимание оформлению головы — прическе, усам, бороде и бакенбардам. Правители носили длинные волосы, часто собранные в пучок, которые украшались вплетенными золотыми нитями.

Мастерство ткачества и вышивки отличались высокой степенью совершенства. Ткани были основным предметом вывоза в другие страны. Цвета верхней одежды — плащей — были различны: голубой, пурпурный, оранжевый, синий, фиолетовый, красный, коричневый. Ассирийцы переняли у финикийцев мастерство крашения, добывая краски из морских моллюсков. Сведения о технологии крашения содержались в глубокой тайне.

## *Костюм Древней Персии*

*(I тысячелетие до н. э.)*

В середине VI в. до н. э. на историческую арену вступила Древняя Персия. Это было воинственное государство, подчинившее себе многие племена и народы и расширившееся настолько, что сами персы составляли лишь его незначительную часть. Процесс завоевания земель и объединения различных народов в единое персидское государство сопровождался и становлением общей культуры. Персы заимствовали у покоренных народов все то лучшее, что было создано ими.

Первоначально материалом для персидской одежды служила овечья шкура. Племена, живущие в горах, носили такую одежду мехом внутрь. Позднее, в результате военных походов, в Персии появились привозные ткани и началась обработка шерсти. Персам были известны льняные, шерстяные и, очевидно, шелковые ткани, поскольку один из античных авторов пишет, что когда персы захватили часть Индии, то они стали носить драгоценные индийские ткани «удивительного блеска». О женской одежде нам почти ничего не известно, изображения женщин на древних памятниках до нас не дошли. Мужская одежда представляла собой короткий кафтан и штаны, названные греками *анаксариды*. Голова была покрыта войлочной шапкой, по форме напоминающей фригийский колпак. Прическа персов представляла собой искусно уложенные под головной убор тугие завитки волос. Бороду и волосы отпускали, применяя различные средства ухода за ними. Как и у ранее завоеванных ими народов, у персов высокого уровня развития достигло искусство обращения с косметикой и благовониями. Отправляясь в поход, знатный перс брал с собой ящик с мазями, маслами, помадами и благовониями.

Верхняя одежда высокопоставленных лиц была заимствована персами у покоренных мидийцев. Ее надевали царь и его приближенные. Она представляла собой длинный, слегка задрапированный по бокам кафтан-халат с широкими рукавами (рис. 5). Складки в нижней части рукава делали из подрезов ткани в боковых частях кафтана, стянутого широким поясом (рис. 6). Головные уборы приближенных царя различны. Их носили в зависимости от занимаемой должности. Обувь была средней высоты или высбкая, остроносая, со шнуровкой. Одежда царя выделялась богатством и великолепием. Она со-





Рис. 5. Персидский кафтан

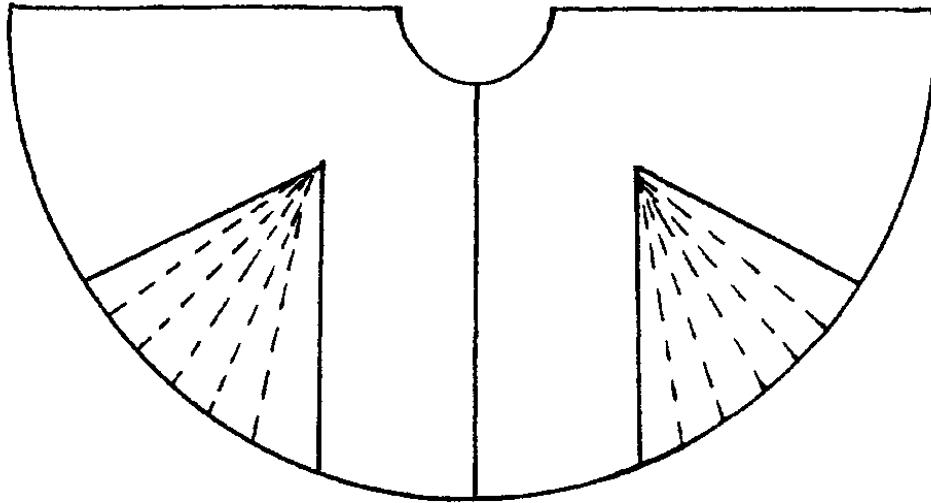


Рис. 6. Чертеж мидийского кафтана

стояла из широкого пурпурного кафтана с белой полосой, красных анаксаридес, расшитых драгоценностями, башмаков на толстой подошве. К символам царской власти относится и головной убор — *митра*, напоминающий расширенный кверху цилиндр, украшенный драгоценными камнями и золотом. Костюм Древней Персии сложился под влиянием одежд разных народов и не оказал влияние на формирование костюма других стран. Но возникшая в Персии, так же как и в Ассирии, кроеная одежда легла в основу восточных костюмов последующих эпох.

## Костюм Древней Греции

(VII—IV вв. до н. э.)

Древняя Греция занимала земли южной части Балканского полуострова. Она состояла из обособленных рабовладельческих городов-государств — полисов и примыкавших к ним сельских окрестностей. Наивысшего

расцвета Греция достигла в период Афинского государства в V в. до н. э. Благоприятные природные условия, теплый климат, плодородные земли, близкое расположение городов от моря определили занятия всего греческого населения — мореплавание и торговля, земледелие и ремесла. Значительная часть свободного населения имела рабов. Каждый свободный гражданин полиса обязан был принимать участие в спортивных состязаниях, военных походах, решении государственных вопросов. Главной обязанностью его была защита своего города-государства в междоусобных стычках, возникавших между полисами, и от внешних врагов Греции. Данный период истории носит название классического, его называют «золотым веком» Афинского государства. В это время литература, изобразительное искусство и архитектура достигают небывалого расцвета.

Понятие красоты древние греки связывали с нравственными качествами. Прекрасный мужчина должен был сочетать в себе разумную силу, патриотизм, образованность, любовь к искусству. Он являлся как бы олицетворением мужества и доблести. Скульпторы изображали богов и богинь как прекрасных людей, воплощающих эстетический идеал того времени.

Костюм Древней Греции складывался в тесной связи с условиями жизни греков и под влиянием их представлений о прекрасном. Создание костюма, грима, аксессуаров было таким же творчеством, как и все виды искусства. Эстетической основой костюма являлась драпировка, которая располагалась в самых разнообразных направлениях, подчеркивая форму тела, и изменялась в разных ракурсах при движении. Для создания драпировки необходимо было найти определенную фактуру ткани. Самая древняя одежда, как ее изображает

скульптура, сделана из грубой шерстяной ткани. Гомер описывает такую одежду как «лохматый плащ», который еще нельзя было задрапировать в мягкие складки. Это дорический *пеплос*, созданный по оригинальному принципу — без кройки и шитья.

С появлением тонкого полотна родилась одежда, которая стала наиболее популярной в классический период и вытеснила старомодный шерстяной дорический пеплос. Она получила название *хитон*. Хитон представлял собой рубашку, надевавшуюся на голое тело. Его делали из одного куска ткани с разрезом для головы по поперечному сгибу ткани. Боковые стороны сшивали, оставляя отверстия для рук. Если хитон был с небольшими рукавами, то эта одежда ткалась целиком на станке. Хитон подпоясывали поясом, делая над ним напуск. Ширину равномерно распределяли складками. Короткий хитон носили простые граждане, воины и молодежь. Длинный вариант этой одежды носили женщины, старики, государственные деятели, аристократы, жрецы и актеры на сцене.

Спартанцы чаще всего не носили хитона, а довольствовались *гиматием* (рис. 7). Афиняне могли надевать хитон и гиматий одновременно, хитон являлся нижней одеждой. Гиматий обвивал фигуру с головой, являясь нередко одеялом и единственной одеждой. Он мог быть до колен, щиколотки, ниспадать до пола. Гиматий представлял собой длинный прямоугольный кусок ткани. Его надевали различными способами, самый распространенный был таким: один конец с заложеными складками спускали с левого плеча на грудь, оставшуюся ткань распределяли на спине и пропускали под правую руку, оставляя руку свободной, уложив ткань красивыми складками, перебрасывали через левое плечо на спину. Гиматий



Рис. 7. Гиматий

мог быть расшит классическим орнаментом, являясь в таком случае торжественной одеждой. Драпированный гиматий не орнаментировался.

Помимо хитона и гиматия греки носили *хламиду* — одежду воинов и путешественников. Она так же, как и гиматий, изготавливалась из куска прямоугольной ткани, но была короче (рис. 8). Ее закрепляли пряжкой на правом или левом плече, оставляя одну руку открытой.

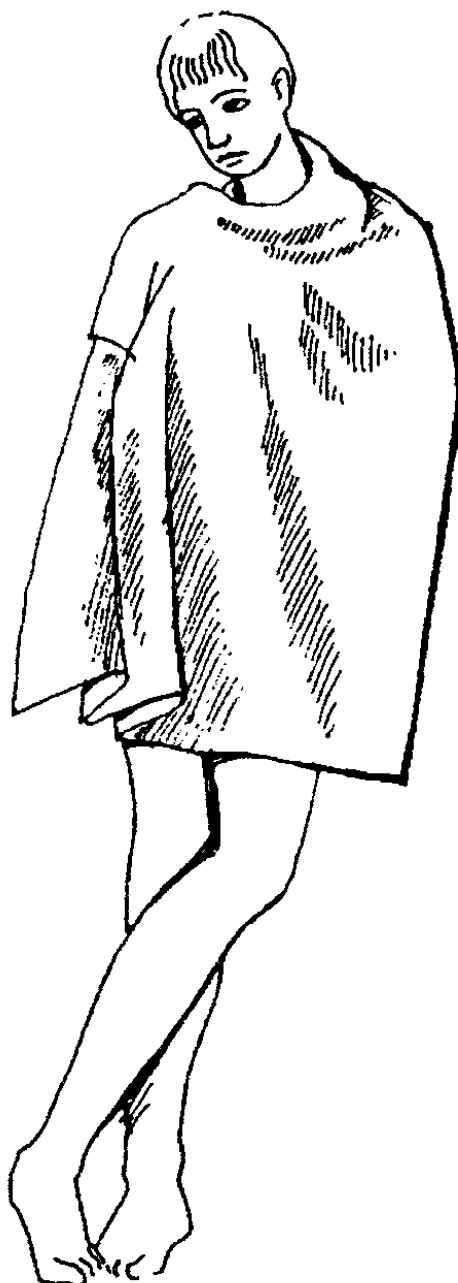
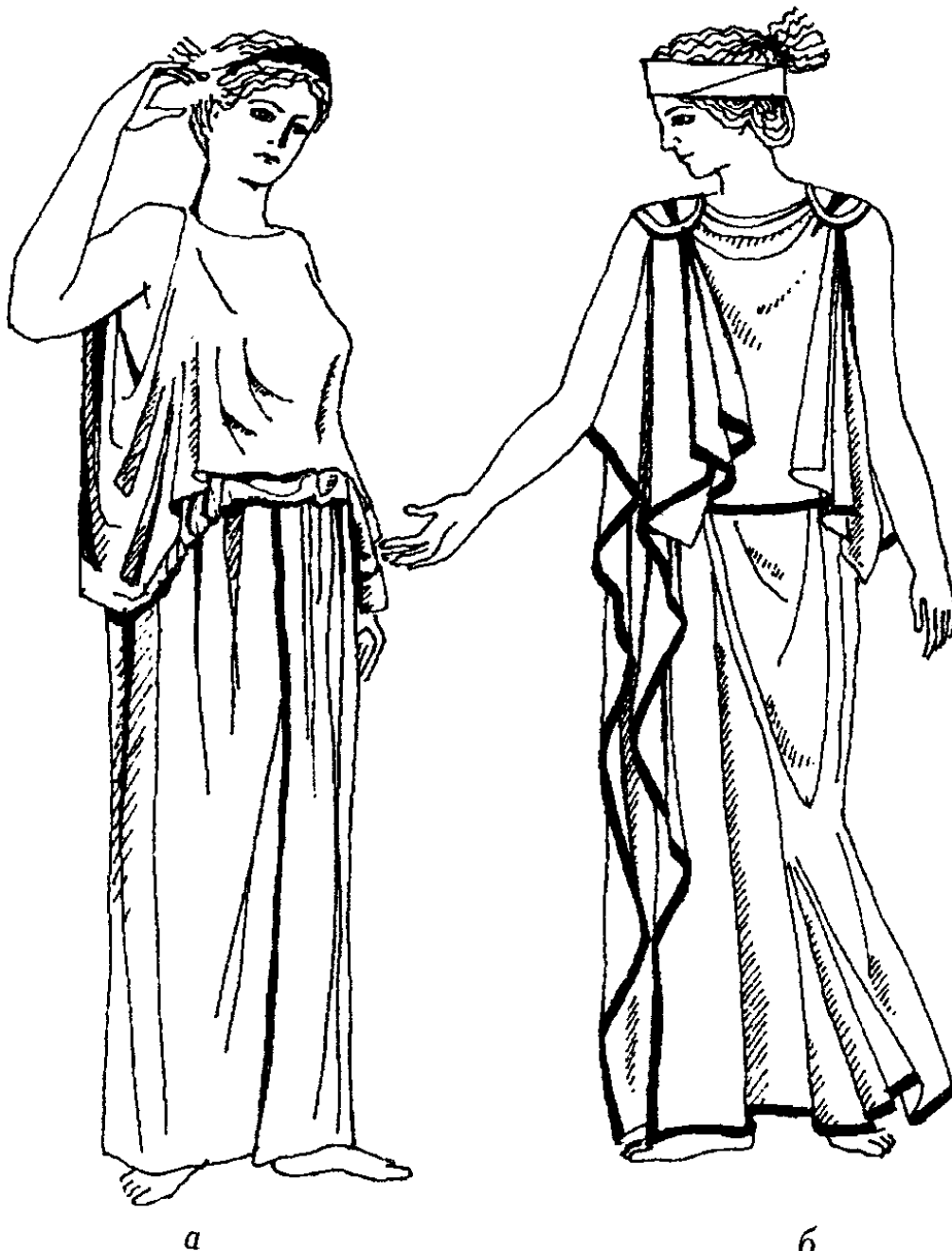


Рис. 8. Хламида

Хламиду обычно делали из грубой, плотной неокрашенной ткани типа валяного сукна. Правда, полководцы в более поздние эпохи носили хламиды, окрашенные в пурпурный цвет. Юноши-спартанцы надевали ее прямо на тело. В походах она могла служить постелью.

Женская одежда была более разнообразна, чем мужская, хотя основными ее видами были также хитон и гиматий. Выделяют два основных типа хитонов: хитон с

диплодием и ионийский хитон. Хитон с диплодием создавался из длинного прямоугольного, сшитого по бокам куска материи. Его верхний край, часто расшитый геометрическим орнаментом, отгибали на 50—60 см (этот отворот, собственно, и назывался диплодием), затем скрепляли пряжками на плечах. Оставшаяся длина хитона была длиннее человеческого роста, его подпоясывали, делая напуск из излишка ткани, красиво распределяя складки вокруг фигуры (рис 9 а). Напуск,



получивший название *колпос*, иногда опоясывали крест-накрест вокруг груди. Один из вариантов хитона с диплодием делался из двух кусков материи неодинаковой длины. Отворот на спинке был значительно длиннее, чем спереди. Излишек ткани служил покрывалом для головы. Спартанки носили хитон, не сшитый с правой стороны. Его несшитые кромки отделялись каймой, фалдообразно драпировались. Он получил название *пеплос* (рис. 9 б). *Ионийский хитон* делали из более тонких



в

Рис. 9. а — хитон с диплодием, б — пеплос,  
в — ионийский хитон



тканей, предварительно подвергавшихся гофрировке. Вся ширина ткани собиралась поясом на талии, а из излишка также делали колпос (рис. 9 в). Свободно спускавшиеся мягкие драпировки, перехваченные поясом, создавали прекрасные пропорции, придавали фигуре стройность. Тонкие хитоны прекрасно контрастировали с более плотным и тяжелым гиматием. Без гиматия греческие женщины обычно не показывались на улице.

От природы греки имели прямые густые черные волосы. Вместе с тем в произведениях литературы воспевались златокудрые красавицы. Возможно, греческие женщины научились изменять природный цвет волос, прибегая к помощи щелочных составов. Для осветления волосы присыпали мелко молотым рисом, а в особо торжественных случаях прически посыпались золотым порошком. Техника исполнения причесок все время совершенствовалась. Большое внимание греки придавали завивке, которую научились делать холодным и горячим способами. В период расцвета Афинского государства в мужских прическах появляются элементы женственности. Примером может служить прическа Аполлона Бельведерского скульптора Леохара, состоящая из завитых длинных волос, уложенных надо лбом изящным бантом. Однако существовало и множество спортивных причесок, выполненных из завитых локонов, уложенных плотными рядами. В женских прическах, так же как и в мужских, обязательным считалось сокрытие природной линии лба. Обильные, пышные волосы были одним из первых признаков женской красоты. Их причесывали самыми различными способами и укрепляли на голове с помощью больших шпилек, повязок или обручей — *диадем*. В особо торжественных случаях прическу прикрывали

вали вуалью. Большое распространение среди и мужчин, и женщин получили парики.

Греческие головные уборы были просты и одинаковы у мужчин и у женщин. Имея от природы густые волосы, греки редко их носили. Их надевали, отправляясь на длительную прогулку или в поход. В жаркую погоду женщины надевали соломенную шляпу *фолию*. Шляпы делали из фетра, войлока, разных сортов кож. Распространена была шляпа *кюне* в форме полушария, конусообразный войлочный *пилеус*, а также *фригийский колпак*, *кауссия*. Люди низшего сословия надевали *пелас* и *пилос*, изготовленные из соломы, грубовыделанных войлока и кожи. На пирах, празднествах, спортивных состязаниях голову обязательно украшали венками.

Особое внимание греки придавали краскам, причем цвета имели символическое значение. Белый цвет был привилегией аристократии; черный, пурпурный, темно-зеленый и серый выражали печаль. Сельские жители предпочитали серый, зеленый и коричневый цвета.

## Костюм Древнего Рима

(V в. до н. э. ~ V в. н. э.)

Наиболее значительными периодами Римского государства были республиканский и императорский, названные так по характеру их политического устройства. В течение нескольких столетий Рим из небольшого города-государства превратился в огромную империю, что и определило сложный характер римской культуры.

Культура Древнего Рима складывалась под влиянием этрусской и древнегреческой, в непосредственном общении с которыми римляне находились на протяжении столетий. Но оптимизм, жизнерадостность, присущие грекам, не соответствовали характеру и духу римлян. Нравы и обычаи римского общества времен республики были весьма суровы. Лучшими качествами считались дисциплина и выполнение воинского долга. Во времена империи экономика, культура, искусство, расцветшие в период республики, переживали упадок.

Основной одеждой римских граждан и символом гражданского достоинства была *тога* (рис. 10), своего рода вариант греческого гиматия. Рабы, изгнанники и иностранцы носить тогу не имели права. В раннереспубликанский период она была небольшим плащом в виде полукруга. По мере возвышения Римской республики ее размеры увеличивались. Тогу делали из шерсти или льняного полотна, в более поздний период в Рим были завезены шелка. Тoga представляла собой кусок ткани эллипсовидной формы, сложенной вдвое, и не имела швов. Драпировалась тога довольно сложно и имела несколько способов надевания. Без посторонней помощи надеть ее было невозможно, и по тому, как ее надевали, можно было судить о владельце — его культуре, образовании, общественном положении. Римляне придавали большое значение образующимся драпировкам и правильному их расположению. Так, например, полукруглая драпировка на спине носила название *синус*, группа складок на бедре — *проценктура*, пучок складок на груди — *умбо*. Складки и драпировки были так мастерски рассчитаны, что тога держалась на теле без единой застежки или булавки.



Рис. 10. Тога

Нижней и домашней одеждой римлян была туника, близкая по покрою к греческому хитону. Богатые слои населения ее носили под тогой, бедные тогу не носили, а надевали небольшой плащ типа гиматия. Для путешествий и в непогоду одеждой им служила *пенула* — плащ в виде вытянутого овала с круглым вырезом для головы, к которому пристегивали капюшон (рис. 11). В пе-



Рис. 11. Пенула

риод империи от повседневного ношения тоги отказались. Поскольку это было удобно, аристократия стала носить те одежды, которые носили низшие классы — пенулу, лацерну, напоминающие греческую хламиду.

Классовая дифференциация римского общества наложила отпечаток и на костюм. Выборные и должностные лица носили тогу-кандиду белого цвета с пурпурной полосой. В период поздней республики полководец въезжал на колеснице, облаченный в тунику — пальмату, расшитую пальмовыми ветвями, в пурпурной тоге-пикте, затканной золотыми нитями.

Обувью свободным гражданам служили сандалии на толстой кожаной подошве и мягкие башмаки со шнуровкой, которые отличали свободного гражданина от раба. Обувь изготовляли из кожи разных цветов и украшали серебряными и золотыми бляшками.

Прическа мужчин была чрезвычайно проста. Волосы завивали в локоны или гладко причесывали с челкой над лбом. Молодые римляне чисто выбривали лица, в зрелом возрасте начинали носить бороды.

Женская одежда состояла из трех частей: нижняя — туника, верхняя — *стола* и *палла* — покрывало, подобное греческому гиматию. Туника была домашней одеждой или нижней рубашкой. Ее называли *туника-интима*. Она напоминала ионийский хитон, могла быть с рукавами или без них. Если туника была с рукавами, то *стола*, надевавшаяся поверх нее, была без рукавов, и наоборот — если она была без рукавов, то *стола* полагалось надевать с рукавами. По низу *стола* пришивали густую широкую оборку — *институ* (рис. 12). Верхней уличной одеждой была *палла*, которой покрывали голову. Чтобы подчеркнуть стройность фигуры, римские женщины носили пояс высоко под грудью, тем самым

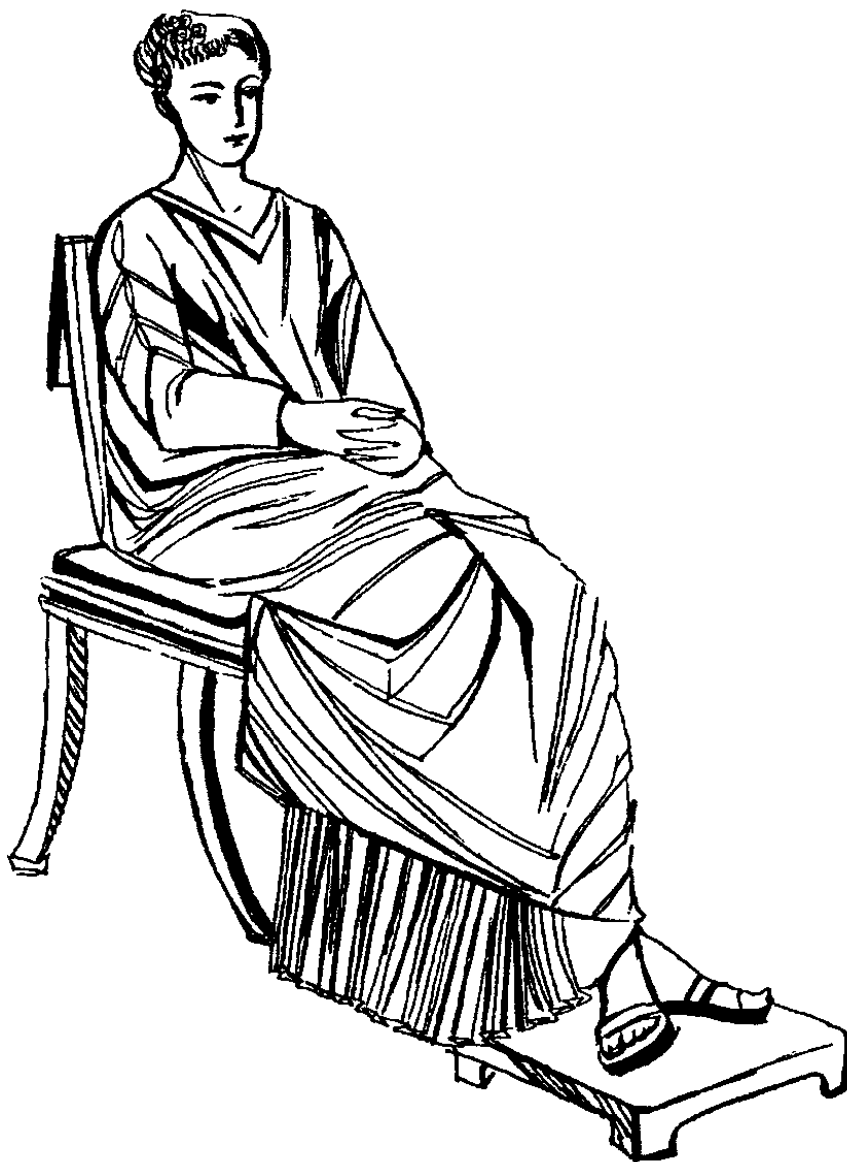


Рис. 12. Стола с оборкой

зрительно удлиняя ноги. В период упадка тонкие струящиеся ткани вытеснили тяжелые ткани из парчи. Это послужило тому, что эстетический идеал древних римлян постепенно был утрачен.

Женские прически в период Римской республики делались из длинных волос. Аристократки разделяли волосы прямым пробором и укладывали их сзади в тугие объемные пучки. По римским законам женщины не имели право изменять своего природного цвета волос. Прически с пучками носили женщины, принадлежащие к разным сословиям. Во времена империи наблюдается

большое разнообразие причесок, модным становится ношение париков, окраска волос. Прически меняли по нескольку раз в день, увеличивая высоту, поэтому стали использовать проволочные каркасы, подкладные валики, специальные украшения в виде диадем.

## *Костюм Византийской империи*

*(IV—XV вв.)*

С 395 г., подорванная восстаниями рабов, ослабленная постоянными набегами варваров, единая Римская империя разделилась на Западную и Восточную. В состав Восточной империи вошли владения Рима в Азии, Балканский полуостров, Египет. Со временем Восточная империя стала называться Византией. Расположенная на стыке торговых путей Запада и Востока, Византия в V в. достигает экономического расцвета и превращается в центр новой культуры, отразившей противоречия эпохи, влияние античных и восточных традиций и становление которой тесно связано с влиянием христианства. Вопросы религии занимают в жизни византийского общества одно из главных мест. Коренным образом изменяется теперь и отношение к человеческому телу. По учению церкви, оно является вместилищем и источником греха, а не предметом любования и преклонения, как в античном мире. И архитектура, и строительство храмов, и мозаика на стенах этих храмов, и прикладное искусство, и костюм византийских царей и придворных — все было построено на сложной системе символов, получивших непревзойденное воплощение в византийском искусстве.



Византия становится центром мирового ткачества. Текстильное искусство достигает таких вершин, что долгое время византийские ткани являлись образцом для подражания. Византийцы производили шерсть, парчу, а изготовление шелковых тканей и пурпурового красителя превратилось здесь в государственную монополию.

Византийская мода стала наследницей античной. Поскольку новая христианская религия уничтожила идеалы античности, заимствованная у римлян одежда претерпела некоторые изменения. Нижней одеждой остается римская туника позднего времени — *таларис* с квадратной проймой и длинными, суженными к запястью рукавами. Основная часть населения носила одноцветную тунику выше колен, из шерстяных и льняных тканей. Покрой туник у людей различных классов и даже разных социальных групп был однотипен, главным различием, кроме качества ткани, была длина туники (рис. 13 а, б). В отличие от древнеримской византийская одежда была уже, что обуславливалось, во-первых, плотностью и жесткостью тканей, а во-вторых, доминирующим значением чисто декоративной стороны костюма — рельефных вышивок крупного орнамента, узоров ткани.

В эпоху поздней Римской империи появляется новая часть одежды — разъемные штаны-чулки, распространенные на Востоке. В Византийской империи они стали всеобщей мужской одеждой. Их шили из ткани в форме длинных чулок и привязывали к поясу специальными тесемками (рис. 13 а). Обувью служили мягкие сапоги, подвязанные узкими ремешками ниже колен, или башмаки типа закрытых сандалий с переплетами почти до колен.

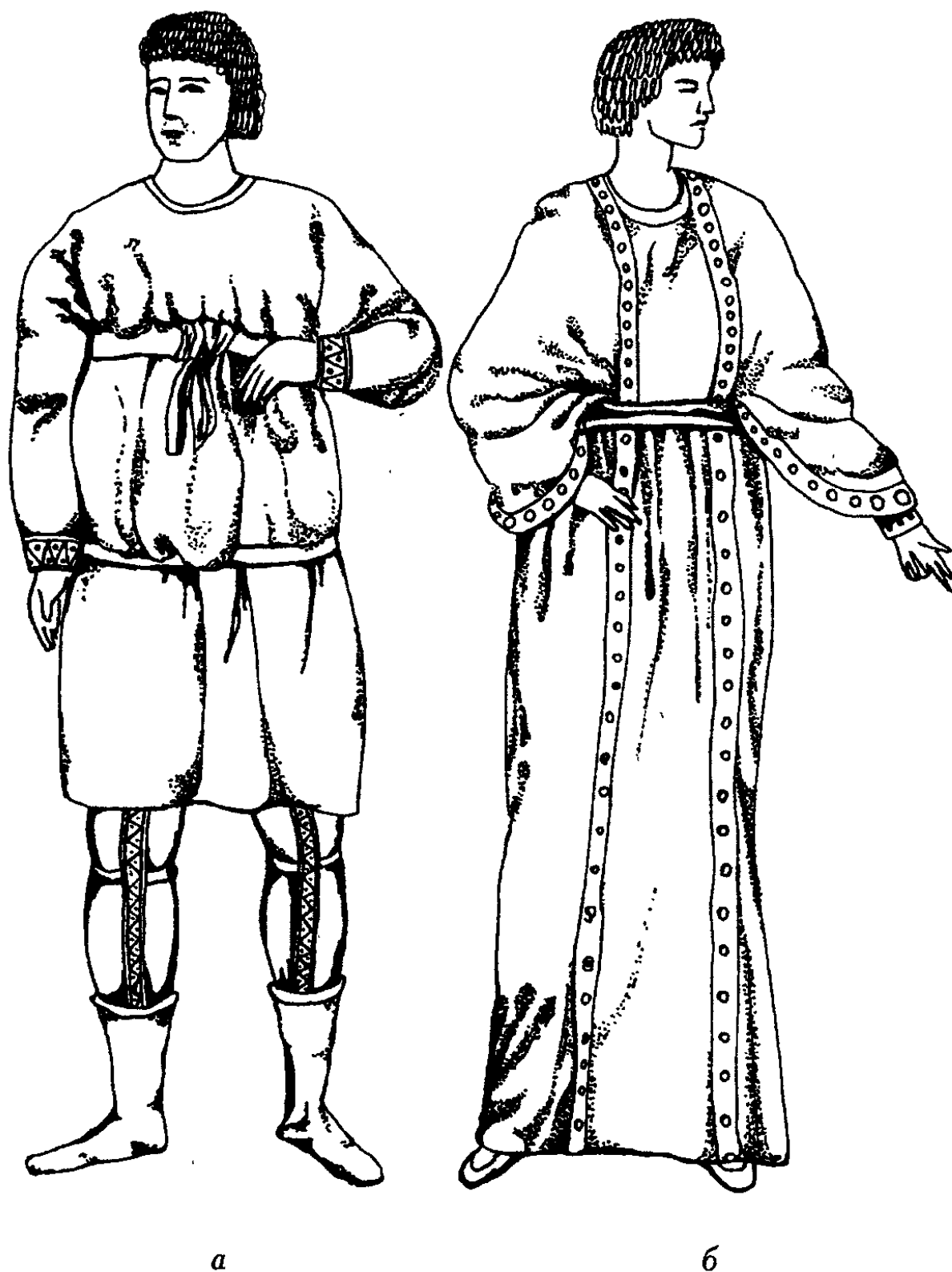


Рис. 13. Туника в Византийской империи: а — туника простолюдина; б — туника вельможи

Верхней одеждой был плащ из шерстяных и полушерстяных тканей, скрепленный спереди завязками, напоминающий римскую пенулу. Неотъемлемыми принадлежностями императорской власти являлись *лорум* и *венец*. Лорум — широкий длинный шарф из золотой ткани, украшенный драгоценными камнями (рис. 14). Первоначально венец представлял собой венок победителя у римских полководцев, у византийцев он превратился в корону из золота и драгоценных камней.



Рис. 14. Лорум

Представление о византийском придворном костюме дает хорошо сохранившаяся до нашего времени мозаика в Равенне. Мозаичное изображение в церкви Сан-Витали торжественного шествия императора Юстиниана и его жены Феодоры, бывшей актрисы, в окружении свиты (рис. 15). На императоре Юстиниане нижняя белая шелковая туника, подпоясанная золотым поясом и украшенная золотой отделкой. Верхний плащ пурпурного цвета, ниспадающий до самой земли, украшен эмблемой императорской власти — *таблионом* из драгоценной парчовой ткани. На свите его тоже *таблионы*, но только из гладкой ткани. *Табليون* — это как бы праздничный «фартук», нашитый на плащ с передней и задней стороны.

Путь развития женской одежды был сходен с мужской. По учению церкви, женщина — воплощение соблазна и греха, средство искушения праведников, но в то же время она могла достигнуть святости путем добродетельной жизни. Такое двойственное отношение к ней сказалось и на одежде. Женский костюм скрывал тело, создавал своеобразный футляр, оболочку для него, с другой стороны, он был богато декорирован, сохранившиеся изображения женщин говорят нам о сложившемся идеале женской красоты. На византийских мозаиках изображены женщины с большими грустными глазами, узким удлинённым овалом лица, с тонким носом и маленьким ртом. Основными видами женской одежды были *стола*, *туника*, *пенула* (рис. 16 а, б). Горожанки носили длинную тунику, поверх которой в качестве верхней одежды надевали *пенулу*. Обычай ходить с покрытой головой для замужних и вдовьих женщин существовал в Византии издавна, со времен Римской империи. Так претворялись в жизнь христианские идеи — голо-

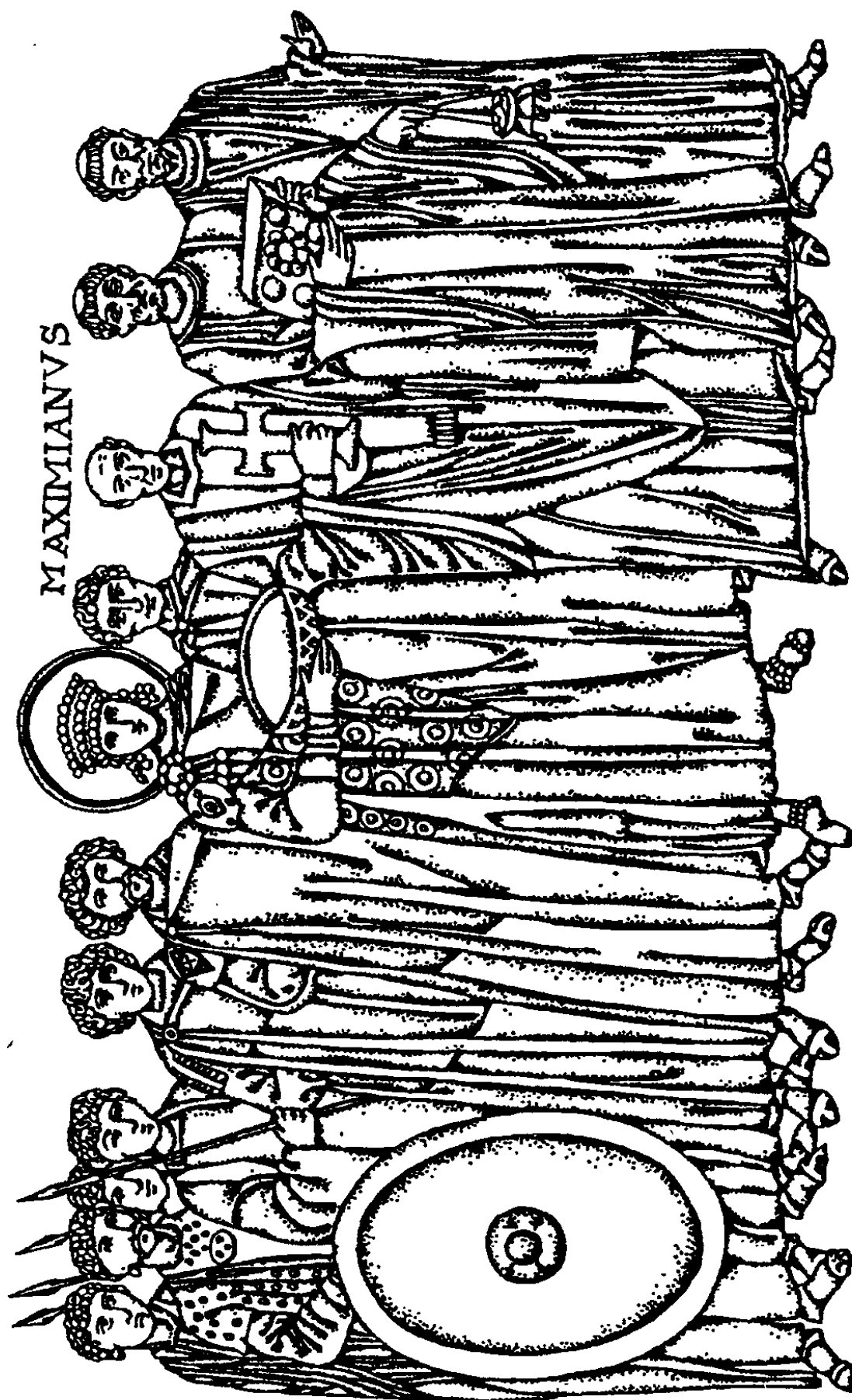


Рис. 15. Юстиниан, его свита и епископ Максимилиан (мозаика в церкви Сан-Витали в Равенне)

ву, спину и плечи покрывали большой накидкой — мафорием. Спереди концы мафория перекидывались через плечи крест-накрест. Аристократки носили роскошные шелковые, затканые золотом пенулы и одноцветные столы. Если столы надевали с рисунком, то пенулы были одноцветные, и наоборот. Одежда императрицы состояла из белой столы с богатой отделкой по бокам и по



Рис. 16. а — тола, туника, мафорий; б — уника, пенула

низу, пурпурной императорской мантии, украшенной широкой каймой с изображением человеческих фигур и застегнутой на правом плече фибулой. Головными уборами императрицы и ее приближенных были венцы, короны, диадемы, повязки, обручи (рис. 17 а, б).



Рис. 17. Одежда византийской императрицы: а — стола, лорум, мантия, корона; б — туника, стола, мантия, венец

Женские прически имели шарообразную или нимбообразную форму. Объемный, плотный широкий валик обрамлял полукругом лицо, иногда закрывая половину лба. Девушки заплетали волосы в височные косы, которые образовывали полукруг под ушами и закалывались на затылке. Женщины из народа прятали волосы под мафорием.

По мере формирования костюм Византийской империи становится более жестким и столбообразным. Наиболее характерными элементами костюма являются: узкая прямая парчовая стола с сильно расширенными книзу рукавами; императорский лорум, превращенный в круглое ожерелье, от которого посередине спускался шарф; далматика и туника.

Историческая роль византийской культуры заключается в том, что она явилась связующим звеном между античным миром и новым, способствуя дальнейшему расцвету европейской культуры. С распространением христианства византийский покрой одежды был введен в Западной Европе и появился в России.

## *Костюм средневековой Европы*

В конце V в. под ударами варваров пала Западная Римская империя (476 г.) С падением Рима завершился последний период истории древнего мира, началась история средних веков. С этого времени в западной и центральной части Европы, которую теперь занимают Франция, Италия, Германия, Англия, Нидерланды, начинают расселяться германские племена — вандалы,



вестготы, остготы, франки, англ и саксы. Греки и римляне, для которых они все были дикарями, дали им общее название — варвары. Продолжительное время на землях теперешней Европы делались попытки объединить земельные общины отдельных племен в единое государство, но они завершались неудачами. И только к концу V в. возникло первое государство франков. Но оно просуществовало недолго. В 843 г. оно распалось на три ставших самостоятельными государства — Италию, Францию и Германию.

История культуры средневековья делится на три периода: дороманский (VI—X вв.) — раннее средневековье, романский (X—XIII вв.) — зрелое средневековье и готический (XIII—XIV вв.) — позднее средневековье.

По мере утверждения феодализма в Западной Европе складывается его мировоззрение, обретающее форму христианской религии. В первый период образ человека в изобразительном искусстве предстает еще малоосознанным. Человеческие изображения крайне редки, господствующими остаются орнаментальные формы. Слияние античных элементов искусства с варварскими было осуществлено во второй период — время господства романского стиля. Само определение «романский» указывает на зависимость искусства этого периода от Рима, однако не раскрывает всей его сущности. Стиль олицетворял всю суровость, мрачность, аскетизм средневековья. Вырабатывается новый принцип эстетики — преобладание духовного начала в человеке, отказавшемся от земных благ и радостей. Это находит отражение не только в произведениях искусства, но и в повседневной жизни. Третий период — период готики — время значительных изменений в жизни средневекового общества. Становление готического стиля в искусстве тесно связа-

но, с одной стороны, с образованием и ростом новых культурных центров — городов. С другой — с начавшейся в то время борьбой за централизацию государственной власти. Термин «готика» был введен итальянскими гуманистами XVI в. в эпоху Возрождения как уничижительное обозначение всего средневекового искусства. Это искусство представлялось им порождением готов — варварского племени, разгромившего Рим.

Мужской костюм дороманского периода состоял из штанов различной длины, древние римляне называли их *брэ*, короткой рубашки — *туники* и плаща — *сагума* из шерстяной ткани или меха. Под влиянием римского костюма у европейцев появились длинные туники и далматика, неизвестные варварам. Они сделались знаком привилегированного положения. Их могли носить только знатные люди. Поэтому торжественное одеяние королей было обязательно длинным.

Более полные сведения о костюме относятся к VIII — IX вв. В королевстве франков при Карле Великом одежда состояла из льняной рубашки — *шенс*, узких штаночулук *брэ*, т. е. состоящих из двух половинок, и плаща, называвшегося теперь *манто* (рис. 18 а). Ноги обували в короткие полусапоги, или сапоги, или наголенники. В костюме большое внимание уделялось украшениям, поясам, обшивкам, золотому шитью, а также ожерельям, диадемам, кольцам, запястьям.

Слабо развитое ремесло производило ткани невысокого качества, и большинство франков довольствовались домотканым холстом и грубым сукном чаще всего натурального цвета или окрашенного растительными красителями. Зимняя одежда была сделана из грубо выделанных мехов. Летописи сохранили сведения об указах Карла Великого против роскоши, запрещающих феода-

лам и крестьянам иметь одежду выше указанной стоимости. В это время появляются перчатки, неизвестные древнему миру.

В романский период влияние рыцарских походов повлияло и на одежду. Форма и покрой верхней мужской одежды были подобны рыцарской кольчуге из мелких колец (рис. 18 в). В костюме X—XI вв. по-прежнему сохраняются брэ, но поверх шенса теперь носят блио — полудлинную узкую верхнюю одежду с большими боко-



Рис. 18. а — манто; б — женский костюм;

выми разрезами, позволявшими видеть шенс. Шенс и блио всегда делали из разных цветов.

На женской одежде дороманского периода заметно сказывалось римско-византийское влияние. Требования, предъявляемые к женской одежде, диктовались христианской церковью. Женщины носили закрытое платье. Поверх широкого длинного шенса надевали сходную с римской далматикой короткую одежду с широкими по-



в

лукороткими рукавами (рис. 19). Низ платья, рукава и ворот были отделаны цветной полосой с вышивкой. Женский костюм для высших сословий состоял из тонкого блио с длинными узкими рукавами, более широкой верхней одежды с короткими рукавами или без них, длинного покрывала, мантии и полусапожек (рис. 18 б).

В романский период влияние церкви на костюм значительно ослабевает. Все больше и больше проступает стремление подчеркнуть фигуру покроем платья. Названия одежды такие же, как у мужской, но покроем их со-



Рис. 19. Костюм знатной германской дамы  
(рисунок пером, 1080 г.)

всем иной. Нижней одеждой была рубашка — *шенс* из тонкого полотна, верхней — *блио*. Блио имело различные формы. Некоторые его формы были сходны с позднеримской далматикой. Все его края — ворот, низ рукавов и низ подола отделявали цветными полосами с вышивкой. Другие формы шились из шелковых тканей с сильно расширенными книзу рукавами. В конце XI — начале XII в. появляются блио с широкими гофрированными рукавами. У запястья они были такими широкими, что доходили до земли. Блио подпоясывали по бедрам поясом, который застегивался спереди, а концы его свисали почти до земли. Он являлся особенно дорогой частью одежды. Его украшали пластинками из драгоценных металлов с цветными камнями. Сверх блио надевали узкий жилет — *жип*, который подчеркивал фигуру и поддерживал грудь. Такая одежда являлась одним из признаков постепенного освобождения европейской культуры от влияния религии.

Готический стиль, так же как и романский, повлиял на внешний облик людей. Были изданы законы о рангах в одежде. Костюмы стали более изящными, подчеркивали пластику человеческого тела. Грубая, не кроенная по частям, одежда предшествующей эпохи сменяется прекрасно сшитым по всем законам платьем портновского искусства. Формы костюмов становятся разнообразнее и красочнее. Открытие ряда красящих веществ расширило возможность создавать новые цвета и оттенки тканей.

В эпоху позднего средневековья впервые возникло интереснейшее социальное явление — мода. В тех условиях она обладала только несколькими чертами: сравнительно частой сменой форм костюма, увлечением всякой новинкой в тех местах, где она создавалась, ажиотажем подражания.

Для готических соборов характерно стремление ввысь. Этому способствуют удлиненные пропорции элементов архитектуры. Вытянутые пропорции определяют и модные силуэты одежды XIII—XIV вв. В это время складывается новая рыцарская культура, повлекшая за собой неизвестную древнему миру форму поклонения женщине — культ Прекрасной Дамы. Мужским идеалом был уже не храбрый боец, одетый в грубые одежды, а изнеженный молодой человек, одетый подобно женщине. Костюм этой эпохи можно увидеть на монументальных фигурах, расположенных на порталах и фасадах готических соборов, а также по художественным миниатюрам средневековых художников.

В мужской одежде остаются те же названия частей одежды, но их форма постепенно изменяется. Шенс и блио делаются длинными, расширяющимися книзу в боковых частях. Конструкция верхней одежды подчеркивается расположением отделки — вышивка украшает ворот, пройму, низ и рукава. Иногда шенс и блио для удобства верховой езды разрезают по боковому шву. Штаны брэ превращаются в нижнюю одежду. Поверх них надевали длинные облегающие ногу штаны-чулки шоссы. Их часто делали из материи разных цветов.

В женской одежде XII в. выявляется тенденция подчеркнуть в костюме красоту женской фигуры. Это достигается с помощью боковых шнуровок, такой силуэт сохраняется и на протяжении XIII в. Чаще всего блио делали с узкими рукавами, которые заканчивались длинными, вертикально свисающими манжетами (рис. 20).

Характерной особенностью обуви были длинные носки — пигаши. Горожане носили сапоги с короткими голенищами, которые также стали делать с длинными носками (рис. 21).



Рис. 20. Женский шенс и блио со свисающими манжетами

В XIII в. возникает прообраз белья, появляется рубашка. Эта одежда еще не являлась рубашкой в современном понимании, однако считалось необходимым надевать одновременно три одежды. Рубашка шенс превращается в *шемиз*, блио носят теперь только крестьяне и ремесленники. Поверх рубашки надевают *дублет* — узкую одежду типа куртки из полотна или мягкой шерсти на подкладке. Зимой дублет шили на меху. Вместо блио люди из привилегированных классов надевали *котт* и на него *сюрко*. Сюрко имел несколько вариантов: его делали с длинными рукавами, с полудлин-



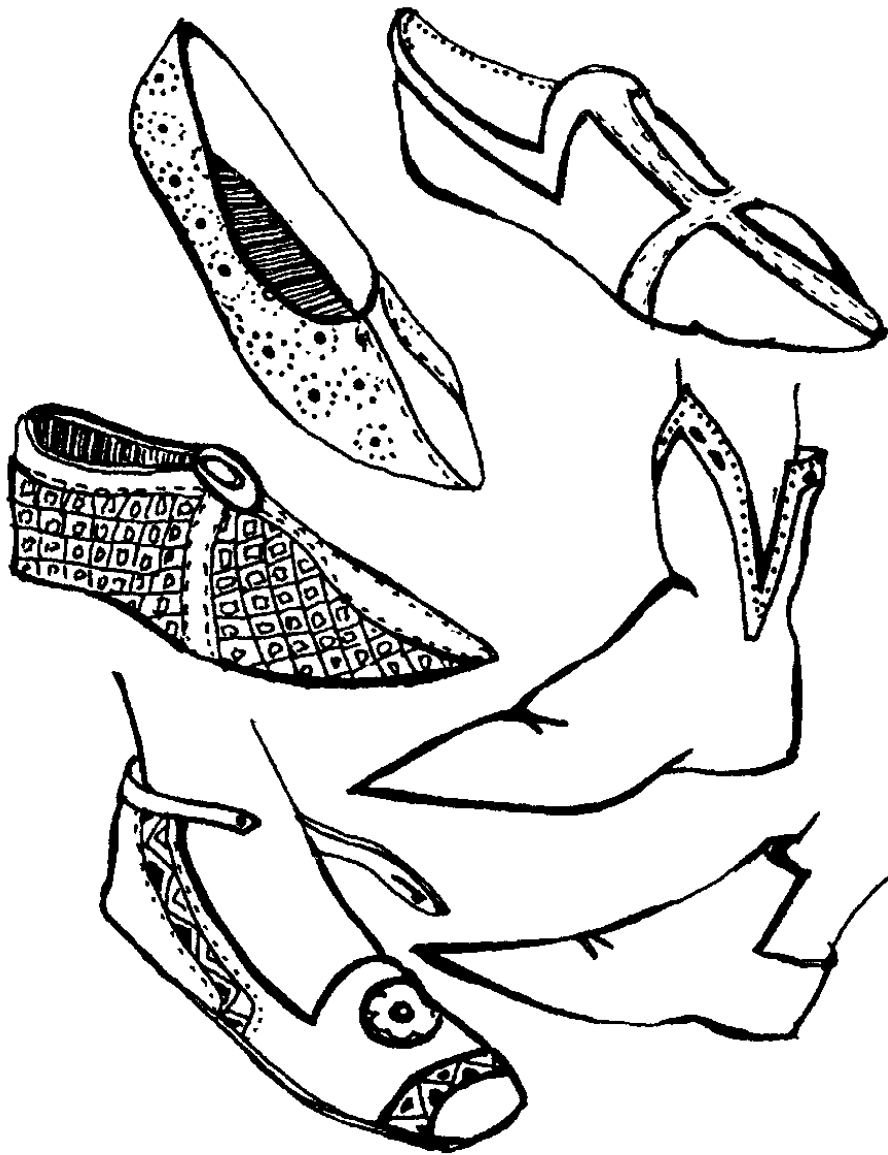


Рис. 21. Обувь европейского средневековья

ными, совсем без рукавов (рис. 22 б, в) или с откидными рукавами.

В женской одежде этого времени также появляются шемиз, котт (род платья). Лиф, поначалу закрытый, постепенно начинает обнажать шею, а затем грудь. Костюмы и головные уборы приобретают вытянутый силуэт, напоминающий латинскую букву «S» (эсобразный контур). Поверх прилегающего платья знатные женщины часто надевали верхнюю одежду, с рукавами или без них, так называемое сюрко, которое своим покроем и отделкой подчеркивало стройность талии, ширину бедер и пластичность груди.



Рис. 22. а — женское сюрко XVI в.; б — мужской костюм XIII в. — котт и сюрко без рукавов с асимметричной застежкой; в — мужской костюм XII в. — котт и сюрко с полудлинными рукавами

Женские прически были скрыты разнообразными головными уборами огромных размеров и причудливой формы. Девушки ходили с распущенными волосами, украшенными венками, лентой. Одной из распространенных причесок была *темплет*, состоящая из закрученных над ушами кос в виде «улиток», покрытых украшением в виде выпуклого полушария. Темплеты укреплялись на обруче, охватывавшем голову. Пожилые дамы полностью скрывали волосы под массивными головными уборами, при этом шея была открыта. Самым популярным головным убором XIII в. была косынка под названием

барбетт (рис 23 а, в). В женской моде она была заимствована у рыцарских кольчужных доспехов. Поверх нее, особенно зимой, женщины обычно надевали утяжеленные шапки или покрывала. Барбетт перешел затем в костюм монахинь. Носили платки из ткани, омюз, напоминавший капюшон, с завязанными вокруг шеи длинными концами. От непогоды женщины покрывали голову шапероном, который имел форму, близкую к современному капюшону, но с длинным «хвостом» — кэ (рис. 23 б). Модным становится горж, по форме напоминающий ци-



Рис. 23. Костюм горожанок. Рисунок

диндр, достаточно высокий. Внизу его края расширялись, сзади на затылке делался небольшой разрез.

Впервые в истории костюма в это время появляется «гербовая одежда», характеризующая классово-сословную структуру общества. Она возникла как реакция на роскошь среди богатых слоев населения, после того как идея гербов, вывезенная с Востока, вошла в быт феодалов. Перенесение цветов поля герба на одежду создавало пестрые «лоскутные» костюмы, так как каждая половина одежды или рукава были разных цветов. Позже этот обычай распространился и на одежду горожан, когда цеха стали создавать для себя различные гербы. Идея этой одежды впоследствии повлияла на возникновение ливреи слуг дворянства.



в

В XIII в. получает значительное развитие крой. Он проявился прежде всего в выкройке рукавов и их соединении с плечом. Тесно облекая плечевой сустав, одежда следовала далее линиям тела таким образом, что стало видно собственно само тело. Теперь названия «котт» и «сюрко» стали обозначать не раз и навсегда данную форму (как это мы видели ранее), а виды одежды, разнообразные по форме и конструкции. Именно с этим связано образование обобщающего французского понятия «гобе» и аналогичного ему древнерусского «платье».

Вторая половина XIV в. падает на время Столетней войны между Францией и Англией, что сказалось на костюме, который все более и более походит на рыцарские доспехи. Длинная одежда сохраняется только как торжественное одеяние королей и как одежда некоторых сословий и групп: духовенства, ученых, медиков, судей, членов городского магистрата. Это дало повод современникам разделить тогдашнее общество на «людей в короткой одежде» и «людей в длинной одежде». Пристрастие к короткой одежде способствует желанию не только разнообразить костюм, но и выработать предельную ясность силуэта, который подчеркивает достоинства фигуры и скрывает ее недостатки. В это время возникает еще большее разнообразие покроев. Начинают надевать три, четыре или пять одежд одновременно. Широкое длинное сюрко заменяют прилегающим пурпуэном, который повторяет формы доспехов (рис. 24). Его делали

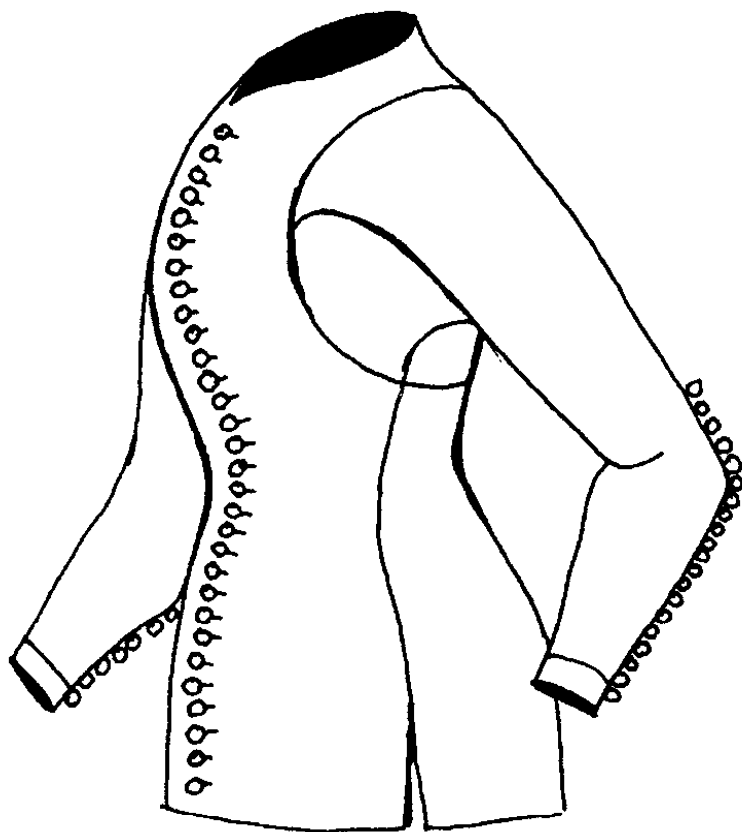


Рис. 24. Пурпуэн

без рукавов или с рукавами, постепенно он становится гражданской одеждой. На пурпуэн надевали облегающий жакет. Пурпуэн и жакет хорошо сидели на фигуре. Это достигалось путем применения выгачек, а также подбиванием одежды ватой.

Одежда для улицы столь же разнообразна. Во всех странах Западной Европы она была широкой и свободной. Были распространены: плащи, манто, одежда для верховой езды и путешествий, а также теплая зимняя одежда на меху — прообраз мужского сюртука XIX в.

В XIV в. в Англии возникает корсет — узкий лиф из плотной ткани. Он получает распространение по всей Европе. Его использование стало необходимым, поскольку он создавал впечатление хрупкости, ставшей идеалом женской красоты (рис. 25). От корсета к юбке делают легкую скользящую линию перехода к широкой юбке, ниспадающей глубокими фалдами. Применение сложных чертежей кроя в это время сказалось на отделении лифа от юбки, использовании круга для покроя юбки клеш. Женское сюрко XIV в. имело несколько вариантов, но наиболее распространенным было с прилегающим лифом, полукороткими или откидными рукавами (рис. 22 а). Появляется новая торжественная одежда феодальной знати — *уперлянд* (рис. 26). Зимние уперлянды шились из сукна на меху, а летние — из шелковых и парчовых тканей.

В среде горожан складывается собственный сословный костюм. Девушки и женщины носят котт и сюрко, узкие вверху, но цельнокроеные, а не с отрезным лифом (рис. 23 а, б, в). Их одежда шилась из шерстяных и полшерстяных тканей.

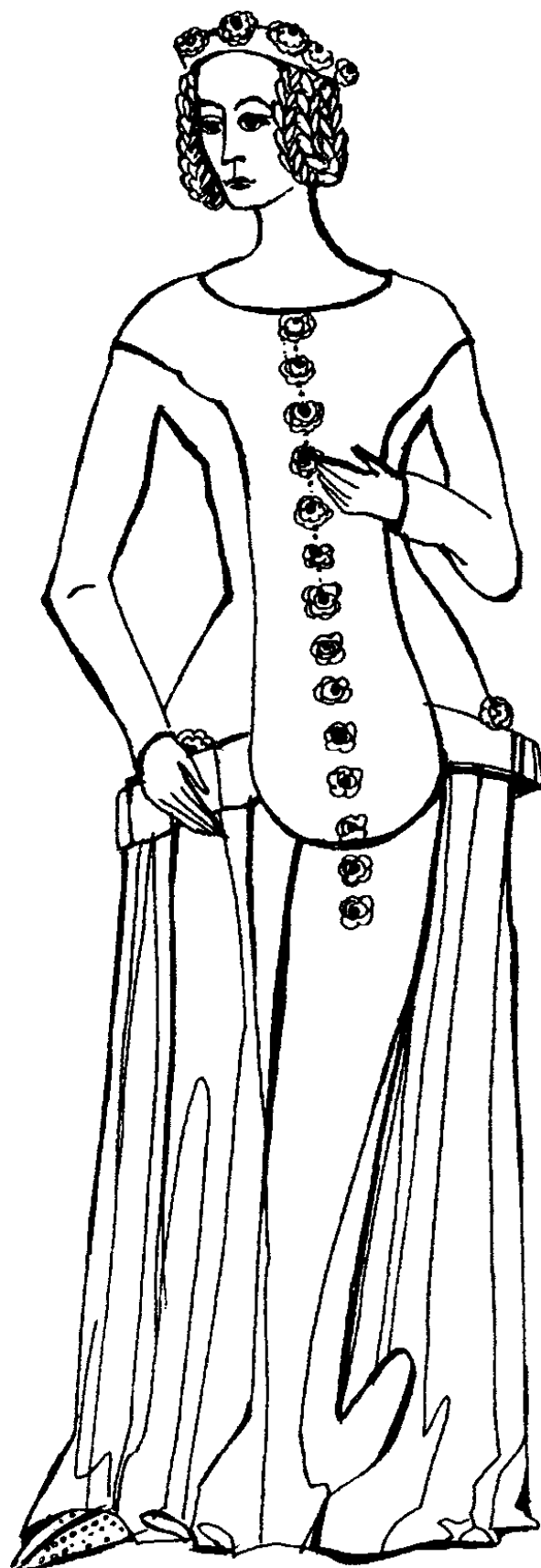


Рис. 25. Платье XIV в. с использованием сложного кроя —  
отделение юбки от лифа

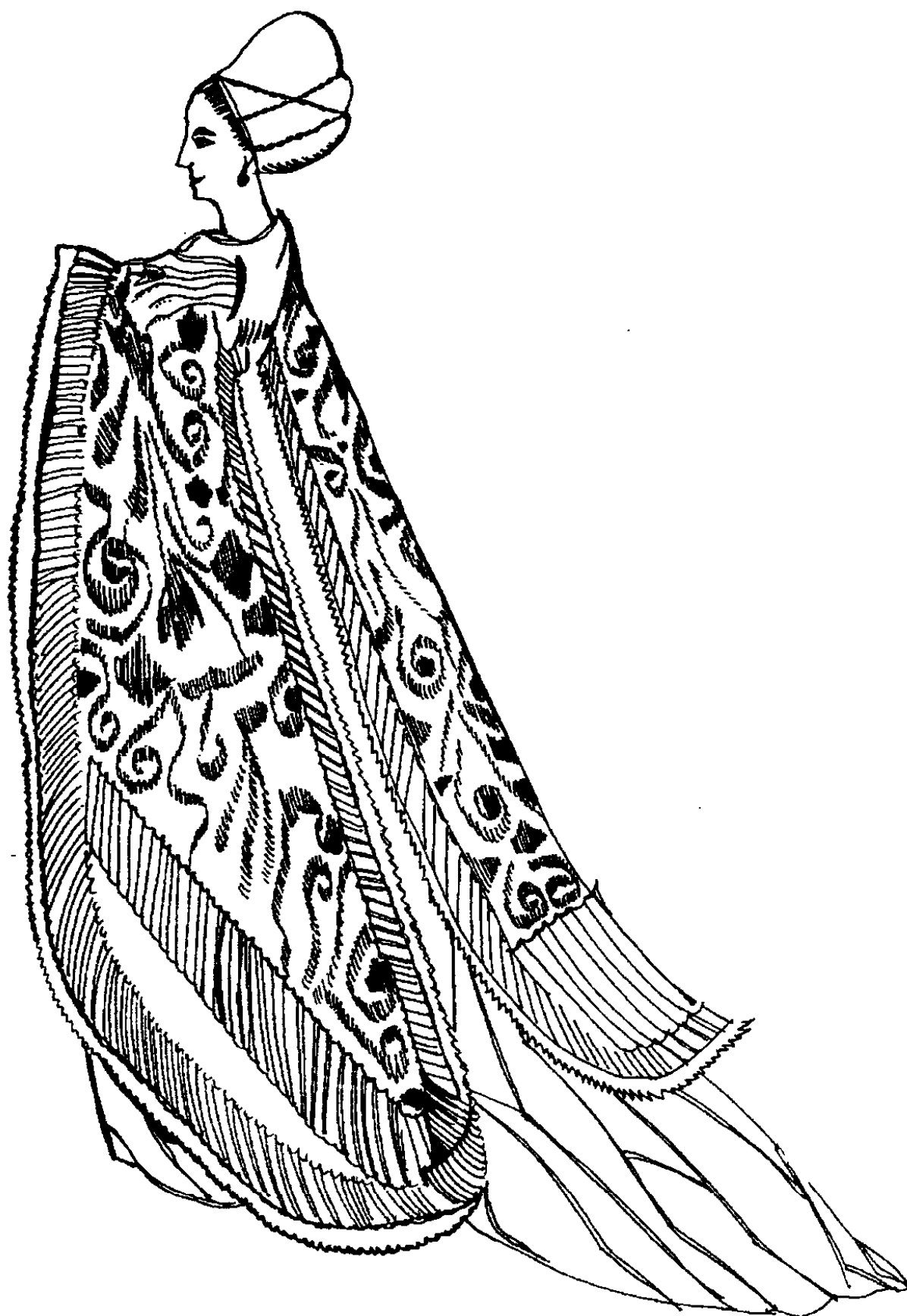


Рис. 26. Уперлянд



## Костюм эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения явилась периодом великих географических открытий, формирования национальных государств и самоопределения наций. Как следствие внедрения экономических основ капиталистического способа производства, развития его производительных сил, она принесла с собой расцвет искусства, литературы и естественных наук. Возрождение охватило своим влиянием все страны Западной и Центральной Европы, и раньше всего — Италию (в XIV—XVI вв.), другие страны несколько позже, в XV—XVI вв. Характерной чертой культуры этой эпохи становится гуманистическое мировоззрение, которое по-новому раскрывает человеческую личность — как гармонически развитую индивидуальность, стремящуюся познать мир, жаждущую знаний и открытий.

Возникает интерес к античности. Во многом этому способствуют многочисленные археологические раскопки, изучение греческого языка и латыни. Интерес к человеку породил новый идеал красоты и, естественно, новую его оболочку — костюм, над созданием которого трудились не только портные, но и художники.

### Итальянский костюм

Италия еще в период средневековья принадлежала к наиболее цивилизованным и культурным странам Европы, где живы были традиции античной культуры. Вера в обновление и возрождение античности сильнее всего сказались во Флоренции, которая была не только цент-

ром культурной и общественной жизни страны, но также славилась своим экономическим процветанием, связанным с производством тканей и модных изделий. Условия для возникновения новой моды — моды Ренессанса — здесь были самые благоприятные. Важной чертой новой моды было то, что она не обнажала человеческого тела и его отдельных частей, как античная культура, не подчеркивала их, как в период готики. Новая мода отвергла из прошлого все, что не отвечало ее гармоничному пониманию симметрии и умеренности. Она отказалась от неестественного положения пояса, иногда расположенного слишком низко на бедрах, иногда — слишком высоко над талией, отвергла длинные остроносые башмаки, глубокие остроконечные вырезы платья, вытянутые углами рукава, высокие шляпы.

В XV в. мужской костюм состоял из полотняной рубашки — *камича*, коротких полотняных нижних штанов (типа французских брэ), узкого, облегающего фигуру жилета — *соттовесте* с небольшим стоячим воротником; к жилету тесемками подвязывались узкие штаны-чулки *кальце*. К кальце иногда пришивали кожаные подошвы, и тогда они служили обувью (рис. 27). Верхняя одежда была разнообразной и свободной. Повседневной верхней одеждой были *претина* или *фарсетто*, для торжественных случаев надевали *джорне* (рис. 28). Он состоял из плотно облегающего лифа и широких откидных рукавов, заложённых складками по пройме или выкроенных в форме полного круга. Понизу рукава отделявали цветной полосой ткани, перьями или дорогим мехом. Сочетание короткого джорне и длинных, обтягивающих ноги штанов-чулок придавало фигуре мужчины стройность. В такой одежде он выглядел особенно молодым. Верхняя одежда пожилых людей была обязательно длинной и ши-



**Рис. 27.** Итальянская нижняя мужская одежда: рубашка — камича, разъемные штаны-чулки — кальце



Рис. 28. Джорне

рокой. Ее можно увидеть на картинах Гирландайо, Карпаччо, Лоренцо Косты и др. Влияние античности сказалося прежде всего в применении драпировок в костюме, в его пластичности. Женский костюм этого времени состоял из трех одежд: нижней рубашки с длинными рукавами, платья *котт* и верхнего *сюрко*. Одним из интересных видов флорентийского костюма была *симара*, являющаяся своеобразным плащом. Подобно гиматию, в нее можно было разнообразно драпироваться на любой вкус (см. цв. вкл., илл. 17). Она состояла из трех кусков ткани — большого продолговатого, располагавшегося на спине и двух более коротких кусков, спускавшихся спереди. Боковые стороны *симары* не были сшиты, и только спереди пояс придерживал *симару*.

В XVI в. красота в костюме понимается несколько иначе. Новый национальный облик складывается в Венеции. Значительно реже используют яркие и пестрые ткани, чаще — темные одноцветные одежды. Расширяется форма одежды, что делает фигуру почти квадратной. Если прежде идеалом мужской красоты был юноша, то теперь им стал зрелый мужчина. Популярной верхней одеждой для торжественных случаев становится *дзуббоне*. Его широкие рукава доходили до локтя и от локтя заканчивались длинными узкими манжетами. Часто рукава украшали крупными разрезами, через которые была видна рубашка из тонкого полотна с большим количеством сборок. Силуэт женской одежды также меняется. На смену идеальному образу девушки-подростка раннего Возрождения в начале XVI в. приходит сильная, цветущая женщина с хорошо развитыми формами. Новое понимание женской красоты требовало и нового костюма. Это сказалося на изменении его пропорций и общего объема. Рукава становятся более сложной фор-



Рис. 29. Женский итальянский костюм XVI в.

мы, с большими разрезами. Они увеличиваются, расширяют плечи и грудь. Лиф облегал фигуру, но не стягивал ее, юбка была широкой, с мягко ниспадающими складками (рис. 29). Большим достоинством венецианского женского костюма этого времени была обобщенность его форм, большая их четкость при сохранении мягкости и живописности. Даже разрезы на рукавах не разрушали этого единства форм костюма.

Во второй половине XVI в. значительная часть Италии была завоевана Испанией. Потеря самостоятельности отразилась и на костюме, испытавшем испанские влияния. Меньше всего они коснулись Венеции. Ее независимое экономическое и политическое положение хотя и было непродолжительным, но долго сказывалось на многих сторонах жизни, особенно в области культуры и искусства.

Любовь к общественным праздникам, пышным процессиям, в которых принимали участие все жители Венеции, переплеталась с пристрастием к дорогим праздничным одеждам и показным сторонам быта. Костюм Венеции XVI в. отличался разнообразием, в нем было заметно тяготение к крупным объемам и пышным формам. Очень популярной становится одежда со множеством продолговатых декоративных разрезов (рис. 30). Их обтачивали узкой полоской ткани другого цвета или обшивали цветными нитками. Одежду с разрезами делали на цветной подкладке другого тона, что создавало своеобразные переливы цветовой гаммы костюма. Верхнюю одежду к такому костюму шили из одноцветной темной ткани. К 50-м гг. уменьшается общий объем костюма. Его пластичное живописное решение сменяется графической четкостью. Однако в итальянском костюме, в отличие от других европейских костюмов, мы не



Рис. 30. Мужской итальянский костюм XVI в.



встретим жесткости линий и подражания металлическим доспехам, какие характерны были в Испании. Среди молодежи был распространен костюм, состоящий из короткого джуббоне, свободных, но суженных к коленям кальцони, короткого плаща и высокой бархатной шляпы — *тока* (рис. 31).

Мужчины, достигшие степенного возраста, носили длинную и свободную верхнюю одежду, наподобие римской тоги. Помимо горожан ее могли носить врачи, адвокаты и купцы. Ее шили из черного сукна или саржи на муаровой подкладке. Она имела одну застежку у невысокого стоячего воротника, поверх которого выпускали воротник рубашки (рис. 32). Широкие рукава оканчивались скругленной линией и узкой манжетой. На левом плече тога дополнялась полосой ткани. Тога высоких выборных лиц — *симара* — шилась из фиолетового сукна, но в особо торжественных случаях она могла быть и парчовой.

Женщины-аристократки отдавали много времени костюму и косметике: массажу, втиранию разнообразных благовоний, окраске волос, тщательной и детальной раскраске лица. Венецианки в своих домах оборудовали специальную туалетную комнату, где стояли маленькие столики, заставленные флаконами и баночками. Богатые венецианки много времени проводили в этих комнатах и изобрели для занятий косметикой особое платье — *пеньюар*. В конце 40-х гг., когда в Венецию стали проникать испанские влияния, она невольно подчинилась вкусам, распространившимся в Европе. В новом костюме корсаж из ткани заменяют металлическим корсетом, обшитым бархатом или тонкой замшей. В соответствии с корсетом удлиняется лиф платья, спереди он заканчивается углом (рис. 33). Такие акценты нарушают естественные про-

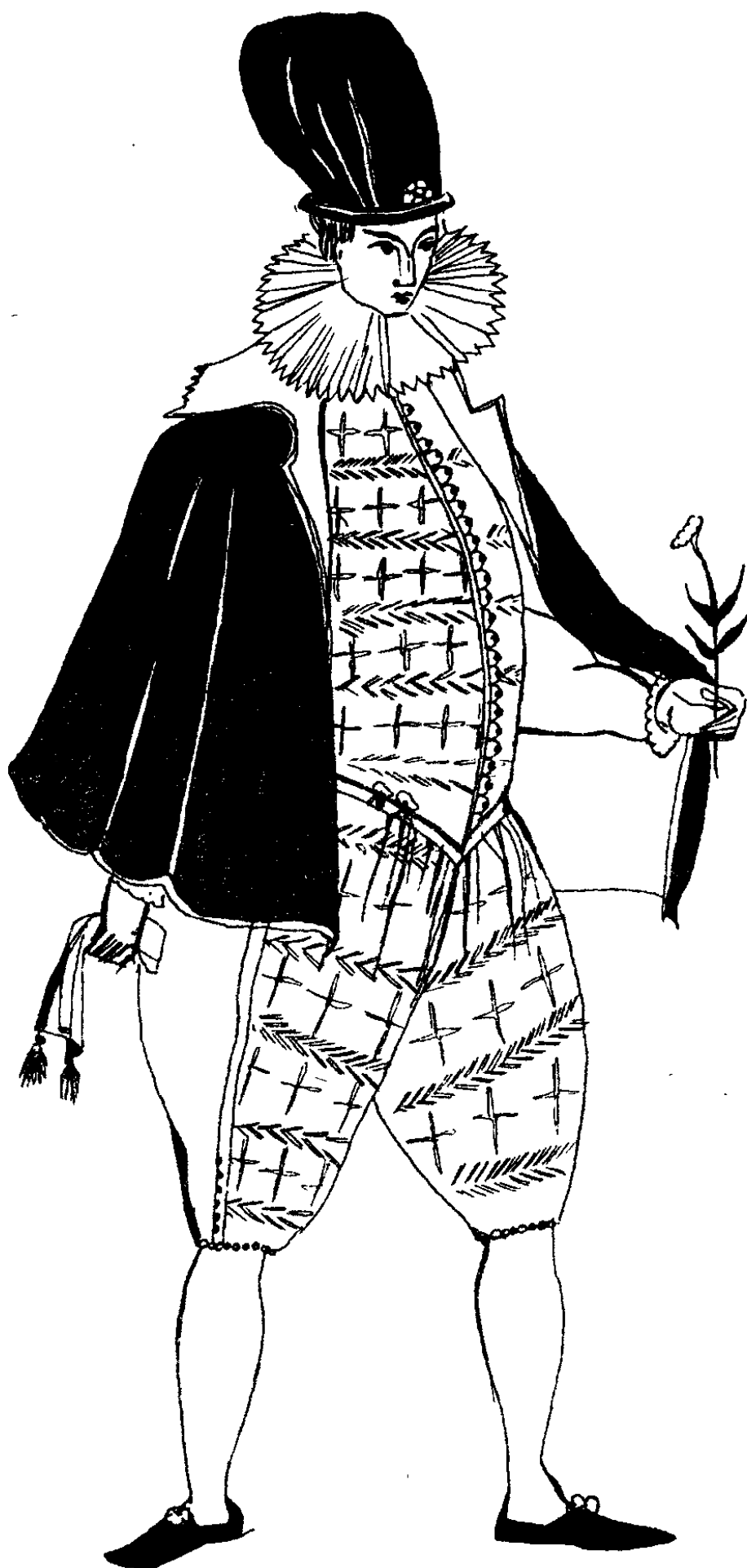


Рис. 31. Мужской итальянский костюм XVI в.



Рис. 32. Итальянская тога XV в.

порции фигуры, поэтому женщины начинают носить обувь на деревянных подставках — цокколи. Это придает венежанкам еще более величественный вид (рис. 34). Весомость облику придавали и сами ткани, из которых делали одежду. Плотные и тяжелые, они то играли



Рис. 33. Женский итальянский костюм XV в.



Рис. 34. Буассар. Венецианские дамы (гравюра, 1581 г.)

блеском атласной поверхности красных, зеленых, синих тонов, то мерцали глубиной переливов бархата. В последней четверти XVI в. женский костюм изобилует множеством отделок. В это время увлечение кружевами принимает такие размеры, что ими отделявают головные уборы, воротники, манжеты, носовые платки и обувь.

### *Испанский костюм*

Экономическая ситуация выдвинула испанское государство на передний план европейской жизни. Открытие Христофором Колумбом Америки, а затем завоевание ее земель превратили Испанию в самую могущественную державу мира. Испанское Возрождение развивалось под влиянием итальянского Ренессанса

и мавританской культуры (поскольку почти шесть столетий Испания находилась под гнетом арабов). Несмотря на влияния, испанская мода шла своим путем и в конце XVI в. Испания стала законодательницей мод.

Испанцы стремятся придать гражданскому костюму вид военной брони — жесткой, негнущейся, окружающей фигуру футляром. Это приводит к тому, что испанцы пренебрегают пластическими свойствами ткани, и придают ей качества металла. Мужской костюм состоит из нижней рубашки, куртки — *хубона*, коротких штанов — *кальсес*, чулок, длинного сюрко без рукавов, тупоносых, с разрезами башмаков и плоской шапки. До XVI в. чулки выкраивались из ткани «по косой нити», в середине XVI в. в Испании появились вязаные чулки. Хубон и кальсес делают на двойной подкладе, которую набивают ватой, конским волосом, иногда — сеном. На нее плотно натягивают верх. Хубон имеет высокий стоячий воротник, законченный узким белым рюшем по краю, размер которого варьируется. К концу столетия он увеличивается до 15—20 см, превращаясь в знаменитую испанскую *горгеру* — гофрированный воротник. Необходимо отметить, что большие плетеные воротники у испанцев имели три названия — *куэлло*, *горгера* и *грангола*. Весь костюм украшают разрезами (рис. 35). В таком виде костюм становится похож на рыцарские доспехи, и, чтобы окончательно придать хубону форму лат, спереди в него вставляют куски картона. Форма кальсес варьируется. Они могут быть несколько выше колен, как на тичиановском портрете Карла V (см. цв. вкл., илл. 18), но могут иметь меньшую длину за счет напуска. Через разрезы буфами выпускают легкую прокладку или нижние более широкие штаны. В конце XVI в. появились свободные, широкие вверху кальсес в виде «окорока».

Главным убором в первой половине XVI в. был мягкий берет с жестким, опущенным книзу бортиком, во второй — жесткая шляпа в форме усеченного конуса с небольшими полями. При Карле V необходимой принадлежностью туалета стали перчатки из шелковых или шерстяных тканей, позже — вязаные, а также меч и кинжал. Волосы носили коротко остриженными, коротко подстригали бакенбарды, бороду, которую внизу слегка заостряли. В 40-х гг. стали отпускать длинные усы.



Рис. 35. Мужской испанский костюм XVI в.

На протяжении нескольких веков Испания славилась производством роскошных тканей. Это прибыльное ремесло испанцы переняли у арабов. Кроме шелка здесь выделывали и шерстяные ткани. До XVI в. предпочитали яркую гамму цветов, но во второй половине столетия в аристократической придворной среде предпочитают черные, серые, белые и коричневые цвета.

Женский испанский костюм этого времени имеет больше различий, чем сходства с общеевропейским. Здесь впервые в Европе создается каркасный тип женского костюма, который повторяет не формы тела, а жесткую малоподвижную основу. Именно он оказал влияние на дворянский костюм всех западноевропейских стран и послужил основой для образования форм женского европейского костюма позднего феодализма. Его силуэт отличался ясностью линий, представлял собой схему, состоящую из двух, расположенных друг против друга треугольников, вершины которых пересекаются на талии. Первый — малый треугольник — был расположен на месте лифа. Его каркас чаще всего был из металлических прорезных пластин, обтянутых замшей или бархатом. Вторым треугольником находился на месте юбки. Ее жесткая колоколообразная форма достигалась тем, что в нижнюю юбку из плотной ткани вшивали металлические обручи. Эта нижняя юбка получила название *вертигадо*. Поверх нее надевали юбку из черной тафты — *баскиню* и верхнее платье — *сайо*. Это платье состояло из лифа с откидными рукавами (под ними находились съемные рукава) и юбки (рис. 36). Съемные рукава соединялись с проймами шнуровкой, скрытой под валиком или фестонами. Жесткой форме такого платья соответствовали и другие детали костюма, как, например, воротник горгера. Металлический каркас, силуэт костю-





Рис. 36. Женский испанский придворный костюм XVI в.

ма и слоеный крахмальный воротник завоевали всю Европу XVI в. и создали славу «испанской моде». Вертигадо были распространены главным образом в придворно-аристократической среде, одежда же горожанок продолжала сохранять мягкие пластичные формы, свойственные испанскому костюму середины XV в. Примечательной особенностью испанской одежды является обувь на толстой подошве. Известно, что для испанок совершенно недопустимым было показывать обувь. Однако это не распространялось на обувь на толстой подошве — чапинес. При такой обуви нога была видна до щиколотки. Чем знатней была дама, тем толще были ее чапинес (рис. 37). Из женских головных уборов известны чепчики, отделанные рюшем из газа или кружев; большие



Рис. 37. Христофор Вейдиц.  
Знатная дама из Севильи на прогулке,  
рисунок 1531—1532 гг.

широкополюе шляпы с узкими тульями из дорогих материалов, с богатой отделкой. Самым распространенным из них был ток — с маленькими полями и высокой тульей. Выходя на улицу, надевали кружевные *мантильи*, накидывая их на голову, тонкие прозрачные покрывала, крепленные на обручах, а также накидки с капюшонами.

### Французский костюм

Под воздействием итальянского Возрождения, проникшего во Францию в конце XV в., исчезают остатки средневековья. Во всем чувствуется влияние античности. Двор французского короля становится самым пышным в Европе. Формы костюма в начале XVI в. находились под влиянием итальянских мод, а затем, после поражения в войне с Испанией, они попадают в зависимость от испанской моды.

В начале XVI в. французы, восприняв итальянский костюм, вносят в него ряд изменений, придавая большое значение декоративной стороне одежды. Мужской костюм состоял из белой полотняной рубашки с открытым воротом и широкими рукавами, законченными рюшем, *о-де-шосс* (верхних штанов), *ба-де-шосс* (чулок) и *пурпуэна*. *О-де-шосс* делали из бархата, шелка, парчи и сукна. *Ба-де-шосс* в начале века шили из ткани, скроенной по «косой нити». *Пурпуэн* также изготовляли из дорогих тканей. На груди и рукавах делались разрезы. Отделкой служили вышивка, дорогие пуговицы и металлические украшения. Верхней одеждой, заменившей старое сюрко, была *сэ* — широкая свободная одежда несколько выше колен (см. цв. вкл., илл. 19). Поверх *сэ* иногда надевали *робу* с широкими рукавами, отложным квадрат-

ным воротником и большим количеством складок. Костюм дополнялся головным убором, который потерял ту ясно выраженную устремленность вверх, какая была в период средневековья. В основном носили *барет* или *ток*. Барет представлял собой большой круг ткани, собранный по краю и соединенный с жестким бортиком, нашитым на небольшие поля, поднятые кверху. Поля барета часто украшали шнурами из нитей жемчуга, драгоценными пряжками и страусовым пером. Током называлась маленькая шляпа с жесткими полями (рис. 38). Костюм подчеркивал привилегированное положение при-



Рис. 38. Ток



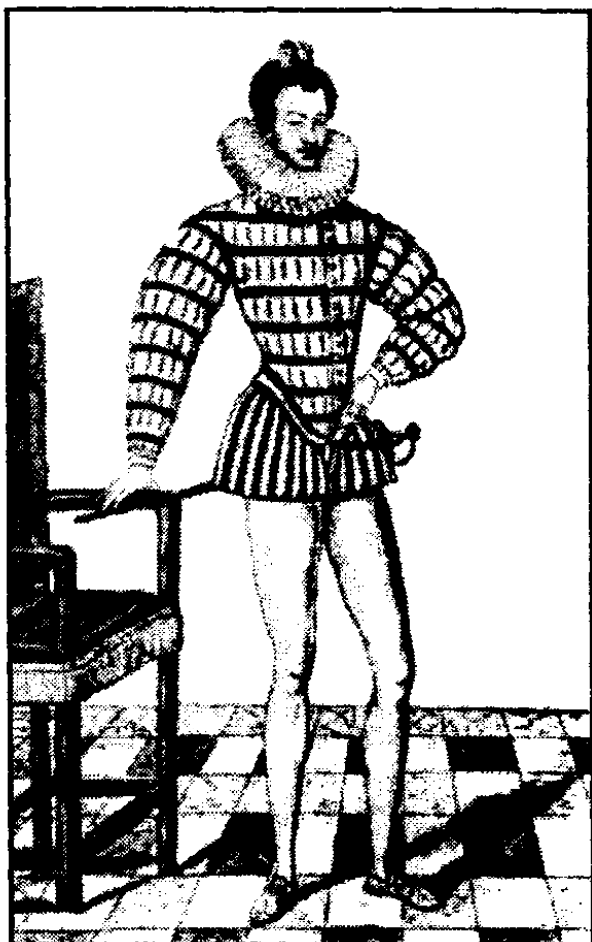
Рис. 39. Пурпуэн и о-де-шосс в 50-е гг. XVI в. во Франции

дворных. На протяжении века в стране издавались законы против роскоши, запрещавшие третьему сословию носить одежду определенных фасонов и из дорогих тканей. Во второй половине XVI в., под влиянием испанских мод, происходит изменение французского мужского

костюма. Уменьшается его общий объем. Пурпуэн становится значительно уже, появляются рукава с коротким буфом (рис. 39). Как у испанского хубона, у пурпуэна делают выпуклый перед на стеганой подкладке. В последнее десятилетие в мужском костюме проявляются черты женственности: носят маленькие узкие туфли, стеганные рукава делают очень широкими вверху и резко суживающимися внизу, у запястья, отчего мужская рука казалась маленькой, похожей на женскую. Открытый ворот рубашки заменяют высоким стоячим воротником, по его краю выпускают узкий рюш, появляется плоеный круглый воротник — *фреза*, подобный испанской горгере (рис. 40). Увлечение большими фрезами способствовало изготовлению ложек и вилок с очень длинными ручками. Появляется большое разнообразие о-де-шосс: они могут быть короткими, сборчатыми, свободными, не-



Рис. 40. Воротник «фреза»



а



б



в

Рис. 41. О-де-шосс во Франции XVI в.

а. Неизвестный художник. Сен-Мегрен д'Эпернон. XVI в. Гравюра с картины.

б. Роже де Геньер. Дворянин из Лиона. Акварель, 1572 г.

в. Роже де Геньер. Генрих IV, король Франции и Наварры. Акварель, 1600 г.

сколько суженными книзу, повторяющими форму женской ноги (рис. 41 а, б, в). В них впервые стали делать карманы. Обувь делают мягкую, тупоносую. Мужские прически целиком повторяют силуэты испанских — волосы, зачесанные назад или подстриженные «лестничками» и подвитые надо лбом в крупные локоны.

Женский костюм в начале XVI в. испытал влияние итальянского, но французскому вкусу претила прославленная пышность итальянок. Французы определили собственные пропорции при существующем в Европе пирамидальном силуэте. Женский костюм состоял из нижней рубашки с длинными рукавами, жесткого лифа и воронкообразной нижней юбки из плотной ткани — вертюгалья, сверх которых надевали котт — платье с длинными рукавами и роб. Роб — распашная одежда из более дорогой ткани с широкими рукавами, имевшими большой продольный разрез спереди. Рукава котт, подобно рукавам мужского пурпуэна, украшали продольными разрезами, их скрепляли небольшими металлическими пряжками с камнями. Сопоставление цветов тканей различных фактур делало костюм живописным. Пояс из чеканных пластинок с драгоценными камнями опоясывал роб и спускался спереди (цв. вкл., илл. 20). К поясу подвешивали флакон с духами, печать, ключ, зеркало и другие предметы, как это было принято в Италии. Женские прически имели два основных силуэта. Один из них был высоким, с каркасными валиками надо лбом; обрамляя лицо, прическа повторяла форму сердца (рис. 42). Другим видом прически была «кеглеобразная», также имеющая каркас внутри. Завитые локоны маскировали высокий каркас, полностью скрывая его, но повторяя его форму. С распространением испанской моды женский костюм подвергся изменениям. Это сказалось в маскиров-



ке декольте вставкой или в отказе от него. Вставку заканчивают высоким воротником с фрезой. Котт также делают закрытым, роб — или с узким разрезом от воротника до талии и от талии до низа, или совсем без разреза. Рукава вверху, подобно мужским, имели буф, книзу их делали узкими и украшали рюшем (рис. 43). По пройме иногда пришивали небольшие козырьки, а на спину спускали длинные висячие фальшивые рукава. Во второй половине века появилась мода на вязаные чулки. Это делало ногу изящной, поэтому обувь стали делать узкой, для увеличения роста привязывали двойные деревянные подошвы. В 90-х гг., при Генрихе IV, становится модным веерообразный жесткий кружевной воротник, известный нам как воротник Марии Медичи (рис. 44). Светские дамы носили черные маски и полумаски из черного бархата, а также перчатки и веера, расшитые узорами.



Рис. 42. Французская женская прическа эпохи Возрождения

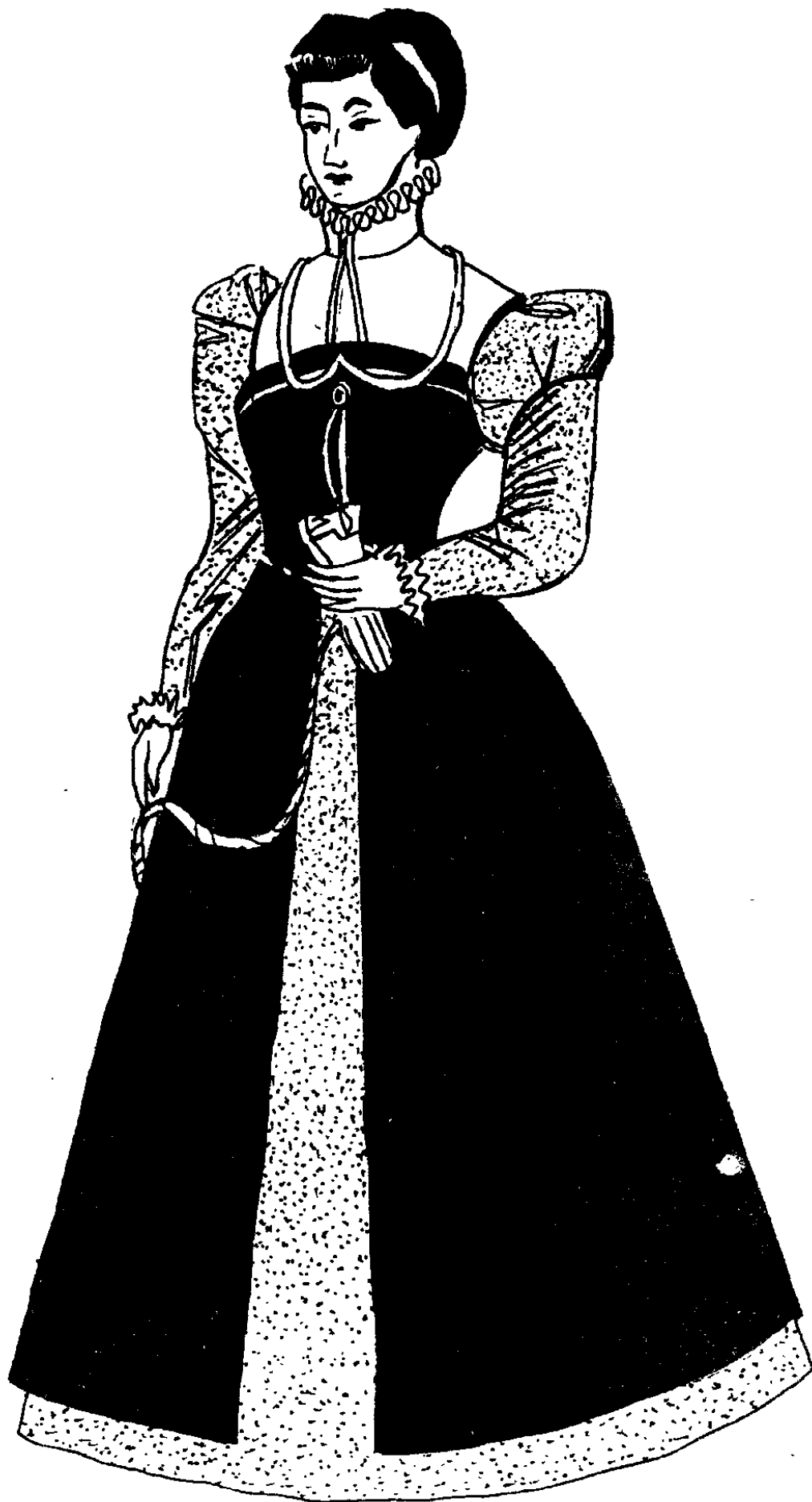


Рис. 43. Костюм французской горожанки XVI в.



Рис. 44. Костюм богатой французской горожанки XVI в.

### Английский костюм

Англия к началу XVI в. становится одной из сильнейших держав Европы. Зарождение нового способа производства — капиталистического — способствовало превращению страны в «мастерскую мира», могущественную, передовую морскую державу, обладательницу огромных колоний. Влияние культуры итальянского Возрождения распространяется в Англии, что сказывается и в костюме. Время от времени объектами для подражания в Англии становятся то немецкие, то французские костюмы, однако склонность англичан к традиционности способствует тому, что костюм сохраняет некоторые черты своеобразия, характеризующие эстетические вкусы англичан того времени. Подобно другим народам Европы, англичане по-своему видоизменяют иностранные костюмы, что придает внешнему облику британцев национальный колорит. Мужской костюм состоял из рубашки двух видов — со стоячим прямым воротником, покрытым вышивкой, и без воротника, с горловиной, отделанной узким рюшем. Поверх рубашки надевали *дублет* — узкую короткую куртку с узкими рукавами или без рукавов. Верхней одеждой служил *джеркин*, соответствующий французскому *пурпуэну*. *Дублет* украшали вышивкой, разрезами, скрепленными маленькими ювелирными розетками с цветными камнями. К проймам *дублета* пришнуровывали рукава обычно из той же ткани, что и *джеркин*. Поверх *дублета* надевали *джеркин*, который имел несколько фасонов. От талии до середины бедра шла широкая *баска*. Ее делали иногда подобно юбке в складку (цв. вкл., илл. 21), иногда распашной, более короткой, расширенной книзу. Нижние штаны-чулки у англичан назывались *незер-стокс*,

верхние — *appa-стокс*. Верхние штаны делали узкими, выше колен, или широкими, собранными на шнур. Это позволяло в зависимости от желания владельца регулировать их длину. В отличие от моды других европейских стран, поверх нижних штанов англичане носили короткие чулки *бут-хоуз* (цв. вкл., илл. 21), которые впоследствии было принято украшать вышивкой. Обувь, как и в других странах, была мягкой, но имела широкие квадратные носки — «утиный нос». В середине века заметно сказывается влияние испанских мод. Это сказалось в появлении жестких прокладок в джеркине и рюша по краю стоячего воротника, который затем превратился во фрезу, называвшуюся в Англии *раф* (рис. 45). Дублет превращается в верхнюю одежду, его делают с рукавами и небольшой баской, и он заменяет джеркин. Джеркин становится парадной верхней одеждой. Появление вязаных чулок повлекло за собой увеличение длины аппа-стокс, которые стали называть «бричз» (см. рис. 45). Знатные англичане, особенно молодые, увлекались «венецианскими» бричзами (рис. 46), что делало мужскую фигуру похожей на женскую. Мужские прически были просты, наиболее распространенная — «под скобку» (цв. вкл., илл. 22). Аристократы носили завитые длинные локоны, подстриженные с одной стороны. Появлялись прически на испанский манер — волосы надо лбом отращивались длиннее и завивались, с затылка срезались сильнее. Носили также прически «под ежика», когда коротко подстриженные волосы торчали надо лбом наподобие игла ежа. Пуритане носили волосы, стриженные «в кружок», за что они получили прозвище «круглоголовые».

Английский женский костюм в начале XVI в. был сходен с фламано-французским. Его отличают ясность и простота, отсутствие нагроможденности форм и мелких



Рис. 45. Английский мужской костюм XVI в.

деталей. Национальный колорит костюму придавал головной убор — *гейбл*, который по форме напоминал крышу домика и состоял из нескольких слоев материи (цв. вкл., илл. 23). Как и в других европейских странах, женская одежда состояла из трех частей: рубашки из белого полотна у богатых или из полушерстяной ткани у



Рис. 46. Соколиная охота королевы Елизаветы  
(фрагмент гравюры 1575 г.)

бедных, котта с плотно облегающим фигуру жестким лифом (рис. 47) и сюрко с гладким лифом и расширенной книзу мягкой юбкой. Рукава платья состояли из двух частей — верхней, доходившей до локтя, и нижней — громадных воронкообразных манжет, соединяющихся с рукавом при помощи шнуровки.

Во второй половине XVI в. направление в моде определялось вкусом королевы Елизаветы, которая требовала, чтобы все придворные дамы следовали ее примеру, однако их костюмы должны были быть менее богаты. Вариантов женских костюмов было много, особенно ощущалось влияние немецкой моды. Состоятельные люди носили бархат, парчу, тонкое сукно локальных цветов — зеленого, голубого, коричневого. Самым наряд-



Рис. 47. Английский женский костюм XVI в.  
(с гравюры Ганса Гольбейна Младшего)



ным во всей Европе считался красный цвет. Его использовали в костюмах для торжественных случаев. В конце XVI в. в женском костюме произошли изменения: форма юбки стала держаться на каркасе, заимствованном из Испании — вертюгадо. Костюм отличался разнообразием фасонов в пределах установившегося типа, обилием вышивок, кружев. Ширина рукавов увеличилась, их стали подбивать ватой; вверху, у проймы, появился буф. Разнообразие фасонов одежды создавалось формой рукавов: с продольными разрезами, с маленьким верхним буфом, с козырьками, буфом и поперечными браслетами. Большое распространение, как и в мужской моде, получил воротник раф, а также «а ля Мария Стюарт». В связи с этим наблюдаются изменения и в женских прическах. Следуя испанской моде, все состоятельные женщины носили высокие прически с каркасами разной формы, сделанными из проволоки или бархатных валиков (цв. вкл., илл. 24). В 80—90-х гг. XVI в. заметны значительные изменения. Впечатление строгости и простоты форм женского костюма начала века утрачивается. Сочетание удлиненного лифа, огромных рукавов и расширенной в объеме и притом укороченной юбки на каркасе — вертюгадо создают впечатление коротконогой фигуры (рис. 48). Платья давали возможность видеть обувь — шелковые вышитые туфли на низком каблуке или совсем без каблуков, но могли носить туфли и совсем без задников. Женщина в таком костюме превращается в забавную разряженную игрушку.

Используя особенно понравившиеся итальянские, испанские или немецкие образцы одежды, англичане изменяли их по своему вкусу. Во внешнем облике аристократов в это время прежде всего сказывалось стремление продемонстрировать свое богатство — дорогие ткани, кру-

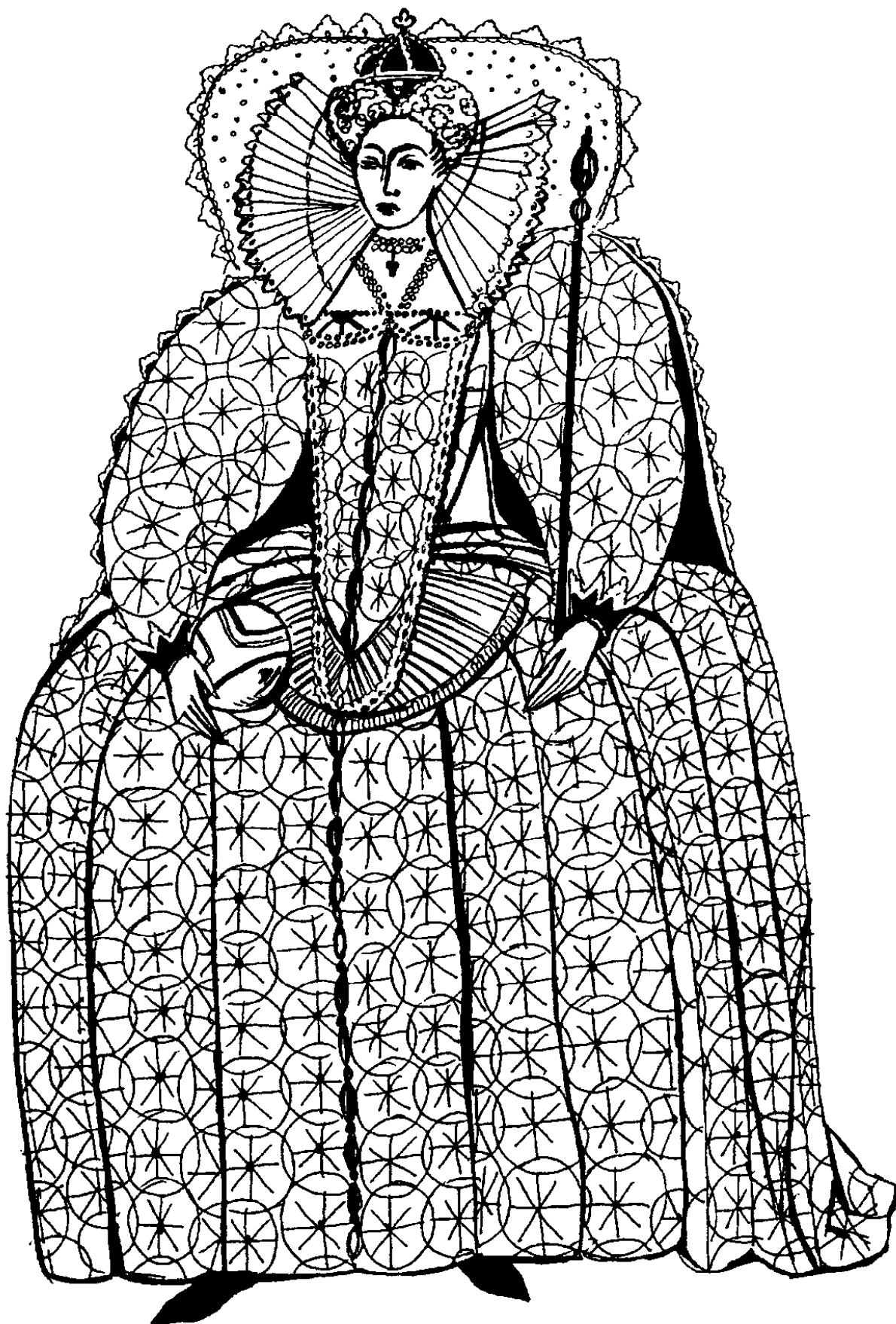


Рис. 48. Английский женский придворный костюм XVI в.

жева, украшения. Поэтому в английском костюме второй половины XVI в. не всегда проявляется чувство меры, интерес к красивым пропорциям и изящным линиям, т. е. все то, что будет характеризовать вкус британцев последующего периода.

### *Костюм Германии*

Возрождение в Германии началось в XV—XVI вв. В это время страна не была единым государством. Она состояла из больших и малых феодальных княжеств, независимых друг от друга обособленных городов. Император не был влиятельной фигурой в государстве. Его указы распространялись лишь на некоторые области. Бесконечные распри, кровавые столкновения между феодалами мешали образованию единого централизованного государства. В этот период в стране почти полностью сохраняются средневековые устои быта. Они сказываются и в форме костюма, характерной для позднего средневековья. Но наряду со старыми появляются и новые его формы. Они тесно связаны с направлением европейской культуры эпохи Возрождения, с новым отношением к человеческому телу.

Особенностью германского костюма являлась склонность к измельченности форм внутри главных объемов, отчего костюм терял целостность композиционного решения. В Германии больше, чем в других странах, костюм перегружали различного рода отделками в виде многочисленных разрезов, полос и ювелирных украшений. Разрезы, став модой, постепенно покрыли все части костюма и получили форму поперечных и продольных полос. Размещали их в самых разнообразных комбинаци-

ях, нередко так, что все вместе взятое представлялось в виде сетки, связанной из лент различной длины и ширины (рис. 49 а, б). Разрезы стягивались лентами, завязанными в банты. Ткань, которую подкладывали под разрезы, бралась всегда контрастных цветов по отношению к цвету самого костюма. Самой характерной одеждой была *шаубе* (рис. 50 а). Она появилась в конце XV в. В середине следующего столетия она достигла наибольшего объема, когда верхнюю часть рукавов делали громадным буфом (рис. 50 б). Шаубе разрешалось



Рис. 49. Костюм ландскнехтов XVI в.

носить только состоятельным горожанам. В 20-х гг. богатые люди стали носить шаубе на меху с широким воротником. Под шаубе — *вамс*, который соответствовал французскому пурпуэну, итальянскому джуббоне и английскому джеркину. К *вамсу* привязывались штаны, а чулки заходили за колена и прикреплялись подвязками.



Рис. 50. *a* — шаубе первой половины XVI в. Портрет Леонарда Фиша (гравюра XVI в.);  
*б* — шаубе и *вамс* начала 50-х гг. XVI в. Портрет барона Геберштейна (гравюра, 1559 г.)

Те и другие отделялись многочисленными разрезами. Наряду с шаубе в обиходе германской знати и бюргеров появилась новая одежда — *фальтрок*. Первоначально это была только юбка в складку, которую надевали поверх вамса. Впоследствии фальтрок соединили с лифом, он получил боковую застежку. Его покрой всегда согласовывался с вамсом. Если вамс имел рукава, то фальтрок шили без рукавов, и наоборот.

Постепенно в костюме происходят изменения — появляются более легкие верхние одежды. Выделяется костюм ландскнехтов — военного сословия, который отразил типично немецкий вкус. Костюм был необыкновенно ярок, живописен и своеобразен (рис. 49 а, б). Ландскнехты придумали способ обновлять свою одежду путем накладывания заплаток из цветной материи. Делали они и ставшие модными прорези. Молодые щеголи с некоторыми добавлениями подхватили эти новшества. Такому костюму соответствовала широкая обувь с квадратным носком, отделанная разрезами. Башмаки изготовлялись из кожи, бархата, шелковой и шерстяной ткани. Сапоги делались из кожи натурального цвета с широким округлым носком. Разрезами отделялись не только одежда, обувь, головные уборы, но и перчатки. Перчатки надрезались в области пальцевых суставов, а с изнанки вставляли цветную прокладку. Общим национальным головным убором в конце 20-х гг. стал низкий широкий барет. Появление новых соотношений объемов в костюме изменило его форму. Постепенно размер его увеличивается, поля из двух частей делают вокруг всего барета. Между разрезами полей продевали шнурки ленты и скрепляли их золотыми булавками. Чем шире становился барет, тем более плоской делалась его форма (рис. 50 а). Распространенным был и барет с опущенными полями,

прикрывавшими затылок. Мужчины в начале XVI в. носили волосы, достигавшие плеч или лопаток. Спереди выстригали ровную челку, а височные и затылочные пряди подстригали полукругом или эллипсообразно. Прически делали как из прямых, так и из сильно завитых волос. Распространилась прическа «колба», в которой отсутствовал пробор и волосы зачесывались от макушки в разные стороны. От виска до виска и сзади полукругом волосы коротко подстригались, при этом концы их подвивались и подгибались вовнутрь. С изменением длины причесок, их укорачиванием возникает мода на бороды и усы. В большинстве случаев их носили короли, рыцари, князья, феодалы, часть горожан и крестьян.

Образ немецкой женщины, отображенный в произведениях Альбрехта Дюрера и Лукаса Кранаха Старшего, скорее близок творениям позднеготических скульпторов, нежели прекрасным, полным жизни женским образам итальянского Возрождения. Близость к средневековью сказалась и в костюме. Одежды сковывали движения и вынуждали держаться прямо. Узкий лиф подчеркивал женскую фигуру, выделял живот. Глубокий вырез декольте обнажал значительную часть спины, а спереди открывал рубашку, едва прикрывающую грудь. Широкая юбка сзади оканчивалась шлейфом, а спереди прикреплялась к лифу несколькими складками-раструбами (рис. 51). Женский костюм был схож с мужским. Женщины, как и мужчины, носили шаубе и барет. Но женская шаубе имела иные пропорции. Она была более узкой и длинной. Лиф платья постепенно превратился в открытый корсаж с рукавами и со шнуровкой спереди. При этом края лифа у шнуровки не сходились на 15—20 см. Под шнуровку надевали специальную вставку или

сорочку из тонкого полотна. Популярным элементом одежды был особый небольшой воротник типа пелерины, так называемый голлер. Его накидывали на плечи и застегивали на груди. Голлер носили как нарядную принадлежность туалета даже при высоком закрытом лифе платья. Во второй половине XVI в., когда распространилась мода на испанские воротники — горгеру, голлер носили вместе с горгерой. Излюбленным видом женских причесок остаются плетеные косы. Девушки носили слег-



Рис. 51. Альбрехт Дюрер.  
Прогулка (гравюра, 1495 г.)



ка подвитые волосы, распущенные по спине, или плели височные косы, спуская их на грудь. Голову при этом не покрывали. Замужние женщины заплетали волосы в косы и по-разному их укладывали. Незаплетенные волосы помещали в сетки так, что с обеих сторон лица образовались большие висячие мешки (цв. вкл., илл. 25). Женские головные уборы были самых разнообразных форм. Носили чепцы, платки, покрывала, свернутые наподобие чалмы, а также шляпки из фетра и материи. Сохранились высокие энены и горж — головные уборы средневековья. Распространены были меховые шапки и косынки до плеч.

Влияние испанской моды во второй половине XVI в. в Германии сказалось на изменении общего характера костюма. Одежда становится более жесткой, приобретает сухие контуры, юбку иногда делают на каркасе, декольте сменяется высоким стоячим воротником. Большое распространение получают плиссированные юбки, неизвестные в испанском костюме, которые носят поверх жесткой колоколообразной нижней юбки. Выработанные в Германии формы и декоративные принципы не оказали влияния на общеевропейский путь развития костюма, а сохранились лишь в народном костюме.

### *Западноевропейский костюм XVII в.*

XVII в. — совершенно самостоятельная фаза в развитии мировой художественной культуры, обладающая своими неповторимыми особенностями в мировоззрении, общественном и культурном укладе, образном мышлении. С XVII в. наметились контуры единой мировой

художественной культуры, обладающей, при всех местных различиях, общими чертами.

XVII в. отнюдь не был мирным в истории Европы. На него падают опустошительная Тридцатилетняя война, английская буржуазная революция, колониальные захваты в Азии, Африке и Америке, необычайная свирепость инквизиции. Это время обнаружило некоторые исторически важные результаты буржуазного развития. Завершившие свою централизацию европейские державы принадлежали к разным историческим формациям. Испания в середине века потеряла бывшее могущество, Франция представляла собой классический пример абсолютной монархии, могущество Англии было еще впереди, после 1689 г. реальная власть в ней принадлежала землевладельцам и капиталистам, в Голландии победил буржуазный строй, а Италия и Германия, расколотые на феодальные владения, утратили былую силу и политическое влияние.

В европейском искусстве XVII в. возникают два новых художественных стиля — барокко и классицизм. Характерными чертами барокко стали парадность, театральность, пышность и тяжеловесность. Художественный образ классицизма основывался на естественном стремлении к простоте, ясности, рациональности. Оба стилевых направления воплотили вкусы придворной аристократии того времени. Так же, как и в архитектуре и изобразительном искусстве, элементы барокко и классицизма органически сочетаются в costume.

Первые 20 лет XVII в. в Европе преобладает «испанский костюм» — узкий, плотно прилегающий и жесткий, требующий торжественно-размеренных движений. Коренные изменения в costume наблюдаются после войны Нидерландов с Испанией, когда военные

отвергли тесную, сковывающую движения одежду. Под влиянием военной одежды придворный костюм утрачивает тяжеловесный характер, свойственный испанскому. Идеалы меняются, мужчина — рыцарь, воин постепенно превращается в светского придворного. Обязательное обучение дворянина танцам, музыке придает его облику пластичность. Мужественность XVII в. — это и величественность осанки, и галантное обращение с дамами.

Со второй половины XVII в. Франция становится законодательницей моды в Европе. За этот период мода в этой стране меняется шесть раз. Идеалом мужской красоты признается Людовик XIV — «король-солнце». Он был высокого роста, с правильными чертами лица, пышными и длинными белокурыми волосами. Идеал женской красоты — величественность, парадность, жеманство. Женская фигура характеризуется высоким ростом, развитыми формами плеч, груди, бедер и очень тонкой талией. Моду в женской одежде диктовали часто меняющиеся фаворитки короля.

Распространение моды происходило довольно интересным способом. Рассылали восковых кукол, одетых по последней моде, в другие государства. Куклы получили имя греческой красавицы Пандоры. Существовали Большая и Малая Пандоры — для верхней и нижней одежды. Путешествие восковых фигур было событием, которому придавали очень большое значение. На это время между воюющими странами заключалось перемирие.

Производство тканей начинает приобретать промышленный характер. Широко распространяется шелковое и шерстяное ткачество во Франции и Италии, производство набивных тканей в Англии, Голландии, Германии.

Бархат, парча, атлас, пан, тафта, ратин, сукно, бюраль, крепдешин, муар — это лишь отдельные наименования различающихся по фактуре, плотности и назначению шерстяных и шелковых тканей. По цвету, наряду с использованием ярких тонов, возникает интерес к нежным полутонам и ахроматическим цветам — серому, белому, черному. В отделке тканей большую роль играла золотая и серебряная нити. Орнаментация ткани находится под прямым воздействием стиля барокко. В конце века появляются полосатые и клетчатые ткани. Широко распространены кружево, гипюр, плетеные узоры которого напоминают набивные ткани.

Основными видами мужской одежды этого периода можно считать установившиеся еще в XVI в., это — нижнее белье — рубашка, нижние штаны из полотна до колен, куртка, штаны, верхняя одежда, вязаные чулки, головные уборы и обувь. Силуэт костюма, его форма, детали, дополнения на протяжении периода менялись несколько раз. В начале века мужская рубашка была одновременно бельем и частью верхней одежды. Во второй половине столетия количество рубашек увеличивается, появляется нижняя узкая и верхняя широкая из тонкого белого полотна. Застежку верхней рубашки спереди и широкие манжеты ее рукавов обшивают кружевом или рюшем.

Верхние куртки были разнообразны по форме и отделке. В начале периода это короткий пурпуэн мягкой прилегающей формы (рис. 52 а). Многие его части еще не сшивались между собой, а соединялись шнурками, завязками, крючками. На протяжении нескольких десятилетий его форма меняется, становится пластичнее. В решении баски отказываются от жестких прокладок, но со временем отказываются и от нее. Пурпуэн расширяется

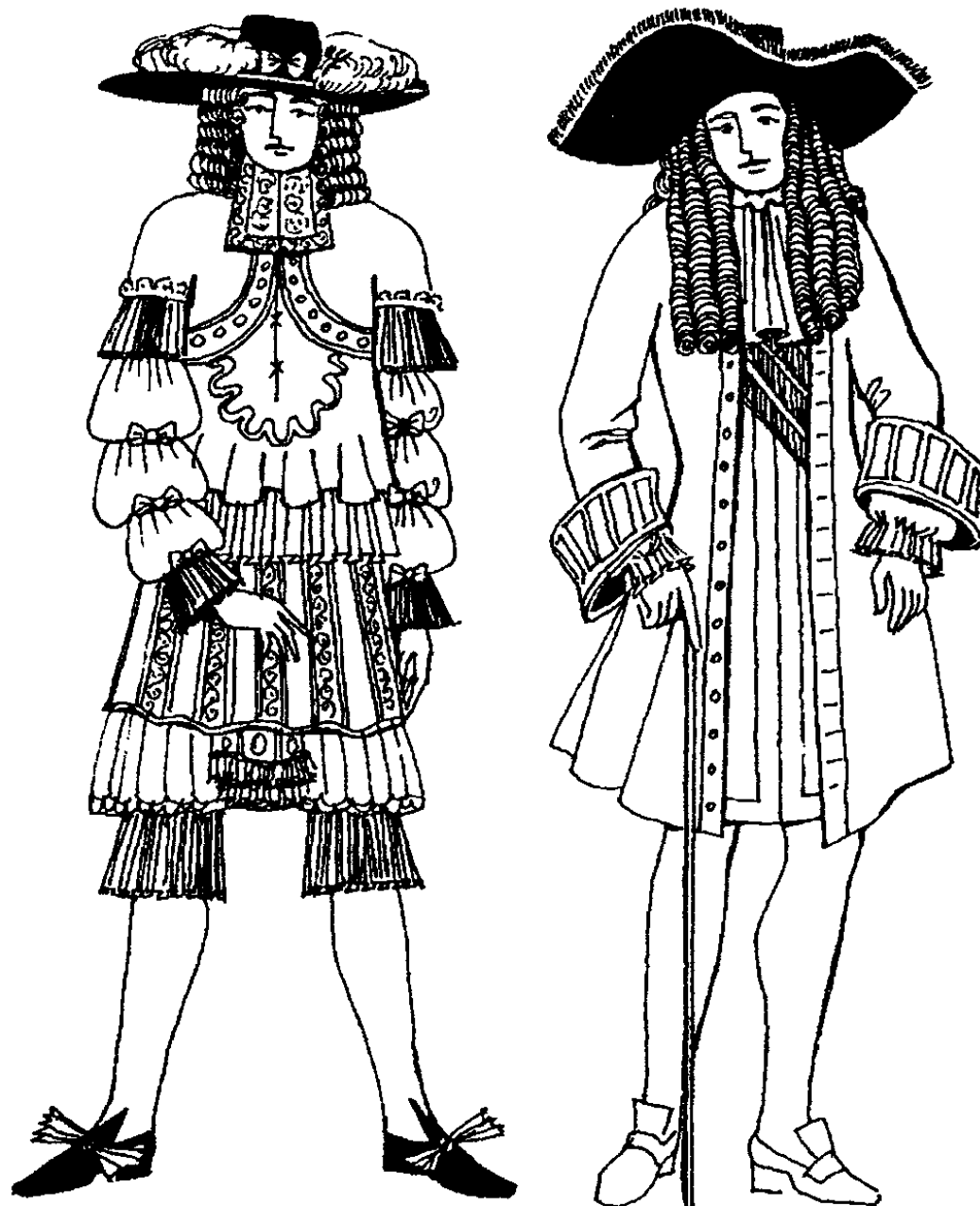
книзу, сверху он застегивается на несколько пуговиц, книзу полы расходятся (рис. 52 б). Элегантность в костюме заставила мужчин отрастить волосы, носить фрезу стало неудобным, вначале была вынута проволока, придающая жесткость гофрированному воротнику, пос-



Рис. 52. Французский мужской костюм первой половины XVII в.:  
а — костюм 1600—1620-х гг.; б — костюм 1650-х гг.

ле чего он сделался тоньше и эластичнее, затем его заменили большим отложным воротником. Воротник и манжеты обшивали кружевом, крахмалили и поддерживали специальным каркасом. Пурпуэн обильно украшали пуговицами, разрезами на рукавах, галуном по борту и линии проймы, бантами. Под пурпуэн на рубашку часто надевали короткую куртку типа жилета.

В течение 50—60-х гг. мужской костюм получает новое стилистическое решение. Пурпуэн заменяют короткой свободной курточкой *брасьер* с короткими, до локтя, рукавами (рис. 53 а). Из-под коротких рукавов брасьера спускались рукава рубашки, перехваченной в нескольких местах лентами. Этот период был связан с правлением малолетнего Людовика XIV, и подражание королю способствовало тому, что в одежде мужчин господствует полудетский облик. В решении костюма ярко сказывается влияние барокко. В конце века появляется новый вид придворной одежды — *жюстокор* (рис. 53 б). Ее покрой и название были заимствованы из военного костюма. Вначале эту одежду из парчи, отделанную золотом, имели право носить только король и члены его семьи. Затем участие в военных действиях дворянства, одетого в нарядный, пригодный только для балов костюм, приводит к необходимости сменить его на более подходящий. Таковым становится костюм короля. Конструкция жюстокора более ясная. Это одежда прилегающего, расширенного книзу силуэта с длинной талией и узкими длинными рукавами с широкими отложными манжетами. Декорировались борта, швы, карманы жюстокора, плечи украшались пучками из лент. Воротника жюстокор не имел, вначале на жюстокор выпускали жабо рубашки, затем появились галстуки из белой ткани с кружевными концами. Галстуки были заимствованы из



а

б

Рис. 53. а — французский мужской костюм 50-х гг. XVII в.;  
б — французский жюстокор, конец XVII в.

костюма королевских наемников-хорватов. Жюстокор стали отделять низко расположенными прорезными карманами. Под ним носили жилет — *весту*.

Форма штанов также меняется на протяжении столетия. В начале века они были широкими в бедрах, брагетт был заменен застежкой на пуговице (рис. 52 а). Длина их колебалась от коленей до икр, внизу они завязывались широкими лентами, обшивались буфами из лент, кружевами. В 50—60-е гг. штаны получают название *панталон* по имени персонажа итальянской комедии. Их форма становится прямой, доходит до середины икры и оканчивается частыми петлями из лент (рис. 52 б). Эти штаны сменили *рэнгравы* (рис. 53 а), которые надевали на широкие, собранные над коленом нижние штаны. Рэнгравы были широкими, как юбка, и более короткими. Они ниспадали свободными складками и заканчивались внизу бахромой из петель лент, оборкой или вышитой каймой. Рэнгравы просуществовали до 1678 г., и уже с жюстокором носили узкие, до колен *кюлоты*.

Верхняя одежда была в основном короткой, свободного силуэта. Это — плащи без рукавов типа накидки, или утепленные с рукавами, причем рукава принято было надевать только зимой, в остальное время года верхнюю одежду носили как накидку. Мужской костюм дополняли вязаные чулки белого, голубого и красного цвета с вышивкой и узором.

Характерной особенностью мужской обуви XVII в. являются высокие каблуки. Наиболее распространенной обувью были сапоги. Голенища сапог делались довольно широкими и отворачивались до половины икр, отвороты обшивались кружевом. Постепенно форма сапог изменяется, они укорачиваются, голенища расширяются во-



ронкообразно почти от каблуков. Любимыми цветами были желтый и светло-коричневый, а в 40-х гг. появились сапоги темно-коричневого, черного и белого цвета. При Людовике XIV в моду вошло обшивать кружевами края раструбов. Помимо сапог носили полузакрытые туфли с бантами, пряжками, розетками с квадратными носами. Они оставались для парадного и бального костюмов. Привилегией короля было носить белые атласные башмаки на высоких красных каблуках. В плохую погоду поверх надевали кожаную обувь без задника на деревянной подошве. Необходимой принадлежностью модного костюма являлись перчатки, различные мелкие украшения, а также шпага, которую носили на перевязи, и трость.

Головные уборы в XVII в. не отличались разнообразием. Мужчины начиная с 20-х гг. носили фетровую шляпу с круглым дном и широкими полями. Тулью обвивало страусовое перо или цветная лента. Буржуазия предпочитала шляпы с высокой тульей, напоминающей усеченный конус, и узкими полями. В это время появляются «треуголки» — шляпы, раздвоенные в середине так, что края полей загибались, образуя острый угол.

Прически в начале XVII в. выполнялись из собственных длинных или полудлинных волос, в конце — их заменили огромные парики рыжего цвета, напоминающие львиные гривы. Парики приобретают формы естественных причесок и прочно входят в жизнь всех слоев населения. В начале века самой модной бородкой была «мушка» — маленький пучок волос под нижней губой. Эта мода была введена Людовиком XIII. Однажды он скуки ради собственноручно обрил всех офицеров своего полка, оставив на подбородке маленький кустик

волос. С этого времени такая бородка стала называться «мушка» или «а-ля роял» (по-королевски).

Женский костюм имел более устойчивые формы, чем мужской. В его основе по-прежнему остается каркас, сочетающий в себе корсет из китового уса и металлических пластинок и юбки-вертюгадо, надевавшейся поверх рубашки. Поверх рубашки надевали также калесоны — нижние штаны из цветных дорогих тканей, они были необходимы для езды на лошадях. Нижнее платье-котт состояло из лифа или корсажа и юбки. Лиф спереди имел съемную вставку, законченную треугольным мысом, низкий и широкий отложной воротник, отделанный кружевом. Спереди лиф был высоким, закрывавшим грудь и часть шеи, но сзади он был вырезан настолько глубоко, что половина спины оставалась открытой. Форма широких вверху рукавов поддерживалась ивовыми прутьями, к ним пришивали широкие манжеты, также отделанные кружевом. Рукава отделялись поперечными буфами с продольными разрезами, под которые подкладывалась ткань контрастного по отношению к платью цвета. Котт превратился в юбку с крупной плоченой баской. С 1630 г. на смену высоким стоячим кружевным воротникам на проволоке приходят отложные гладкие воротники, подобные мужским. Украшением женского, как и мужского костюма, служили кружева, ленты, банты, причем кружевом отделявали все виды одежды и даже обувь.

Верхним платьем служил широкий распашной роб с широкими укороченными рукавами и высокой линией талии. Нижняя часть роба была присборенной. Роб застегивался на петлицы, оставляя открытым весь перед нижнего котта. Цветовое сочетание верхнего и нижнего платьев обычно решалось контрастно (рис. 54).

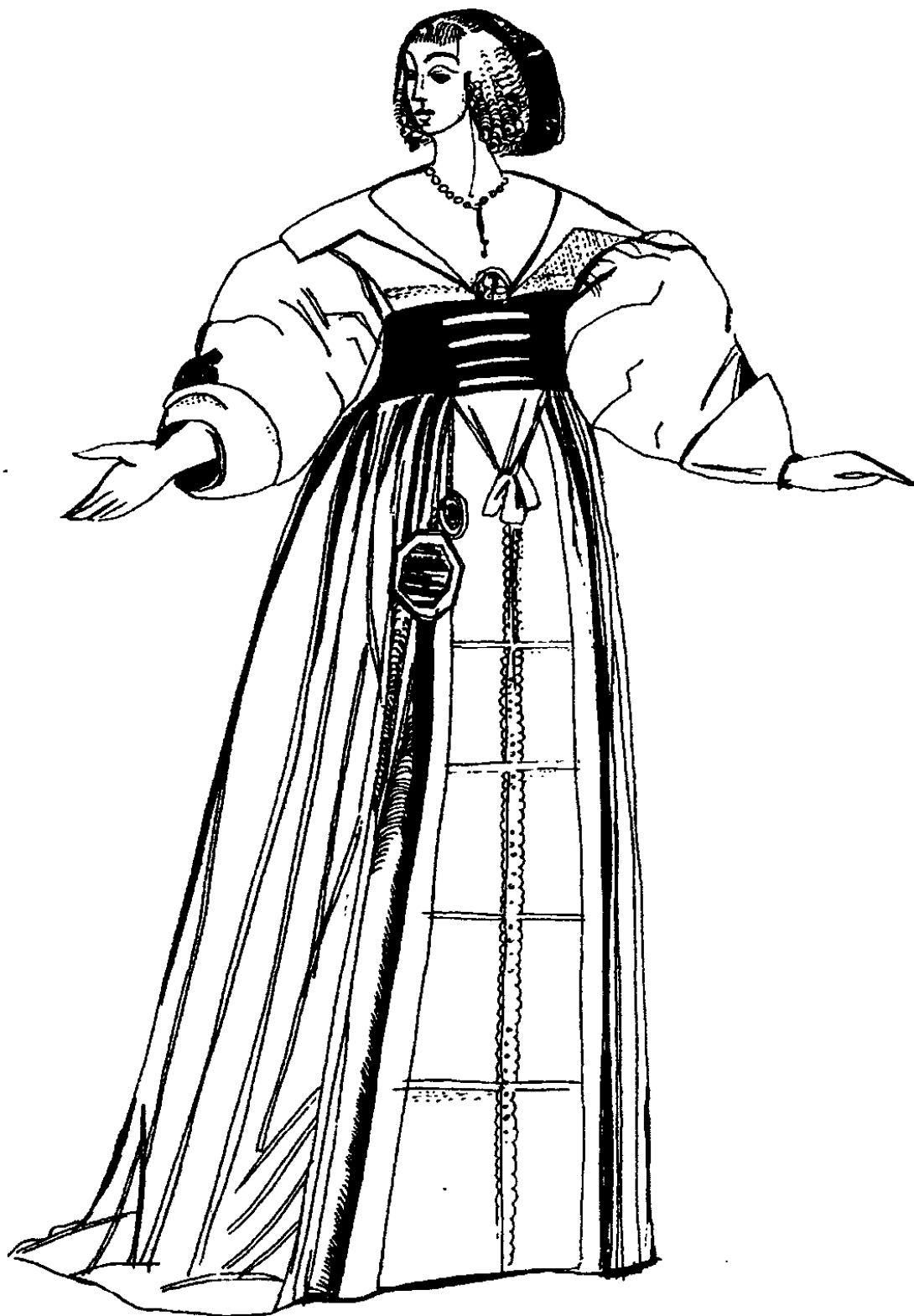


Рис. 54. Французский женский костюм XVII в.

Во второй половине века силуэт женского костюма резко меняется, декоративное решение становится еще более красочным и щедрым. Линия талии понижается и с помощью более жесткого корсета фигура делается тоньше, изящнее. Рукава теряют объем и становятся короче — до линии локтя. Внизу они украшаются широкими кружевными оборками. Каркасная юбка выходит из моды, и прямая неширокая юбка ниспадает мягкими, свободными фалдами. Ее колоколообразная форма сохраняется за счет волосяной прокладки, количество нижних юбок также возрастает. Изменение модного силуэта происходит и в 90-х гг. Объем увеличивается сзади и по бокам благодаря драпировкам, которые закалываются специальными украшениями. Знатные дамы увеличивают у платьев шлейфы, которые носят маленькие пажы (рис. 55). По мере того как лиф платья становится глубже, укорачиваются рукава, отложной воротник превращается в узкую оборку. Обнаженные руки от плеча до локтя прикрывались короткими рукавами из тонкого полотна, обшитого кружевами, а от локтя и вместе с кистью — длинными перчатками.

Декоративное решение женского костюма находится под влиянием придворного этикета и стиля барокко. Наблюдается стремление решить костюм фронтально — расположить отделку спереди, поскольку в присутствии короля нельзя было поворачиваться к нему спиной. В конце века на юбке широко используют поперечное расположение отделки вышивкой, кружевом, аппликацией, бахромой, что создает перегруженность и излишнюю декоративность костюма, нарушает его пропорции.

Женские прически в начале века с изменением воротников упрощаются. Наиболее распространенной прической становится та, которую приписывают Марии Меди-



Рис. 55. Парадное платье придворной дамы. Конец XVII в.

чи — с завитыми боковыми прядями и маленькой челкой (рис. 56). «Детский период» короля Людовика XIV отразился и на женских прическах. Дамы стали носить простые детские прически с завитыми локонами, а также распущенные по плечам локоны, подвязанные лентой вокруг головы, называемые «аль анфан» («по-детски»). В 70-х гг. распространяется прическа «юрлю-берлю» (рис. 57). В этой прическе локоны завивались и укладывались четкими рядами, сужаясь к центру головы. В 80-х гг. распространяется прическа «фонтанж» (рис. 58), которая пользуется популярностью в течение последующих 30 лет. Всеобщее признание в конце века получает прическа «палисадник», которая представляла собой скорее головной убор из массы постижей и лент (рис. 59).



Рис. 56. Прическа а-ля Мария Медичи



Рис. 57. Прическа «юрлю-берлю»



Рис. 58. Прическа «фонтанж»

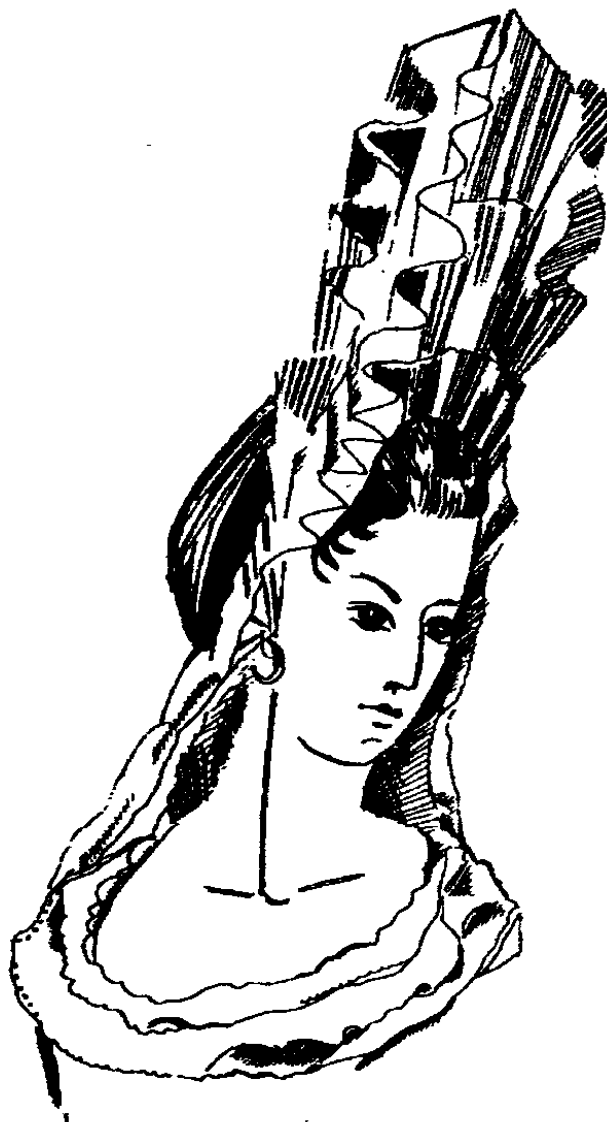


Рис. 59. Прическа «палисадник»

Женщины, подражая мужчинам, также носили фетровые шляпы с большими полями, украшенные перьями. Знатные дамы почти не носили головных уборов. В 50—60-е гг. вошли в моду кружевные наколки и косынки, которыми покрывали прически. Для улицы использовали капюшоны — они надевались отдельно от платья и имели гофрированные ряды рюшей или кружев, обрамляющих лицо. В этот период впервые появляются бриллианты, которыми украшают воротники, прически, шляпы и костюмы. Характерными дополнениями к костюму были светлые шелковые чулки, перчатки, галстуки, шарфы, складные веера, часы, подвешенные к поясу, или



зеркало в дорогой оправе. Туфли из цветной кожи, парчи, бархата имели высокий изогнутый каблук и узкую заостренную носочную часть. Их украшали бантами, пряжками, розетками.

Будучи законодательницей моды в costume, Франция оказывала прямое влияние на ассортимент, конструктивное и декоративное решение костюма остальных европейских стран. Тем не менее английский, испанский, нидерландский и голландский костюмы также дали интересные формы, обусловленные характером национального развития.

Испанский костюм был более сдержан в цветовом решении, в отделке, использовании украшений. В Испании существовали одежды, которые значительно отличались от большинства европейских — это накладные, надевавшиеся через голову. Там не носили кудрявых париков, не отделяли воротники широкими дорогими кружевами, испанские сапоги не имели громадных распусов. Именно в XVII в. в Испании зарождаются национальные элементы в costume, те, которые сделались общими для различных социальных классов. Такими элементами стали баскинья и мантилья, которые до XIX в. сделались органической частью городского и народного костюма. Интересным вариантом испанского костюма каркасной формы является платье тонтильо, в котором преобладают горизонтальные линии (рис. 60). Непомерная ширина юбки внизу и по линии бедер повторяется в контурах прически, в линиях отделки, в пышных внизу рукавах.

В costume Англии развиваются традиции художественного стиля классицизма, противопоставляющего пышным французским формам строгую размеренность, ясные пропорции и благородную простоту. Английские



Рис. 60. Испанский придворный женский костюм  
50—60-х гг. XVII в.

дублеты были длиннее французских пурпуэнов, они создавали более плотную и строгую форму и имели менее объемные рукава. Штаны сужались книзу, создавая плавную линию перехода к сапогам. Вместо пышных кудрявых париков здесь носили слегка завитые естественные волосы. Небольшой белый воротник (символ пуританства) и отвороты придавали костюму элегантность. В женской одежде основное внимание уделялось живописным эффектам, использованию пластических свойств

ткани. Наиболее модной в Англии тканью был атлас, драгоценностью — жемчуг. В костюме они подчеркивали белизну кожи, благородную внешность англичанки. В силуэте создавались удлиненные пропорции благодаря завышенной линии талии, прямой, заложенной свободными складками юбке.

Костюм Нидерландов и Голландии в начале века находился под влиянием испанских мод. В середине — наблюдается подражание французской моде, однако заметно проявление своеобразных национальных черт. Это сказалось в оригинальном преломлении черт стиля барокко, характерных для фламандского искусства: монументальность в трактовке форм, декоративные колористические эффекты, сложная динамика.

### *Западноевропейский костюм XVIII в.*

Как и все предыдущие эпохи, XVIII в. оставил свой неизгладимый след в истории костюма. Безусловно, каждая страна имела индивидуальный путь развития, определенный различием исторических условий и национальным своеобразием. Однако в XVIII в. уже создается представление о единстве человеческой культуры, связанное с расширением круга образованных людей, появлением национальной интеллигенции, определившее более тесные культурные связи между странами.

Образование единых форм европейского костюма, начавшееся еще в эпоху Возрождения, становится особенно интенсивным в XVIII в. Этот процесс был связан с почти полным исчезновением феодальной замкнутости большинства европейских стран, развитием торговли между ними и становлением единой общеевропейской культуры.

Классической страной XVIII в. стала Франция с ее своеобразием экономического развития, техническими изобретениями и «просветительством». Франция становится не только центром европейской культуры, но и почти единственным создателем новых форм костюма. Влияние Англии также затронуло часть искусств и особенно сказалось в костюме. Влияние Франции на развитие женского костюма и Англии на развитие мужского в XVIII в., позволяет ограничиться исследованием костюма этих двух стран. Сохранение местных особенностей в костюме Германии, Испании и ряда стран Восточной Европы являлось проявлением феодальной замкнутости, но оно не повлияло на развитие европейского костюма.

В искусстве XVIII в. на смену барокко приходит более изящный декоративный стиль рококо. Название его происходит от французского слова «рокайль», которое означает «украшение», «элемент декора в форме раковины». Этот стиль оказал большое влияние на костюм, под его влиянием изменился эстетический идеал. Если стиль барокко налагал на все печать величавости, помпезности, перегруженности, то стиль рококо, наоборот, принес воздушность, изящество и легкость, утонченную хрупкость и изнеженность. Возникнув во Франции, рококо получает особое развитие во времена правления короля Людовика XV. Центром формирования моды на долгие годы становится Париж. Направление в модах теперь диктует интимный салон аристократии, а не вкус короля или королевы. Королевский двор перестал быть единственным распространителем моды и ее законодателем. В салонах собирались знаменитости: музыканты, художники, поэты, литераторы, — которые приковывали теперь внимание всего Парижа, как некогда королевские особы.

Английский костюм XVIII в. на протяжении более 80 лет отличался от общеевропейского лишь отдельными деталями и более длительной устойчивостью некоторых форм. Только в последние 15 лет в английском костюме побеждают национальные черты и создается своеобразный «английский стиль», зародившийся еще в XVII в., и тогда-то он становится образцом для всей Европы.

Первые пятнадцать лет XVIII в., до периода регентства во Франции, мужской костюм сохраняет прежние формы (рис. 61). Затем его объемы становятся меньше. Жюстокор теперь называют «аби», он плотнее облегает верхнюю часть фигуры, более четко подчеркивает талию и в боковых швах имеет несколько складок-фалд, подшитых толстым проклеенным полотном. Отделка на нем почти отсутствует. Интересной была композиция, построенная на нарастании масс. Объем небольшого парика и треуголки, узких плеч постепенно увеличивается за счет расширенного низа жюстокора и широких манжет. Нарастание масс обрывается на уровне колен (рис. 62 а, б, в). Чулки носили поверх кюлот, и подвязок не было видно. Во внешнем облике дворянина исчезают черты мужественности. Силуэт мужского костюма становится похожим на женский и сохраняется без изменений до середины столетия. В середине века появляются фраки и панталоны, что явилось провозвестником нового типа «гражданского» костюма. Основным видом отделки мужского костюма были кружева, пуговицы, брелоки, часы. Изобилие кружев, производимых во Франции, порождает моду носить кружева по сезонам: более плотные — зимой, тонкие — летом. Распорядок дня светского мужчины требовал особого костюма для каждого случая. Появляется специальный костюм для охо-



Рис. 61. Мужской дворянский костюм начала XVIII в.  
Жюстокор, веста, кюлоты, шляпа

ты — редингот, который делают из зеленого сукна, ниже колен, прямого покроя, с разрезом на спинке, застежкой посередине переда и боковыми продольными прорезными карманами. Под редингот надевали двубортный жилет. Редингот был также и верхней одеждой, он полностью заменил плащ, но как верхнюю одежду его носили в основном зимой. Штаны — кюлоты были длиной до колена. Постепенно их ширина сужается, под них надевали исключительно белые чулки, вместо цветных. Обувью оставались башмаки с пряжками, в середине века предпочитали только черные с небольшими каблуками.

Во второй половине XVIII в. мужской костюм утрачивает женственность, присущую ему в начале периода, он начинает пробивать свой собственный независимый стиль. В нем постепенно исчезают воланы, кружева и ленты. В 80-е гг. по Европе прокатилась волна подражания англичанам. Наиболее распространенной мужской одеждой становится фрак английского образца (рис. 63). Он имел несколько разновидностей, но самым распространенным и модным являлся узкий фрак с высоким стоячим ворот-



ником и застежкой на крупные пуговицы. Его носили с узкими кюлотами, закрывавшими колени, коротким, высоко застегнутым жилетом, пышным жабо и высоким белым галстуком. Широкое распространение получили полосатые ткани, из которых шили только фраки и жи-



б

в

Рис. 62. Французский мужской костюм середины XVIII в.





Рис. 63. Фрак XVIII в.

леты. Однако чаще всего жилеты были белыми, вышитыми цветным шелком. В это время появляется костюм для верховой езды — первый вид спортивной одежды, состоящий из двубортного аби в форме редингота, или фрака из сукна, плотных замшевых кюлот, тонких узких сапог. Впоследствии его стали носить с суконными кюлотами как повседневный костюм. В конце века мужской костюм окончательно упрощается по цвету и форме (рис. 64 а, б, в), оставляя женскому костюму первенство в украшениях.

В начале XVIII в. мужчины носили прически из крупных локонов, уложенных параллельными рядами. Совершенно новой прической, отличавшейся своеобразием от причесок XVII в., была кё. Подвитые волосы зачесывались назад, завязывались на затылке в хвост черной лентой. Позднее хвост из волос стали убирать в футляр из черного бархата, который украшали розетками, бантом, пряжками или маленьким рюшем. Эта прическа получила название «а-ля бурс» (кошелек). Наряду с ней носили прическу «а-ля катоган» (узел), состоявшую из завитых волос, стянутых сзади, и затылочных волос, завязывающихся в толстый узел, напоминающий конский хвост. В конце века парики становятся редкостью. В основном их носят люди определенных сословий — духовенство, судьи, военные. Заимствуются многие английские прически, появляются короткие стрижки. Среди мужских головных уборов наиболее популярными были «треуголки» — черные треугольные шляпы с высоко поднятыми полями, отделанные пухом или короткими страусовыми перьями.

Новшества в женском костюме, воплотившие идеалы своего времени, появились в период регентства (1715—1730). Они основаны на новом использовании тканей и

новом обыгрывании каркаса — *панье*, изготовленного из ивовых прутьев, китового уса или железных прутьев, обтянутых полотном. Каркас представлял собой конструкцию из обручей, диаметры которых постепенно уменьшались к талии (цв. вкл., илл. 26). Это было довольно



Рис. 64. Французский мужской костюм конца XVIII в.

легкое сооружение, которое от ходьбы упруго колебалось, приводя в движение все платье и открывая на ходу ногу в туфельке на высоком каблуке. Платье чаще всего было цельнокроеным, состояло из плотно облегающего спереди лифа с низким декольте, сильно обнажавшим



грудь и шею, исчезающего на спинке в широких складках свободно ниспадающей массы ткани, переходящей в шлейф. Юбка лежащая на каркасе, почти не имела складок, узкие вверху и расширенных книзу рукава заканчивались несколькими рядами пышных широких кружев (рис. 65). Этот новый женский облик, полный обаяния и трепета, был опоэтизирован в живописном творчестве Антуаном Ватто, поэтому спустя время своеобразный покрой спинки платья 20—50-х гг. получил название *контуш* или «складки Ватто» (цв. вкл., илл. 27). Увеличение объема женского костюма сказалось на характере декора тканей. Появились ткани в полоску, а также ткани с крупными рисунками с большим раппортом.

Панье довольно быстро получили распространение, и постепенно они видоизменяются, приобретая различные формы — овалы, круглые и т. д. Самые большие панье в форме купола при дворе носили только аристократки. Развитие стиля рококо в середине века приводит к усложнению декора, поэтому главное в костюме — украшательство. Платья отделывают фалбалой, гирляндами, пуфами (рис. 66). Совершенствуются отдельные детали, отделки, появляются новые ткани. Талия становится невероятно тонкой, грудь, сильно поднятая кверху, почти обнажается и прикрывается косынкой. Появляется панье «с локтями», разделенное на две половины. В таких панье легче было двигаться, их можно было приподнимать при прохождении через дверь, положить на них руки, что стало неременным жестом. Рукава расширились книзу, подобно крышам китайских пагод, их так стали и называть — «а-ля пагод» (рис. 67). Повседневный женский костюм не имел громоздких панье. Его юбка поддерживалась волосяным чехлом со слегка расширенными боками. Большинство женщин в интим-



Рис. 65. Платье на панье XVIII в.



Рис. 66. Платье в стиле рококо XVIII в.

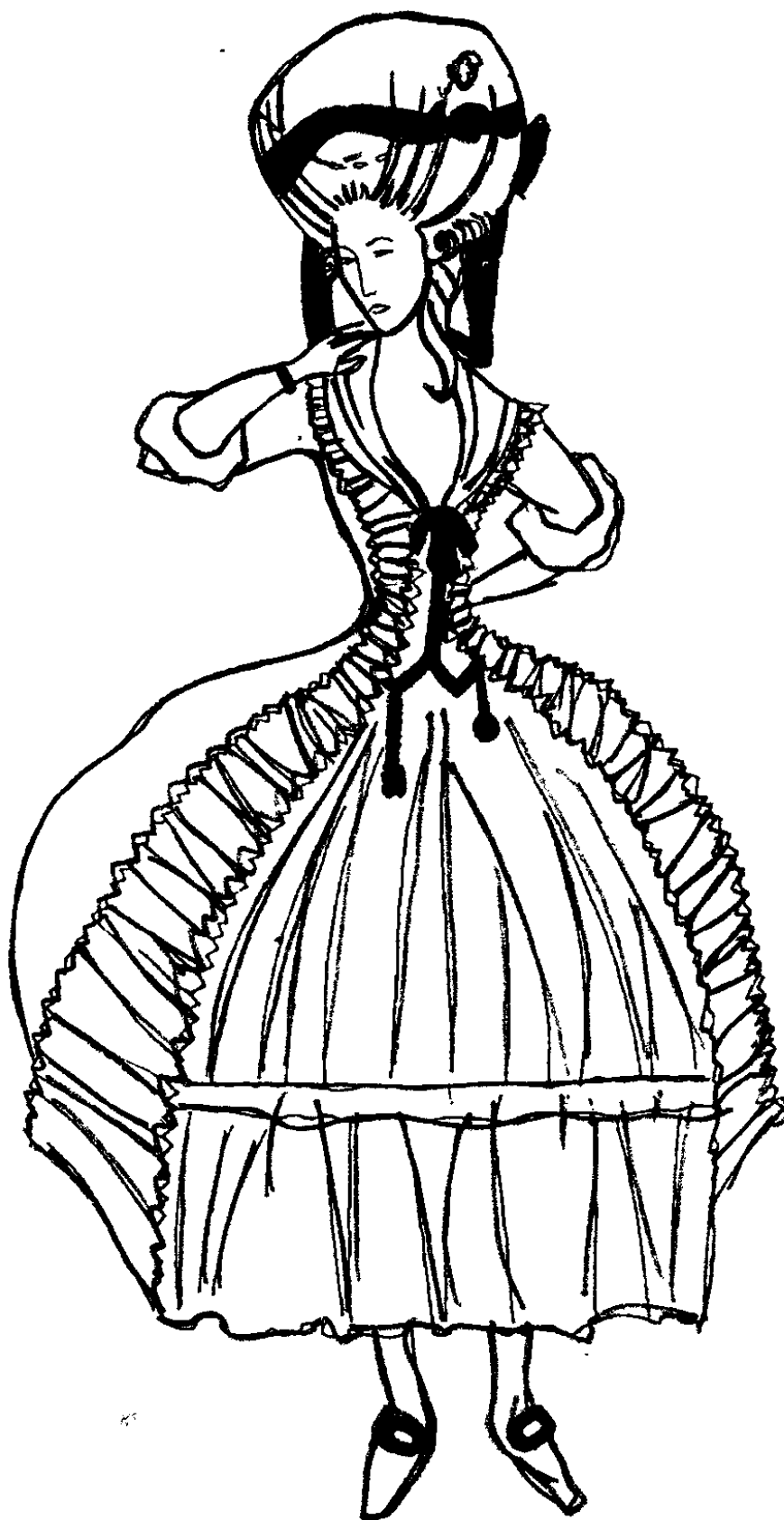


Рис. 67. Женское платье XVIII в.





Рис. 68. Домашний костюм «неглиже» XVIII в.

ной домашней обстановке носили не платье, а юбку и лиф, сверх которого надевали различные распашные кофточки. Этот домашний костюм назывался «неглиже» (небрежный) (рис. 68). В конце века самым распространенным было платье *полонез* в многочисленных вариантах (рис. 66). Его композиция была всецело под влиянием рококо. Оно состояло из юбки и лифа, поверх которых надевалось распашное платье. В местах соединения полочек и спинки продегивали шнурок, от чего получались горизонтальные сборки, переходящие в полукруглые драпировки. В последний период предреволюционной Франции женский костюм, как и мужской, находился под влиянием английского. Исчезают многочисленные отделки, короткие рукава заменяют длинными, узкими. В костюме доминируют спокойные линии, гладкие ткани. Одной из главных особенностей женского костюма было подражание мужской одежде. Женщины носят рединготы, а на голове — громоздкие шляпы (рис. 69).

Женские прически в первой половине века остаются громоздкими и тяжеловесными, повторяющими силуэты «а-ля фонтанж». С 1725 г. в моду входит небольшая прическа «полонез», которая состоит из небольших завитков, уложенных широким венком вокруг головы, при этом затылок оставался гладким. С затылочной части два змеевидных локона спускались на грудь. В 30-е гг. появляется новый яйцевидный силуэт женской прически. В 60—70-х гг. прически представляют собой целые волосяные сооружения в полметра высотой, возводимые искусными парикмахерами-куафёрами (рис. 70). В Париже готовили специальных куафёров в Академии парикмахерского искусства. Названия причесок были самые различные — «тайна», «сентиментальная», «грус-



Рис. 69. Женский редингот XVIII в.



Рис. 70. Прически XVIII в.

тная». Для того чтобы выполнить сложные прически, прибегали к металлическим или деревянным каркасам, использовали до десятка шиньонов, прикрепляя их по поясам, на которые разделялась вся прическа. Верх причесок часто был увенчан не только лентами и перьями, но и бутафорскими изделиями, чучелами животных, цветами, плодами, растениями. Прическа требовала большого количества шпилек, помады, пудры, поэтому сохранить ее старались как можно дольше, не разбирая несколько дней, даже недель. В последней четверти XVIII в. с изменением костюма изменяется и прическа. Украшений становится меньше, пудра выходит из моды, популярность приобретает небольшой парик, завитый крупными локонами, с плоским шиньоном на затылке — *анфан* (дитя, ребенок). Женские головные уборы являлись частью причесок, их украшением. На прическах носят кружевные чепцы, заколки «шу», токи. Из Италии пришло увлечение большими соломенными шляпами, из Англии — фетровыми.

В XVIII в. большое значение придавалось мелким дополнениям к одежде. К ним относились веер, сумочка-*помпадур* для косметики, перчатки и муфта. Туфли носили маленькие и изящные, с глубоким вырезом и увеличенным каблуком. Однако в обществе надевали и низкие туфли из шелка, богато вышитые, украшенные лентами, пряжками или драгоценными камнями. В одежде рококо, сильно обнажающей тело, уделялось большое внимание нижнему белью, которое теперь было произведением искусства. Его шили из шелка, украшали золотом и серебром, богатыми вышивками и кружевной отделкой.

Рококо является типичной модой аристократии, модой, которая объединила всю аристократическую и ко-

ролевскую Европу. Ее быстрому распространению содействовали и первые модные журналы, которые стали выходить в европейских столицах.

Во второй половине XVIII в. в европейской культуре возникает новое течение — классицизм, связанное с возрождением интереса к прекрасным образцам античного мира. В это время начались раскопки в древних городах — Помпеях и Геркулануме. Классицизм оказывает особое влияние на общественную жизнь и моды всей Европы. С другой стороны, на европейские моды оказывают огромное влияние события Великой французской революции (1789—1794), уничтожившей многие привилегии и обычаи. Все это заставило имущие слои одеваться проще. Первое, что было отвергнуто, — пудренные парики, которые остались только для армии. Всеобщим увлечением можно также назвать подражание военному костюму, с ярко выраженным национальным трехцветием. Стихийно возникает костюм революционера-патриота, состоящий из короткой куртки — карманьолы, длинных панталон, красного фригийского колпака с национальной кокардой, рубашки без жабо, свободно повязанного галстука-шарфа. Многие мужчины изобретают для себя одежду, используют в ней некоторые элементы античного костюма, однако попытки воскресить античную моду в мужском костюме провалились. Зато женская мода приняла культ античности почти безоговорочно. 1795—1799 гг. — период Директории. Общество, тяготившееся революционными взглядами, проявляет тенденцию к созданию стиля, особой манеры одеваться, подчеркивая неприязнь к революционным событиям. В костюме это проявилось карикатурной манерой одеваться (рис. 71). Людей с такими манерами прозвали «инкрябль» (невероятные).



Рис. 71. Дама и господин. Костюм периода Директории 1795 г.  
(«удивительная» и «невероятный»)

В женском костюме периода Директории распространяется влияние нового стиля — классицизма (цв. вкл., илл. 28). Классицизм с его культом античности раскрыл перед женщинами красоту обнаженного человеческого тела, освобожденного от понятия греховности. Теперь предпочитают гладкие, белые тонкие ткани для платья и более плотные, ниспадающие глубокими складками и драпировками шали.

### *Европейский костюм XIX в.*

В XIX в. капиталистические отношения внедряются во все сферы экономики и общественной жизни в передовых странах Западной Европы. Ширится международная торговля. Растет богатство стран-метрополий за счет ограбления колоний. Конкуренция в торговле и разных отраслях производства товаров для широких слоев населения вызывает потребность в новых выразительных средствах. Одно за другим возникают стилевые художественные направления — ампир, бидермейер, модерн. Большие перемены наступают и в мире моды. Прежде всего именно в XIX в. завершился процесс образования единого европейского костюма. Одной из примечательных сторон костюма этой эпохи было то, что основная сфера ее влияния распространилась на женский костюм, в то время как до середины XVIII в. мужской костюм занимал доминирующее положение и изменялся чаще, чем женский. В области женского костюма первенство остается за Францией, Англия же сохраняет приоритет в создании мужского костюма.

В начале XIX в. на смену классицизму приходит стиль ампир, что в переводе с французского означает



«империя». Этот художественный стиль называют также поздним классицизмом. Изменение художественных направлений повлекло за собой появление нового понимания красоты. Напыщенного вельможу сменил образованный и отважный, элегантный деловой мужчина. Умение со вкусом одеваться и великолепно танцевать теперь уже ни в коей мере не могло заменить деловых качеств, образованности, ума. В женщинах ценились томность, мечтательность, меланхоличность. В мужском костюме наблюдаются две тенденции — с одной стороны, мужской костюм еще более упрощается, с другой, — увеличивается значение военной одежды. В большинстве европейских стран выделяется бюрократический аппарат, для которого ношение форменной одежды является обязательным. Понятие элегантности для делового человека теперь несовместимо с парчой, атласными костюмами и пудренными париками. Главными требованиями стали прежде всего хороший покрой и элегантность, а не великолепие и роскошь. Шерстяные ткани разных цветов — синих, коричневых и зеленых — заменяют блестящее богатство костюмов старого времени. Обычной деловой одеждой становятся фрак, редингот или сюртук. Брюки удлинились и обычно их носили заправленными в высокие сапоги. Короткая мужская стрижка, впервые появившаяся в эпоху французской революции, стала достоянием XIX в., и хотя она много раз менялась, но к парикам или длинным волосам возврата не было.

В женской одежде сохраняется цилиндрический силуэт античности (см. рис. 72), хотя разнообразие фасонов было очень велико. Оно достигалось различного рода воротниками, рукавами «фонарик» или рукавами, задрапированными у плеча и скрепленными блестящей или

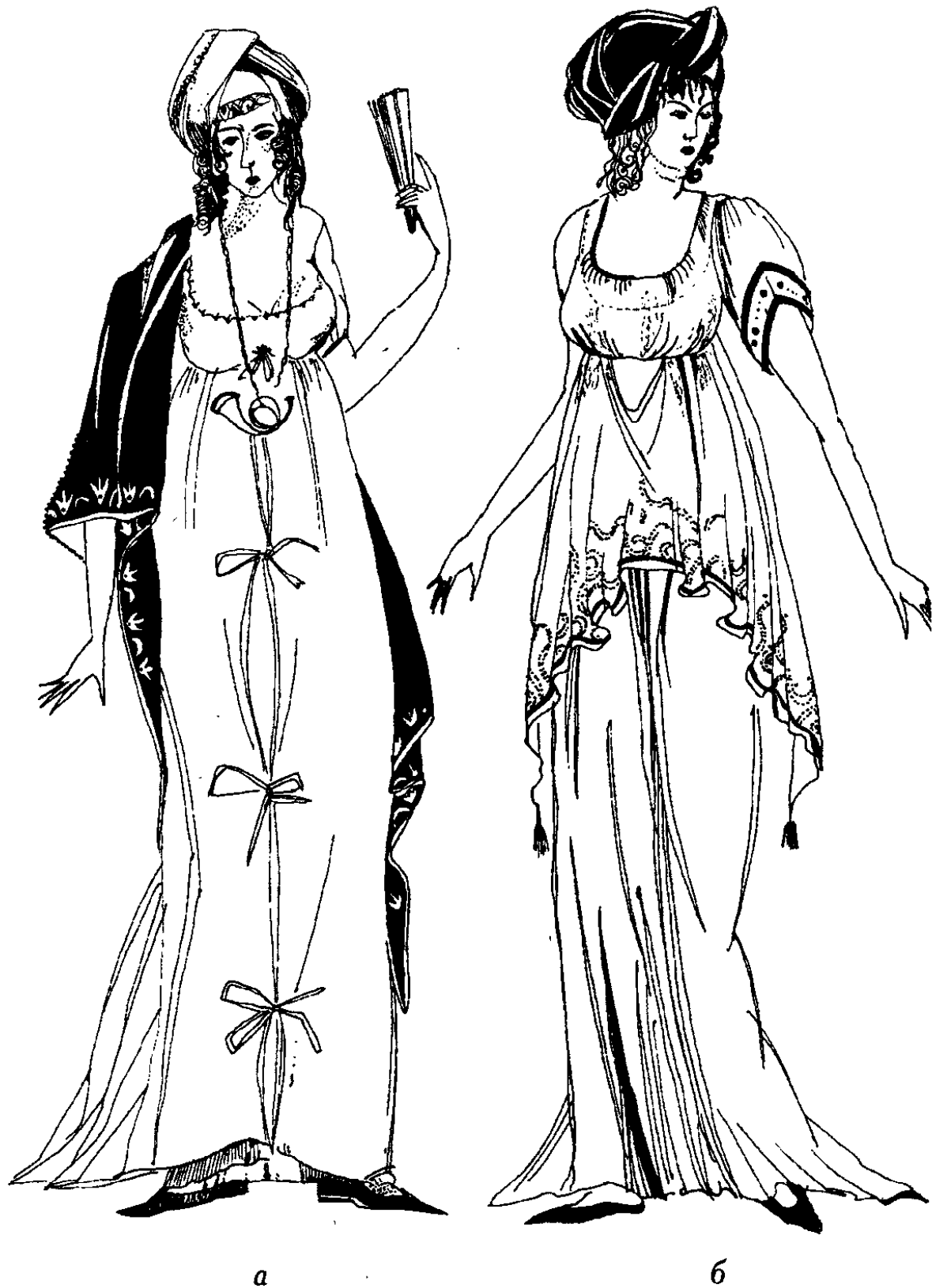


Рис. 72. Женский костюм, подражающий античной одежде. Франция, конец XVIII в.

бриллиантовой пряжкой. Одним из важных элементов костюма остается шаль. Форму головы подчеркивали гладко причесанные волосы, разделенные посередине на пробор. Единственным украшением были локоны, свободно падающие на лоб. Большой популярностью пользуются браслеты на руках и на ногах, а также перстни, ожерелья и колье, несколько раз обернутые вокруг шеи. Женские шляпы становятся похожими на мужские, приобретают популярность шляпы в виде цилиндра, в виде берета, а также вечерние тюрбаны.

С падением империи Наполеона кончается целая эпоха в мире моды. В период реставрации Бурбонов (1815—1820) мода отходит от античности и ориентируется на моду рококо. В это время впервые пытаются ввести в моду сентиментальное направление. Мужская одежда окончательно освобождается от придворного церемониала, панталоны до колен используются только в качестве придворной одежды. Универсальной одеждой становится фрак, который носят во всех случаях (рис. 73). Необходимая составная часть нового костюма — цилиндр. Единственным украшением одежды остаются игла в галстук и карманные часы с цепочкой. Создается тип скромного, но идеально одетого мужчины — денди. Колыбелью дендизма, который быстро распространился по всей Европе, была Англия. Одежда денди, несмотря на внешнюю простоту и небрежность, была очень дорогой, покрой ее должен был быть совершенным. Поэтому стало модным иметь собственного портного. Одновременно с упрощением костюма возрастает роль галстука, который становится важным элементом одежды. Элегантный мужчина должен был ежедневно несколько раз переодеваться, его рубашка всегда должна была быть белоснежной. В женской моде продолжается отход от ан-

тичности. Верхняя одежда в гардеробе женщин занимает гораздо большее место, чем раньше. Появляются рединготы и меховые пальто.

1820—1840 гг. — время господства в Европе одновременно двух стилевых направлений в искусстве — бидермейера и романтизма. Все чаще наблюдается возврат к различным историческим эпохам, это касается прежде всего архитектуры. И мода приспосабливается ко всем этим переменам. Она становится достоянием более широких кругов общества, приобретает мещанский характер. В мужском костюме наблюдаются новые комбинации. Они сказываются в небольших изменениях длины и ширины брюк, в форме лацканов и величине выреза фрака на груди, в посадке и ширине рукавов. Модные брюки — очень длинные и узкие, внизу спереди они вырезаны дугообразно, чтобы не морщились на ботинке (рис. 74). В отличие от требований денди не допускать ярких красок в костюме, в него возвращается одна пестрая деталь — жилет из цветастой или клетчатой ткани. Его наде-



Рис. 73. Мужской костюм для бала или вечера



Рис. 74. Мужской костюм эпохи бидермейера и романтизма

вали к зеленому, коричневому или серому рединготу и светлым или белым брюкам. Чем меньше остается лишних деталей, тем большее значение придается мелочам, способным выделить элегантного состоятельного человека. Единственными броскими частями мужского туалета становятся воротник, манжеты и галстук. Воротник увеличивается и поднимается вверх, манжеты становятся длиннее редингота. Галстук в мужском гардеробе очень важен, однако его краски не столь выразительны, как раньше. Днем носят черный галстук, вечером — белый.

Завязыванию галстука придавалось особое значение: издавались специальные брошюры с уроками по обучению завязыванию галстуков. К таким же элегантным деталям относилась и шляпа. В это время были изобретены складные на пружинах мужские цилиндры «шапокляк», которые надевали с вечерним костюмом. К установившемуся мужскому гардеробу в это время относились: фрак, редингот (или сюртук) — городской или для верховой езды, плащ. Появляется новая одежда — пальто. Короткое, свободное, оно пользовалось большим успехом и быстро завоевало прочное место, которое сохраняет и до сих пор. На ногах носили полуботинки и высокие сапоги. Новинкой являются перка — гладкие ботинки без шнурков.

Женское платье подверглось гораздо большим переменам, нежели мужской костюм. Изменился его силуэт: лиф притален, юбка несколько укоротилась, линия талии опустилась ниже, для того чтобы оптически сохранить впечатление тонкой талии, верхняя часть рукавов заметно расширилась. Широкие рукава получили характерные названия — «ветчинообразные», «пагодообразные», «бараний окорок». Сильно увеличилось декольте, глубоко обнажая при этом плечи (рис. 75). Форма юбки поддерживалась волосяным чехлом. Открытая верхняя часть требовала «оформления» головы, поэтому опять появились сложные прически. Волосы, или завитые по бокам, или заплетенные в косы, спускаются на виски, а остальные высоко начесываются в виде причудливых форм. Прически украшаются различными дополнениями в виде лент, искусственных или живых цветов, кружев и бантиков. Такая сложная прическа представляла собой часть туалета, поэтому шляпы носили редко. Основная форма шляп была близка чепцу, поскольку призвана была со-



Рис. 75. Женский костюм эпохи бидермейера и романтизма

хранять сложную прическу. Эта шляпа украшалась цветами, лентами и воланами. Новый силуэт исключает из дамского гардероба пальто. В зимний период пальто заменяется пальтообразными платьями из толстых шерстяных тканей. Поверх них носили пелерины, шали, большие квадратные платки, меховые боа. Появляется дамская обувь по щиколотку, шнурованная, на более высоком каблуке и с тупым носком. К 30-м гг. рукава становятся уже, более прилегающими, как и лиф. Тяжелые бархат и парча сменяются легкими тканями в цветочек. Этот период в литературе называется романтизмом, хотя в моде очень мало романтических элементов, если не считать возрождения интереса к средневековым украшениям, средневековому подчеркиванию талии (как в женском, так и мужском костюме).

Период «второго рококо» (1840—1870) в моде отмечен реформацией кринолинов в женском платье. В начале форма юбки создавалась при помощи большого количества нижних юбок, затем — стеганой волосяной юбки — *кринолина* (сгип — конский волос, лип — лен). Позднее, с середины 50-х гг., введены были искусственные кринолины, в которых эластичные стальные обручи служили напоминанием о бывших панье, они как бы рессорами поддерживали более легкий современный материал. Эта перемена повлияла не только на внешнее очертание платья, но и изменила сам характер одежды (рис. 76). Нижние юбки исчезли, а искусственный кринолин стал товаром, вырабатываемым машинами. Как только юбка расширилась до кринолина, сузились рукава лифа, а сам лиф стал дополняться широкой оборкой у ворота, называемой «берте». Создателем и пропагандистом кринолина был англичанин Чарлз Фредерик Ворт, который поселился в Париже и основал там первый модельный





Рис. 76. Бальное платье середины 50-х гг. XIX в.

дом. В 70-х гг. он сделался главным законодателем мод в Париже. Основной покрой в это время — цельнокроеное платье, названное Воротом «принцесс». Линию талии располагают высоко, между лифом и юбкой делают плавный переход. Юбка платья, как бы натянутая на каркас, легко расширяется книзу. При этом гладкие спокойные поверхности платья доминируют над всеми де-

талями. Кринолины вышли из моды в 1867 г., в год Всемирной выставки в Париже. Их распространение можно ограничить периодом между двумя мировыми выставками, первой Лондонской 1851 г. и второй — Парижской 1867 г.

В мужском костюме этого периода происходит дальнейшее упрощение. Вырабатываются все покрои и линии мужского костюма, которые в главных чертах сохраняются до настоящего времени. Большую роль в устойчивости типа мужского костюма играли производство и продажа готовой одежды по сравнительно низким ценам. Эти отрасли капиталистической промышленности стали интенсивно развиваться в 50-е гг., после распространения швейной машины с механическим приводом. Появляется «дешевая роскошь» — пристегивающийся крахмальным воротник, манишка и манжеты, создающие иллюзию дорогого белья и распространенные среди людей средних сословий. Линия талии в костюме уже не подчеркивается, как в прошлом периоде, и фигура кажется мешковатой. Фрак превращается в самую парадную одежду, знак принадлежности к богатым людям. Популярными становятся клетчатые костюмы. Большое внимание уделяется перчаткам, трости и шляпе.

Мода в период 1870—1890-х гг. — это мода большого города. После 1875 г. установился тот тип мужской одежды, каким мы его знаем и сейчас — брюки, жилет и пиджак — все из одного материала. Готовая одежда окончательно вытесняет заказную. Шить мужской костюм у портного в это время считается роскошью, доступной ограниченному кругу людей. На развитие костюма начинают влиять два важных фактора: медицина и спорт. Вопросы гигиены человека и его быта приобре-

тают широкое социальное значение. В женской моде этого периода также закладывается основа современного дамского гардероба. Женская одежда стала приближаться к мужской: появились женский костюм, дорожное платье, плащ от дождя и пыльник, получившие в дальнейшем широкое распространение.

В Англии зарождается новое эстетическое движение в искусстве, которое пыталось возродить художественную промышленность. Во главе его стояли Д. Рёскин, У. Моррис, У. Крейн. В основу создания новых форм костюма были положены его «функциональность» и выявление индивидуальных особенностей женщин. И хотя это движение не оказало существенного влияния на костюм, оно предвосхитило направление современного костюма, для которого функциональность одежды, свободно облегающей тело, и простота линий являются законом. Постоянное копирование и заимствование стилей прошлых эпох теряет в моде свою привлекательность. Возникает интерес к новому, не использованному до сих пор. В 1870 г. появляется первый *турнюр* — приспособление, располагавшееся чуть ниже талии на заднем полотнище нижней юбки, формирующее характерный силуэт с нарочито выпуклой нижней частью тела (рис. 77). Его создателем был также Чарлз Ворт. Плавность линий сменяется силуэтом с преувеличенным значением линии бедер. Маленькая головка, затянутая в корсаж грудь, узкие рукава представляли резкий контраст с пышным турнюром и большим объемом юбки. Во второй половине 80-х гг. мода на турнюры достигает своего апогея. Наиболее распространенными покроями женских платьев были «полонез» и «принцесс». Важным элементом характеристики женского костюма стала новая форма декольте — удлиненное каре, отделанное рюшем и кружевами, ко-



Рис. 77. Турнюр

торые пришивали с внутренней стороны выреза (цв. вкл., илл. 29). Привнесение деловых черт в женскую одежду сыграло большую роль в развитии английского костюма — блузки, юбки и жакета.

Мода стиля модерн конца столетия (90-е гг.) полна новых тенденций, а также реминисценций костюма минувших времен. Реформаторское движение за возрождение женского платья отвергает корсет, выдвигая идеи свободного силуэта и ратуя за ниспадающие линии. Особенно веское слово в этом плане сказали представители стиля модерн — архитекторы, художники, скульпторы, распространяя новое направление в культуре на все области искусства и на моду. Новое течение возникло одновременно в нескольких европейских странах и пытались создать особую выразительность плавных вычурных линий, неизвестную до сей поры в европейском искусстве. В нем смешались и были переработаны элементы японского искусства, народные скандинавские мотивы, формы растительного мира. На протяжении 1893—1897 гг. происходит постепенное изменение силуэта женского костюма. Торчащие турнюры заменяют плоскими круглыми подушечками, прикрывающими ягодицы. Узкий лиф сменяется блузкой с небольшим напуском спереди, но талия остается тонкой, расширенная книзу юбка получает форму клеш, корсет придает фигуре S-образную линию изгиба и так называемый «прямой фронт» (цв. вкл., илл. 30). В моду снова вошли широкие рукава. Движение в костюме сопровождалось шуршанием шелков нижней юбки с многочисленными оборками. В это время господствуют модные салоны сыновей Ворта, Жана и Гастона, английской фирмы Редферн, Жака Дусе, Пакена, сестер Калло.

Мужской костюм мало подвергся изменениям. Лишь постоянно совершенствовалось искусство портного (пропорции, система выточек, утюжительная обработка). Перемены в мужской моде стали измеряться сантиметрами — сменой положения плечевого шва, количеством пуговиц. Парадной одеждой стал черный фрак, официальной — черный редингот (сюртук) и визитные полосатые брюки, повседневной — короткий сюртук (предшественник пиджака), куртки — суконные и бархатные, обшитые цветной тесьмой. Однообразие мужского костюма скрадывалось довольно большим набором шляп: высокие цилиндры, котелки, соломенные канотье, кепи. Среди аксессуаров — гетры на ботинках, белые кашне, трости, зонты. Среди мужских причесок самой популярной была «а-ля капуль» — с прямым пробором, от которого в обе стороны волосы были зачесаны маленькими плоскими полукругами.

### *Европейский костюм нового времени (первая половина XX в.)*

Развитие костюма XX в. неотделимо от тех событий, которые переживает мир в этот период. Капитализм вступает в высшую стадию своего развития — империализм. Закончился раздел мира между сильнейшими державами, началась борьба за их передел. Интенсивно развиваются техника, транспорт, меняются условия жизни людей. мода перестает быть привилегией избранных и становится доступной всем слоям населения благодаря товарам массового производства.

В первом десятилетии заметную роль еще играет стиль модерн, однако зарождаются новые направления

в искусстве — фовизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, конструктивизм, которые хотя и опосредованно, но все же оказали влияние на костюм. Главным требованием современной моды становятся естественность и простота. Все чаще образцами для подражания выступают актрисы и актеры кинематографа и театра. Так, воплощением красоты и женственности в начале века становится балерина Айседора Дункан.

Мужская мода в начале века (1900—1908) не переживала особых изменений. Обновление мужской моды не выходило за рамки изменений ширины лацканов и брюк, длины пиджаков и пальто. Утвердилась форма английского классического мужского костюма. Однако покрой костюма делается более свободным, и пиджак окончательно вытесняет сюртук, так же как фетровая шляпа — цилиндр. В женском костюме характер силуэта остается прежним, разнообразие достигается изменением некоторых деталей (ширина рукавов, сужение бедер). Заметно увеличение размера женских шляп, украшенных легкими газовыми шарфами, перьями, пряжками, цветами, лентами.

В период 1909—1914 гг. несколько изменяется силуэт женского платья. Он развивается в рамках стиля модерн, однако манерность линий, свойственная этому стилю, несколько смягчается. Линия талии располагается высоко, но длинный корсет по-прежнему придает фигуре некоторый изгиб. Прямая юбка расширяется только внизу с помощью небольшого трена из косой ткани. Женская фигура получает форму слегка изогнутого стебля, как бы увенчанного пышным цветком. Это сходство еще больше подчеркивается чудовищными размерами шляп, украшенных цветами или перьями (рис. 78). В 1914 г. в женском костюме вычурный изгиб полностью пропада-

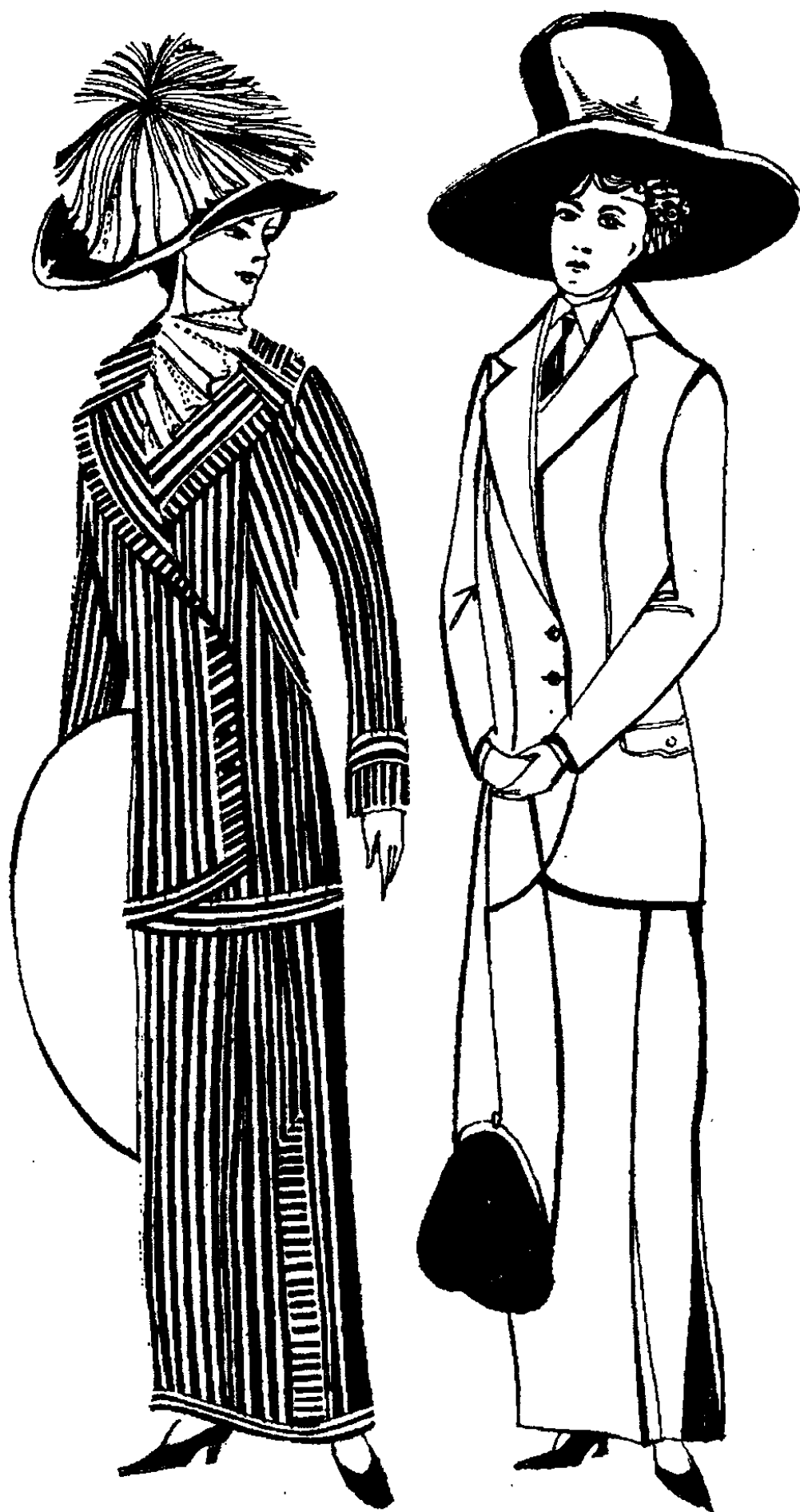


Рис. 78. Дамские костюмы 1912 г.



ет, силуэт костюма имеет форму вытянутого ромба. Возникают новые пропорции, которые создает тюник (цв. вкл., илл. 31). Появление туника дало возможность создать модные пропорции для различных фигур.

Мужской костюм во время первой мировой войны (1914—1918) изменяется очень мало, но испытывает влияние военной формы. Появляются закрытые пиджаки типа военного *френча*, *краги*, заменявшие голенища сапог, брюки *галифе*. В женском костюме, напротив, рождается новый тип одежды. Осуществилась реформа, за которую боролись все реформаторы женской одежды: исчезли корсеты, длина женского платья и длина волос наконец уменьшились. Ведущее место теперь занимает повседневный костюм, в котором женщина проводит основную часть дня. Широко распространяются блузка и юбка, иногда заменявшие нарядный костюм. В женской одежде появляется новое качество — конструктивность, ясность и простота покроя, расположение отделки на конструктивных линиях. Все это говорит о возникновении элементов нового стиля.

В послевоенный период (1919—1928) самое широкое применение в женском костюме нашли принципы конструктивизма. Их первое воплощение было связано с появлением нового женского типа, послужившего выражением эстетических идеалов своего времени. Этот период принес женщине важные достижения в борьбе за равноправие и в связи с этим новые завоевания в области одежды. Женская одежда изготавливается теперь на фабриках. Удобная и простая по крою и технологии, она не требовала специальной подгонки к фигуре (рис. 79). Опорными точками одежды теперь становятся только плечи. Основой ежедневных, светских и вечерних дамских туалетов стала так называемая «сэк-лини» — ров-



Рис. 79. Костюм 1926 г. в «египетском» стиле

ная рубашка с двумя швами на боках, которая разделялась на две части одним пояском (рис. 80 а). Платья отличаются друг от друга только материалом. Один из основных законов конструктивизма — выявление пластических свойств материала — распространяется и

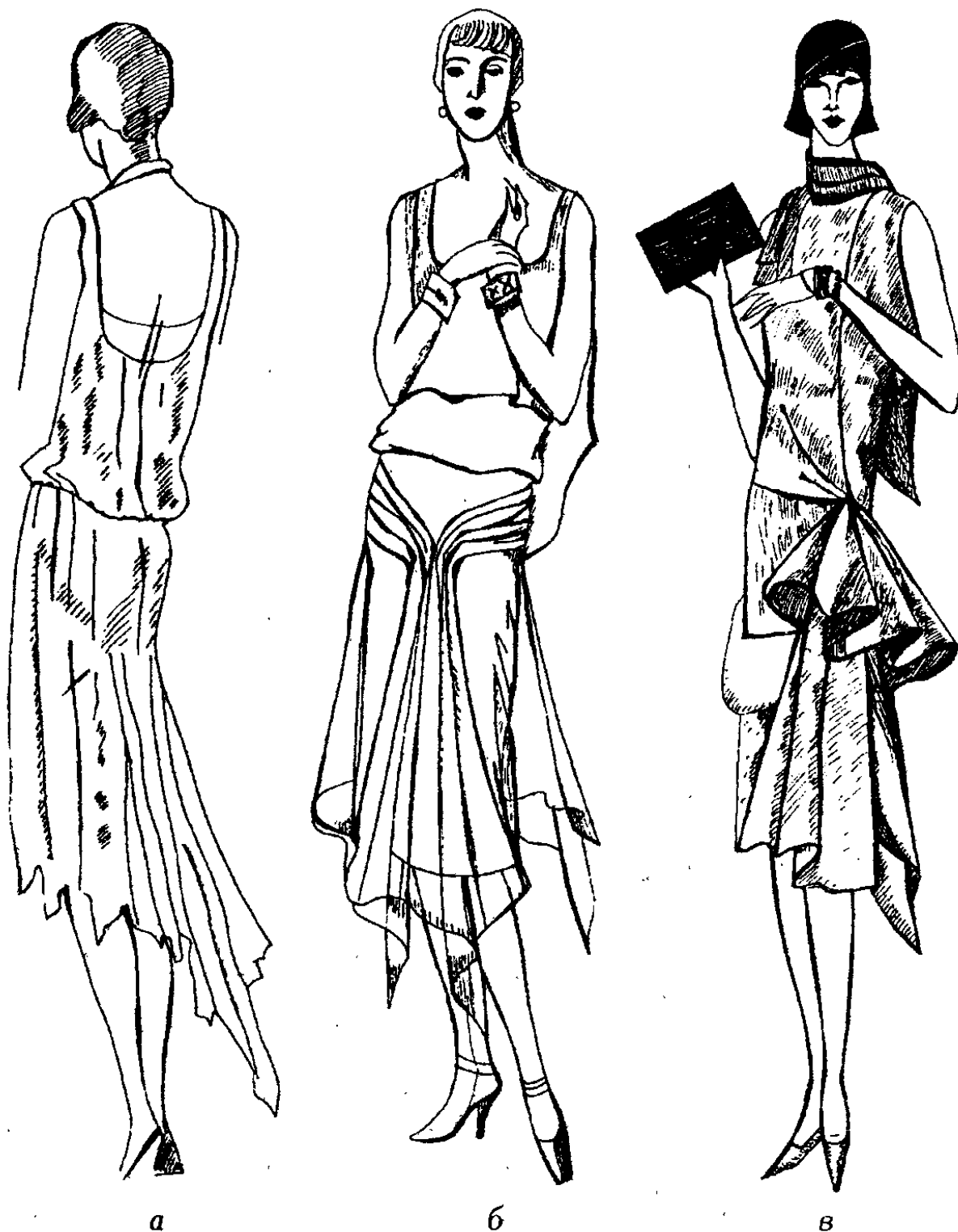


Рис. 80. Платья 1928 г.

на костюм. Возникает увлечение асимметричными драпировками (цв. вкл., илл. 32), составляющими живописный контраст с прямыми гладкими поверхностями балльного платья — рубашки без рукавов, с сильно обнаженной спиной и низко декольтированной грудью (рис. 80 б, в). С 1924 г. самой популярной женской прической стала стрижка «а-ля гарсон». Короткие волосы зачесывали на косой или прямой пробор. Модна была ровная челка над бровями и маленькие прядки, прикрывающие уши. Маленькая головка с коротко остриженными волосами требовала маленькой шляпки. Маленькая шляпка являлась фоном для ярко накрашенных губ, поскольку глаза оставались в тени надвинутой глубоко на лоб шляпы. Важной деталью костюма при короткой одежде стали чулки. Промышленным производством начали выпускаться в огромном количестве шелковые прозрачные чулки телесного цвета и элегантные остроконечные туфли из тонких сортов кожи с большим вырезом. Общая демократизация европейского костюма приводит к тому, что украшения перестают быть драгоценностями, но в композиции костюма они начинают играть все большую и большую роль.

Строгая конструктивность 20-х гг. сменяется расплывчатостью вялых драпировок лифа в период 1929—1939 гг. Происходит лишь некоторое изменение силуэта, пропорций, прически. Узкое платье длиной немного ниже икр ног предназначалось для тонких, плоскогрудых женщин с узкими бедрами (рис. 81). Появляются тюники с асимметричными драпировками, воланами, плиссировками. В платье для каждого дня вводят много мелких линий — подрезов, воланов на самых неожиданных местах, увлекаются кокетками различной формы из нескольких частей. Полосатые ткани часто используют для



Рис. 81. Летнее платье,  
конец 30-х гг. XX в.

создания различных зрительных эффектов путем расположения полос в различных направлениях. Особую усложненность вносит спиральное расположение косых полос ткани. Верхнюю одежду, пальто и жакеты, отделявают большими меховыми воротниками, манжетами, широкими полосами по низу. Наряду с этим в женскую моду проникают длинные брюки, как спортивные, так и домашние, юбки, свитера, белье и трикотажные платья, выпускаемые промышленным производством, которые до сего времени остаются в ней. Начиная с 1934 г. в женском костюме возникает новая тенденция, которая в последующие годы определит силуэт костюма на длительное время — расширение плеч. Рукава поднимаются с помощью плечиков, талия сужается, юбки расширяются. Округлый силуэт как бы сменился двумя треугольниками, соединяющимися вершина-

ми в поясе. Это было новым в истории моды — одновременное существование двух, а затем нескольких силуэтов. Необходимость существования нескольких силуэтов появилась тогда, когда мода была ориентирована на широкие круги населения, и наибольшее распространение получили те виды одежды, которые отвечали вкусам покупателей, соответствовали разнообразию их фигур.

Следующее десятилетие (1940—1949) характеризуется влиянием военной моды на костюм. Центр моды перемещается в Америку, поскольку многие парижские модельные дома были туда эвакуированы. Новое направление моды в Америке так и не было создано, но в области спортивной одежды и спецодежды Америка не знала себе равных и это сыграло значительную роль в развитии костюма последующего времени. Женское платье укорачивается, плечи увеличиваются, одежда напоминает форменную, поскольку в деталях фасонов часто встречались военные элементы: кокетки с карманами, складками, широкие пояса, манжеты, воротнички по типу мужских, и т. д. Военизация сказывается и в гамме цветов — коричневых и хаки. Наряду с этим существовали и подчеркнута женственные детали: кружевные воротнички и жабо, банты, баски в виде воланов. Модные нововведения касались прежде всего укладки волос. В годы войны распространяются прически с валиками, которые делают из полудлинных волос с завитыми вовнутрь концами. В послевоенное время модными стали «высокие» прически, с воланами надо лбом или подвижными челками. Волосы, завитые в мелкие кольца, убирают в вязаные сеточки. В 1945 г. появляется новый покрой — японка с широкой проймой и небольшими подплечниками. Это было первым признаком перехода

к новому силуэту, для которого цельнокроеный рукав послужил исходной точкой.

После войны в Париж возвращаются лучшие творцы моды. Все они стремятся к созданию нового стиля в одежде, к новому романтизму, контрастирующему с форменной одеждой и однообразием военных лет. Резкий поворот в моде произвел в 1947 г. Кристиан Диор, показав свою первую коллекцию «нью лук». Он создает новую романтическую линию с вариантом кринолина, тонкой талией и прилегающим лифом. В то время это была «дорогая» мода, предназначенная для узкого круга избранного общества. Однако она быстро распространилась в Европе и Америке.

Происходит процесс сближения мужского и женского костюмов. Женщины начинают носить брюки и спортивные куртки, похожие на мужские, мужчины — клетчатые рубашки. Наряду с этим продолжает существовать и обычный, установившийся еще в 70-х гг. XIX в. мужской костюм. Для торжественных случаев мужчины все еще носят фрак, но больше уже предпочитают смокинг, который по своей линии отвечает современному общественному вкусу. Галстук, по сравнению со своим богатым прошлым, остается сравнительно скромным. Постепенно спортивный тип одежды стал преобладать в той среде, где раньше был допустим только светский костюм.



# Словарь терминов

## А

**АЖУР** — 1) ткань со сквозным орнаментом из различной пряжи (шелковой, хлопковой, шерстяной) в техниках ткачества, кружевного шитья, плетения, вязания; 2) изделие из такой ткани.

**АМАЗОНКА** — женское платье для верховой езды с юбкой особой асимметричной конструкции. Название происходит от мифического племени амазонок, обитавших в Малой Азии. А. получила распространение в XIX в., когда езда верхом стала обычным времяпрепровождением женщин из дворянских семей.

**АМЕРИКАНСКАЯ ПРОЙМА** — делается в летних блузках и платьях без рукавов, когда плечи остаются открытыми примерно по линии реглана.

**АНГЛИЙСКИЙ КОСТЮМ** — как обобщенное понятие — деловой, строгий по форме и цвету стиль в одежде. Возник в XVIII в. в противовес французской версальской моде в мужской одежде. Под влиянием мужского костюма изменялся и приобрел большую популярность и женский костюм. Он состоял из прямой юбки (со складкой или без) и поставленного на подкладку жакета с воротником и лацканами. Интерес к английскому костюму усилился после первой мировой войны, когда начался продолжающийся до сегодняшнего дня процесс эмансипации женщин. Деловую женщину привлекал этот стиль, поскольку придавал солидность, был практичным, так как годился для разных случаев жизни, хорошо сидел на любой фигуре.

**АНОРАК** — непромокаемые куртки с капюшоном, надевающиеся через голову, а также плащи-полупальто на утепленной подкладке с застежкой, поясом и кокеткой.



**АПАЗ** — отложной открытый незастегивающийся воротник, под который нельзя надеть галстук. В переводе с французского — «хулиган, уличный грабитель». Происхождение термина указывает на «демократический» характер формы, отличной от принятой для респектабельного мужчины, обязательно предполагающей наличие жесткого воротничка с галстуком.

**АППЛИКАЦИЯ** — создает узор путем накладывания вырезанных кусков материи на текстильную основу другого вида.

**АСИММЕТРИЯ** — прием композиционного решения моделей, при котором застежка или отдельные детали располагаются асимметрично. Асимметрия нередко подчеркивается контрастным сочетанием цветов или использованием материалов разных фактур. Иногда А. дается в виде небольших, мягко расставленных акцентов — в форме воротника, группе складок на юбке, и т. д.

**АТЛАС** — шелковая, шерстяная или льняная ткань с блестящей поверхностью. Атласные ткани, известные со времени средневековья, использовали преимущественно в качестве декоративных, а также для парадных церемониальных туалетов.

## Б

**БАЙКА** — первоначально шерстяная, позже хлопчатобумажная ткань с ворсом на изнаночной стороне.

**БАЛЕТНЫЕ ТУФЛИ** — в современной моде — название нарядных туфель на очень низком каблуке, сильно открытых, нередко с ремешком, который закрепляется на заднике и проходит по подъему ноги.

**БАЛЬЦО** — тюрбановидная итальянская шапка XV—XVI вв. Ее каркас делался из металла или кожи, она обтягивалась пестрой материей, чаще всего шелковой.

**БАНАНЫ** — название многих видов одежды, которые напоминают тропические фрукты, так называемый «банановый стиль». Это и брюки, расширяющиеся на уровне колен и сужающиеся к щиколотке, которые не имеют традиционной стрелки. Это и юбки, состоявшие из клиньев, имеющих вид запятой. Это и сумки различного назначения — от нарядных до спортивных, которые носили через плечо.

**БАНТ** — узел со свободно висящими петлями из ленты или шнура, являющийся отделкой прически, шляпы, платья, обуви и т. д.

**БАРДОТКИ (ИЛИ БЮСТЪЕ)** — блузки, уменьшенные до размеров бюстгальтера, которые шьют из разных тканей, даже кожи. Элемент вечерней одежды, костюм для эстрады. Возникли как элемент стиля «изобилие», предложенного французским стилистом Жаном Полем Гольтье.

**БАРЕТ** — головной убор, состоящий из широкого круга ткани, собранного по объему головы на узкий околыш с отогнутыми небольшими полями, слегка расширенными в верхней части.

**БАРХАТ** — ткань с густым, низко остриженным ворсом на лицевой стороне, удерживаемым «грунтом» полотняного или саржевого переплетения.

**БАСКА** — деталь кроя — полочка, пришиваемая по талии к лифу кофты или платья, что позволяет сделать его похожим на костюм.

**БАСКСКАЯ ШАПОЧКА** — небольшой мягкий круглый головной убор пиренейского народа — басков, который вошел в мировую моду в 1928 г. через Францию. До сих пор

его носят дети и мужчины в качестве спортивного головного убора.

**БАТИСТ** — мягкая, тонкая хлопчатобумажная ткань, имеющая полотняное переплетение нитей.

**БАТНИК** — искаженный английский термин «buttondown», в буквальном переводе «пуговицы донизу». Еще недавно в нашей стране так называли жеиские блузки, напоминающие мужские сорочки. Впервые они были показаны в середине 70-х гг. французским модельером Кашарелем. Их шили из набивных тканей или тонкого трикотажа.

**БЕРЕТ** — мягкий плоский головной убор различной величины, круглой или квадратной формы, деталь женской и мужской моды, в особенности распространенная в XV и XVI вв. Часто делался из бархата, украшался вышивкой и перьями. Он и сейчас остается в моде в самых разных вариантах.

**БЕСКОЗЫРКА** — форменный головной убор моряков, солдат. Название определено формой головного убора без козырька.

**БИСЕР** — мелкие круглые или многогранные шарики из цветного стекла, пластмассы, металла со сквозным отверстием для низания. Используется для отделки одежды, различных предметов обихода, создания украшений.

**БЛЕЙЗЕР** — мужской или женский свободного покроя пиджак из одноцветной материи с накладными карманами. На нагрудном кармане обычно вышит знак того клуба, школы или команды, членом которых считает себя обладатель пиджака. Принадлежность к клубу выражается через цвет ткани, чеканку на металлических пуговицах. Термин «блейзер» (англ. blazer) происходит от глагола blaze — светиться, искриться, что, прежде всего, относится к металлическим пуговицам. Идея носить пиджак особого цвета с отличительными знаками появилась в английских аристо-

кратических клубах в 1880-х гг., а спустя некоторое время блейзер стал модной одеждой.

**БЛИО** — мужская или женская верхняя одежда рубашечного покроя, которая произошла из туники. Носилась во Франции в X—XIII вв.

**БЛУЗА** — произошла от короткой, доходящей только до пояса формы блио, средневековой верхней женской и мужской одежды рубашечного типа. В XIX в. в женской одежде лиф становится самостоятельной частью. Типичное до сих пор разделение на юбку и блузу, в отличие от прежних платьев, сшитых целиком, появляется в середине прошлого века. Вместе с юбкой и пиджачком теперь возникает костюм, приближающийся к мужской моде. С этого времени блуза остается среди излюбленных предметов женской моды.

**БОА** — длинный узкий шарф из меха или перьев, вошедший в моду в начале XIX в. В переводе с франц. означает — удав, змея-душителъ.

**БОДИ ШОРТ (или КОМБИДРЕСС)** — своеобразный гибрид трикотажной кофточки, майки, блузки, свитера с трусиками. Боди шорт — вещь цельнокроеная, спереди ластовица застегивается на пуговицы, крючки или кнопки. Боди — то же самое, но без застежки.

**БОКОВКА** — вид эластичного женского пояса, стягивающего бока.

**БОЛЕРО** — первоначально короткий открытый жилет испанских тореадоров, заимствованный позднее и женской модой. Такое же название имеет и надеваемая к нему шляпа.

**БОСТОН** — плотная чистошерстяная ткань саржевого переплетения, в две или более нитей. Название по породе овец бостон, разводившихся в графстве Линкольн в Англии.

**БОТФОРТЫ** — сапоги с жесткими голенищами, которые спереди выше колен, а сзади достигают сгиба ноги.

**БРЮКИ** — до начала XX в. — принадлежность мужского костюма. В настоящее время мода предоставляет широкий выбор — по длине, форме и назначению: **брюки-бананы** имеют форму банана; **брюки-ретро** шьются с высоким поясом и складками, заложенными у талии; **брюки-галифе** плотно обтягивают голени и сильно расширены в бедрах; **брюки-сигареты** — равномерно узкие по всей длине. Многие виды брюк отличаются по длине, имеют свои названия. Самые короткие из них — **шорты**; узкие, несколько ниже колен — **кюлоты**; брюки, напоминающие кюлоты, но со стрелкой или отворотами — **бермуды**. **Брюки-гольф** шьют из клетчатой ткани, на притачных манжетах, которые застегиваются под коленями на пуговицы. Брюки типа **рейтуз** выполняют из эластичной ткани на штрипках. **Брюки-юбка**, по сути — брюки, по форме — юбка.

**БУКЛЕ** — в шерстяную ткань простого переплетения вводится пряжа фасонной куртки, отчего на поверхности ее образуются петли и узелки.

**БУМАЗЕЯ** — мягкая хлопчатобумажная ткань с начесом с изнаночной стороны, а иногда и с обеих сторон. В отличие от байки выпускалась крашеной, орнаментированной. Обладает мягкостью и способностью сохранять тепло.

**БУФ** — пышный рукав со сборками; собственно, сборки на платье. Сборки буфа используют в выполнении «вафель», получаемых путем сборки ткани на нитку в виде ромбиков, квадратов, прямоугольников.

**БЯЗЬ** — толстая, довольно грубая хлопчатобумажная ткань. В прошлом производилась отбеленной, гладкокрашеной и орнаментированной в технике набойки. В настоящее время

мя используется для дублирования костюмных и пальтовых тканей, изготовления мешков для транспортировки пищевых продуктов, реже — в качестве бельевого полотна.

## В

**ВЕЕР** — устройство, чаще складное, для овеивания и охлаждения лица. Его отделявали росписью, инкрустацией, сквозной резьбой. На Востоке известен с глубокой древности, где он изготавливался из пальмовых и лotosовых листьев, из павлиньих и страусовых перьев. Как аксессуар бального туалета удержался в Европе до сих пор, однако не имеет такого значения, как на Востоке, где он до сих пор является принадлежностью костюма для торжественных случаев.

**ВЕЛКРО (или РЕПЕЙНИК)** — тесьма, используемая для застежки на одежде, обуви.

**ВЕЛЬВЕТ** — плотная хлопчатобумажная или синтетическая ткань с уточным ворсом, выходящим на лицевую поверхность в виде продольных рубчиков. Название от английского velvet — бархат. В XIX в. чаще использовался в декоративных целях в качестве обивки для мебели. Как ткань для одежды получил распространение только в XX в.

**ВЕЛЬВЕТОН** — прочная ветронепроницаемая хлопчатобумажная ткань, из которой обычно шьют спортивную одежду. Имеет бархатистую поверхность, с лицевой стороны начесанный, заглаженный ворс, напоминает замшу.

**ВЕЛЮР** — название материалов, поверхность которых напоминает бархат. К ним можно отнести не только ткани (хлопчатобумажные, шерстяные, искусственный шелк), но и фетр, кожу.

**ВИСКОЗА** — искусственное волокно из целлюлозы; ткань, получаемая на его основе. Наиболее распространенный источник целлюлозы — отходы деревообрабатывающей промышленности.

**ВОРОТНИК** — пришитый или пристегнутый край одежды, облегающий шею. Название происходит от древнерус. «воротъ» — шея.

**ВОРОТНИК «МЕЛЬНИЧНЫЙ ЖЕРНОВ»** — широкий белый воротник, плотно прилегающий к шее, который берет свое начало в испанской моде XVI в. Его шили из тонкого полотна, делали складки и крахмалили, иногда сажали на проволочный каркас. До сих пор он еще встречается в национальных костюмах и является элементом классического костюма Пьеро.

**ВУАЛЬ** — украшение для дамской шляпы или прически из полупрозрачной ткани, кружев, часто в виде сетки с орнаментальными мотивами — мушками, цветами.

**ВЫКРОЙКА** — шаблон для раскроя ткани, кожи и др. На Руси традиционная одежда в своей конструкции имела простейшие геометрические формы — прямоугольник, квадрат, круг и не нуждалась в специальном шаблоне для кроя. Заимствование западноевропейских образцов потребовало специальных навыков и умения правильно рассчитывать крой. Без модной выкройки невозможно было добиться правильной формы. В настоящее время выкройки в натуральную величину прилагаются в специальных женских журналах.

## Г

**ГАЗ** — легкая полупрозрачная ткань особого газового переплетения.

**ГАЛСТУК** — дополнение к костюму — платок, лента или полоска ткани, завязанная бантом или узлом вокруг воротничка сорочки. **Галстук-бабочка** вошел в моду в 1904 г. и связан с первыми постановками оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») (в переводе с английского butterfly — бабочка). До сих пор является модным дополнением к нарядному костюму.

**ГАМАШИ (ГЕТРЫ)** — деталь женского и мужского костюма, покрывающая ноги от ступни до колен, сама подошва при этом остается открытой. Выполняются из сукна, кожи, трикотажа, фетра.

**ГЕПЬЕР** — пояс на шнуровке наподобие корсета для стягивания талии. Укоренился преимущественно в так называемом «нью лук» в 1947 г.

**ГИМНАСТЕРКА** — верхняя рубашка со стоячим воротником и прямой короткой застежкой на пуговицах, принятая как элемент военной формы. Носится навывпуск и подпоясана ремнем.

**ГОБЕЛЕН** — ткань, подражающая фактурой, колоритом, декором тканым коврам-картинам.

**ГОДЭ** — клиновидные вставки в нижней части юбки, выкраиваемые по косой либо отделанные плиссировкой.

**ГОЛЬФ** — термин, произошедший от названия игры в гольф, связанный со специальным костюмом, который надевали для этой игры. **Брюки-гольф** — короткие, на манжете; **чулки-гольф** — короткие, до колен, на резинке; **воротник-гольф** — высокий, свитерный воротник; вещи, которые шьют с таким воротником, обычно называют **платье-гольф, блузка-гольф**.

**ГОРЖЕТКА** — меховой шарф или цельная (с головкой, лапками и хвостом) шкурка лисы, песца, соболя, норки и др.,



носятся как дополнение к нарядным платьям, а также на пальто в качестве воротника.

## Д

**ДАЛМАТИКА** — узкая верхняя одежда с рукавами, появившаяся в эпоху поздней Римской империи. В Византии стала парадной одеждой из парчи.

**ДАМАССЕ** — шелковая одноцветная ткань с текстильным орнаментом, на блестящей поверхности которой располагается матовый рисунок. Ее часто использовали для обивки мебели, применяли для подкладки. В последние годы она используется для изготовления нарядных блуз и платьев.

**ДАФЛОТ** — мужское или женское укороченное пальто спортивного стиля. Для него характерны: встречная складка на спине, накладная кокетка или двойные плечевые детали, застежка на пуговицы-палочки, капюшон.

**ДВУЛИЦЕВЫЕ ИЗДЕЛИЯ** — вещи, которые можно носить на лицо и наизнанку. Они шьются из двусторонних тканей, у которых обе стороны можно носить как лицевые. Их фактура может быть одинаковой или, наоборот, сильно отличаться, что обыгрывается при создании модели. При этом одна и та же вещь на лицо и наизнанку выглядит по-разному.

**ДЕЗАБИЛЬЕ** — элегантный домашний или утренний костюм, который сыграл большую роль в XVIII в. — в эпоху неудобных кринолинов.

**ДЕРБИ** — микростиль спортивной одежды. Названа по имени английского лорда, страстного поклонника лошадей. Обувь и одежда в стиле дерби напоминает одежду для скачек. Дерби называлась и шляпа, которую носил легендарный лорд, — жесткая, серая, с черной лентой.

**ДЕССУ** — французское название всего, что относится к дамскому нижнему белью.

**ДЖЕМПЕР** — вязаная мужская или женская кофта с рукавами и короткой застежкой у горловины, позволяющей надевать джемпер только через голову. Форма выреза горловины может быть любой. Название от английского jumper — прыгун. Джемпер с небольшим воротничком получил название поло. Джемпер, у которого вместо короткой застежки небольшой V-образный вырез — называется пуловер.

**ДЖИНСЫ** — мужские или женские брюки из плотной хлопчатобумажной ткани. Были так популярны в Америке, что с 1853 по 1926 г. почти не претерпели никаких изменений в своем крое. С 1960-х гг. пережили свое второе рождение. Их покрой уже не повторял первоначальный фасон, а зависел от моды. Первоначально производились фирмой, созданной Леви-Страуссом, затем джинсовым бизнесом занялись фирмы «Рэнглер», «Гэсс», «Беннетон», «Келвин Кляйн». В настоящее время создаются различными фирмами, и лишь «подлинные» джинсы престижных фирм выделяют владельца как человека состоятельного.

**ДЗЮДО** — один из микростилей современной одежды, имеющий покрой кимоно без застежки с запахом.

**ДИФФУЗНЫЙ СТИЛЬ** — стиль в современной моде, допускающий сознательную, преднамеренную эклектику в решении костюма. В ансамбль объединяются вещи, ранее считавшиеся несовместимыми: деловой пиджак и романтическое платье или пляжный топ, спортивные брюки и блузка в фольклорном стиле.

**ДОХА** — просторная зимняя одежда с широкими рукавами, сшитая мехом наружу.

**ДУШЕГРЕЙКА** — жилет или лиф народного костюма.

## Ж

**ЖАБО** — отделка блузки или платья, мужской рубашки в виде оборки из ткани или кружев, спускающейся от горловины вниз по груди. Первоначально появилось в мужской моде как элемент, скрывающий застежку, но с середины XIX в. заимствуется женской модой исключительно как декоративный элемент.

**ЖАКЕТ** — мужская или женская верхняя одежда различного покроя. Название произошло от французского *jaquette* — куртка. В XVIII в. вошел в моду **жакет-спенсер**, названный в честь лорда Спенсера, укоротившего полы своей куртки. Особую известность получил **жакет-кардиган**, который своим существованием обязан графу Дж. Кардигану, он не имеет воротника, высоко застегивается, шьется, как правило, с карманами. **Жакет-треишкот** напоминает пальто-треншкот, только, разумеется, короче. Он шьется из плотной ткани, с отлетной кокеткой, накладными карманами, поясом и погонами. **Трикотажный жакет** — это кофта на застежке снизу доверху. Может иметь любые детали. Отличительным признаком является застежка. Все остальные трикотажные вещи с застежкой не донизу называются джемпером.

**ЖИЛЕТ** — мужская или женская одежда без рукавов. Пробразом жилета послужил камзол. Он появился в XVII в. и первоначально имел рукава. Вскоре его стали шить и без рукавов, поскольку надевался он все равно под кафтан, затем фрак, сюртук, пиджак. С середины XIX в. и по настоящее время жилет входит в женскую моду, однако женщины его носят поверх платья как украшение, а не под другой одеждой. Он практически не выходит из моды. Его шьют и вяжут, собирают из меха. Он принимает все формы жакета и джемпера без рукавов.

## И

**ИВАНОВСКИЕ СИТЦЫ** — ткани с характерным для русского ткачества рисунком. Наиболее известным является рисунок темного или белого фона с крохотными цветочками, веточками или листиками.

**«ИЗОБИЛИЕ»** — стиль, предложенный модельером Жаном Полем Гольтье. Он предполагает невероятные соединения, всего и со всем. Цвета могут быть самые яркие, допустимы всевозможные линии и объемы, вплоть до китча.

**ИНДИЙСКАЯ БЛУЗКА (ХОЛЛИ)** — блузка, предназначенная для отдыха или пляжа. Она имеет короткий рукав, глубокий овальный вырез, плотное прилегание по фигуре и длину выше талии.

**ИНДИЙСКИЙ СТИЛЬ В ОДЕЖДЕ** — одно из направлений в моде. В основном это одежда для лета и отдыха из белой хлопчатной ткани. В ней ассоциативно переработаны черты индийского костюма.

## К

**КАЗАК** — популярный в XVII в. мушкетерский плащ, имеющий множество пуговиц по боковым швам и швам рукавов. Вшивался в пройму только в верхней части. Это давало возможность освобождать руки от рукавов или превращать плащ в короткую пелерину.

**КАМЗОЛ** — деталь мужского костюма, надеваемая под кафтан. Он мог быть с рукавами или без них. Кафтан обычно не застегивали, и богато расшитый перед камзола был хорошо виден. К концу XVIII в. он видоизменился, превратившись в жилет, стал короче и навсегда лишился рукавов.

**КАНЗУ** — косынка из тонких тканей или кружева, которую носили на плечах, перекрестив концы на груди и завязывая их на талии. Название от франц. canesou — короткая кофточка.

**КАНОТЬЕ** — мужская или женская соломенная шляпа с низкой тульей и прямыми широкими полями.

**КАНТРИ-ЛУК** — одежда в деревенском стиле для дома и отдыха. В ней часто используют элементы народного костюма.

**КАПЮШОН** — головной убор, соединенный с одеждой. Используется как в утилитарной роли, защищая от ветра и дождя, так и в чисто декоративных целях. В современном костюме его шьют из шелка или трикотажа, в нарядной и спортивной одежде.

**КАРМАН** — деталь одежды, известная с XIV в. — мешочек, пришитый к одежде или вшитый в нее. Как важная часть костюма, игравшая декоративную роль, появился в XVII в. при Людовике XIV. В настоящее время известны карманы-книжки, карманы-портфели, карманы-воронки, карманы-кошельки, карманы-кенгуру, карманы-рюкзаки, а также комбинированные карманы.

**КАФТАН** — верхняя длиннополая мужская одежда. Как костюм европейского образца был вытеснен из обихода другими типами мужской одежды после Великой французской революции.

**КАШЕМИР** — мягкая шерстяная или полушерстяная ткань, имеющая на поверхности диагональный рубчик.

**КАШНЕ** — мужской шарф небольшого размера.

**КИЛТ** — мужская юбка, национальная одежда шотландских горцев. Обычно шьется из шерстяной ткани в клетку (шотландки). Имеет складки сзади и по бокам, спереди — за-

пах, причем край полотна нередко кончается бахромой. Застегивается крупной английской булавкой. Широко используется в современной молодежной моде, причем килт носят не мужчины, а девочки-подростки.

**КИМОНО** — в современной моде цельнокроеный рукав, заимствованный из национального японского костюма кимоно, длинного живописного халата. Если пройма доходит до талии, этот рукав называют «летучая мышь».

**КИСЕЯ** — легкая, тонкая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с чрезвычайно редким расположением нитей, что делает ее полупрозрачной.

**КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ** — вещи, сшитые в классическом стиле, несмотря на все перемены вкусов, остаются неизменными, никогда не выходят из моды. К ним относятся английский костюм, маленькое черное платье, предложенное Габриель Шанель, джинсы и др.

**КОВБОЙКА** — рубашка из ткани в клетку, с отложным воротником, длинными рукавами и накладными карманами. Получила распространение в конце 1920-х гг. и по настоящее время не выходит из моды. Ее появление породило моду на самые невероятные расцветки в мужских сорочках.

**КОМБИНЕЗОН** — костюм, ранее считавшийся рабочей одеждой, представляющий собой своеобразный гибрид из блузки и брюк. В настоящее время его используют как для отдыха, так и в качестве нарядной вечерней одежды. Его форма зависит от направления моды, в нем отражаются изменения, которые претерпевают длина и ширина брюк, пройма и ширина плеч в блузке.

**КОМБИНИРОВАННАЯ ОДЕЖДА** — одежда, выполненная из нескольких разных материалов. Комбинируются набивные и гладкокрашенные ткани, по контрасту и фактуре.

**КОНСТРУКТИВНЫЙ СТИЛЬ** — стиль, при котором конструкция одежды подчеркивается специальными декоративными приемами.

**КОРСАЖ** — верхняя часть лифа, платья, а также специальная широкая тесьма для поясов.

**КОРСЕТ** — каркас для стягивания фигуры и придания ей очертания, диктуемого модой. Он известен с начала XVIII в., вышел из моды в начале XX в.

**КОСОВОРОТКА** — русская мужская рубаша с застежкой на груди, смещенной влево. Она известна в России с XII в. Со времени заимствования европейской моды осталась в сельской среде и в детской моде. Была положена в основу военной формы в русской армии, став прообразом гимнастерки.

**КОТЕЛОК** — мужская шляпа с круглым выпуклым дном и небольшими полями.

**КРЕП** — шерстяная или шелковая ткань с шероховатой поверхностью.

**КРУЖЕВО** — полоска или кусок текстиля, получаемого путем шитья или плетения. Основное развитие получило в XVII в. Основными центрами по производству кружев были Венеция и Брюссель. В XIX в. появились кружева машинной выработки, что превратило кружево из предмета роскоши в обычное дополнение одежды.

**КУМАЧ** — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения ярко-красного (реже синего) цвета.

**КУПАЛЬНИК** — костюм для купания. Получил распространение только в XX в. в связи с появлением совместных женских и мужских пляжей. В начале XX в. имел вид комбинезона до колен с многочисленными отделками тесьмой

и пуговицами. К 1930-м гг. купальник приближается к покрою современных, состоящих из двух предметов. В настоящее время он стал неотъемлемым элементом гардероба любой женщины.

**КЮЛОТЫ** — короткие, застегивающиеся под коленом штаны, считавшиеся признаком аристократизма. Их носили с чулками и башмаками с пряжками. Являлись обязательным элементом придворного костюма.

## Л

**ЛАБАБЛЬ** — ткань, подвергшаяся специальной обработке, независимо от того, какие волокна при этом используются. В переводе с французского — «моющийся, стирающийся».

**ЛАЙКА** — особо мягко выделанная кожа, чаще всего идущая на изготовление перчаток.

**ЛАСТОВИЦА** — четырехугольная вставка в пройме рукава. Играет как декоративную роль, так и функциональную — для большей свободы движения, чем при нормальной пройме.

**ЛАЦКАНЫ** — отвороты на груди у пиджака, жакета. В зависимости от моды имеют различную форму.

**ЛЕН** — растительное волокно, наиболее древний вид ткани. Изготавливается различной плотности и применяется для постельного белья, домашней и рабочей одежды, подкладки.

**ЛЕНТА** — полоска ткани, сотканная из натурального или искусственного шелка или хлопка. Используется для украшения одежды, причесок и шляп.

**«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»** — одна из форм цельнокроеного рукава с низкой проймой. Пройма может начинаться у талии, но



объем рукава обязательно уменьшается к запястью. Чаще всего применяется при шитье трикотажных изделий, которые хорошо драпируются.

**ЛИВРЕЯ** — в современном понимании — костюм обслуживающего персонала.

**ЛИСТОЧКА** — широкая бейка в форме клапана, используется в обработке прорезных карманов.

**ЛОРНЕТ** — аристократический вариант очков с ручкой. Его использовали с XVIII в. и носили прикрепленным к цепочке.

## М

**МАЙКА** — трикотажная рубашка без рукавов или с короткими рукавами, служащая бельем, спортивной одеждой, элементом повседневного костюма.

**МАКИНТОШ** — мужской или женский непромокаемый плащ. Назван в честь шотландского химика Чарлза Макинтоша, разработавшего в начале XIX в. способ создания непромокаемой материи.

**МАНЕКЕНЩИЦА** — женщина, демонстрирующая одежду в магазинах или специальных учреждениях. Название происходит от голландского mannekijn — человечек, деревянная болванка.

**МАНЖЕТЫ** — отделка разнообразной формы на нижнем крае рукава, блузки, рубашки, платья. Могут быть как съемными, так и пришитыми.

**МАНИШКА** — съемная или пришитая нагрудная вставка на мужскую рубашку или женское платье.

**МАНТИЛЬЯ** — свободная кружевная накидка, была заимствована из испанского костюма.

**МАНТИЯ** — ниспадающая до земли, широкая безрукавная накидка, символ царской власти.

**МАНТО** — женская верхняя одежда из ткани или меха без сквозной застежки.

**МАРЕНГО** — 1) сукно черного или темно-коричневого цвета с белыми прожилками, производилось в селении Маренго в Северной Италии; 2) меланжевая ткань, используемая для пальто, костюмов; 3) иногда так называют сам цвет: темное волокно с добавлением белого.

**МАРЛЯ** — хлопчатобумажная ткань очень редкого полотняного переплетения. В настоящее время имеет исключительно медицинское предназначение, однако совсем недавно в моду вошла ткань почти столь же редкого переплетения, что дало повод назвать ее «марлевкой».

**МАТРОССКИЙ СТИЛЬ** — часто входящий в моду стиль, в котором применяются элементы форменной одежды моряков. Характерные черты — юбка в складку или со складками, просторная блуза с матросским воротником или жакет, который носят с майкой или яркой блузой в полоску. В основном используются белый и синий цвета, иногда — красный.

**МЕЛАНЖ** — смесь волокон разных цветов или оттенков в одной пряже или одном полотне, что позволяет добиться определенного колористического эффекта.

**МИЛЬ ФЛЕР** — рисунок на ткани в виде разноцветных полевых цветов. В переводе с французского — «тысяча цветов». Иногда его называют крестьянским цветочным узором.

**МУАР** — ткань, обработанная специальными прессами, сдвигающими нити так, что на поверхности остаются волнистые разводы, более всего заметные на шелковых одноцветных материалах.

**МУЛЬТИКОЛОР** — многоцветность. Термин используется в тех случаях, когда речь идет о меланжевых тканях, которые производят впечатление одноцветных.

**МУСЛИН** — очень тонкая ткань полотняного переплетения, из хлопка, шерсти, шелка или льна. Ее родиной является Индия.

**МУФТА** — теплый мешочек цилиндрической формы, чаще всего из меха, с отверстием с двух сторон, предназначенный для согревания рук.

## Н

**НАБИВКА** — техника ручной раскраски тканей.

**НЕГЛИЖЕ** — легкая и удобная домашняя одежда. В XVIII в. так называли женский и мужской костюм для прогулок и путешествий.

**НОРФОЛК** — охотничья куртка, названная именем лорда, который ввел ее в свой гардероб. Она была чрезвычайно популярна в конце XIX в. Шьется длиной до бедер, на спине закладываются две глубокие складки, по талии пришит пояс. Ее черты можно встретить и в современной одежде.

## О

**ОКСФОРД** — название сорочечных тканей в клетку или полоску. Впервые такие сорочки стали носить студенты Оксфордского университета.

**ОРГАНДИ** — тонкая, прозрачная и в то же время довольно жесткая хлопчатобумажная ткань.

## П

**ПАЛАНТИН** — меховая или отделанная мехом дамская накидка прямоугольной формы, различной длины — от размеров воротника до большого шарфа.

**ПАЛЬТО** — вид мужской и женской верхней одежды, обычно более длинной, чем иные типы костюма, предназначенной только для улицы. Известны различные варианты пальто. **Городское** — пальто с рукавами реглан, косо расположенными карманами, напоминающее удлиненный пиджак. **Спортивное** — имеет глухой воротник и высоко расположенные карманы. **Дафлкот** — пальто с двойными плечевыми деталями, капюшоном, застежкой на пуговицы-палочки. **Тренчкот** — в переводе с английского означает «окопное пальто», короткий армейский плащ. Обычно его шьют из легкой ткани типа габардина на теплой пристегивающейся подкладке. Он имеет воротник с плотно пристегивающимися лацканами, глубокие карманы, шлицу на спине и пояс.

**ПАРЧА** — тяжелая шелковая ткань с узором, вытканым металлическими нитями.

**ПЕЛЕРИНА** — в женской одежде безрукавная накидка, или большой, съемный, покрывающий плечи воротник.

**ПЕНЬЮАР** — нарядный легкий утренний халат, нередко делается в комплекте с ночной сорочкой.

**ПИДЖАК** — верхняя часть мужского или женского костюма в виде куртки с лацканами, застегивающейся на пуговицы. Вошел в моду с середины XIX столетия, а в XX в. вытеснил большую часть мужских одежд предшествующего периода. До настоящего времени не выходит из моды. В последние десятилетия претерпел значительные изменения. Он может иметь короткие рукава, без лацканов, шиться из пестрых набивных тканей. Неизменным признаком пиджака остается сквозная застежка.

**ПИЖАМНЫЙ СТИЛЬ** — стиль в одежде, напоминающий ночное белье. Одежда в этом стиле представляет собой самые обычные вещи: очень просторные и удобные блузки, брюки, жакеты. Неизменные детали — накладные карманы, обилие плоских и крупных пуговиц.

**ПИКЕ** — хлопчатобумажная или шелковая ткань, лицевая сторона которой выработана в виде рубчиков различной формы.

**ПЛАТЬЕ** — в современном костюме — вид женской одежды. Существуют различные виды платья. **Домашнее** — это удобное для отдыха и домашней работы платье. **Деловое платье** — отличается корректностью, сдержанностью в украшении и отделке. **Выходное** — это нарядное платье, дополненное украшениями. **Вечернее** — предназначенное для особо торжественных случаев, шьется из блестящих шелковых тканей, до щиколотки, дополняется дорогими мехами и драгоценностями. **Платье для коктейля** — представляет собой промежуточный вариант между вечерним и нарядным платьем. **Платье-рубашка** — напоминает длинную рубашку. **Платье-блузон** — повторяет очертания блузона, ниже талии подхвачено поясом или резинкой, прорезанной в кулиску, нижняя часть платья плотно облегает бедра. **Платье-принцесс** — вошло в моду в XIX в., когда мода

отказались от кринолинов. Оно плотно облегает по линии талии, причем несколько завышая ее. Это платье имеет подрезные бочка, за счет этого кроя оно расширяется книзу. Трикотажные платья также разнообразны. **Платье-свитер** — это платье мини, которое носят как самостоятельно, так и с брюками. **Платье-майка** — из трикотажного полотна. **Платье-комбинация** — на узких бретелях, вечерний туалет.

**ПЛЮШ** — шелковая, шерстяная или бумажная ткань с длинным (длинней, чем у бархата) ворсом на лицевой стороне.

**ПОРТФЕЛЬ** — в costume имеет несколько значений. **Юбка-портфель** — юбка, имеющая глубокий односторонний запах. **Карман-портфель** — объемный, увеличивающийся карман с клапаном.

**ПОЯС** — полоса ткани, кожи, шнур и пр. различной длины и ширины, предназначенные для опоясывания одежды, скрепляющиеся узлом, пряжкой, пуговицей и т. д.

**ПУЛОВЕР** — трикотажная фуфайка, без воротника и без застежек, плотно облегающая фигуру — в переводе с английского — «надевать через голову»

## Р

**РАСКРЕП** — в пиджаке и жакете место, где соединяются воротник и лацканы.

**РЕГЛАН** — покрой рукава по имени генерала лорда Реглана, который носил одежду с рукавами, скрывающими увечье плеча. Рукав реглан — конструкция, предполагающая единство, нерасчлененность плечевой части и собственно рукава, при которой рукав может иметь только один шов или два, сшиваясь из двух половин; при этом обычная круг-

лая плечевая пройма исключается. Такой покрой не стесняет движений и позволяет менее требовательно относиться к размеру одежды.

**РЕДИНГОТ** — женская или мужская верхняя одежда прилегающего силуэта и со сквозной застежкой. Впервые появился в Англии в начале XVIII в. как мужской костюм, предназначавшийся для верховой езды.

**РЕТРОСТИЛЬ** — заимствование деталей одежды из моды прошлого.

**РУССКИЕ НАБОЙКИ** — набивные ткани, изготавливавшиеся на Руси. Известны своим геометрическим или стилизованным растительным орнаментом, который получался при помощи специально вырезанных форм.

**РЮШ** — отделка женской одежды в виде присборенной или гофрированной узкой полоски ткани или кружева, пришитой по центру.

## С

**САРОНГ** — длинная юбка без шва, свободно драпирующаяся на бедрах. Большое распространение получила в Индии и Индонезии. Она нередко украшается яркими узорами, выполненными в технике «батик». В Европе часто используется в качестве пляжной и летней одежды.

**САТИН** — плотная хлопчатобумажная ткань атласного переплетения, с глянцевой лицевой поверхностью.

**САФАРИ** — тропический костюм, удобная функциональная одежда из плотного хлопка для путешествий. Обычно шьется из песочных, защитных или цвета хаки цветов (незаметных в джунглях или саванне). Ее детали соответству-

ют функции: карманы и застёжки, позволяющие в необходимой степени трансформировать костюм, головные уборы, напоминающие шлемы с сетками от комаров, высокие ботинки.

**СВИТЕР** — вязаная кофта без застёжек, с высоким воротом, облегающей или свободной формы. Появился в XIX в. в среде рыбаков, моряков, затем спортсменов, является одним из немногих видов современной одежды, который на протяжении столетия практически не претерпел конструктивных изменений.

**СМОКИНГ** — вечерний, нарядный мужской пиджак 'особого' покроя с сильно открытой грудью, отделанный атласом. В странах Европы распространился в конце XIX в. и вытеснил фрак почти из всех сфер жизни светского мужчины.

**СПЕНСЕР** — коротенькая курточка с длинными рукавами, закрывающими кисти рук. Была изобретена лордом Спенсером в конце XVIII в., однако в мужской моде не ужилась и осталась в женском гардеробе.

**СТЕГАНКА** — утепленная одежда, изготовление которой состоит в соединении двух слоев ткани и проложенного между ними утеплителя при помощи различно расположенных стежков. Название одежды дано по способу ее изготовления. Впервые стеганые изделия появились в XVIII в., когда дамы носили стеганые шелковые юбки, сохраняющие пышную форму без каркаса. Утеплителем служила шерсть. В XX в. утеплителем служит вата, а в 1970—90-е гг. изделия утепляют очень легким синтепоном.

**СТРАЗ** — имитация драгоценного камня, изготавливаемая из свинцового стекла с добавлением борной кислоты, придающей ему блеск.



**СУКНО** — шерстяная или полушерстяная ткань полотняного переплетения с последующей обработкой, в результате которой соединение нитей скрывается ворсом.

**СУПАТ** — застежка, закрытая планкой или клапаном. Иногда ее называют потайной застежкой. Используется во всех видах одежды — от пальто до тонких шелковых блузок.

### Ш

**ТАФТА** — шелковая или хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из очень туго скрученных нитей основы и утка.

**ТВИД** — шерстяная ткань полотняного переплетения для верхней одежды. Выпускается различных оттенков — светлых или темных. Разноцветные нити утка, выходя на серую, коричневую, бежевую и другую поверхность, обогащают ее колорит зелеными, красными, синими или желтыми вкраплениями. Идеальный материал для костюмов и пальто делового характера.

**ТЕННИСКА** — спортивная рубашка с короткими рукавами, воротничком и застежкой до середины груди.

**ТЕСЬМА** — текстиль в виде полосы, служащий для каймы на декоративных и одежных тканях.

**ТИК** — очень плотная льняная или хлопчатобумажная ткань. Полосатый тик применяется для тентов, более тонкий одноцветный хлопчатобумажный — для наперников.

**ТОК** — женский головной убор, обычно без полей, плотно охватывающий голову. Чаще всего ток делают из фетра, но иногда для нее используют норку или каракуль, главное, чтобы мех не был пушистым.

**ТОП** — блузка на бретелях.

**ТУНИКА** — в современной моде — верхняя женская одежда, нечто среднее между платьем и блузкой. Ее носят поверх брюк, блузки или платья. По бокам она обычно имеет глубокие разрезы.

**ТЮЛЬ** — тонкая, редкая ткань из хлопка, шелка или льна. Используется для вечерних туалетов или в качестве легких декоративных занавесей.

**ТЮРБАН (или ЧАЛМА)** — головной убор из большого куска задрапированной ткани.

## Ф

**ФАЛБАЛА** — оборка, волан на юбках, чепцах, белье.

**ФЕСКА** — жесткая, без полей шапочка в форме усеченного конуса с плоским дном, нередко украшенным кистью.

**ФЕТР** — войлок улучшенного качества, наиболее тонкий и плотный. Из фетра путем специальной обработки получают велюр.

**ФИЖМЫ** — каркас из китового уса или ивовых прутьев, служащий для придания пышности юбкам дамских платьев. Наибольшее распространение получили в XVIII в. В последующие времена использовались, как правило, в сценическом костюме.

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ СТИЛЬ** — стиль в одежде, использующий мотивы народной одежды. Нередко его называют деревенским стилем или «кантри-лук».

**ФРАК** — мужская верхняя одежда, не имеющая передних пол, а только фалды сзади. Впервые появился в XVIII в. как костюм для верховой езды. Большое распространение получил во второй половине XIX в., в XX в. сохранился как концертный костюм.

**ФРЕНЧ** — куртка военного образца.

**ФРОТЕ** — ткань, из которой шьют махровые полотенца, простыни, халаты.

**ФУРАЖКА** — мужской головной убор с козырьком и околышем.

### Ш

**ШАЛЬ** — большой прямоугольный платок из шерстяных, шелковых, синтетических тканей.

**ШАПКА** — головной убор различной формы без полей.

**ШАРФ** — вязаная или тканая деталь мужского или женского костюма в виде вытянутого прямоугольного полотнища.

**ШЕЛК** — натуральное волокно, получаемое из коконов тутового шелкопряда. Обладает мягкостью, блеском и упругостью. Впервые известен с 3 тысячелетия до н. э. в Китае, где до VI в. сохранялся секрет его производства.

**ШЕРСТЬ** — натуральное волокно из шерсти животных (овец, коз, верблюдов).

**ШИФОН** — очень тонкая хлопчатобумажная или шелковая ткань из туго скрученных нитей. Используется для шитья блузок, шарфов, нарядных платьев.

**ШЛЕЙФ** — удлиненный конец одеяния, волочащийся обычно по земле; съемная деталь костюма в виде такого рода полотнища, прикрепляющаяся либо к талии, либо к плечам.

**ШЛЯПА** — мужской или женский головной убор, выполненный из материалов, позволяющих сохранять устойчивую форму. Фасон шляпы определяется размером тульи (верхней части, облегающей голову) и полями.

**ШНИП** — нижний заостренный край лифа платья, спускающийся на юбку.

**ШОРТЫ** — короткие штаны, в соответствии с модой  $\frac{1}{4}$  до колен или выше. В зависимости от материала используются как спортивная, повседневная, а также вечерняя одежда.

## Ю

**ЮБКА** — деталь женского костюма. Первоначально в средние века представляла собой присборенное у горла одеяние длиной до колен. Однако в XV в. разделилась на лиф и собственно юбку, какой она остается до настоящего времени. В зависимости от моды изменяется длина, ширина и форма юбки. **Юбка в складку** — юбка, имеющая различной ширины, в зависимости от моды, заглаженные складки. **Плиссированная юбка** — юбка в мелкую незастроченную складку. **Юбка-брюки** — спортивная юбка у которой брючный покрой виден только при ходьбе. **Юбка-портфель** — юбка, сшитая из одного полотнища, запахивающаяся, закрепленная на поясе.

## Содержание

<b>Дизайн костюма .....</b>	<b>3</b>
Введение .....	4
I. Дизайн костюма как вид художественного творчества .....	17
Дизайн в современном обществе .....	17
Место дизайна костюма в искусстве .....	25
Художественный и проектный образ. Стиль в костюме .....	32
II. Элементы знаковой системы костюма .....	44
Цвет. Колорит .....	44
Форма и силуэт .....	64
Пластика .....	79
Фактура .....	87
Декор .....	92
III. Средства и приемы композиции костюма .....	99
Пропорция. Масштабность .....	102
Метр. Ритм .....	118
Равновесие. Симметрия. Асимметрия .....	128
Контраст. Ньюанс .....	142

Статика. Динамика .....	157
Ретроспектива развития форм современного костюма .....	163
<b>IV. Способы моделирования формы одежды .....</b>	<b>172</b>
Моделирование от лоскута ткани .....	174
Моделирование с помощью прямого края .....	185
Моделирование на основе криволинейного края .....	190
Моделирование посредством разверток .....	198
<b>V. Источники творчества художника-модельера .....</b>	<b>203</b>
Народный и исторический костюм .....	206
Архитектура .....	218
Живопись .....	227
Музыка. Хореография .....	232
Природа. Принципы трансформации природных форм в изобразительные мотивы .....	239
<b>VI. Эскизная разработка костюма .....</b>	<b>248</b>
<b>Краткая история костюма .....</b>	<b>259</b>
Введение .....	260
История костюма — источник творческой деятельности дизайнера модельера .....	261
Древний Египет (3000 г. до н. э. — 200 г. н. э.) .....	262
Костюм народов Передней Азии (Вавилония и Ассирия) (III—I тысячелетия до н. э.) .....	267
Костюм Древней Персии (I тысячелетие до н. э.) .....	270

Костюм Древней Греции (VII—IV вв. до н. э.) .....	273
Костюм Древнего Рима (V в. до н. э. — V в. н. э.) .....	281
Костюм Византийской империи (IV—XV вв.) .....	287
Костюм средневековой Европы .....	295
Костюм эпохи Возрождения .....	312
Итальянский костюм .....	312
Испанский костюм .....	324
Французский костюм .....	330
Английский костюм .....	339
Костюм Германии .....	346
Западноевропейский костюм XVII в. ....	352
Западноевропейский костюм XVIII в. ....	370
Европейский костюм XIX в. ....	391
Европейский костюм нового времени (первая половина XX в.) .....	405
<b>Словарь терминов .....</b>	<b>415</b>

**Бердник Татьяна Олеговна  
Неклюдова Татьяна Петровна**

# **Дизайн костюма**

**Ответственный редактор Э. Юсупянц  
Художник Т. Неклюдова  
Художественное оформление  
М. Гагалаевой, Е. Игнатенко  
Корректоры: О. Милованова, Н. Пустовойтова**

**Лицензия ЛР № 065194 от 2 июня 1997 г.**

**Сдано в набор 15.05.99. Подписано в печать 20.09.99.**

**Формат 84x108 1/32. Бумага газетная.**

**Гарнитура Baltica. Печать высокая.**

**Усл. печ. л. 23,52. Тираж 10000 экз.**

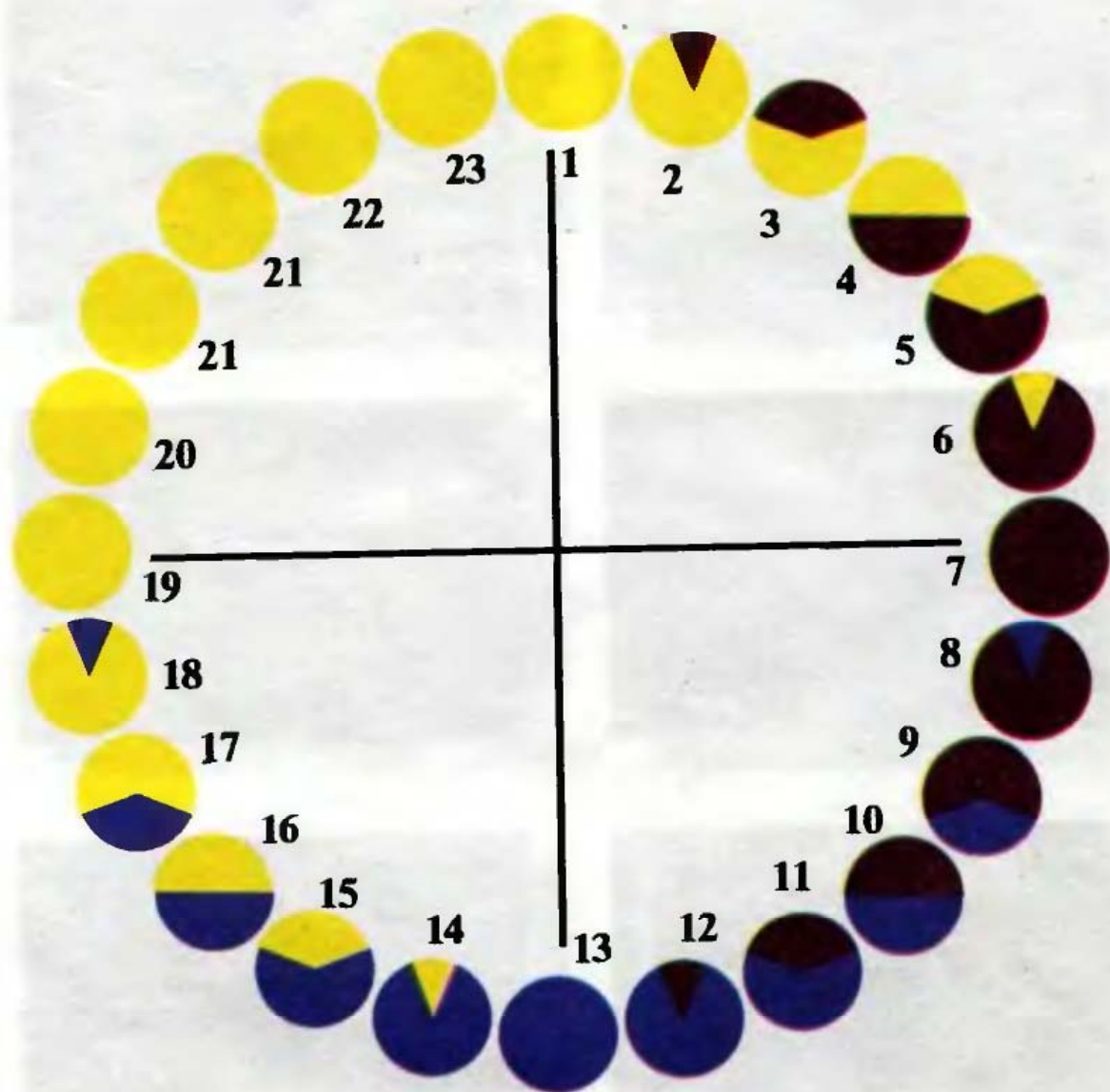
**Заказ № 3138.**

**Налоговая льгота — общероссийский классификатор  
продукции ОК-00-93, том 2; 953000 — книги, брошюры**

**Издательство «Феникс»  
344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17.**

**Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУИПП «Курск»  
305007, г. Курск, ул. Энгельса, 109.**



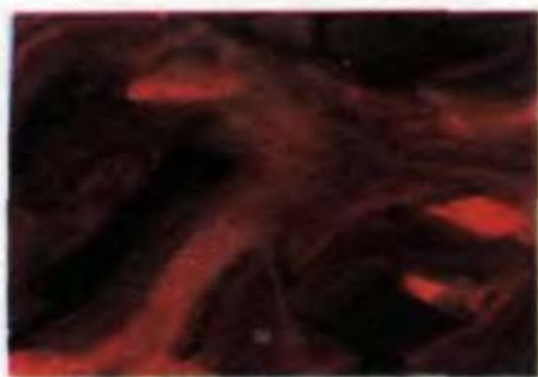


Илл. 1

Цветовой круг, разработанный В. М. Шугаевым



Илл. 2  
Гармонические сочетания цветов:  
однотоновые гармонии



**Илл. 3**  
Гармонические сочетания цветов:  
гармонии родственных цветов



**Илл. 4**

Гармонические сочетания цветов:  
гармонии родственно-контрастных цветов



**Илл. 5**  
Гармонические сочетания цветов:  
гармонии контрастно-дополнительных цветов



**Илл. 6**  
Русская народная рубаха с прямыми полами



Илл. 7  
Русская народная рубаха с косыми поликами



а

Эскиз костюма «Готика»



б

Эскиз костюма-образа  
готический архитектуры

Илл. 8



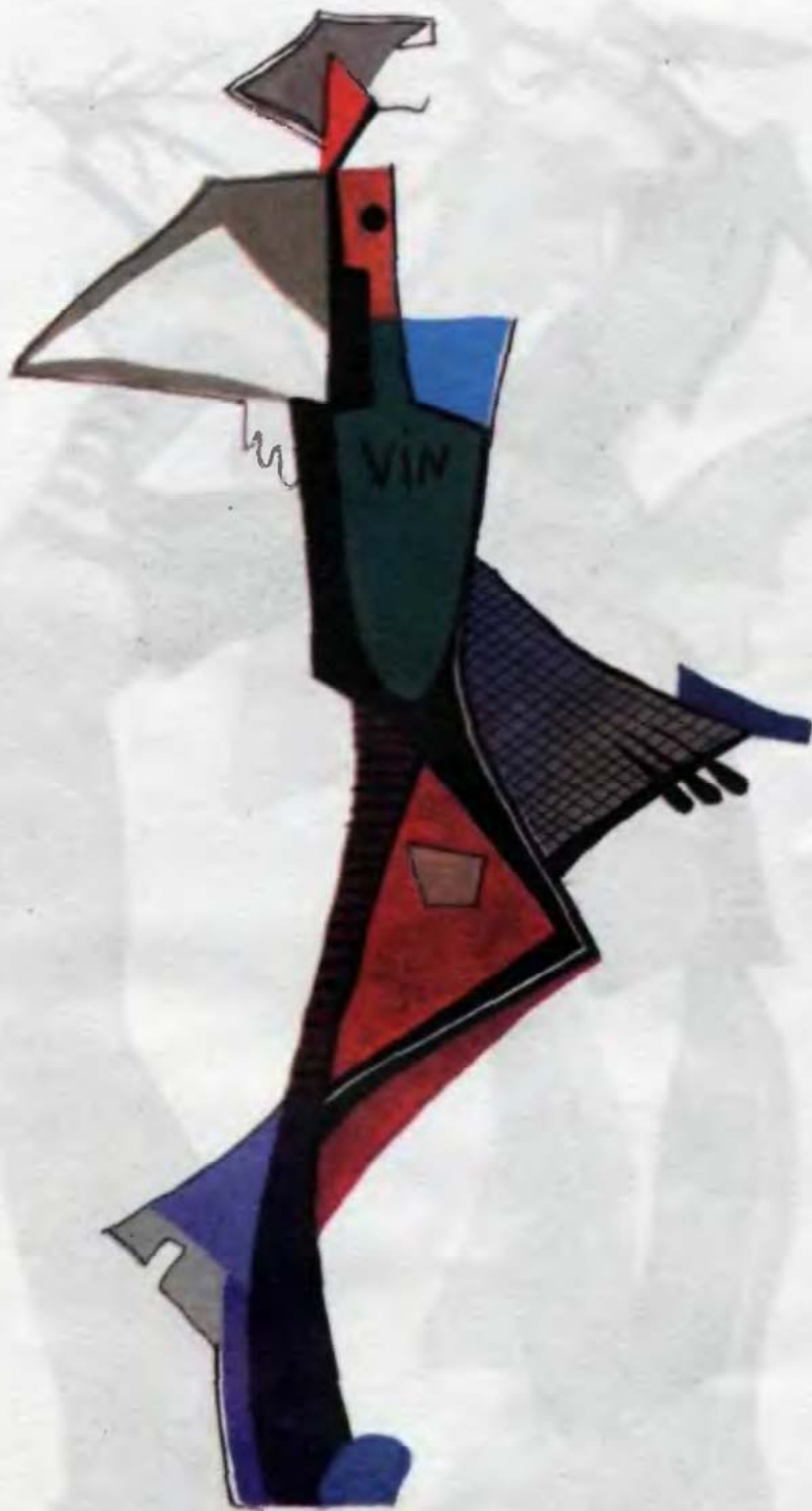


Илл. 9  
Репродукции картин  
П. Пикассо



Илл. 10

Эскизы костюмов-образов живописи Пикассо



Илл. 11

Эскиз костюма-образа живописи Пикассо



Илл. 12  
Эскизы молодежной одежды. Коллекция «Галерея»



Илл. 13

Эскиз коллекции костюмов «Кубизм»



**Илл. 14**

- а)* Верхнее платье. Поль Пуаре. 1912 г.  
*б)* Эскиз костюма Шахриара к балету «Шехерезада». Леон Бакст. 1910 г.



Илл. 15  
Фор-эскизы к коллекции «Весна»



Илл. 16  
Фор-эскизы к коллекции «Весна»





Илл. 17

Пьеро делла Франческа.

*Прибытие царицы Савской к царю Соломону.*

Фреска церкви Сан-Франческо в Аретцо. 1452—1466. Деталь



Илл. 18  
Тициан.  
*Портрет Карла I. XVI в.*



Илл. 19  
Франсуа Клуэ.  
Франциск I. 1525



Илл. 20  
Элеонора Австрийская.  
Гравюра с картины XVI в.



Илл. 21  
Ганс Гольбейн Младший.  
*Король Генрих VIII. 1537*



**Илл. 22**

**Ганс Гольбейн Младший.**

*Портрет Генри Гоуварда, герцога Сёррей. 1536—1543*



Илл. 23  
Ганс Гольбейн Младший.  
Портрет королевы Анны Болейн. 1533



Илл. 24  
Неизвестный художник.  
*Королева Елизавета I*





Илл. 25  
Луас Кранах Младший.  
*Женский портрет. XVI в.*



Илл. 26  
Франсуа Буше.  
*Мадам Помпадур. 1759*



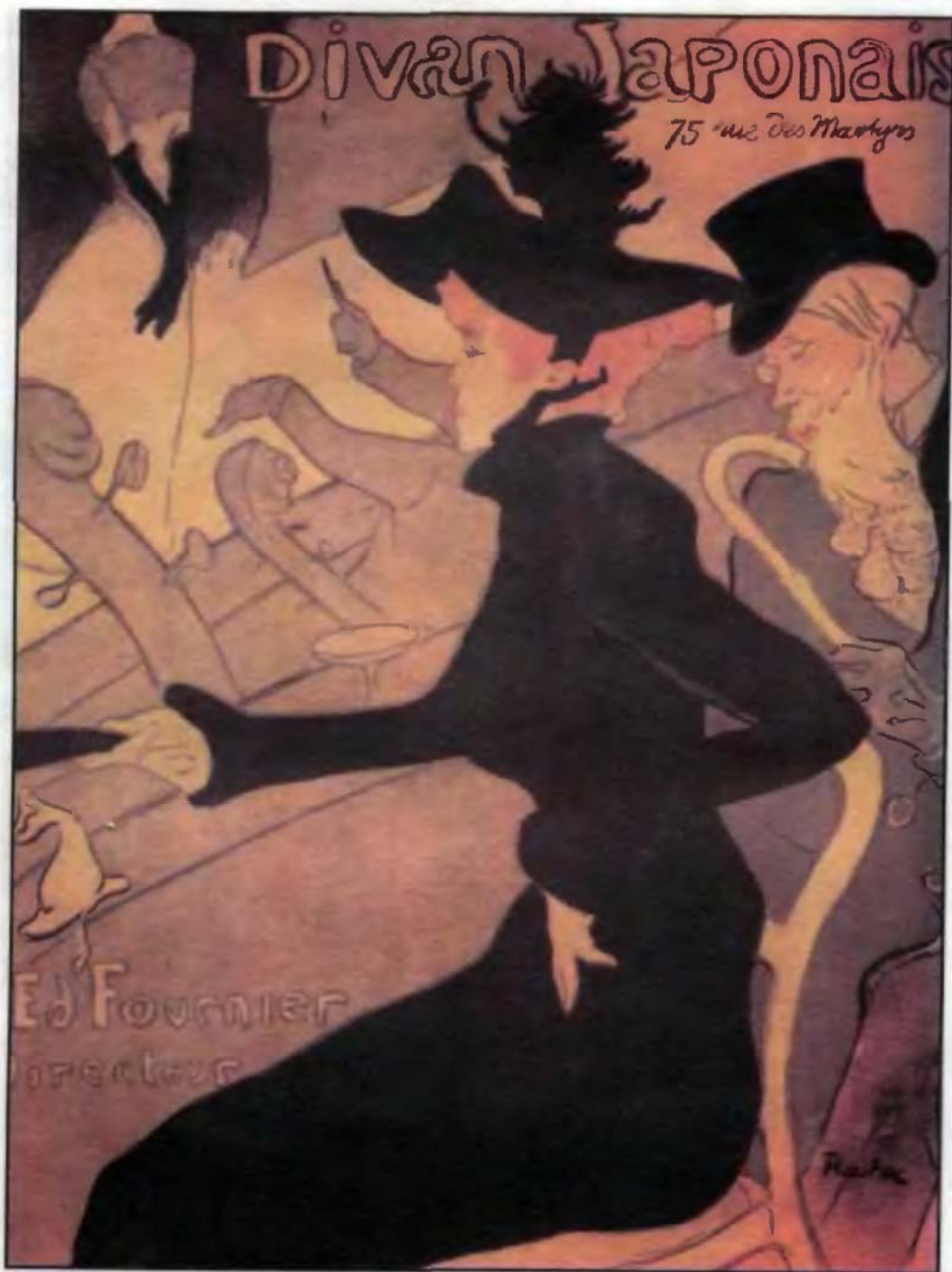
Илл. 27  
Антуан Ватто.  
*Вывеска лавки Жерсена. 1720*



Илл. 28  
Франсуа Жерар.  
*Мадам Рекамье*. 1802



Илл. 29  
Эдуард Манэ  
*Портрет мадам Мишель Леви. 1882*



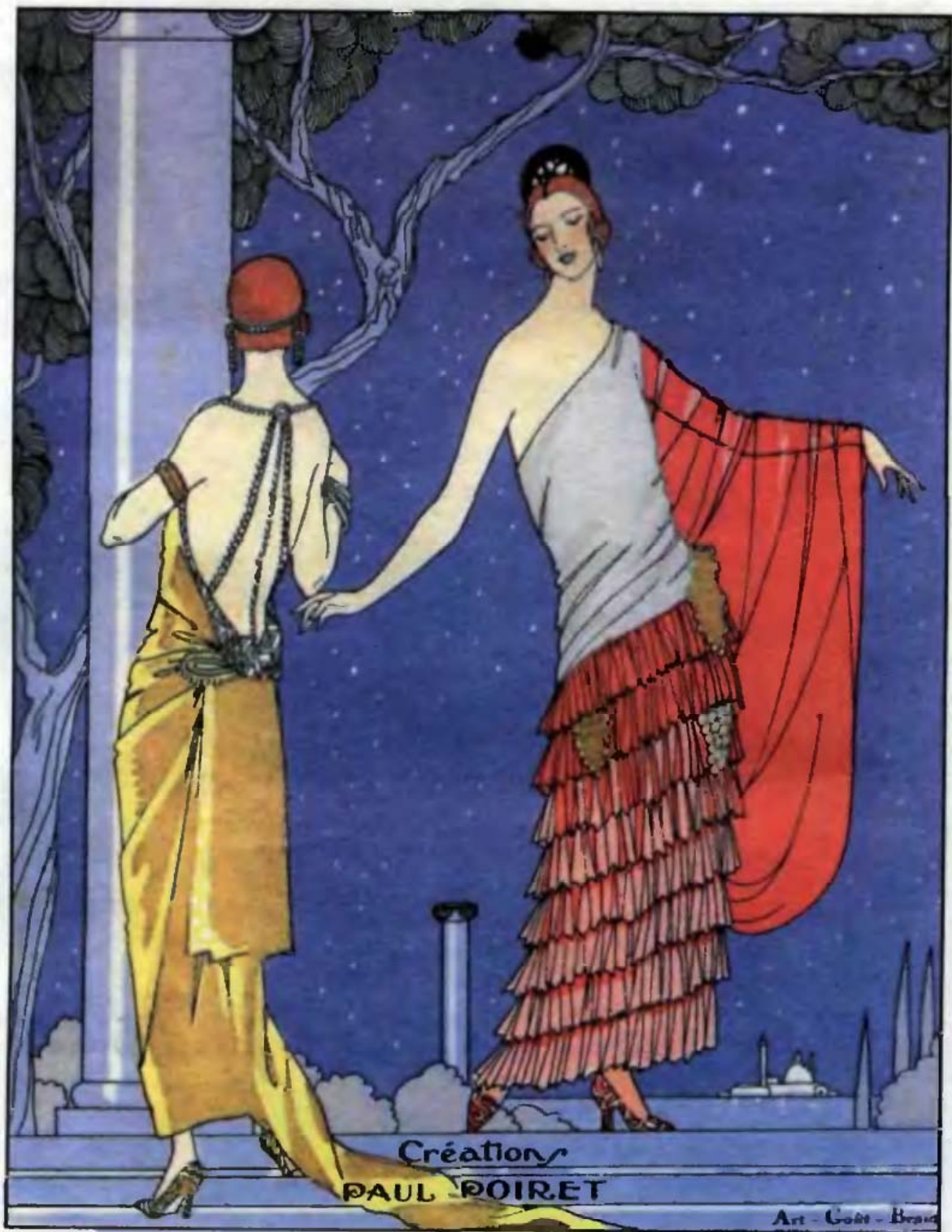
Илл. 30  
Тулуз Лотрек.  
Афиша «Диван Жапоне». 1893



Илл. 31

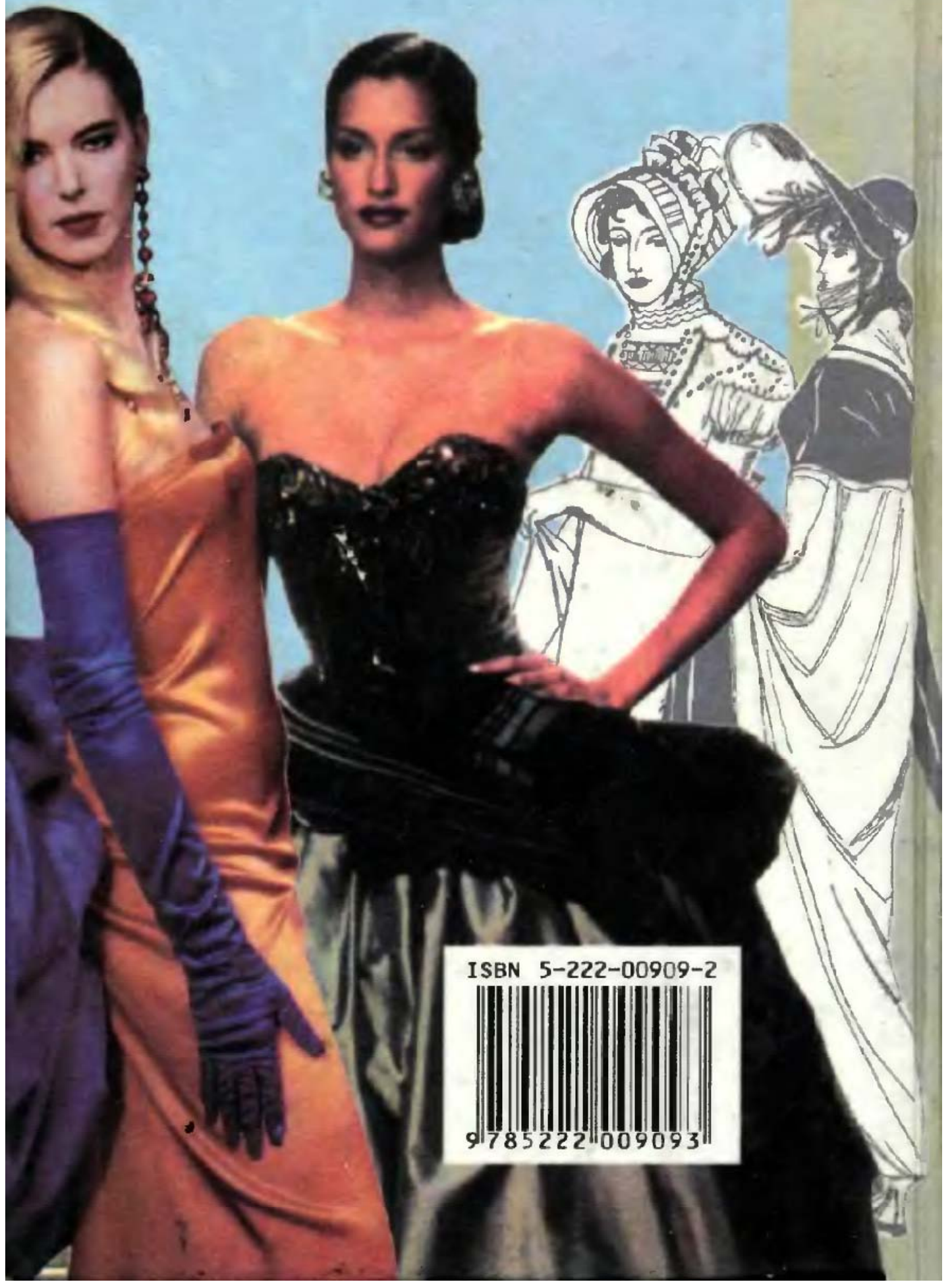
Жорж Лепап.

Иллюстрация 5 в сентябрьском номере *Gazette du Bon Ton*  
(«Газетт дю Бон Тон»). 1913

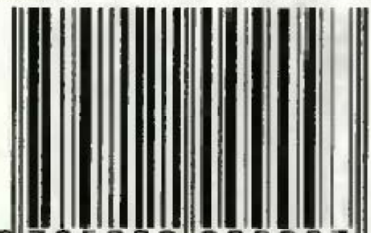


Илл. 32  
Поль Пуаре.  
Вечернее платье. 1923.





ISBN 5-222-00909-2



9 785222 009093