

УЧЕБНИКИ



ВЕКА

МОДЕЛИРОВАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОДЕЖДЫ



МОДЕЛИРОВАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОДЕЖДЫ

*Учебник для учащихся профессиональных лицеев,
училищ и курсовых комбинатов.*

*Соответствует государственному
образовательному стандарту, утвержденному
Министерством образования РФ.*

Ростов-на-Дону
«Феникс»
2001

Автор-составитель Т. О. Бердник

М74 Моделирование и художественное оформление одежды. Учебник для учащихся профессиональных лицеев, училищ и курсовых комбинатов. — Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2001. — 352 с. (Серия «Учебники XXI века»).

Книга представляет собой учебник для учащихся профессионально-технических училищ и лицеев. Изложенный в ней учебный материал соответствует всем требованиям Государственного стандарта начального образования к уровню подготовки будущих портных и закройщиков.

Учебная дисциплина «Моделирование и художественное оформление одежды» является обязательным специальным предметом профессионального цикла и обеспечивает качественную и квалифицированную подготовку специалистов в области создания современного костюма.

Книга знакомит читателя с основными понятиями художественного проектирования современной одежды, а также с основами костюмной композиции.

Большое внимание уделяется принципам художественного оформления одежды для различных возрастных и половых групп потребителей.

В конце каждой темы помещены вопросы для повторения, а также рекомендации к выполнению практических упражнений.

Многочисленные иллюстрации, содержащиеся в данном учебнике, делают изложенный здесь теоретический материал наглядным и доступным.

ISBN 5-222-01697-8

ББК 65.5

© Автор-составитель Бердник Т. О., 2001

© Оформление, изд-во «Феникс», 2001

© Идея и разработка серии Юсупянц Э., 2000

Введение

В производстве современной одежды заняты люди самых разных профессий: художники-модельеры, конструкторы, технологи, закройщики, портные. Только совместный их труд может обеспечить получение высококачественного результата. Каждая профессия призвана решать лишь свойственные для нее задачи и предполагает определенный уровень и содержание образования специалистов.

Задачей портных является непосредственный отшив изделий, модели которых разработаны дизайнерами, конструкторами и технологами. Однако это вовсе не означает, что профессиональная подготовка этих специалистов состоит только в обучении их навыкам технологической обработки швейных изделий. Сегодня к современному портному предъявляются более высокие и разносторонние требования.

Государственный образовательный стандарт начально-профессионального образования точно обуславливает государственные требования к минимуму содержания и уровню подготовки портных. В числе прочих учебных дисциплин профессионального цикла обязательной теперь является дисциплина «Моделирование и художественное оформление одежды», программа которой и определила содержание этой книги.

В процессе изучения этой дисциплины учащиеся профессионально-технических училищ и лицеев знакомят-

ся с новейшими достижениями в области моделирования современного костюма, осваивают различные методы и приемы формообразования одежды.

Большое значение для специалистов всех уровней, занятых в области создания одежды, имеет знакомство с основами композиции костюма, ее закономерностями, свойствами и выразительными средствами для достижения высокого художественного уровня изделий.

Владение этими знаниями важно не только для проектирования модных форм одежды и определения ее конструктивно-декоративного решения, но и для грамотного выполнения эскизов. Учащиеся должны творчески подходить к созданию эскизов моделей, которые бы отличались разнообразием силуэтов, покроев, декоративного оформления.

Более легкому и результативному усвоению программного материала, изложенного в данной книге, способствуют многочисленные иллюстрации, которые наглядно комментируют теоретическую часть.

Чтобы проверить, насколько освоен изученный материал, читателям рекомендуется ответить на вопросы, которые помещены в конце каждой главы. Эти вопросы могут служить не только для самоконтроля учащихся. Они также могут использоваться преподавателями для составления тестов и аттестационных контрольных работ.

Особый интерес представляет находящийся в конце книги словарь специальных терминов моделирования, которые встречаются в тексте и могут быть читателю неизвестны.

ВВЕДЕНИЕ

Автор выражает глубокую признательность студентке Ростовской академии архитектуры и искусства Борисенко Наталье за активную помощь в подготовке иллюстративного материала.

ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ

.....

Одежда является предметом первой необходимости, так как различные ее виды используются человеком во всех жизненных ситуациях. Одежда покрывает более 80% тела и защищает его от неблагоприятных условий внешней среды, поддерживая нормальное здоровое состояние человеческого организма.

Кроме того, во все периоды цивилизации одежда выполняла эстетические функции, помогая человеку изменить свою внешность к лучшему, приблизить фигуру к эстетическому идеалу определенной исторической эпохи.

Костюм является также средством коммуникации. Он информирует зрителя о национальности своего владельца, его профессиональной принадлежности и социальном положении. Многого можно узнать о характере, темпераменте, художественном вкусе человека по его одежде.

Причем исторический костюм несет информацию не только об отдельном человеке, но и обо всей эпохе, которую он представляет. Многие сведения об уровне развития человеческого общества на различных исторических стадиях ученые получают при изучении и анализе предметов материальной культуры, к которым в первую очередь относится костюм.

1.1. История возникновения одежды

Результаты археологических раскопок со всей очевидностью свидетельствуют о том, что простейшие виды одежды возникли уже в эпоху позднего палеолита. Среди предметов быта древних людей, найденных учеными-археологами, были обнаружены каменные скребки для обработки шкур животных и костяные швейные иглы.

В качестве первых материалов для изготовления одежды использовалось то, что буквально было под руками, — трава, листья растений, даже кора деревьев.

Позже, когда человек стал охотником, он стал изготавливать свои покровы из шкур убитых животных и из рыбьей кожи. Не менее «экзотичным» было также сырье для производства головных уборов: выдолбленная тыква, скорлупа кокосовых орехов, панцирь черепахи и тому подобное.

Таким образом, люди эпохи палеолита могли использовать только те материалы, что давала сама природа и которые почти не требовали обработки. Естественно, такая одежда была очень примитивной и не различалась ни по половому признаку, ни по социальному. В этот период эволюции человеческой цивилизации костюм выполнял лишь роль защитной оболочки тела человека от различных воздействий агрессивной ему внешней среды.

Качественный скачок в развитии видов одежды был совершен человечеством в эпоху неолита. Именно в это время было изобретено прядение и ткачество, т. е. производство пряжи и тканей. Первоначально человек научился использовать для этих целей волокна дикорастущих растений.

Происшедший позднее переход к оседлому скотоводству и земледелию позволил усовершенствовать изготов-

ление тканей. Теперь сырьем для них служила шерсть домашних животных — овец, коз. Кроме того, использовались волокна культурных растений — льна, конопли, хлопка. Постепенно ткань становилась главным материалом для изготовления одежды.

Процесс совершенствования «костюмных» материалов естественно повлек за собой и развитие самого костюма. Доподлинно известно, что в эпоху неолита начали складываться основные типы одежды, которые, как это ни удивительно, существуют и не теряют своей актуальности и поныне.

Сначала возникла драпирующаяся одежда, представляющая собой цельный лоскут ткани, скрепленный непосредственно на фигуре человека.

Более поздний тип одежды — накладной. Накладная одежда могла быть глухой, т. е. надеваться через голову, и распашной, имеющей спереди разрез сверху донизу.

В эпоху неолита первобытные люди впервые начинают пользоваться обувью, которая хоть и не относится к одежде как таковой, но при этом является ее главным аксессуаром (дополнением). Первая обувь была, конечно, очень примитивной: ею служили либо сандалии, либо просто кусок шкуры животного, обернутый вокруг ноги.

Интересно, что в этот исторический период вслед за дифференциацией человеческого общества возникает и разделение одежды по различным признакам — половому, социальному, имущественному. Таким образом уже на ранних стадиях своего развития костюм отражает все перемены, происходящие в общественной жизни человека.

Усложняясь, одежда начинает приобретать новое, ранее не свойственное ей значение. Теперь она не только защищает человека и информирует о его положении в обществе соплеменников, но и удовлетворяет потребно-

сти древнего человека в красоте, т. е. выполняет эстетическую роль.

Красоту окружающей природы первобытный «портной» стремится перенести в свой костюм — он уже не довольствуется просто изготовлением одежды, но причудливо и довольно мастерски украшает ее.

Таким образом, с того момента, когда человек открыл различные одежды как средства защиты от неблагоприятных воздействий природы, прошло не так уж много времени, пока он не начал размышлять об ее эстетической и стилизующей роли. Костюм стал тем объектом, в котором человечество наиболее непосредственно смогло выразить свое художественное мировоззрение.

Уже в первобытном обществе одежда перестает быть лишь предметом быта, исправно выполняющим практические задачи. Костюм становится произведением декоративно-прикладного искусства. Тенденция улучшить свою внешность посредством костюма, возникшая впервые в далекую эпоху неолита, находит дальнейшее развитие в последующие периоды истории цивилизации вплоть до наших дней. Не случайно поэтому изучение основ художественного оформления одежды является обязательным при подготовке специалистов в области создания современного костюма.

1.2. Функции одежды

Одежда — это изделие или совокупность изделий, надеваемых человеком на тело для защиты его от различных воздействий окружающей среды, будь то жара, холод, влага, пыль и т. д. Выполняются эти изделия из

разнообразных швейных материалов растительного, животного или искусственного происхождения — ткани, кожи, меха, пленочных материалов и др.

Из самого определения одежды со всей очевидностью следует, что основная ее функция — защитная. Она должна обеспечить человеку, носящему ее, комфорт и здоровое состояние организма. Эта функция сформировалась гораздо раньше других и была определена объективными условиями существования людей. /

Чтобы защитить свое тело, человек начал его прикрывать сначала тем материалом, который был всегда под рукой, — листьями и травой. Став охотником, человек начал приспособлять для изготовления одежды шкуры убитых животных. В дальнейшем он изобрел ткачество, что вызвало настоящий рывок в развитии новых форм одежды.

Уже в первобытном обществе зарождается религия, т. е. представления людей о том, что их судьбами распоряжаются какие-то высшие силы. Чтобы привлечь к себе внимание добрых сил и защититься от влияния злых, люди начинают украшать культовые предметы и предметы быта, в том числе и одежду, специальными магическими орнаментами.

Рисунок орнамента и его расположение на костюме были четко обусловлены традициями и имели глубокий мистический смысл. Одежда являлась таким образом еще и своеобразным оберегом. Это определило ее вторую функцию — религиозно-мистическую.

Но декор, покрывающий одежду, имел и другое значение. Он украшал костюм, делал его более нарядным и радостным, удовлетворяя таким образом потребность человека в красоте. А это уже эстетическая функция одежды.

Позднее в следующие друг за другом исторические эпохи, когда вся материальная культура общества определялась разными художественными стилями, в сознании людей формировались различные эстетические идеалы внешнего вида человека, представления о гармонии. Достижению этого идеала в значительной мере способствовала форма костюма.

Благодаря костюму внешность человека порой становилась причудливой и далекой от естественности. Создавались разнообразные формы одежды благодаря каркасам, увеличивающим и поддерживающим объем, корсетам, стягивающим и видоизменяющим тело, и другим приспособлениям. Так создавался силуэт костюма, соответствующий представлениям современников об идеальной фигуре.

С возникновением классового расслоения в обществе складывается социальная функция одежды, определяющая принадлежность человека к той или иной имущественной, классовой или профессиональной группе. На ранних этапах развития классового общества одежда представителей различных социальных слоев была одинаковой по форме, отличаясь лишь качеством ткани и богатством отделки. Начиная с готического периода, костюмы людей, относящихся к разным классам, уже имели значительные различия. Возникли даже жесткие условия, регламентирующие, например, высоту головных уборов или длину носков туфель, в зависимости от социальной принадлежности. Причем ограничения эти носили силу закона, невыполнение которого каралось строго, вплоть до смертной казни.

В начале XX века, особенно после первой мировой войны, началась демократизация общества в целом и костюма в частности. Теперь уже люди, принадлежащие к

разным слоям общества, носили практически одинаковую одежду. Социальная функция одежды утратила свою значимость. Однако и сегодня по костюму можно судить о профессии человека и его социальном положении — является ли он крестьянином, рабочим, служащим или представителем артистических профессий.

В народном костюме, где прочно удерживаются традиции, сформировавшиеся много веков назад, и существуют значительные отличия в одежде разных национальностей и этнических групп, поэтому можно говорить о национальной функции одежды.

Функции, выполняемые одеждой, определяют, в свою очередь, требования, к ней предъявляемые. Утилитарное значение одежды предполагает удобство пользования ею. Правда, значимость этого показателя неодинакова для разных видов швейных изделий. Например, к одежде для праздничных и торжественных случаев это требование предъявляется в значительно меньшей степени, чем к рабочей или спортивной, зато большое значение приобретают эстетические показатели (подробнее об этом можно прочитать в 4-й главе данной книги).

Выполняя эстетические задачи, одежда должна иметь красивый внешний вид, соответствовать современным требованиям моды по своему силуэту, пропорциям, форме и величине деталей, цвету и рисунку тканей, из которых она изготавливается. Одежда призвана подчеркивать достоинства внешности человека и маскировать возможные недостатки.

Очень важны такие показатели, как прочность изделия, продолжительность физического срока службы без потерь внешнего вида, гигиеничность одежды (способность впитывать влагу, пропускать воздух, сохранять тепло и т. д.)

Немаловажное значение имеют экономические показатели одежды. Стоимость швейных изделий должна быть доступной для покупателя, но в то же время достаточной для того, чтобы их изготовление оставалось выгодным для производителя.

Учитывая совокупность всех перечисленных выше показателей, можно судить об уровне качества одежды. В нашей стране требования к качеству швейных изделий, а также оценки потребительских и промышленных показателей одежды заложены в стандартах и технических условиях, действующих в швейной промышленности.

1.3. Классификация современной одежды

Современная одежда выполняет множество функций и весьма разнообразна по назначению. Чтобы лучше разобраться в ее многообразии и определить требования, предъявляемые к каждой группе швейных изделий, принято одежду классифицировать. Под классификацией понимается разделение всего ассортимента одежды по какому-либо признаку.

Прежде всего все виды одежды в зависимости от области их использования можно разделить на следующие классы:

- сценическая или театральная одежда — изготавливается для выступления артистов на сцене или в театральных постановках;
- рабочая одежда — спецодежда, предназначенная для выполнения определенных работ людьми разных профессий;

- **форменная одежда** — одежда людей, профессия которых предполагает ношение униформы во время исполнения ими служебных обязанностей;
- **спортивно-тренировочная одежда** — одежда спортсменов, надеваемая ими во время тренировок и соревнований и учитывающая характер их движений и взаимодействий;
- **бытовая одежда** — используется для ношения в различных жизненных ситуациях.

В ассортименте швейных изделий ведущее место занимает класс бытовой одежды, она отличается самым большим разнообразием и является предметом исследования этой книги. В свою очередь бытовая одежда в зависимости от условий эксплуатации подразделяется на подклассы:

- **верхние изделия** — пиджаки, жакеты, пальто, плащи, куртки и другие виды одежды, предназначенные для ношения в прохладное время года;
- **легкие изделия** — платья, блузы, сорочки, юбки, брюки и т. д., т. е. те виды одежды, которые носят либо в теплое время года, либо под верхними изделиями;
- **нательные изделия** — виды одежды, которые надеваются непосредственно на тело человека, т. е. белье, ночные сорочки, пижамы и т. п.;
- **корсетные изделия** — те виды белья, которые помогают придать телу определенные параметры и форму, к ним относятся бюстгалтеры, грации, корсеты и т. д.;
- **головные уборы** — особый вид швейных изделий, которые являются аксессуарами, т. е. дополнениями к одежде.

По предметному перечислению вся одежда делится на группы — пальтовая, платьевая, брючная и т. д.

По сезонным признакам одежда подразделяется на виды — изделия зимние, демисезонные, летние, внесезонные, т. е. ношение которых не зависит от времени года.

По назначению одежду различают по типам — нарядная одежда, повседневная, домашняя, спортивно-бытовая (не путать со специальной одеждой для спортсменов, надеваемой во время тренировок).

Естественно, что каждое подразделение швейных изделий имеет свои особенности и требования, которые сказываются на приоритете определенных функций, выполняемых ими, на значении различных показателей качества, на художественном уровне моделей и соответствии направлениям моды и т. д. и т. п. В свою очередь все эти требования определяют и выбор способа их производства.

1.4. Способы производства одежды — массовый и индивидуальный

В условиях современного производства одежда, относящаяся к классу бытовой, может быть изготовлена двумя способами:

- в системе швейной промышленности — путем массового изготовления;
- в системе бытового обслуживания — путем индивидуального пошива на конкретного заказчика с учетом его требований.

Основной объем всей производимой одежды выпускается массовым тиражом большими швейными предпри-

ятнями. Новые модели одежды для массового производства разрабатываются в Домах моделей или в экспериментальных цехах художниками-модельерами, которые учитывают эстетические требования современной моды, маркетинговую ценность проектируемых ими моделей, рациональность и экономичность их производства и т. д.

Модельеры изготавливают модели-образцы, которые после утверждения художественным советом рекомендуются для тиражирования. Методика художественного проектирования массовой одежды должна объединять все вопросы, касающиеся моды, формообразования костюма, особенностей его строения и конструкции.

Кроме того моделирование швейных изделий для промышленного производства выдвигает и особые условия. Важнейшими из них являются экономические и технологические факторы, ограничивающие возможности создания художественной формы, необходимость экономии сырья и трудозатрат, а также затрат на перестройку технологического процесса при переходе от выпуска одной модели к другой.

Если все эти условия учтены и модель отвечает всем требованиям, перечисленным выше, она запускается в производство. Прежде всего модельеры-конструкторы разрабатывают конструкцию новых моделей и создают комплекты лекал для их раскроя на несколько стандартных типовых размеров, а инженеры-технологи описывают полный технологический процесс изготовления этих моделей.

На швейных фабриках или в больших швейных мастерских по лекалам, изготовленным конструкторами, производится раскрой всех деталей, которые отшиваются на специальном оборудовании согласно технологическому описанию. Произведенная таким образом одежда,

удовлетворяющая требованиям качества, поступает в продажу. :

Другим способом одежда изготавливается на конкретного заказчика в единичном варианте. Изготовление шейных изделий по индивидуальным заказам входит в комплекс работ по бытовому обслуживанию населения и производится в швейных ателье. Этот процесс включает в себя следующие этапы:

- прием заказа (выбор модели, снятие мерок, оформление паспорта заказа с эскизом изделия и квитанции);
- подготовка материалов к раскрою и выполнение самого раскроя;
- проведение примерки с целью уточнения параметров изделия и модели;
- изготовление изделия после примерки;
- сдача готового изделия заказчику с примеркой на фигуру.

Как видно, при производстве одежды по индивидуальным заказам модель будущего изделия определяется самим заказчиком, который может воспользоваться консультацией художника-модельера. Рекомендую заказчику ту или иную модель, художник-консультант должен учитывать следующие условия:

- пожелания заказчика;
- назначение проектируемой одежды — является ли она нарядной или повседневной, для отдыха или для работы; в последнем случае обязательно нужно учитывать характер работы;
- возрастную группу, к которой принадлежит заказчик, его темперамент и манеру поведения;

- количество и качество швейных материалов, имеющих в наличии у заказчика, их пластические, формообразующие, гигиенические и прочие свойства; зачастую консультант предлагает приобрести дополнительно отделочные материалы и фурнитуру;
- индивидуальные особенности внешности заказчика — его рост, полноту, специфику строения фигуры и тип сложения (нормальная фигура, сутулая или перегибистая);
- технические возможности ателье и уровень квалификации его сотрудников.

После оформления заказа изготовление лекал и раскрой деталей производится закройщиком по индивидуальным размерам заказчика с учетом особенностей его внешности и фигуры — ее пропорции, осанки, полноты. Чтобы обеспечить оптимальную посадку изготавливаемой вещи на фигуре заказчика, в процессе ее отшива закройщиком производится одна или несколько примерок в зависимости от сложности модели.

Стоимость одежды, выполненной по индивидуальному заказу, несколько выше той, что изготовлена массовым тиражом, зато эта одежда обладает рядом преимуществ — она оригинальна по своему внешнему виду, лучше сидит на фигуре и маскирует некоторые ее недостатки.

Как видно, производство одежды разными способами имеет свои особенности. При создании изделий массовым тиражом на крупных швейных предприятиях прежде всего необходимо заботиться о том, чтобы эти изделия соответствовали эстетике современной моды.

Одежда должна быть такой, чтобы ее приобрели как можно больше покупателей, а значит, она должна быть

модной, красивой, удобной. При этом важно, чтобы ее производство было рациональным и недорогим, ведь увеличение себестоимости продукции неизбежно ведет к ее подорожанию, а это, в свою очередь, снижает ее маркетинговые достоинства.

При создании одежды на индивидуального заказчика также высоко ценятся ее эстетические качества и соответствие модным направлениям. Однако здесь уже главное значение имеет соответствие модели индивидуальным особенностям конкретного человека, заказывающего одежду.

Как бы красива, оригинальна и современна ни была одежда сама по себе, она теряет все эти положительные качества, если не подходит человеку, делает его внешность непривлекательной. Поэтому в данном случае иногда приходится пренебрегать некоторыми предложениями моды во имя выгодной подачи внешности заказчика.

В последнее время широкое распространение получил еще один способ производства одежды, который является как бы промежуточным между двумя, описанными выше. В салонах, т. е. небольших ателье-магазинах, одежда отшивается либо в единичном варианте, либо маленьким тиражом (5—20 единиц) и здесь же продается, причем по требованию покупателя приобретаемая им вещь может быть подогнана по фигуре и даже незначительно изменена.

1.5. Мода и костюм

1.5.1. Определение понятия «мода»

Мода является главным приоритетом создателей одежды. Слово «мода» произошло от латинского «modus», что буквально переводится как мера, способ, правило, предписание, образ. Каждое из этих значений передает существо этого понятия.

Под модой в широком смысле 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, предметов быта, автомашин, одежды — и довольно частая сменяемость этих вкусов.

В узком смысле мода — это частая сменяемость форм одежды. Причем изменения, происходящие в костюме, имели разные периоды на различных этапах исторического развития одежды — века, десятилетия, годы... Сегодня же одежда становится старомодной уже через один-два сезона. Из-за непостоянства, которое является основным признаком моды, ее часто называют «легкомысленной» и не считают объектом для серьезного изучения.

Позиция эта совершенно неправомерна, так как именно благодаря своему непостоянству мода помогает человеку спастись от скуки и однообразия. Стремление людей к внутренним и внешним переменам есть в какой-то мере отражение изменчивости самой природы, частью которой является человек.

Замечательный российский модельер Вячеслав Зайцев писал в своей книге «Такая изменчивая мода...»: «Можно бесконечно упрекать моду в непостоянстве. Можно даже попробовать остановить ее течение, «закон-

сервировать» 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 или иные попытки регламентировать моду не смогут остановить ее стремительный бег».

История моды неразрывно связана с историей развития костюма, поэтому многие считают, что мода родилась тогда, когда появилась первая одежда, т. е. в первобытной древности. Однако это мнение является абсолютно неверным. Мода как социально-общественное и культурное явление возникла гораздо позже.

Искусствоведы, изучающие вопросы истории костюма, уверенно датируют рождение моды эпохой позднего средневековья, а точнее концом XIV — началом XV вв. Именно в это время процесс развития одежды приобретает признаки, характерные для моды. Эти признаки можно сформулировать следующим образом:

- костюм становится явлением интернациональным, общеевропейским, а не национальным или региональным, как это было раньше;
- в отличие от предыдущих времен, когда одежда практически не изменялась в течение веков и даже тысячелетий, с этого периода наблюдается довольно частая смена форм костюма и аксессуаров;
- в бытовой одежде появляется большое количество причудливых новинок, которые невозможно объяснить с позиции их практического использования;
- общество охватывает всеобщий ажиотаж подражания.

Мода так или иначе является зеркалом своего времени, отражая общественно-политическую жизнь людей,

уровень и характер производительных сил в экономике, наиболее яркие события эпохи, важнейшие культурные и научные достижения, привычки и психологию современного человека, его представления об эстетическом идеале.

Формы костюма всегда видоизменялись параллельно с развитием общего стиля в искусстве и архитектуре определенной исторической эпохи, переживая вместе с ним все этапы эволюции, — зарождение, расцвет, угасание. Причем с момента «умирания» старой, уже изжившей себя костюмной формы, начинается процесс формирования новой тенденции.

1.5.2. Пути возникновения моды

На вопрос, где рождается мода, каждый, практически не задумываясь, ответит: в Париже. Этот ответ в значительной степени правомерен, так как столица Франции начиная с XVII века уверенно удерживает звание столицы мировой моды. Именно здесь в начале двадцатого столетия была образована ассоциация «Haute couture» (в переводе с французского означает «высокое шитье», или «высокая мода»). Сегодня эта ассоциация объединяет несколько десятков самых блистательных дизайнеров моды со всего мира.

Обязательным условием членства в этой организации являются следующие требования: во-первых, наличие собственного именованного Дома мод в Париже; во-вторых, выступление два раза в год с новыми коллекциями одежды осенне-зимнего и весенне-летнего сезонов, определяющими тенденции и перспективы развития моды. Каж-

Для такой коллекции должна состоять как минимум из 40 моделей, но бывает, что их число доходит до 100.

Все изделия коллекций «Haute couture» представляют собой настоящие произведения искусства. Они выполняются в единичном варианте, практически полностью вручную, при активном участии самого кутюрье (модельера). Естественно, эти костюмы стоят баснословно дорого и могут быть приобретены лишь ограниченным кругом очень богатых покупателей, а зачастую становятся экспонатами музеев, частных или государственных.

Интересно, что большинство кутюрье, входящих в ассоциацию, и работающих во славу парижской моды, не являются французами. Это представители самых различных национальностей: англичане, итальянцы, немцы, японцы, испанцы и т. д. Даже сам основатель «Haute couture» Чарльз Фредерик Ворт был англичанином. С недавнего времени этот славный список пополнился и русским именем — членом ассоциации Высокой моды стал Валентин Юдашкин.

Каждый кутюрье привносит в свое творчество особенности и достижения собственной национальной культуры, черпая вдохновение из ее наследия и обогащая тем самым современную моду.

Однако предложения модельеров только тогда превращаются в моду, когда они принимаются и признаются основной массой потребителей. Это значит, что модели, представленные на подиумах Высокой моды, еще не мода, а лишь квинтэссенция будущей модной линии.

Идеи, заложенные в них, значительно упрощаются, перерабатываются с учетом возможностей массового производства и становятся доступными широкому кругу покупателей.

Направление развития современного костюма, ориентированного на промышленное изготовление и рассчитанное на массового потребителя, называется «*prêt-à-porter*», что переводится с французского как «готовое платье». Показы коллекций «*прет-а-порте*», которые, кстати сказать, также проводятся дважды в год в Париже, и определяют лицо современной мировой моды.

Было время, когда модельеры очень четко и определенно делились по сфере своей творческой деятельности на тех, кто работает в области Высокой моды, и тех, кто занимается разработкой моделей массовой одежды. За последние десятилетия природа «*Haute couture*» претерпела значительные изменения, связанные с экономическими переменами в самом обществе.

Вплоть до 1950 года 75% французских женщин шили себе платья на заказ. Сегодня же 100% француженок предпочитают покупать готовую одежду. Бизнес Высокой моды стал слишком дорогим удовольствием. Это привело к тому, что практически все кутюрье, чтобы избежать финансового краха, стали заниматься одновременно разработкой двух линий — «*Haute couture*» и «*prêt-à-porter*».

Такое слияние двух направлений моды принесло обоюдную пользу: с одной стороны, модели Высокой моды стали более демократичными и менее разорительными, с другой — модели для массового производства приобрели более высокий художественный уровень.

Таким образом, мода, формируясь на парижских и мировых подиумах, перерабатывается в соответствии с требованиями современного промышленного производства, выходит на улицы и овладевает массами. Но было бы несправедливым утверждать, что этот путь возникновения новой моды единственно возможный.

В истории моды известны примеры другой последовательности, когда сама улица порождала идеи нового костюма и вдохновляла модельеров на создание коллекций одежды. Самым ярким примером такого рода является, пожалуй, возникновение молодежной моды 60-х годов XX столетия, связанное с движением хиппи.

Стремясь как можно меньше походить на своих родителей, молодые люди в противовес официальной моде создали свою собственную, причудливую и эпатажную. Костюм хиппи представлял собой смесь различных элементов этнической одежды. Настоящей униформой молодежи становятся американские джинсы.

«Изобретения» молодых людей, противопоставивших свой костюм официальной моде, подхватили и развили профессиональные модельеры, превратив их, в свою очередь, в новую моду. Благодаря новациям хиппи в одежде сформировались фольклорный и джинсовый стили, ставшие устойчивыми в современной моде, а также стали традиционными короткие юбки и майки с рисунками и надписями. К достижениям этого поколения можно отнести и появление стиля унисекс, не предполагающего различия мужской и женской одежды.

Рождаются ли идеи нового современного костюма в творческих лабораториях великих модельеров или их подсказывает улица, процесс создания моды, являющейся частью материальной культуры общества и отражающей эстетические взгляды людей, чрезвычайно сложен.

Его реализация зависит от усилий многих специалистов. Художники-дизайнеры моды формируют новую эстетику в одежде, придумывают новые формы и образы. Конструкторы-модельеры разрабатывают новые конструкции и системы кроя. Инженеры-технологи изобретают новые способы технологической обработки швейных

изделий. А непосредственная реализация замысла модельера в материале осуществляется закройщиками и портными. Поэтому с уверенностью можно сказать, что мода создается всеми профессионалами, занятыми в сфере создания современной одежды.

1.6. Стилевое решение костюма

Художественное восприятие бытовой одежды в значительной степени зависит от ее стилевой направленности. Согласно словарному определению, стиль — это устойчивая и цельная художественная система, создающая единый образно-пластический строй в произведениях архитектуры, изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Стиль в костюме — это совокупность выразительных приемов и художественных средств, обеспечивающая единство образного звучания одежды.

Стиль непосредственно связан с модой, но существенно отличается от нее прежде всего тем, что мода представляет собой постоянную изменчивость, тогда как стиль характеризуется постоянством и устойчивостью. Великий модельер XX столетия француженка Коко Шанель говорила об этом следующее: «Мода приходит и уходит — стиль остается!»

В отличие от более ранних исторических этапов, когда на протяжении довольно долгого времени в костюме и искусстве в целом господствовал лишь один какой-либо стиль, в моде XX века сформировались, прочно утвердились и существуют одновременно следующие стилевые направления:

- классическое;
- спортивное;
- романтическое;
- фольклорное.

Несмотря на постоянное изменение тенденций моды, перечисленные стили присутствуют в той или иной степени в одежде всех временных периодов XX века и наряду с ними не утратят своей актуальности и в XXI веке, что дает основание называть их традиционными.

Каждый из традиционных стилей в современном костюме имеет свои признаки и особенности. Рассмотрим последовательно каждый из них.

1.6.1. Классический стиль

Классический стиль современная мода берет за основу. Его формирование началось еще в конце XIX столетия и завершилось в 30-х годах XX века. Так как родиной этого стиля является Англия (признаки именно английского мужского костюма характерны для данного стиля), его еще называют «английским».

Одежда классического стиля наиболее распространена и является базовой в гардеробе взрослого человека.

Классическая одежда всегда изготавливается из добротных, качественных материалов, таких как натуральная шерсть, лен, смесовые ткани (состоящие из натуральных и искусственных волокон), а также искусственные ткани, хорошо имитирующие натуральные.

Классический стиль отличается прежде всего сдержанной простотой, прекрасным кроем, приемы которого отработаны в течение десятилетий, сдержанным, деликат-

ным цветовым решением. В общем классическая одежда выглядит строго и умеренно. Она привлекает к себе внимание не яркостью и оригинальностью, а высоким качеством исполнения. √

Изделия, выполненные в классическом стиле, 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 других стилей, что способствует их многовариантности, а это важно при составлении гардероба.

Типичными представителями классического стиля являются костюмы, которые могут состоять из жакетов, пиджаков, кардиганов, спенсеров, дополненных брюками мужского типа или строгими юбками. В классическом костюме уместен жилет, который может быть более ярким и декоративным, чем остальные элементы костюма. Блузы для таких костюмов напоминают мужскую сорочку.

√ Наиболее характерные аксессуары, дополняющие классический костюм, — это галстуки, шарфы, шляпы и «мужская» бижутерия (запонки, булавки для галстуков и т. п.).

Подобная одежда предполагает сдержанную манеру поведения своего носителя, способствует созданию деловой обстановки, поэтому она обычно используется как деловая или торжественная. Очевидно, что классический стиль более всего подходит для людей зрелого возраста.

Типичный классический костюм, дополненный аксессуарами в мужском стиле, изображен на рис. 1.



Рис. 1. Эскиз классического костюма

ным цветовым решением. В общем классическая одежда выглядит строго и умеренно. Она привлекает к себе внимание не яркостью и оригинальностью, а высоким качеством исполнения. √

Изделия, выполненные в классическом стиле, 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 других стилей, что способствует их многовариантности, а это важно при составлении гардероба.

Типичными представителями классического стиля являются костюмы, которые могут состоять из жакетов, пиджаков, кардиганов, спенсеров, дополненных брюками мужского типа или строгими юбками. В классическом костюме уместен жилет, который может быть более ярким и декоративным, чем остальные элементы костюма. Блузы для таких костюмов напоминают мужскую сорочку.

√ Наиболее характерные аксессуары, дополняющие классический костюм, — это галстуки, шарфы, шляпы и «мужская» бижутерия (запонки, булавки для галстуков и т. п.).

Подобная одежда предполагает сдержанную манеру поведения своего носителя, способствует созданию деловой обстановки, поэтому она обычно используется как деловая или торжественная. Очевидно, что классический стиль более всего подходит для людей зрелого возраста.

Типичный классический костюм, дополненный аксессуарами в мужском стиле, изображен на рис. 1.



Рис. 1. Эскиз классического костюма

1.6.2. Спортивный стиль

Наиболее популярен в современном гардеробе спортивный стиль. Он, как и классический, начал свое формирование еще в конце XIX века, когда впервые появилась специальная одежда для занятий спортом и подвижными играми. Говоря об одежде в спортивном стиле, не следует путать ее со специальными тренировочными костюмами, предназначенными для занятий различными видами спорта, в данном случае речь идет о бытовой одежде.

Главное требование к спортивной одежде — обеспечить комфорт и удобство активных движений. Это требование определило и форму костюма, которая развивается в двух направлениях, — объемная, свободная и обтягивающая фигуру, если одежда изготовлена из эластичных, легко растяжимых материалов.

Ткани, используемые при производстве спортивной одежды, как правило, отличаются хорошими гигиеническими свойствами — они гигроскопичные, водо- и воздухопроницаемые, гипоаллергенные. Кроме того, к ним предъявляются требования высокой прочности и долговечности. Обычно они изготавливаются из натуральных и смесовых волокон: хлопчатобумажных, льняных, шерстяных, реже шелковых. Цветовая палитра отличается яркостью, контрастностью, активностью.

Внешний облик одежды спортивного стиля во многом определяется ее функциональным назначением. Из соображений удобства в подобных костюмах всегда присутствует множество функциональных деталей — карманов, клапанов, погончиков, патов, шлевок, поясов и др.

Характерно также активное использование фурнитуры: металлических кнопок и пуговиц, заклепок и блочек,

молнии и т. д. Часто спортивная одежда украшается вышитыми или набивными фирменными знаками и символами, стежкой, декоративной строчкой.

Спортивный стиль в современной моде содержит в себе множество направлений, так называемых микростилей. Наиболее устойчивыми и популярными из них являются:

- униформа — городская одежда, выполненная по мотивам рабочей спецодежды, т. е. различные комбинезоны, платья-фартуки, куртки, жилеты и др.;
- «сафари» — бытовая одежда, напоминающая костюм охотников на львов в Африке и характерная своим цветовым решением (основными цветами такой одежды являются натуральные «земляные» цвета — охра, бежевый, приглушенные оттенки зеленого, коричневый, серый и т. п.);
- военизированный — одежда с элементами, взятыми из форменных военных костюмов, — гимнастерок, мундиров, кителей и т. д.;
- джинсовый, или «деним», — самый популярный из спортивных стилей, ставший настоящей униформой второй половины XX столетия, особенно в гардеробе молодых людей.

В последнее время в моду вошла бытовая одежда, напоминающая тренировочные костюмы спортсменов, т. е. лосины, велосипедки, боди и комбидрессы и т. п.

Сколь разнообразны варианты спортивной одежды, столь же широка и область ее применения. Такая одежда прекрасно подходит для различных проявлений повседневной жизни. Она уместна для определенных видов работы, активного отдыха, занятий спортом и др. Однако

она совершенно не соответствует официально-торжественной и праздничной обстановке.

Комплект, изображенный на рис. 2, выполнен в спортивном стиле.



Рис. 2. Эскиз спортивного костюма

1.6.3. Романтический стиль

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

Одежда романтического стиля очень разнообразна по своей форме. Она может иметь маленький объем, плотно прилегая к фигуре, а может быть объемной; может мягко свисать, струиться вдоль тела, а может иметь пышные формы, которые поддерживаются при помощи каркасов.

Разнообразны также ткани и материалы, которые используются при изготовлении романтических платьев и костюмов. Для романтического стиля характерны и легкие, воздушные, обладающие мягкой пластикой ткани, такие как натуральный шелк или вискоза; и жесткие формообразующие, создающие объемные формы материалы, к которым относятся парча, органза, капрон и многие другие синтетические ткани.

Нельзя односложно определить и цветовое решение романтических костюмов. Здесь уместны и пастельные, нежные, слабонасыщенные цвета, и яркие, насыщенные, активные. Очень характерно для романтического стиля использование тканей с цветочным рисунком или рисунком в горошек.

Однако, несмотря на многочисленность вариантов проявления романтического стиля, существует одно объединяющее начало — подчеркнутая женственность подобной одежды. Достигается она благодаря различным

декоративным элементам и приемам: рюшам, оборкам, воланам, жабо, кружевам, лентам, вышивке и т. д.

Подчеркнуть романтический женственный характер одежды помогают также различные аксессуары — шляп-



Рис 3. Эскиз романтического костюма

ки, легкие шарфики и косынки, кружевные перчатки и, конечно, бижутерия — бусы, браслеты, серьги, броши и т. п.

Одежда романтического стиля способна до неузнаваемости изменить женщину, ее внешность, манеру поведения. Такая одежда создает приподнятое настроение и поэтому подходит для атмосферы праздника, торжества, отдыха.

На рис. 3 показан комплект, выполненный из «воздушных» полупрозрачных тканей с характерными для романтического стиля мягкими складками драпировки.

1.6.4. Фольклорный стиль

Фольклорный стиль еще принято называть **этническим**. Современная одежда, относящаяся к фольклорному стилю, выполнена в духе национальных костюмов разных народов и эпох и заимствует у них свои основные черты: простоту и рациональность кроя, удобство и функциональность формы, многослойность, повышенную декоративность.

Костюм в этническом стиле предполагает использование традиционных для народной одежды аксессуаров — яркой бижутерии, шарфов и платков, поясов, разнообразных головных уборов и обуви, вязаных чулочно-носочных изделий.

Одежда фольклорного стиля обычно отличается удобством, в ней человек чувствует себя раскованно, комфортно, свободно. Она подразумевает близость к природе, которой так не хватает современному городскому жителю. Эти качества определяют ее использование в непринужденной обстановке отдыха на даче, морском курорте, зимней горной турбазе и т. п.

Фольклорная одежда особенно любима молодежью. Этнический стиль стал утверждаться в современной моде с самого начала XX века, когда появился всеобщий интерес к народной национальной культуре, а вместе с ним и понимание, что народное искусство нужно изучать, сохранять, помещая его лучшие образцы в музеи. Особенно популярным фольклорный стиль стал в начале 60-х годов благодаря хиппи, которые охотно вводили в свою одежду элементы национальных костюмов. С тех пор этот стиль уже не сдавал своей лидирующей позиции в моде.

В различные времена модельеры обращались к традиционным костюмам разных регионов мира: это и русский костюм, и костюм американских индейцев, и одежда народов Крайнего Севера, буддийского Востока, Северной Африки и т. д. и т. п.

Степень близости современного костюма к своему первоисточнику выбирает сам модельер. Однако важно помнить, что современная одежда, выполненная в этническом стиле, ни в коем случае не должна превращаться в копию народного костюма. Чем тоньше и деликатнее ассоциативная связь с источником творчества, тем совершеннее и гармоничнее может стать костюм, созданный современным модельером.

На рис. 4 изображен типичный пример костюма, выполненного в фольклорном стиле. Образным источником для него стал национальный костюм южноамериканских индейцев.



Рис. 4. Эскиз современного костюма, выполненный в фольклорном стиле

1.6.5. Эkleктика в современном костюме

Стили в современной бытовой одежде, с которыми вы познакомились выше, довольно редко используются сегодня в чистом их проявлении — чаще всего наблюдается смешение стилей. Это явление в искусстве называется *эkleктикой*.

Разные стили легко и естественно соединяются друг с другом, образуя единый и гармоничный костюм. Так, например, одежда классического стиля органично сочетается с романтической и спортивной. Романтическая блуза, надетая со строгим костюмом, не только не портит внешний вид, но придает облику женщины большую мягкость и обаяние. Никого сегодня также не удивит соединение классического пиджака с джинсами, свитером или майкой. Такой комплект вполне подходит для деловой обстановки, если, конечно, она не носит официального характера.

Удачные сочетания дает также соединение спортивного стиля с фольклорным, фольклорного с романтическим. Умелое и уместное сочетание стилей позволяет, с одной стороны, добиться многовариантности костюмов в пределах одного гардероба, а с другой стороны — обостряет образное звучание современной одежды. При этом главное условие сохранения целостности и гармоничности костюма — соблюдение вкуса и чувства меры.

В последнее время *эkleктичность* в одежде превратилась в модную тенденцию. Соединять в одном костюме то, что традиционно считалось несоединимым, стало любимым приемом современных стилистов, которые усматривают в этом неограниченные возможности для поиска новизны.

На рис. 5 показан современный костюм, в котором ясно прослеживаются черты эклектичности. В этом молодежном комплекте строгий классический жакет сочетается с романтической юбкой из тонкой ткани с цветочным рисунком.

Еще один пример эклектичного костюма представлен на рис. 6. Здесь типичный представитель спортивного стиля — джинсовая куртка сочетается с юбкой, имеющей ярко выраженный фольклорный характер.

Сегодня по парижским и мировым подиумам ходят модели, одетые одновременно в тончайший шелк и грубое хлопчатобумажное полотно, натуральный драгоценный мех и «застиранные» джинсы, парчу с причудливым рисунком и строгий английский твид.

Мода уже не диктует строгие правила и точные рецепты, а предлагает каждому смело экспериментировать в поисках нового образного звучания привычных вещей. Модные тенденции, разрабатываемые модельерами, сегодня позволяют человеку посредством костюма выразить свою индивидуальность, подобрать то, что наиболее подходит ему, подчеркивая достоинства внешности и раскрывая неповторимые особенности характера.



Рис. 5. Эскиз костюма с элементами эклектики



Рис. 6. Эскиз костюма с элементами эклектики

Вопросы для повторения к главе 1

- 1. Что такое одежда?*
- 2. В какой исторический период возникли простейшие виды одежды?*
- 3. Чем обусловлен качественный скачок в развитии форм одежды, произошедший в эпоху неолита?*
- 4. Какие существуют типы современной одежды, впервые возникшие в эпоху неолита?*
- 5. Когда появились первые аксессуары и из каких материалов они изготавливались?*
- 6. Какие функции выполняла одежда в различные исторические периоды?*
- 7. Какие функции утратили свое значение в современной бытовой одежде?*
- 8. Как назначение одежды влияет на функции, ею выполняемые?*
- 9. Какие показатели определяют уровень качества современной одежды?*
- 10. На какие классы подразделяется одежда в зависимости от области ее использования?*
- 11. Как классифицируется бытовая одежда по различным признакам?*
- 12. Какие существуют способы создания одежды в настоящее время?*
- 13. Какие преимущества и недостатки имеет массовое и индивидуальное изготовление одежды?*
- 14. Какие этапы содержит процесс создания одежды в условиях массового ее производства?*
- 15. Каким образом изготавливается одежда в швейных ателье по индивидуальному заказчику с учетом особенностей его фигуры?*
- 16. Какое явление называется модой?*
- 17. Каковы основные признаки моды?*

18. *Какое значение имеет мода в экономической, культурной и социальной жизни общества?*
19. *Что представляет собой Высокая мода?*
20. *Какое направление развития современного костюма называется прет-а-порте? Каковы его задачи?*
21. *Когда возникла молодежная мода как самостоятельное явление в современном костюме?*
22. *Что такое стиль в одежде?*
23. *Какие ведущие стили сложились в моде XX столетия?*
24. *Каковы основные признаки классического стиля?*
25. *Каковы основные признаки спортивного стиля?*
26. *Каковы основные признаки романтического стиля?*
27. *Каковы основные признаки фольклорного стиля?*
28. *Какое явление в современной одежде называется эклектикой?*

ЭЛЕМЕНТЫ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

.....

Среди задач, которые призвана решить одежда, первоочередное значение принадлежит ее эстетической функции. Одежда является не просто предметом первой необходимости, самым близким человеку во всех проявлениях его жизни. С помощью костюма люди всегда стремились украсить себя и весь предметный мир, окружающий их и созданный ими.

Поэтому одежда является объектом не только технического производства, но и одновременно художественного творчества. Художник-модельер (или дизайнер по костюму) — это тот специалист, с работы которого начинается многоэтапный процесс создания современного костюма. Именно он придумывает новые виды и формы одежды, добивается выразительности ее цветового решения, создает приемы декоративного оформления. При этом он опирается в своей профессиональной деятельности на фундаментальные знания законов и выразительных средств композиции.

Однако иметь общие представления о композиции костюма, ее приемах и выразительных средствах должен сегодня не только профессиональный дизайнер, но и каждый специалист, работающий в сфере создания современной одежды.

2.1. Понятие о композиции костюма

Как уже было сказано выше, проектирование и моделирование современного костюма относится к области художественного творчества. А в любом виде художественной деятельности важнейшее значение принадлежит композиции.

Слово «композиция» происходит от латинского «compositio», что в переводе означает — «сочинение, соединение, связь». В современном понимании композиция — это структура построения художественного произведения; подбор, группировка и последовательность художественных приемов, образующих в совокупности гармоническую целостность.

Под композицией костюма понимается средство приедения всех костюмных элементов в единство. Таким образом, композиция костюма, отражая внутреннюю гармоническую упорядоченность во внешнем проявлении, является понятием организующим, имеющим силу соединять части, составлять из них единое целое.

Работа над композицией костюма начинается с художественной идеи, которую модельер должен хорошо продумать, прежде чем приступать к поиску конкретной формы. Композиция любого изделия всегда обуславливается его назначением и сферой использования. Общее художественное решение зависит от многих факторов: имеет ли вещь больше функциональное или декоративное значение; будут ли ею пользоваться ежедневно или в особых случаях; для какой возрастной, половой и социальной группы людей она предназначена и т. д.

Проектируя костюм, дизайнер должен тщательно продумать связь между конструкцией, структурой и художественным образом. Хорошо составленная композиция

помогает наиболее выразительно выявить идею произведения. Композицию можно признать 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.

Другими словами — в хорошо продуманной композиции ничего нельзя ни прибавить, ни отнять, не нарушив при этом целостности. Всякое изделие должно быть законченным и не содержать таких частей и элементов, которые бы противоречили его функциональной, конструктивной или художественной сущности.

Все составляющие композиции костюма должны «работать» на общую идею. Порой дизайнеру даже приходится во имя сохранения единства и функциональности отказаться от какой-либо красивой детали, если она противоречит замыслу, разрушает целостность.

При этом чрезвычайно важно определить в композиции главную и второстепенную части. Композиция всегда состоит из отдельных частей. Их взаимная соподчиненность и согласованность очень важна для создания гармоничного единства. Удачное композиционное решение способствует акцентированию главной части, выделению ее как основного элемента композиции.

Однако при этом она не может противопоставляться второстепенным частям, быть чужеродной им. Для создания по-настоящему гармоничного произведения надо найти единство и взаимосвязь между главным и второстепенным, между целым и его частями. Только опти-

мальное соотношение и взаимодействие частей способно обеспечить изделию целостность, основными признаками которой являются:

- ограниченность — это четко определяемое отличие предмета от среды, в которой он находится;
- связность — это естественная слитность отдельных частей в одно целое, учитывающая назначение предмета, соотношение размеров и пропорций его частей, соединение различных материалов и др.;
- компактность — то оптимальное количество частей, которое может быть воспринято зрителем одновременно.

И, конечно, обязательным требованием к композиции является достижение выразительности. Выразительность предмета, в частности костюма, помогает глубже раскрыть его содержательную сторону, побуждает подробно изучить, рассмотреть его. Рассматривая выразительный костюм, мы делаем вывод о его назначении, конструкции, знакомимся с материалами, из которого он изготовлен, убеждаемся в его прочности, качестве и т. д.

Если в результате нашего знакомства с предметом мы получаем эстетическое удовлетворение, то изделие представляет собой художественное произведение. Поэтому именно достижение выразительности считается результатом работы модельера как художника, обеспечивая нужное восприятие проектируемой формы костюма в целом.

Из сказанного становится очевидным, что работа над композицией любого изделия представляет собой индивидуальное образное мышление художника, его идеи и представления, реализуемые в конкретном предмете. Такой род деятельности предполагает у специалиста наличие таланта и интуиции.

С другой стороны, композиция является довольно строгой наукой и опирается на знание определенных правил и законов и использование выразительных средств и приемов, владение которыми необходимо модельеру для решения творческих задач.

Таким образом, творческий процесс работы над композицией представляет собой органическое единство интуитивного и логического начал. Именно это дало основание французскому дизайнеру и архитектору XX века Ле Корбюзье определить композицию как результат интуитивного творчества и сознательного выбора.

2.2. Форма костюма и ее свойства

Всякий предмет обладает формой, которую мы воспринимаем как «внешность» предмета, информирующую зрителя о его конфигурации, конструкции и месте, которое она занимает в окружающем пространстве. Таким образом, форма является основной объемно-пространственной характеристикой любого объекта материального мира.

Вопрос формообразования костюма составляет сущность моделирования и является главным вопросом композиционного поиска. Создание художественно-выразительной формы — основная задача художника-модельера, так как именно изменение формы одежды и является модой.

Форма обладает рядом объективных физических свойств, вызывающих у зрителя те или иные ощущения. Рассмотрим важнейшие из них, помогающие созданию художественной выразительности предмета:

- **величина** — это соотношение размеров формы с размерами других форм при их сопоставлении; создавая композицию, нужно учитывать, что при сопоставлении разных по величине форм размеры большей из них воспринимаются преувеличенными; важным является также то обстоятельство, что из двух одинаковых по величине форм та из них будет казаться крупнее, которая расчленена на меньшее количество частей (это свойство формы имеет значение при проектировании одежды для полных людей — чтобы визуально уменьшить их фигуру, необходимо расчленить форму костюма на множество мелких частей);
- **геометрический вид** — это свойство определяется соотношением ее размеров по всем направлениям развития формы; различается линейная, плоскостная и объемная формы; по характеру поверхности форма может быть плоской, выпуклой, вогнутой, выпукло-вогнутой, ступенчатой и т. д.;
- **массивность** — это плотность заполнения формы, определяющая ее «вес»; предельные состояния массивности — от пустой формы до максимально заполненной массой; наиболее массивными кажутся формы, у которых все три измерения близки по своим размерам (такие как куб, шар), чтобы уменьшить ощущение массивности формы, визуально облегчить ее, нужно приблизить ее к линейному характеру;
- **фактура** — характер строения поверхности формы, который может варьироваться от абсолютно гладкого до рельефного; различается активная фактура, имеющая достаточно крупные структурные микро-

элементы поверхности, и пассивная — гладкая или с мелкими, едва различимыми элементами; активная фактура зрительно увеличивает массивность предмета, делает его более «материальным» и «весомым»;

- цвет — самая эмоционально-выразительная характеристика формы, активно помогающая формированию образного строя изделия и влияющая на восприятие других свойств формы; более подробно о цвете как о выразительном средстве создания композиции речь пойдет в дальнейшем.

Таким образом, чтобы получить полное представление о форме любого предмета, необходимо изучить ее свойства-характеристики — величину, геометрический вид, массивность, фактуру и цвет.

2.3. Силуэт

Если спроецировать объемную форму на плоскость, то можно получить ее **силуэт**. Другими словами силуэт — это плоскостное восприятие формы. Силуэт является наиболее исчерпывающей характеристикой формы предмета. Рассматривая любой объект, сравнивают его фронтальные (вид спереди или сзади) и профильный (вид сбоку) силуэты.

За все время развития одежды было создано множество вариантов силуэтов, но при этом их можно свести к нескольким основным видам. Рассмотрим их более подробно.

Прямой силуэт — один из самых популярных видов силуэтов. По геометрическому виду он близок к прямо-

угольнику или квадрату, в зависимости от соотношения вертикальных и горизонтальных размеров. Одежда прямого силуэта прекрасно подходит ко всем типам фигур, так как она успешно маскирует их возможные недостатки. В такой одежде линия талии не акцентируется и горизонтальные размеры примерно одинаковы на всех уровнях фигуры. Одежда прямого силуэта может иметь жесткий, четко выраженный контур, а может иметь мягкую, скругленную форму, что определяется пластическими свойствами материалов, из которых изготовлен костюм.

Трапециевидный силуэт — характерен для расклешенной одежды. По геометрическому виду этот силуэт соответствует трапеции, у которой верхнее основание — это линия плеча, а нижнее — линия низа изделия. Чем больше разница между размерами этих оснований, тем больше степень расклешения. В этой силуэтной форме линия талии также не подчеркивается. Одежда трапециевидного силуэта с незначительным расклешением книзу визуально делает фигуру более стройной, поэтому такая форма может рекомендоваться людям полным и невысокого роста. Такой вариант трапециевидного силуэта называется еще «силуэтом-А».

Полуприлегающий силуэт — характеризуется умеренными пропорциями, приближенными к естественным пропорциям фигуры человека. Полуприлегающая одежда повторяет форму тела, но не обтягивает его, обладая достаточной объемностью. Линия талии здесь четко выражена и располагается на естественном месте. Композиция полуприлегающего костюма не предполагает использования контраста — соотношение размеров и масс ее отдельных частей и элементов строится по принципу нюанса. Такая силуэтная форма может быть реко-

мендована людям с различными фигурами и типами сложения. Особенно характерен полуприлегающий силуэт для верхней одежды.

Прилегающий силуэт — прекрасно подходит для стройных людей, подчеркивая достоинства их фигуры. Под понятием «прилегающий силуэт» подразумеваются две формы, которые принято называть «силуэт-Х» и «песочные часы». Обе эти разновидности имеют общие черты: плотно облегающий фигуру лиф, акцент на тонкой талии, подчеркнутой конструкцией изделия или поясом. Однако по своему геометрическому виду они значительно отличаются.

«Силуэт-Х» напоминает две трапеции (лиф и юбка), соединенные между собой малыми основаниями по линии талии. Такая одежда имеет заметный контраст между расширенными линиями плечевого пояса и низа расклешенной юбки и тонкой талией. Одежда «силуэта-Х» хорошо подходит высоким стройным женщинам.

Изделия с силуэтом «песочные часы» имеют маленький облегающий лиф и узкую нерасклешенную юбку. Здесь маленький объем лифа сочетается с маленьким же объемом юбки, разделяясь линией талии. Этот силуэт не столь активен, как «силуэт-Х», и лучше всего подходит стройным женщинам невысокого роста, подчеркивая их миниатюрность и превращая ее в достоинство.

Горазда реже, чем описанные выше силуэтные формы, встречается «овал». По сути дела он представляет собой модификацию прямого силуэта, по в отличие от последнего имеет округлую форму плеча и зауженную линию низа изделия. Таким образом, самая широкая часть одежды овального силуэта — это область талии и бедер.

Скругление плечевой линии может быть достигнуто различными способами — благодаря конструкции изде-

ния (например, покрой реглан или полуреглан), использованием деталей определенной формы (например, крупный, высокий воротник или широкий воротник-стойка). В одежде такого силуэта плечевые подкладки либо вовсе не применяются, либо последние имеют круглую форму.

Сужение книзу можно получить за счет конструктивных деталей, например, вытачек или притачного пояса, или же стянув низ изделия шнуром или резинкой. Одежда силуэта «овал» не рекомендуется для женщин невысокого роста, так как визуально она «приземляет» фигуру.

Все рассмотренные здесь основные силуэтные формы современной одежды представлены на рис. 7.

В пределах этих силуэтов возможны их различные модификации. Например, одежда может сужаться и удлиняться, образуя таким образом более динамичную активную форму. Или наоборот, при укорочении длины изделия и расширения его горизонтальных пропорций, одежда приобретает статичность, устойчивость. Вариации моделей на основе базовой силуэтной формы всегда зависят от эстетических и стилевых требований текущей моды.

2.4. Линии в костюме

Костюм, как и любой другой предмет, имеет множество различных линий, совокупность которых дает нам воспринимающую информацию о форме и частях, составляющих ее как цельность.

По своему назначению линии костюмной формы подразделяются на:

- **силуэтные линии** — описывающие контур предмета, его абрис; они дают обобщенное представление



Рис. 7. Схема ведущих силуэтов одежды:

а) прямой; б) полуприлегающий; в) прилегающий «Х»;
 г) прилегающий «песочные часы»; д) овальный; е) трапециевидный

о форме, не конкретизируя частности внутри самой формы;

- **конструктивные линии** — располагающиеся внутри силуэта и показывающие конструкцию этой формы, т. е. каким образом отдельные элементы и части формы составлены в целое; в костюме такими линиями являются все швы, линии соединения рукава с лифом, лифа с юбкой, а также вытачки, складки и др.;
- **декоративные линии** — это линии рисунка декоративных отделок, а также орнаментации ткани; если они совпадают с конструктивными линиями, то их называют **конструктивно-декоративными**; в народной одежде орнаменты, отделочные материалы (кружева, ленты, тесьма) и другие декоративные элементы часто располагаются вдоль линий конструкции изделия, создавая конструктивно-декоративные линии.

Значение различных линий в костюме очень велико, однако далеко неоднозначно. К самым важным линиям, безусловно, можно отнести силуэтные линии, так как именно они определяют общий характер костюмной формы, ее пластическую организацию. Эти линии невозможно скрыть и замаскировать. Изображая костюм, художник прежде всего наносит линии силуэта и только потом начинает этот силуэт членить на более мелкие части.

Вторыми по значению линиями являются конструктивные. Их можно свести в костюме до минимума, но совсем без них обойтись нельзя, так как это линии соединения отдельных частей формы в целое изделие. Однако, если это предполагает модель, конструктивные линии

можно сделать незаметными, особенно когда изделие изготавливается из ткани с активным рисунком.

Линии, без которых одежда вполне может обойтись, — декоративные. В функциональном отношении они не имеют значения, однако придают модели нарядность и выразительное образное звучание. В строгой классической одежде или в одежде, в которой преобладает утилитарная функция, декоративные линии практически исключаются.

Начертательный характер линий в костюме зависит главным образом от пластических свойств материалов, из которых костюм изготавливается. Существуют ткани и материалы плотные, жесткие, хорошо удерживающие приданную им форму. Если одежда сшита из подобных материалов, то ее форма описывается прямыми или ломаными линиями. К таким материалам относятся плотные шерстяные и синтетические ткани, толстая кожа, пленочные материалы и др.

Другие материалы обладают мягкой пластикой — они создают неустойчивые, «текучие» формы. Здесь преобладают волнистые и кривые линии. К материалам с такими свойствами можно отнести натуральный шелк, тонкую хлопчатобумажную и шерстяную ткань, а также мягкую тонкую кожу или замшу.

Линии с различным пластическим характером создают разное образно-эмоциональное звучание изделий. Это можно наблюдать на примере костюмов, изображенных на рис. 8 и 9. В первом случае платье, изготовленное из легкого шелка, имеет округлую, мягкую форму, описанную плавными линиями, что создает ощущение нежности, романтичности.



Рис. 8. Эскиз костюма с мягкой пластикой формы

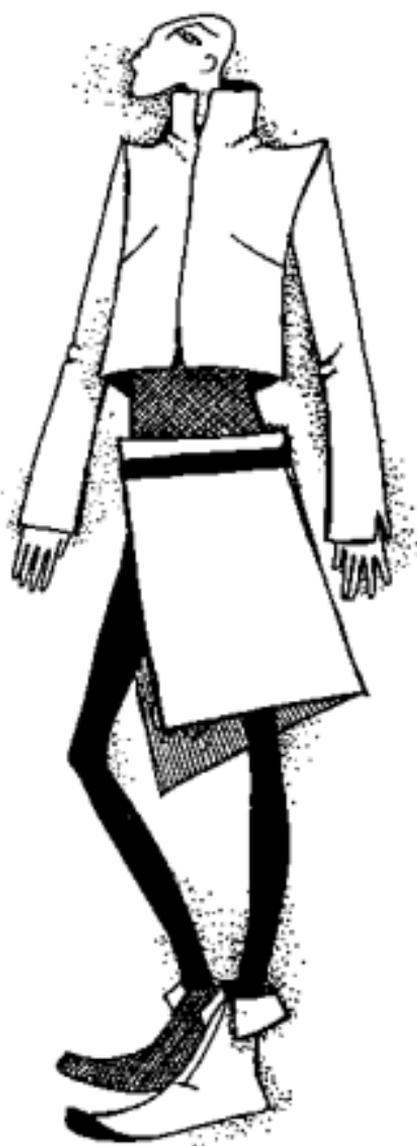


Рис. 9. Эскиз костюма с жесткой пластиковой формы

Во втором случае (рис. 9) форма костюма, выполненного из плотного формообразующего материала, жесткая, геометрическая, угловатая. Такой костюм утверждает образ энергичного, уверенного в себе человека, возможно, несколько суховатого и категоричного.

По направлению линии бывают горизонтальные, вертикальные и наклонные, или диагональные. Все они также сообщают композиции костюма различное образно-эмоциональное содержание.

Горизонтальные линии ассоциируются с горизонтом и придают композиции костюма определенную статичность, устойчивость. Зрительно они делают форму более широкой, поэтому такие линии нежелательны в одежде для невысоких людей, обладающих полной фигурой. В других случаях нужно исключить декоративные горизонтальные линии. Если не удастся в модели избежать конструктивных горизонтальных членений, то не следует их акцентировать.

Вертикальные линии, наоборот, сообщают форме стройность и создают ощущение вытянутости вверх. Их применение в костюме способно улучшить внешний вид полных людей, сделать их фигуру более привлекательной. Однако нельзя ими злоупотреблять при проектировании одежды для высоких и худых людей.

Самыми активными и напряженными являются наклонные, или диагональные, линии. Они создают ощущение движения и делают композицию более выразительной. Декоративные и конструктивные наклонные линии привлекают внимание зрителя к самой одежде, и восприятие фигуры становится второстепенным. Этим обстоятельством можно воспользоваться, чтобы скрыть некоторые недостатки телосложения человека.

Интересный эффект можно получить сочетанием в одном изделии линий различных направлений. Это приводит к тому, что в пределах одной силуэтной формы можно создать бесконечное число вариаций моделей. На таком принципе основывается метод технического моделирования.

2.5. Пропорция

Важнейшим композиционным средством, помогающим достижению гармоничной организации проектируемой формы изделия, является пропорция.

Слово «пропорция» ввел в употребление древнеримский оратор Цицерон еще в I в. до н.э., переведя таким образом на латынь платоновский термин «аналогия», который буквально означал «соотношение».

В работе над композицией пропорционирование является главным регулирующим средством, определяющим то гармоничное соотношение, которое должно существовать между целым и его частями, а также между частями по отношению друг к другу. Другими словами, пропорция — это связь, соединяющая внутри целого его составные части и обеспечивающая движение от одного размера к другому.

Пропорции бывают арифметические, или как их еще называют, рациональные, и геометрические, или иррациональные. Арифметические пропорции представляют собой соотношения целых чисел. Рациональные отношения содержат в себе модуль, который укладывается целое число раз в каждой величине, составляющей форму. Арифметические рациональные пропорции применяют

ся в композиции, когда нужно ясно выразить подчиненность частей целому.

К геометрическим, или иррациональным, пропорциям относятся такие соотношения, которые основаны на геометрической закономерности их построения. Примерами таких пропорций являются соотношения стороны квадрата к его диагонали или отношение половины основания равнобедренного треугольника к его высоте и т. д.

Издавна в пропорции уематривалась объективная основа красоты. Многие выдающиеся художники, архитекторы, философы, ученые-математики стремились открыть законы пропорционирования, которые лежат в основе гармонии.

На ранних этапах развития искусства использовались различные методы построения пропорций. Так, например, в искусстве Древнего Египта применялась сетка квадратов, на основе которой создавались архитектурные и скульптурные произведения. Каждый такой квадрат представлял собой модуль, т. е. величину, применяемую для выражения кратных соотношений размеров для придания целому и его частям соразмерности.

В период античности сформировались новые системы. Квадрат остался основой пропорционирования, но наряду с модульной системой древние греки активно использовали так называемое «золотое сечение». Художники Древней Греции открыли эту систему пропорций, а впервые ввел сам термин «золотое сечение», или «золотая пропорция», Леонардо да Винчи, известный художник, архитектор, изобретатель и музыкант эпохи Возрождения.

«Золотое сечение» является иррациональным соотношением. Суть этой пропорции состоит в том, что сумма двух величин относится к большей величине так же, как

большая величина относится к меньшей. Если отрезок АВ разделить по принципу «золотого сечения» на две части, то $AB:AC=AC:CB$ (рис. 10). Приняв весь отрезок за единицу, отношения этих частей можно примерно представить в числовом выражении 0,618:0,382.

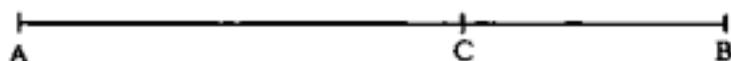


Рис. 10. Схема деления отрезка по «золотому сечению»

Приблизительно в целых числах «золотое сечение» выражается как 5:3; 8:5; 13:8; 21:13 и т. д., получая все более точное выражение по мере возрастания чисел.

Принцип «золотого сечения» можно наблюдать и в искусстве, и в природе. Эта пропорция лежит и в основе строения человеческого тела, изучению которого нужно уделить особое внимание, так как одежда в своем композиционном решении всегда зависит от фигуры человека.

Однако во все времена человеческое тело являлось объектом модной стилизации, т. е. намеренного искажения естественных пропорций с целью приближения его к эстетическому идеалу данной эпохи.

Наиболее отчетливо обнаруживаются изменения идеала женской красоты — от пышных форм красавиц, изображаемых фламандским художником XVII в. Рубенсом, до стройных, узкобедрых, высоких фигур, предпочитаемых в наше время. Самым доступным средством стилизации тела человека является одежда.

Поскольку форма одежды определяется человеческой фигурой и представлениями современников о красоте ее пропорций, при проектировании модного костюма не приходится раздумывать о размещении основных кос-

номных масс, как, например, в технике или архитектуре, ведь тело само по себе представляет собой упорядоченную систему с определенным расположением ее частей относительно вертикальной оси.

Однако это вовсе не исключает поиска новых вариантов гармоничных пропорций в каждом создаваемом костюме. Начинается работа над общей композицией костюма с определения его силуэта. В зависимости от творческой идеи и пластических свойств материалов, используемых для изготовления одежды, модельер выбирает мягкую или жесткую форму и расчленяет ее на крупные части — лиф и юбку (или брюки). Соотношения величин этих частей, а также длины изделия к его ширине являются основой пропорционального построения всего костюма.

Затем более мелкие части формы — воротник, рукава, — сопоставляются с общей массой силуэта. Дальнейшее пропорционирование идет по пути организации формы посредством вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, определяющих ее детальное членение.

Правильный выбор пропорциональных отношений различных элементов имеет важное значение для восприятия самого костюма и фигуры человека, в этот костюм одетого. Соразмерность и удачная организация частей и элементов костюма помогают придать фигуре человека привлекательность и нивелировать некоторые недостатки внешности.

Кроме того, пропорционирование в художественно-проектном творчестве используется как способ для поиска модификации исходной формы одежды. Изменяя пропорциональные соотношения отдельных величин формы и ее фрагментов, можно добиться совсем нового ее образного звучания.

Модификация формы костюма ведет к дальнейшему ее развитию, переходу к другой форме с другими акцентами. Таким образом, пропорционирование превращается в активно действующее средство формообразования. А этот процесс и составляет суть такого явления, как мода.

2.6. Масштабность

Непосредственно с поиском пропорций проектируемого костюма связано такое композиционное средство, как масштабность. Под масштабностью подразумевается соотнесенность размеров, массы предмета и его деталей с размерами человеческого тела.

Древнегреческий философ Протагор назвал человека мерой всех вещей. Для человека свойственно размеры какого-либо объекта определять относительно своего роста. В первую очередь это относится к предметному миру, произведенному самим человеком.

Материальная среда, создаваемая людьми в процессе их жизнедеятельности, будь то здание, предметы быта или одежда, должна быть масштабна, т. е. соразмерна человеку, а значит, удобна в практическом использовании.

Так, например, при проектировании мебели, определении размеров ее общей формы и деталей должны учитываться не только эстетические параметры, но и эргономические (высота и глубина сиденья, форма спинки, уровни расположения ручек для открывания дверей шкафов и т. д.), обеспечивающие удобство их эксплуатации.

Масштабность в одежде проявляется не так, как в архитектуре или технике. Человек находится внутри одежды и передвигается вместе с ней. Если идет речь о быто-

ной одежде, а не о театральной или сценической, 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 смыслах.

Соблюдение масштабности в композиции костюма обязательно еще и потому, что отсутствие ее приводит к гротеску, комичности внешнего облика человека. Этот прием, т. е. нарушение масштабности, с успехом используется в цирковом и театральном искусстве, а также в карикатуре. Но если это применять в бытовом костюме, то исчезает его главная задача — обеспечение человеку, его носителю, физического и психологического комфорта.

Правильно найденное в процессе художественного проектирования соответствие массы костюма размерам человеческой фигуры может не только подчеркнуть достоинства этой фигуры, но и скрыть, нивелировать некоторые недостатки.

Очевидно, что достижение масштабности изделия самым прямым образом связано с пропорционированием. При поиске пропорций в костюме всегда возникает вопрос, соответствует ли данная деталь росту человека, общему силуэту одежды, площади или расположению того или иного членения формы. Сама площадь членения, в свою очередь, соотносится с площадью формы в целом.

При проектировании изделия нужно помнить, что детали его должны выражать структуру костюма, выявлять его форму, поэтому они должны находиться в прямой зависимости от конструктивной основы.

Можно варьировать в одежде форму и размер таких важных деталей, как воротник, карманы, манжеты, придавая таким образом всему костюму каждый раз новое образное звучание. Но если преступить некий предел ве-

личины, делая детали либо слишком большими, либо слишком маленькими, это отрицательно скажется на общем восприятии композиции костюма и на комфортности изделия.

На рис. 11 изображен костюм, у которого слишком большие карманы расположены очень низко, без учета



Рис. 11. Эскиз костюма с нарушенной масштабностью деталей

эргономических требований. Такое нарушение масштабности не только ухудшает внешний вид изделия, но и делает неудобным пользование им.

Верно найденная масштабность формы костюма, ее членений относительно величины фигуры человека делает ее изящной, стройной, легкой. Не угаданная масштабность часто приводит к тому, что одежда, ее форма и детали утяжеляют фигуру, делают ее излишне массивной.

Если одежда изготавливается из материалов гладкокрашеных, без рисунка, то главное внимание при определении масштабности уделяется пропорциям формы и ее деталей и элементов. При проектировании изделия из ткани с активным крупным рисунком очень важно учитывать размер рисунка, его раппорт и цвет.

Рисунок ткани может визуальнo и укрупнить фигуру человека, и уменьшить ее, облегчить или сделать более монументальной. От того, как рисунок членит плоскость костюмной формы, разрушает ее или объединяет, в значительной степени зависит эстетическое восприятие изделия.

Каким бы модным ни был рисунок ткани по величине изобразительного мотива, характеру раппорта, цветовому решению, его необходимо использовать в костюмной композиции так, чтобы он соответствовал размерам человеческой фигуры, ее пластике. Ведь прежде всего костюм должен способствовать достижению изящества человека.

Представления о масштабности и ее выразительности могут претерпевать изменения во времени в зависимости от эстетических представлений того или иного художественного стиля, господствующего в искусстве в целом и в костюме в частности. Однако, к какому бы варианту ни пришел модельер при проектировании одеж-

ды, костюм не должен подавлять человека ни физически, ни психологически.

Таким образом, выбор правильной масштабности в композиции костюма представляет собой чрезвычайно важную задачу, от решения которой во многом зависит общее восприятие одежды и внешнего облика человека, для которого она предназначена.

2.7. Выразительные средства композиции костюма

2.7.1. Симметрия и асимметрия

Создание гармоничного костюма — основная цель модельера. Композиционная целостность изделия предусматривает прежде всего равновесие, т. е. такое состояние формы, при котором все ее элементы и части сбалансированы между собой. Композиционное равновесие костюма находится в прямой зависимости от распределения основных масс формы относительно ее центра и связано с характером организации пространства внутри силуэта костюма.

Достижение равновесия в композиции костюма в значительной мере обуславливается равновесным состоянием самой фигуры человека, которая по своей природе устойчива. Одним из основных условий равновесия человеческой фигуры является ее **симметричность**.

Симметрия — это закономерное расположение одинаковых, равных частей относительно друг друга. В природе и искусстве существует несколько видов симметрии, рассмотрим их последовательно:

- **зеркальная симметрия** — наиболее простой для восприятия и распространенный вид симметрии, когда одна половина предмета или композиции представляет собой как бы зеркальное отражение другой; примером такого вида симметрии может служить фронтальный силуэт фигуры человека в неподвижном состоянии с вертикальной осью (плоскостью) симметрии;
- **центрально-осевая симметрия** — при этом виде симметрии равные части расположены вокруг центральной оси и при повороте вокруг нее они полностью совмещаются; примерами такой симметрии являются разнообразные розетки, вписанные в круг;
- **симметрия винта и спирали** — при этом виде симметрии композиция создается путем вращения элементов вокруг оси и одновременно движения вдоль этой оси; в спиральной симметрии элементы могут перемещаться в одной плоскости, постепенно приближаясь к центру.

Симметрия является одним из самых ярких композиционных средств, с помощью которого форма организуется, приводится к порядку, устойчивости и стабильности. В костюме симметрия может наблюдаться в различных проявлениях: в силуэте, в конструкции, размещении деталей (карманов, клапанов, погончиков и т. д.), распределении декоративной отделки, цветовых пятен и т. п.

При соблюдении полной симметрии получится вполне равновесная форма, которая отличается некоторой статичностью. Убедиться в этом можно на примере костюма, изображенного на рис. 12.



Рис. 12. Эскиз симметричного костюма

Наблюдая и осмысливая симметрию в природе, человек стал воспринимать ее как своеобразную норму прекрасного, как условие порядка и закономерности. Однако человек по своей психологии устроен так, что, с одной стороны, он стремится к порядку, с другой, достигнув его, старается во что бы то ни стало его нарушить, а вернее, оживить какой-нибудь деталью.

Сведение сущности красоты к одной лишь симметрии ограничивает богатство ее внутреннего содержания. Истинная гармония заключается в единстве противоположностей, а значит, красоту предмета определяет сочетание симметрии и качества, противоположного ей, — асимметрии.

Асимметрия — это средство композиции, в котором равенство частей и одинаковость их расположения заменяется зрительным равновесием непохожих друг на друга частей. Основными средствами создания единства в асимметричной композиции являются согласованность всех ее частей, подчиненность ее элементов композиционному центру, а также расстановка акцентов.

Композиция костюма, построенная на принципе асимметрии, — случай более сложный и редкий. Асимметрия может найти выражение в различных проявлениях. Особую остроту и оригинальность имеет одежда, асимметричная по форме и покрою. Подобное решение более характерно для молодежных комплектов, как, например, на рис. 13, а также для вечерних нарядов, в которых приоритет отдается не практичности, а образности и оригинальности.

Часто асимметрия в костюме достигается за счет внутренних членений формы — горизонтальных, вертикальных и особенно диагональных. Этот эффект может усиливаться благодаря использованию различных по цвету,



Рис. 13. Эскиз асимметричного по форме костюма

рисунок или фактуре тканей. Подобный костюм изображен на рис. 14.

Асимметричное начало в симметричной форме может развиваться за счет неодинакового расположения функциональных и декоративных деталей, таких как карманы, клапаны, застежки, воротники, кокетки, складки и т. д.

Сделать композицию симметричного костюма более активной и динамичной легко удастся при помощи использования аксессуаров. Асимметрично завязанный платок или шарф, сумка, надетая через голову, — все эти детали благодаря манере их ношения нарушают однообразие и упорядоченность симметричного костюма и становятся композиционными акцентами.

Так, в костюме, показанном на рис. 15, особую выразительность композиции придает большой асимметрично повязанный на плечах платок, который выполняет в данном комплекте роль композиционного центра.

Бытовая повседневная одежда, в которой ее практическая функция преобладает над эстетической, чаще всего имеет симметричную композицию. Это связано с тем, что асимметричное решение композиции не только затрудняет проектирование костюма, но зачастую и его практическое использование.

Симметричная одежда более удобная, но при этом немного скучновата. Решить это противоречие помогает диссимметрия, т. е. частичное нарушение симметрии. Любое отклонение в симметричной системе, устранение или добавление хотя бы мелкой детали, способно привлечь внимание, внести в композицию некоторую напряженность.

Диссимметрия используется как художественное средство композиции в том случае, когда симметричная форма производит излишне строгое впечатление. Диссимметричным акцентом может стать функциональная деталь



Рис. 14. Эскиз костюма с асимметричным распределением материалов, имеющих различный рисунок

(например, платочный карман в классическом пиджаке), рисунок декора, а также аксессуар — пояс, платок или шарфик, предмет бижутерии и т. д. На рис. 16 изображен



Рис. 15. Эскиз костюма с асимметрично повязанным платком



Рис. 16. Эскиз костюма с диссимметричной деталью — поясом

костюм, в котором диссимметричным элементом является застегнутый не по центру пояс.

2.7.2. Контраст и нюанс

Характерным признаком композиции является то, что каждый ее элемент не существует изолированно, а находится в окружении и взаимосвязи с другими элементами и формами. В связи с этим, воспринимая композицию, зритель сравнивает ее элементы друг с другом.

Противопоставления отдельных составляющих композиции могут строиться по трем возможным вариантам: **тождество, контраст и нюанс.**

Наиболее выразительным и активным из них является контраст. По определению контраст — это резко выраженное различие между двумя однородными свойствами. Так, например, о контрастном отношении элементов говорится при сопоставлении большого и малого, темного и светлого, гладкого и шероховатого и т. д.

Выбор степени контрастности определяется на основании художественного чутья и практического опыта дизайнера и в большой мере зависит от назначения проектируемого предмета. Недостаточность контраста может не обеспечить композиции необходимой выразительности, чрезмерность же его может разрушить композиционное единство. Поэтому мера контрастности должна быть ограничена требованиями сохранения целостности композиции.

Противоположностью контраста является нюанс, т. е. слабо выраженное различие между однородными качествами предмета. Само слово «нюанс» означает «отклонение», «едва заметный переход». Например, при сопо-

ставлении черного и белого цветов воспринимаются только эти два тона и резкая граница между ними. В нюансном же соотношении всегда существует последовательный переход от белого к черному через градации серого.

Если в композиции имеется полное сходство элементов по размерам, форме, фактуре, цвету и другим свойствам, то речь идет о тождестве.

Выбирая контраст, нюанс или тождество как выразительное средство композиций, художник руководствуется многими факторами: функцией предмета, его конструкцией, образным решением и т. п.

В одной композиции могут присутствовать и контраст, и нюанс, и тождество одновременно. Например, если нужно выделить композиционный центр и подчинить ему остальные элементы, главный элемент должен быть контрастным к второстепенным, которые, в свою очередь, будут находиться между собой в нюансных или даже в тождественных отношениях.

Выбор контрастного или нюансного решения в костюмной композиции всегда зависит от назначения и общей художественной идеи костюма, а значит, от настроения, которое автор хочет передать и зрителю, и будущему обладателю проектируемой одежды.

Контрастная композиция более активна, так как столкновение хотя бы двух начал придает форме выразительность, делает ее более заметной, приподнимает над обыденностью. Поэтому костюм, композиция которого основана на контрасте, всегда необычен, оригинален и преследует одну цель — выделить своего владельца.

Другое дело нюанс — самое тонкое, деликатное из композиционных средств. Костюм с нюансным отношением элементов не бросается в глаза, его эстетические достоинства раскрываются не сразу, а предполагают внима-

тельное рассмотрение. Нюанс часто выступает как главное средство достижения элегантности.

Таким образом, становится очевидным вывод: выбор контраста или нюанса во многом определяется функциональным назначением костюма и возрастной группой его владельца. Принцип контраста следует использовать при создании одежды для праздничных и торжественных случаев, а также для активного отдыха и занятий спортом.

В то же время слишком «кричащая» одежда будет неуместной и даже вызывающей в деловой обстановке, поэтому повседневный деловой костюм лучше основывать на принципе нюанса.

С другой стороны, одежда с контрастным решением хорошо подходит для детей и молодежи, отражая их стремление к оригинальности, индивидуальности, некоторому максимализму. Люди же зрелого возраста гораздо комфортнее себя чувствуют в неброской, но элегантной одежде с нюансным отношением ее элементов.

Контраст и нюанс могут выражаться в костюме в различных проявлениях: в форме, в характере ее пластики, в размерах ее частей и элементов, в цвете и тональном соотношении, в фактуре материалов, используемых для изготовления костюма, и т. д.

На рис. 17 и 18 изображены костюмы прилегающего силуэта «Х». В обоих случаях тонкая талия делит форму на две неравные по размерам части — верхнюю и нижнюю. В первом варианте маленькая по объему блуза контрастирует с длинной и сильно расклешенной книзу юбкой. Костюм же, показанный на рис. 17, построен по принципу нюанса — короткая юбка незначительно отличается по размерам от маленького жакета. Второй костюм выглядит более спокойным.



Рис. 17. Эскиз костюма силуэта «Х» с контрастным отношением масс нижней и верхней частей



Рис. 18. Эскиз костюма силуэта «Х» с нюансным отношением масс верхней и нижней частей

Костюмы, показанные на рис. 19 и 20, демонстрируют выразительные возможности цветового (тонального) контраста и нюанса.

При проектировании костюма следует учитывать, что контраст, будучи активным средством композиции, может быть применен лишь в одном или двух моментах, остальные же должны быть организованы по принципу нюанса. Использование контраста и в форме, и в тоне, и в цвете, и в фактуре одновременно неизбежно приведет к нечеткости восприятия костюма, к путанице в его композиции, создаст у зрителя неприятное ощущение суеты и чрезмерности.

Выбор нюанса или контраста в композиции всегда должен быть осознанным и оправданным. Контраст позволяет создать более активную композицию, однако привести форму к гармоничной целостности посредством контраста гораздо сложнее, чем при помощи нюанса. Кроме того, контрастная композиция довольно быстро вызывает психологическое утомление и может надоесть.

В то же время в композицию костюма, построенную только на основе нюанса, для ее оживления зачастую следует ввести элемент контраста. Соединение в одном изделии этих двух противоположных начал помогает модельеру создать гармоничную, выразительно звучащую форму.



Рис. 19. Эскиз костюма с контрастным цветовым решением



Рис. 20. Эскиз костюма с нюансным цветовым решением

2.7.3. Ритмическая организация костюма

Многим явлениям природы свойственно чередование и повторение. Повторяемость характерна также для всех процессов в жизни человека. Закономерное чередование, повторение, последовательное изменение сопоставимых элементов называется ритмом.

Ритм существует во всех видах искусства: в музыке это сочетание звуков, в поэзии — чередование рифм, в архитектуре и прикладном искусстве — разнообразное повторение и чередование форм или их свойств на плоскости или в пространстве.

Ритм сообщает композиции динамичное развитие, причем для создания выразительного ритмического движения большое значение имеют не только характер и размещение элементов, но и их количество. Ритмическая организация появляется в том случае, если происходит чередование не менее трех элементов.

Частным случаем ритма является метр, который организует чередование равных по величине элементов через равные промежутки. Примером метрического повторения в костюме может служить чередование пуговиц застежки (рис. 21). Метрическое чередование элементов сообщает композиции устойчивость, уравновешенность, но в то же время и некоторую монотонность. Более активным и динамичным средством композиции является ритм.

Ритм в костюмной композиции может проявляться в трех видах:

- изменяется величина чередующихся элементов при сохранении интервалов между ними;



Рис. 21. Эскиз костюма с метрической организацией застежки

- сохраняется величина чередующихся элементов при изменении интервалов:
- изменяются величины и чередующихся элементов, и интервалов между ними.

Композиции, построенные с применением метрического или ритмического порядка, могут быть с интервалами и без них, могут быть простыми, т. е. состоящими из одного повторяющегося элемента, а также сложными, когда в них сочетаются несколько простых ритмических рядов или повторяются элементы двух и более видов.

По способу организации чередующихся элементов в костюме ритмический порядок может приобретать различные направления: вертикальное, горизонтальное, диагональное, спиральное, радиальное или всерное. В каждом случае возникают новый характер движения, новое образное звучание костюма в целом.

Так, например, одежда с горизонтальным чередованием элементов вызывает ощущение устойчивости, равновесия; при вертикальном ритмическом движении в костюме фигура человека приобретает стройность; при диагональном и особенно при спиральном ритме возникает активное, стремительное движение, обусловленное динамикой наклонных линий.

На рис. 22, 23, 24 и 25 показаны костюмы с различными по направлению ритмическими движениями.

Композиционная ритмика в костюме должна начинаться с установления ритмического порядка главных форм, каковыми являются по меньшей мере три величины — облегающие голову (воротник, капюшон, головной убор), корпус (лиф и юбка), руки (рукава). Общий ритмический строй крупных форм дополняется ритмом мелких деталей.



Рис. 22. Эскиз костюма с ритмическим чередованием горизонтальных линий



Рис. 23. Эскиз костюма с ритмическим чередованием вертикальных линий



Рис. 24. Эскиз костюма с ритмическим чередованием диагональных линий



Рис. 25. Эскиз костюма с ритмическим чередованием линий, имеющих верное направление

Костюм может быть построен на ритме как прямых, так и кривых линий. В последнем случае ритмика устанавливается не только относительно величин формы, но и относительно нарастания и убывания кривизны линий, наклонов этих линий к общей оси и друг к другу.

Важным вопросом в композиции является ритмическая организация цветowych пятен. Причем цвет может выступать в разных аспектах: как элемент композиции, подчиненный другим, более важным, так и в качестве главного элемента, способствующего выражению замысла композиции. Ритм цветowych пятен чаще всего возникает в костюме через рисунок ткани, например, полосок.

Обычно в композиции костюма используется несколько видов ритма, так как ритмизации подвержены все свойства и элементы формы: объемы частей формы, конструктивные и декоративные линии, участки различных фактур, светлотные и цветowe отношения, размер и расположение деталей и т. д.

Часто ритм и метр присутствуют в композиции одновременно. В любом случае удачно найденная ритмическая организация костюма придает ему особую музыкальность, усиливает его образность и идейное звучание. Меняя ритм в одежде, можно изменять и характер ее восприятия в целом.

2.7.4. Статика и динамика

Важнейшими характеристиками композиции являются **динамика и статика**. Динамичной считается композиция, в которой обязательно присутствуют развитие, изменение, определенная направленность, т. е. движение. Естественно, что речь идет не о физическом движении,

а о его зрительной иллюзии. В динамичной композиции взгляд зрителя произвольно начинает воспринимать элементы в определенном порядке. Таким образом, с помощью динамики можно привлечь внимание к главному элементу или главной части композиции.

В динамичной композиции движение может быть направлено к центру и иметь как бы конечную точку, а может быть направлено от центра, уводя взгляд зрителя за пределы композиции.

Качеством, противоположным динамике, является статика. Статика представляет собой отсутствие зрительного движения. Она подчеркивает состояние покоя, устойчивости, неподвижности во всем строе композиции.

Статика и динамика всегда относительны и в той или иной мере могут присутствовать в одной композиции одновременно. При проектировании одежды важно предусмотреть, какое из этих качеств будет превалировать. Решение этой задачи зависит от многих факторов.

Главным из этих качеств является функциональное назначение одежды. Статичность как главное композиционное средство уместнее использовать в повседневном деловом костюме, который не имеет цели выделиться, обратить на себя внимание. Динамика же, обеспечивая яркое эмоциональное звучание композиции, обычно применяется в одежде для праздничной обстановки, а также для активного отдыха.

При определении преобладания статики или динамики большое значение имеет возрастной фактор. Динамичное решение композиции подходит для молодежной одежды, так как это соответствует темпераменту, активности молодых людей, их стремлению привлечь к себе внимание, выделиться из толпы.

Люди зрелого и пожилого возраста предпочитают одежду более спокойную, имеющую статичную композицию.

Статика и динамика в композиции костюма могут быть достигнуты различными путями. Прежде всего эти свойства проявляются в самой форме костюма. Так, например, наиболее статичной формой обладает одежда прямого силуэта, особенно если она имеет короткую длину, т. е. по своим пропорциям приближена к квадрату. Такой костюм изображен на рис. 26.

Более динамичной является одежда, имеющая трапециевидный силуэт. Причем чем больше контраст между величинами малого (плечевой пояс) и большого (низ изделия) оснований этой трапеции, тем более активное направленное вверх движение приобретает композиция. Это наглядно демонстрирует модель, изображенная на рис. 27.

Динамичным является также прилегающий силуэт «Х». Здесь наблюдается ярко выраженное движение формы к тонкой талии, которая составляет контраст с линиями плеча и низа юбки. Это движение хорошо заметно в модели, показанной на рис. 28.

Динамичность формы всегда связана с пластическими свойствами материалов, используемых для изготовления одежды. Очевидно, что разные материалы имеют разную степень подвижности. Например, тонкий, свободно падающий шелк обладает подвижной пластикой, так что форма созданной из него одежды находится в постоянном развитии и изменении.

Наоборот, плотные формообразующие ткани и материалы, такие как драп, костюмная шерсть, кожа или парча, отличаются малой подвижностью и используются для изготовления «футлярной», малообъемной одежды. Такая

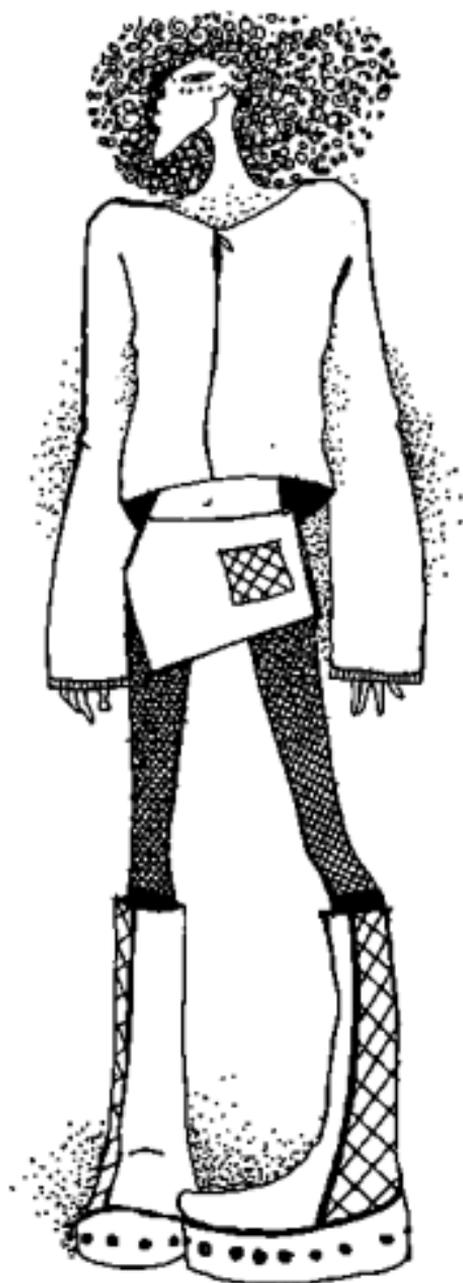


Рис. 26. Эскиз костюма со статичной формой

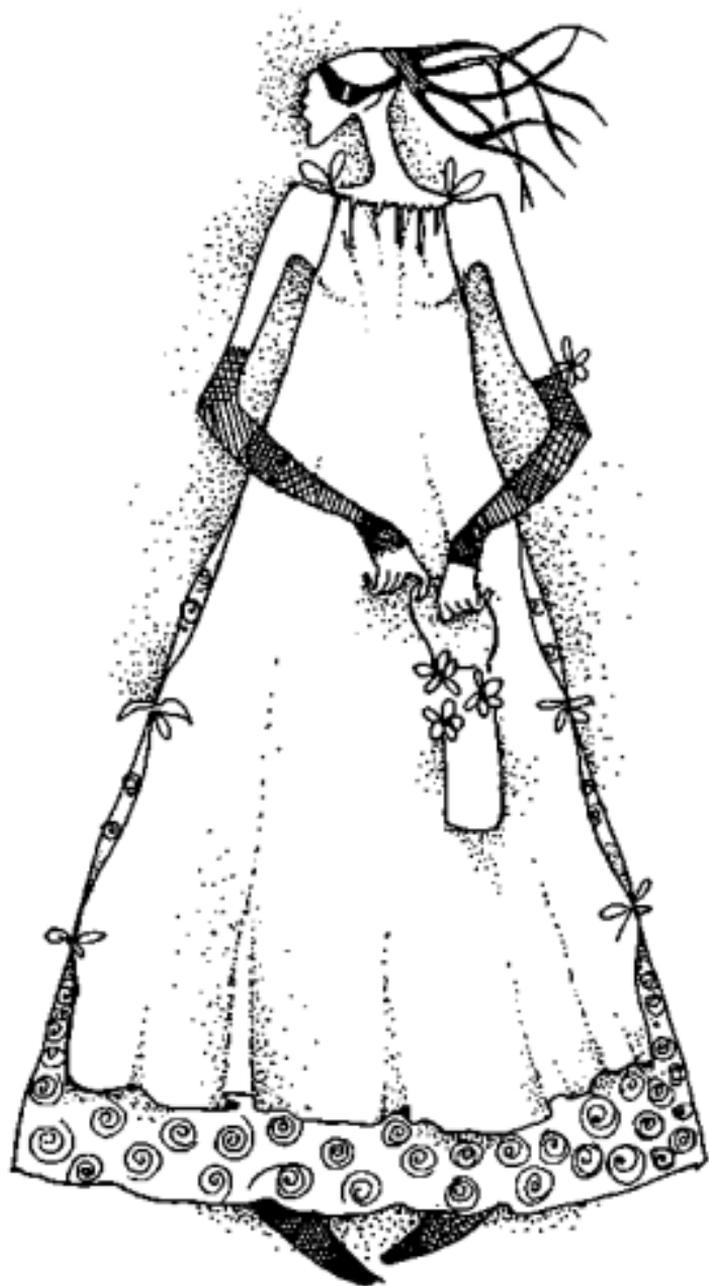


Рис. 27. Эскиз костюма с динамичной формой



Рис. 28. Эскиз костюма с динамичной формой

одежда обычно статична как по форме, так и по ее развитию.

Статичность и динамичность композиции придают также линии внутреннего членения формы костюма. Это связано с психологией нашего восприятия линий различного характера.

Прямые горизонтальные линии вызывают ощущение покоя, равновесия, неподвижности. Преобладание их в костюме сообщает форме статичность. Наклонные линии придают композиции динамичность. Убедиться в этом можно на примере моделей, изображенных на рис. 29 и 30.

Большое значение для создания динамики или статики в костюмной композиции имеет ее ритмическая организация. Использование любого вида ритма приводит к возникновению движения в композиции. При этом метр как равномерное чередование одинаковых элементов сообщает композиции устойчивую, пассивную динамику.

Активное направленное движение создает ритм. Ритмическая композиция обладает особой напряженностью, ярким эмоциональным звучанием, она привлекает к себе внимание зрителя и делает костюм очень выразительным.

Очень действенные композиционные средства, определяющие статичность и динамичность костюма, — это симметрия и асимметрия. Симметрия во всех ее проявлениях и видах утверждает идею полного равновесия и устойчивости, а значит, и статики.

В том случае, когда основным приемом организации формы становится асимметрия, которая может проявиться в характере силуэта, в конструктивной основе, в тоне и цветовом расположении пятен, в использовании материалов с различными фактурами, в размещении декора и т. д., композиция приобретает динамичность и напряженность.



Рис. 29. Эскиз костюма с преобладанием горизонтальных линий, сообщающих форме статичность



Рис. 30. Эскиз костюма с преобладанием динамичных наклонных линий

При проектировании костюма очень важно найти верное соотношение статичности и динамичности в композиции. Тожественная мера, или одинаковость, и того и другого в одном изделии может вызвать противоречие в прочтении идеи модельера, привести к утрате целостности и выразительности.

Большое значение при проектировании одежды имеют знание возможностей статики и динамики и умение пользоваться ими как основными средствами композиции, помогающими организовать форму современного костюма для различных функций и видов деятельности человека, а также влияющими на образное звучание композиции в целом.

2.8. Цвет в костюме

С древнейших времен до наших дней цвет тесно связан с жизнью человека в различных ее психологических, эмоциональных и духовных проявлениях. В ранние эпохи развития цивилизации цвету приписывалось определенное символическое значение.

Например, белый цвет означал добро, исцеление, победу над злыми духами; красный символизировал жизнь, энергию, силу, в то время как черный цвет был знаком разрушения, зла, болезни, смерти. Создавая предметы быта и украшая их цветными узорами, человек пытался привлечь силы добра, попросить здоровья, удачи, отогнать болезни.

В наше время символическое содержание цвета почти утрачено, но в поиске цветового решения проектируемого предмета, например костюма, необходимо помнить, что посредством цвета можно управлять настроением и

вниманием зрителя, привлекать его взгляд к предметам в определенной последовательности: от главного к второстепенному. Поэтому цвет является самым действенным средством композиции.

2.8.1. Основные сведения о цвете

Цвет — это ощущение, которое возникает в органе зрения человека при воздействии на него света, отраженного от предметов окружающего мира. Человек может видеть только то, что имеет цвет, все бесцветное — невидимо для нашего глаза.

Все многообразие цветов можно разделить на две большие группы. Цвета бывают ахроматические и хроматические. Группу **ахроматических** цветов составляют белый, черный, и результат их смешения — бесчисленное разнообразие серых цветов. Все остальные цвета являются **хроматическими**.

Различать цвета, соединять их в гармоническое единство, создавая определенный художественный образ, помогают знание их характеристик. К основным характеристикам цвета можно отнести следующие:

- **цветовой тон** — это качество цвета, позволяющее дать ему название, например, желтый, зеленый, фиолетовый и т. д.; эта характеристика присуща только хроматическим цветам; естественной природной шкалой цветовых тонов является спектр солнечного света;
- **светлота** — это степень отличия цвета от черного или белого; самым светлым является белый цвет, самым темным — черный; в гамме спектральных цветов самым светлым воспринимается желтый

цвет, а самым темным — фиолетовый; светлотные отношения очень важны в композиции, так как одни и те же цветовые тона производят на зрителя различные ощущения в зависимости от степени их светлоты; светлота является единственной характеристикой ахроматических цветов;

- **насыщенность** — это степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического; самыми насыщенными являются спектральные цвета, у которых нет ахроматических примесей и цветовой тон воспринимается резко; чем ближе цвет к серому, тем он менее насыщен; насыщенность определяет активность цвета — спектральные цвета более активны, чем малонасыщенные.

Все многообразие хроматических цветов и их оттенков получается благодаря бесконечному числу их смешения друг с другом. Но существуют три цвета, которые не могут быть получены путем смешения других цветов, — это желтый, синий и красный. Эти цвета называются **основными**. Все остальные цвета получаются смешением основных цветов и называются **производными**.

Ни в природе, ни в художественных произведениях цвета не встречаются изолированно друг от друга, они всегда находятся в каком-то взаимодействии. При этом механическая случайная совокупность цветов принципиально отличается от сочетания цветов в колорите.

Колорит (от латинского *color* — цвет, краска) — это система соотношения цветов, образующая определенное единство и являющаяся эстетическим проявлением красочного многообразия действительности. Колорит является одним из важнейших средств эмоциональной выразительности, существенным компонентом художественного образа произведения.

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

В колорите цвета соединяются по принципу соподчиненности, они находятся в тесном взаимодействии и сотрудничестве. Количественно и качественно здесь различаются главные цвета, определяющие общий колористический настрой композиции, и второстепенные, помогающие достижению цветового богатства и активному звучанию главных цветов.

По характеру преобладающих цветовых сочетаний колорит может быть спокойным и напряженным; холодным и теплым; светлым и темным; радостным и мрачным и т. п.

По степени насыщенности и силе цвета различают яркий или блеклый, активный или сдержанный колорит. В любом случае цвета, составляющие колорит, должны согласовываться друг с другом по законам гармонии.

2.8.2. Гармонические сочетания цветов

Как было отмечено выше, колорит — это система цветовых сочетаний, создающих гармоническое единство в пределах одной композиции. Очевидно, что не любое сочетание цветов обеспечивает гармоничное соседство.

Вопрос гармонии цветов интересовал многих ученых и художников с давних пор. Первым попробовал систематизировать цвета английский физик Исаак Ньютон. Он расположил все цвета солнечного спектра по кругу, добавив к ним отсутствующие пурпурные. Цветовой круг Ньютона стал применяться для научных и художественных целей.

После этого появилось множество других цветовых систем. Одним из самых удобных из них является цветовой круг, разработанный В.М.Шугаевым. В отличие от Ньютона, который в основу своей системы положил три основных цвета — синий, желтый и красный, Шугаев опирался на четыре главных цвета, включив в триаду основных цветов еще и зеленый.

Зеленый цвет, хотя и является производным от смешения желтого и синего, при этом воспринимается абсолютно нейтральным по отношению к своим «родителям». Итак, определив четыре цвета (синий, желтый, красный и зеленый) как главные, Шугаев расположил их в круге на концах взаимно перпендикулярных диаметров.

Между главными цветами в четырех четвертях поместились промежуточные, которые составили четыре группы:

- желто-красные;
- сине-красные;
- сине-зеленые;
- желто-зеленые.

В настоящее время сложилась теория гармонических сочетаний цветов, которую и принято брать за основу при поиске колористического решения композиции. Опирается эта теория на цветовой круг Шугаева.

Всего существует четыре группы цветовых гармонических сочетаний:

- однотонные гармонии;
- гармонии родственных цветов;
- гармонии родственно-контрастных цветов;
- гармонии контрастных цветов.

Рассмотрим их последовательно.

Однотоновые гармонические сочетания цветов

Такие сочетания еще называются гармониями теневых рядов. Основу их составляет какой-либо один цветовой тон, который в том или ином количестве присутствует в каждом из сочетаемых цветов. Различаются цвета в подобном колорите лишь по светлоте и насыщенности. В таких сочетаниях часто используются и ахроматические цвета.

Общий колорит однотоновых гармоний имеет спокойный, уравновешенный характер. В случае примерно одинакового распределения площадей всех цветов утверждается идея статики, покоя. Такой колорит можно определить как нюансный. Хотя здесь возможен контраст темного и светлого.

При создании костюмной композиции сочетание однотоновых цветов используется довольно часто, так как это самый простой способ гармонизации колорита.

Гармонические сочетания родственных цветов

Родственными называются цвета, расположенные в одной четверти цветового круга между двумя главными цветами. Подобные сочетания также не представляют собой особой сложности. В цветовом круге Шугаева существует четыре группы родственных цветов: желто-красные (оранжевые), красно-синие (фиолетовые), синие-зеленые, желто-зеленые.

Гармония родственных цветов основывается на наличии в них примесей одних и тех же главных цветов. Сочетания родственных цветов представляют собой сдержанную, спокойную колористическую гамму, созданную по принципу нюанса.

Справиться с некоторым однообразием такого колорита помогает введение ахроматических примесей, что приводит к затемнению или высветлению цветов, а это привносит в композицию светлотный контраст, усиливающий ее эмоциональную выразительность.

Гармонические сочетания родственно-контрастных цветов

Наиболее распространенными и богатыми в отношении колористических возможностей являются гармонии родственно-контрастных цветов. Родственно-контрастные цвета располагаются в смежных четвертях цветового круга. Далеко не всякие сочетания таких цветов обеспечивают гармонию.

Художественная практика показала, что родственно-контрастные цвета даже в чистом виде, без примесей к ним ахроматических цветов, гармонируют друг с другом, если количество объединяющего их главного цвета и количество контрастирующих главных цветов в них одинаковы.

Возможны варианты удачных сочетаний двух, трех и четырех родственно-контрастных цветов. Рассмотрим их последовательно:

- два цвета, положение которых в цветовом круге определяется концами строго вертикальных или горизонтальных хорд; эти цвета равноудалены и от общего главного цвета, и от контрастных главных цветов (рис. 31 а);
- три цвета, расположенные в вершинах тупоугольного треугольника, у которого вершина тупого угла — главный цвет, а противоположная сторона — строго вертикальная или горизонтальная хорда (рис. 31 б);

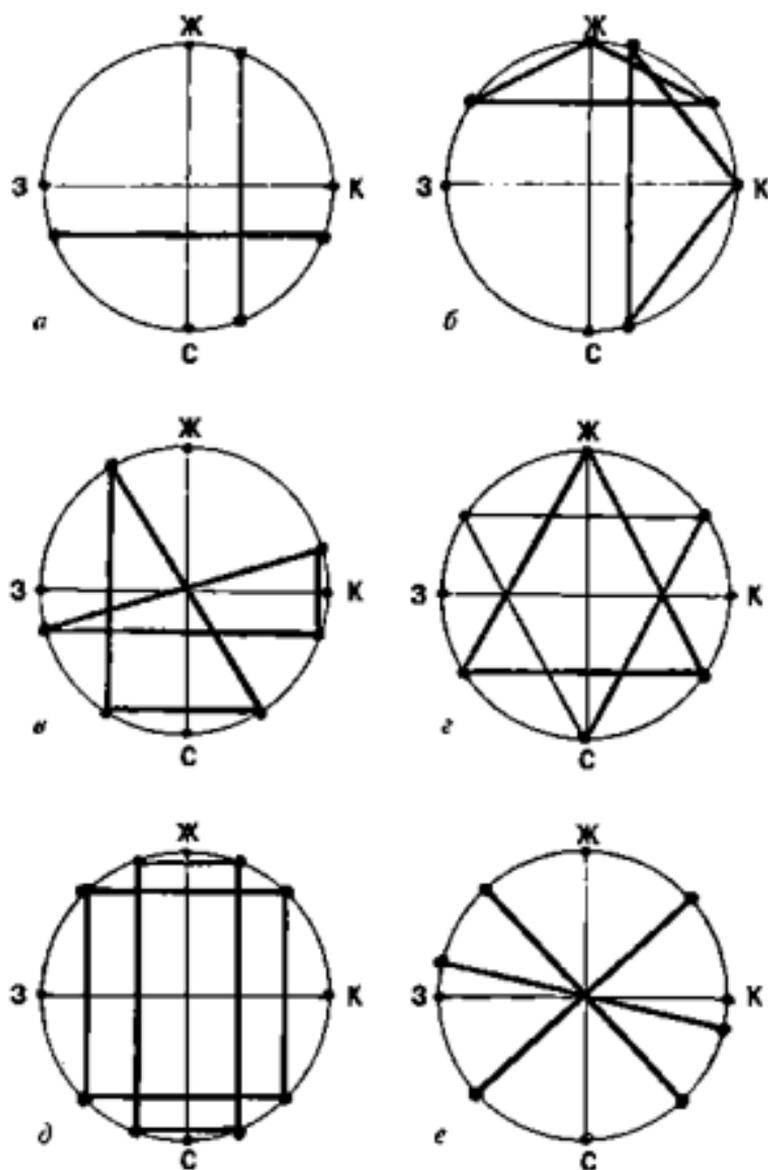


Рис. 31. Схемы составления цветовых гармонических сочетаний:
 а) сочетание двух родственно-контрастных цветов; б, в, г) сочетание трех родственно-контрастных цветов; д) сочетание четырех родственно-контрастных цветов; е) сочетание двух контрастно-дополнительных цветов

- три цвета, расположенные в вершинах прямоугольного треугольника, у которого гипотенуза — диаметр цветового круга, а катеты — вертикальные и горизонтальные хорды (рис. 31 в);
- три цвета, расположенные в вершинах равностороннего треугольника, у которого одна из вершин — главный цвет, а противоположная сторона — вертикальная или горизонтальная хорда; легко заметить, что в цветовом круге имеется всего четыре таких треугольника по числу главных цветов (рис. 31 г);
- четыре цвета, расположенные в вершинах прямоугольника или квадрата, у которых все стороны — вертикальные и горизонтальные хорды (рис. 31 д).

Гармонические сочетания родственно-контрастных цветов значительно обогащаются при добавлении к ним ахроматических или цветов из их теневого ряда.

Гармонические сочетания контрастных цветов

Контрастными являются цвета, которые находятся в противоположных четвертях цветового круга. Например, контрастными по отношению к сине-зеленым являются все красно-желтые (оранжевые) цвета.

Два цвета, расположенные на концах диаметра, т. е. наиболее удаленные друг от друга, называются контрастно-дополнительными (рис. 31 е). Такие пары цветов составляют гармонические сочетания. Их не связывает никакая степень родства, они обладают полярными качествами, поэтому их сочтание обладает повышенной активностью и напряженностью, которая обусловлена свойством дополнительных цветов в условиях соседства усиливать звучание друг друга.

Сочетание пары контрастно-дополнительных цветов может быть обогащено за счет введения в композицию цветов из их тeneвых рядов или ахроматических.

Вопрос о гармонии цветовых сочетаний невозможно рассматривать изолированно от эстетических взглядов, сложившихся в ту или иную историческую эпоху. С течением времени меняются представления человека о красоте и совершенстве. Однако изложенная выше система построения цветовых гармоний является объективной и может быть взята на вооружение как опытными, так и начинающими художниками.

При этом в художественной практике при оценке сочетаемости цветов самым важным критерием является их эмоциональная выразительность, способная вызвать у зрителя чувственные переживания.

2.8.3. Особенности восприятия цветов

Любое произведение прикладного искусства формирует цветовую среду, которая оказывает влияние на душевное состояние человека, характер его мыслей, уровень работоспособности. Цвет, таким образом, является ведущим началом, организующим пространство и способным вызвать у зрителя активную эмоциональную реакцию.

В истории существует немало примеров, подтверждающих влияние цвета на психику и физиологию человека. Общий колорит среды, в которую помещен человек, способен управлять не только его настроением, но даже самочувствием и работоспособностью. Этот факт необходимо учитывать при проектировании современного бытового костюма.

Многими опытами доказано, что все спектральные цвета в большей или меньшей степени вызывают физиологические реакции человека. Так, например, красный цвет активизирует все функции человеческого организма, повышает энергию, имеет согревающий и возбуждающий эффект. На короткое время он способен повысить работоспособность, но довольно скоро вызывает усталость и раздражение.

Желтый цвет является оптимальным в отношении физиологических реакций — он тонизирует и не вызывает утомления. Зеленый, так же как и желтый, оказывает благотворное физиологическое воздействие на организм — он успокаивает, на непродолжительное время повышает работоспособность.

Голубой и синий цвета успокаивают, снимают напряжение, но при этом несколько снижают работоспособность, затормаживают функции человеческого организма.

Фиолетовый цвет соединяет в себе эффект красного и синего, оказывает угнетающее воздействие на нервную систему.

Столь сильное влияние цвета на психику человека объясняется тем, что отдельно взятые цвета или их сочетания могут вызвать у зрителя так называемые цветовые ассоциации, которые связаны с жизненным опытом, воспоминаниями, определенными эмоциями и образами.

Очевидно, что цветовые ассоциации не у всех людей одинаковы. Во многом это зависит от расовой и этнической принадлежности, от культурных традиций, рода деятельности, возраста, темперамента каждого человека. Цветовые ассоциации зависят и от объективных свойств цвета. Чем более насыщен цвет, тем более определенные и устойчивые реакции он порождает у человека.

Цветовые ассоциации могут быть физиологическими и эмоциональными. К физиологическим относятся следующие ассоциации:

- *температурные* — все цвета вызывают иллюзию либо теплых, либо холодных; к теплым цветам относятся красный, оранжевый, желтый, т. е. цвета огня, солнца; группу холодных цветов составляют голубой, синий, сине-зеленый, которые ассоциируются с цветом снега, льда, воды; при затемнении цвета становятся более теплыми, а при добавлении белой краски — «холоднеют»;
- *весовые* — некоторые цвета воспринимаются тяжелыми, другие же легкими; ощущение тяжести вызывают темные хроматические и ахроматические цвета, а также цвета малонасыщенные;
- *пространственные* — находясь в одной изобразительной плоскости, одни окрашенные пятна кажутся ближе, а другие дальше, это связано с иллюзией отступающих и приближающих цветов; отступающими являются холодные цвета, особенно если они светлые; теплые же и темные цвета зрительно приближают предметы; независимо от светлоты, любой хроматический цвет кажется расположенным ближе, чем ахроматический;
- *акустические* — одни цвета воспринимаются как громкие, другие — как тихие; к первой группе относятся активные насыщенные цвета, особенно теплые; вторую группу составляют ахроматические и малонасыщенные, светлые, а также спектральные холодные цвета;
- *фактурные* — одни цвета создают ощущение фактурности, материальности, плотности, они помога-

ют выявить форму предмета, подчеркивают настоящую фактуру; к ним можно отнести теплые, малонасыщенные, приближающие цвета; другие цвета воспринимаются бесфактурными, легкими, нематериальными; к ним относятся холодные, светлые, отступающие цвета.

Кроме физиологических реакций цвета могут вызывать также эмоциональные:

- *позитивные* — некоторые цвета воспринимаются как радостные, веселые, бодрящие, они вызывают приятные ощущения и создают хорошее настроение; как правило, такими являются теплые, светлые, яркие насыщенные цвета;
- *негативные* — другие же цвета ассоциируются с грустью, печалью, они могут вызвать ощущение трагичности, душевного дискомфорта, угнетенности, даже страха; к таким цветам можно отнести фиолетовый цвет, а также все темные, малонасыщенные цвета;
- *нейтральные* — многие цвета являются очень пассивными и не порождают сильных реакций, они воспринимаются как спокойные, безразличные, уравновешенные; обычно это ахроматические цвета, не очень темные и не очень светлые.

Физиологические цветовые ассоциации являются более устойчивыми — одни и те же цвета вызывают у большинства людей одинаковые реакции независимо от их проживания, образа жизни, темперамента.

Эмоциональные же воздействия цветов и их сочетаний отличаются у разных людей гораздо чаще и в значительной степени зависят от культурных традиций. Так, например, белый цвет у европейцев ассоциируется с радостью,

чистотой, здоровьем, а у японцев он означает скорбь, являясь цветом траура.

Знание особенностей психологического восприятия человеком различных цветов является очень важным для художника, так как оно помогает ему осуществить главную свою задачу — создание предметной среды как можно более комфортной и «человечной».

Вопросы для повторения к главе 2

- 1. Что такое композиция?*
- 2. Какие факторы влияют на поиск композиционного решения проектируемого предмета?*
- 3. Каковы основные свойства композиции?*
- 4. Что такое форма?*
- 5. Какие объективные свойства характеризуют форму?*
- 6. Что такое силуэт и как он связан с формой предмета?*
- 7. Какие виды силуэтных форм существуют в современном костюме?*
- 8. Какие линии характеризуют композицию костюма?*
- 9. Как пластические свойства швейных материалов определяют характер линий в костюме?*
- 10. Дать определение понятию «пропорция».*
- 11. Какие существуют виды пропорций? Что такое модуль?*
- 12. Какая пропорция называется «золотым сечением»?*
- 13. Как пропорции костюма связаны со строением фигуры человека?*
- 14. Каким образом ведется поиск пропорциональных отношений в костюме?*
- 15. Что такое масштабность и как она связана с пропорциями костюма?*
- 16. Чем обусловлено требование учета масштабности при проектировании предметной среды?*

17. *Дать определение понятиям «симметрия», «асимметрия», «диссимметрия».*
18. *Какие виды симметрии существуют в природе и в художественном творчестве?*
19. *Как симметрия и асимметрия могут проявляться в костюмной композиции?*
20. *Какие факторы должны учитываться при выборе вида симметрии в композиции костюма?*
21. *Дать определение понятиям «контраст», «нюанс», «тождество».*
22. *Чем обусловлен выбор контрастного или нюансного решения в композиции костюма?*
23. *Как контраст или нюанс проявляются в форме, конструкции, пластике, тональном и цветовом решении костюма?*
24. *Что такое «ритм» и «метр»?*
25. *Как ритм и метр могут проявляться в костюмной композиции?*
26. *Какие направления может иметь ритмическое движение в костюме?*
27. *Дать определение понятиям «динамика» и «статика».*
28. *Как проявляется динамика и статика в силуэтной форме костюма?*
29. *Каким образом пластические свойства швейных материалов влияют на динамику и статику композиции костюма?*
30. *Как характер и направление конструктивных и декоративных линий определяют динамику и статику композиции костюма?*
31. *Как статика и динамика связаны с другими выразительными средствами композиции (симметрия и асимметрия, контраст и нюанс, ритм и метр)?*
32. *Какие факторы определяют выбор динамики или статики в костюмной композиции?*
33. *Что такое цвет и каковы его основные характеристики?*
34. *На какие две группы подразделяется все многообразие цветов?*

35. *Что такое колорит?*
36. *Что представляет собой цветовой круг, разработанный В. М. Шугаевым?*
37. *Как составляются однотонные гармонические сочетания цветов?*
38. *Как создаются гармонические сочетания родственных цветов?*
39. *Как создаются гармонические сочетания родственно-контрастных цветов?*
40. *Как создаются гармонические сочетания контрастно-дополнительных цветов?*
41. *Какие реакции в организме человека вызывают различные цвета и их оттенки?*
42. *Какие физиологические ассоциации вызывают цвета и цветовые сочетания?*
43. *Какие эмоциональные ассоциации вызывают цвета и цветовые сочетания?*

МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

.....

Моделирование, являющееся важнейшим звеном в художественном проектировании швейных изделий, занимается созданием разнообразных форм одежды, а также предусмотренных моделью конструктивных линий, деталей, элементов. Моделирование представляет собой творческий процесс организации швейного материала в соответствии с композиционной идеей костюма.

Главное в моделировании формы одежды — материал, из которого она изготавливается. В зависимости от свойств материала определяется выбор способа образования формы. В каждой фазе исторического развития человек и материал менялись местами — сначала материал диктовал человеку форму одежды и способ ее создания, затем человек занял активную позицию, т. е. научился получать материалы с заданными свойствами. С появлением новых материалов формировались и новые способы моделирования одежды.

За всю историю развития цивилизации человечество накопило огромный опыт в формообразовании одежды. Современное моделирование обладает богатым арсеналом приемов формообразования, что делает возможным создание практически любой костюмной формы. Основные приемы формообразования одежды подробно описаны в этой главе.

3.1. Исторически сложившиеся способы моделирования

За многовековую историю развития костюма и способов ее производства придуманы и реализованы в материале самые разнообразные формы одежды. Приемы создания этих форм весьма разнообразны и зависят прежде всего от характера самой формы, от ее конструкции, от свойств материалов, из которых создается костюм.

При всем многообразии приемов и методов моделирования можно выделить четыре основных способа формообразования:

- от целого лоскута ткани или другого материала;
- при помощи прямого кроя;
- на основе криволинейного кроя;
- посредством разверток.

Все перечисленные способы моделирования принципиально отличаются друг от друга. Выбор того или иного из них зависит от особенностей создаваемой модели. Вопрос предпочтения способа моделирования в значительной степени определяется также требованиями моды в отношении ведущих силуэтных форм, пропорций, пластической организации и т. д.

Рассмотрим подробно каждый из основных способов моделирования.

Моделирование от целого лоскута ткани

Моделирование одежды от целого куска швейного материала является самым древним способом формообразования костюма. Прообразом одежды, полученной таким способом, может служить шкура животного, убитого

первобытным охотником, наброшенная на тело и закрепленная на нем определенным образом.

Одежда, созданная из целого лоскута материала, не имеет кроя и не сшивается. Несшитая и некроеная форма одежды встречается в костюмах практически всех народов мира. Подобная одежда так или иначе присутствует и в современном крое, либо играя самостоятельную роль, либо, что бывает чаще, выступая в качестве дополнений.

Идеальным примером несшитой одежды, представляющей собой целый некроеный лоскут ткани, является античный костюм Древней Греции. Основными видами одежды и мужчин и женщин были хитон и гиматий. Первый из них был в современном понимании легкой одеждой, выполняя роль платья, второй, являясь плащом, — верхней.

Несмотря на различное назначение, эти виды одежды представляли собой прямоугольники ткани, которые драпировались вокруг тела и закреплялись на нем при помощи специальных пряжек — аграфов.

Способы драпировки были столь искусными, что из обычного прямоугольника получались в результате самые разнообразные формы одежды. Причем, используя определенные секреты, древние греки могли из одной исходной формы получать каждый раз новый костюм.

Особенно красивыми и сложными были формы женской одежды. Отворачивая часть ткани и подпоясываясь под грудью или на талии, женщины создавали иллюзию костюма, состоящего из нескольких частей — блузы и юбки или безрукавной кофты и юбки. На рис. 32 представлен античный женский хитон, являющийся ярким примером одежды, созданной из целого лоскута ткани.

Форма одежды диктовалась, с одной стороны, пластическими возможностями материала, с другой — эсте-



Рис. 32. Эскиз женского хитона

тическим идеалом фигуры той эпохи. Костюм древних греков отличался пропорциональностью, гармоничностью и уравновешенностью. До наших дней античный костюм остается образцом драпированной одежды.

В современном костюме драпированные формы, созданные из целого некроеного лоскута, редко используются как основная одежда. Зато распространено их применение в виде аксессуаров — платков, шалей, палантинов, шарфов, которые могут драпироваться на голове, шее, бедрах, помогая создавать интересные костюмные композиции.

Моделирование при помощи прямого кроя

Формообразование швейных изделий при помощи прямого кроя также является древнейшим способом моделирования одежды. Возник он в местностях с суровым климатом, необходимость защиты тела от холода заставила человека сшивать полотнища ткани, кожи, меха, чтобы таким образом получить непроницаемую оболочку.

Однако прямой крой можно встретить в костюме народов всего мира: у славян и жителей Африки, у индусов и у обитателей Севера, у северо- и южноамериканских индейцев и у народов арабского Востока. На рис. 33 изображен народный русский костюм, являющийся образцом прямокроенной одежды.

Популярность и широкая распространенность прямолинейного кроя продиктована, с одной стороны, простотой изготовления одежды, с другой — экономичностью расхода ткани, так как при таком способе раскроя ткань используется практически полностью, без отходов.

Кроме того, прямой крой обеспечивает некоторую свободу облегания одежды, что позволяет создавать из-



Рис. 33. Эскиз русского народного костюма

делия без тщательной подгонки по фигуре с определенным размерным диапазоном.

Одежда с прямолинейным кроем идет людям с различными типами фигуры и особенностями телосложения, потому что она скрывает как излишнюю полноту, так и чрезмерную худобу.

При таком способе формообразования получается одежда прямого силуэта, который однако можно разнообразить за счет некоторых приемов. Например, используя сборку в верхней и нижней частях одежды, можно создать овальный силуэт, а при помощи клиновидных вставок — трапециевидный расклешенный.

Организация формы одежды при таком способе моделирования в значительной степени зависит от пластических свойств материалов. Если для изготовления одежды использовать формообразующий непластичный материал, то форма будет жесткой, геометрической, статичной. При использовании мягких струящихся тканей, таких как шелк, вискоза, трикотаж, получается пластичная, подвижная форма одежды.

Формообразование одежды на основе прямого кроя, возникнув в незапамятные времена, надолго сохранилось в народном крестьянском костюме. В одежде же городской и особенно аристократической этот способ моделирования многие века был предан забвению. Только мода начала XX столетия, пропагандирующая простой и удобный костюм, вернула интерес к прямому, рациональному крою.

В современном костюме прямой крой в чистом виде используется редко. Условно прямокроенной считается одежда, в которой основные прямые линии кроя сочетаются с некоторыми кривыми линиями, например, линиями горловины, проймы, оката рукава и т. д.

Моделирование на основе криволинейного края

В европейском костюме средневековья (XII—XIV вв.) утверждается новая форма одежды, обтягивающей фигуру и подчеркивающей ее строение. Подобную одежду создать при помощи прямолинейного края невозможно. В формообразовании костюма начинает складываться новый принцип моделирования, основанный на криволинейном крае, который, возникнув в XII в., продолжал совершенствоваться в течение многих веков.

В основу моделирования одежды с помощью кривых линий края положен принцип подгонки формы костюма к форме человеческого тела. Криволинейный край 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 тектоническим точкам 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 сложная по конфигурации линия верхней части рукава — его оката. При криволинейном крае этого конструктивного узла изымаются излишки ткани, а значит, и свобода формы, характерная для края на основе прямых линий.

Кривые линии могут описывать помимо проймы лифа и оката рукава также горловину, боковой срез лифа, линию талии юбки и брюк. Криволинейный характер имеют, кроме того, вертикальные швы-рельефы, проходящие

через центры груди спереди и выступающие точки лопаток сзади. Их кривизна помогает подогнуть форму одежды по фигуре.

Формообразование на основе криволинейного кроя применяется не только в тех случаях, когда преследуется цель добиться плотного прилегания одежды к телу человека. С помощью кривых линий кроя моделируется также одежда, значительно отстоящая от фигуры, имеющая сложный по конфигурации силуэт, статичную форму. На рис. 34 изображен типичный мужской костюм эпохи барокко, форма которого получена при помощи криволинейного кроя.

Чтобы такая одежда хорошо сохраняла свою форму и под тяжестью ткани не обвисала, зачастую используются поддерживающие каркасы и подкладки. Примеры подобных форм можно наблюдать в истории костюма всех эпох, начиная со средневековья.

Как ранее было отмечено, костюмы, форма которых образована из целого лоскута ткани или на основе 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 же крой находит свое наилучшее воплощение в плотных, формообразующих материалах, таких как драп, сукно, жесткий шелк типа тафты, парча и т. п.

В том случае, когда облегающую или любую другую статичную форму костюма нужно создать из мягких тканей, их следует предварительно продублировать и тем самым уплотнить клеевыми прокладками.

Формообразование одежды на основе криволинейного кроя является самым распространенным способом современного моделирования, так как он дает наибольшие



Рис. 34. Эскиз мужского костюма начала XVIII в.

возможности получения разнообразных костюмных форм. Он может использоваться в чистом виде как единственный способ формообразования, а также в сочетании с другими. Особенно часто встречается соединение в одном изделии прямых и кривых линий кроя.

Моделирование посредством разверток

Все рассмотренные выше способы моделирования не могут быть использованы при создании одежды из материалов, которые исключают влажно-тепловую обработку. К таким швейным материалам относятся натуральные кожа и замша, натуральный и искусственный мех, пленочные материалы или ткани с пленочным покрытием, некоторые синтетические материалы и т. д.

Особенностью этих материалов является то, что они обладают незначительной растяжимостью, поэтому одежда, которая из них изготавливается, должна иметь большую свободу облегания, чем создаваемая из традиционных тканей. С другой стороны, в силу своей неэластичности такие материалы плохо драпируются. Это значит, что одежда, имеющая большой объем, будет торчать на фигуре, иметь плохую посадку.

В таких случаях при моделировании формы костюма используется способ разверток. Этот способ достаточно специфичен, хотя и представляет собой, по существу, нечто среднее между созданием формы при помощи криволинейного и прямого кроя. При моделировании посредством разверток одежда составляется из отдельных модулей, имеющих определенную геометрическую форму, — как правило, прямоугольную или треугольную (рис. 35).

Поскольку выточки при таком способе исключаются, излишки материала убираются в швы. Естественно, что

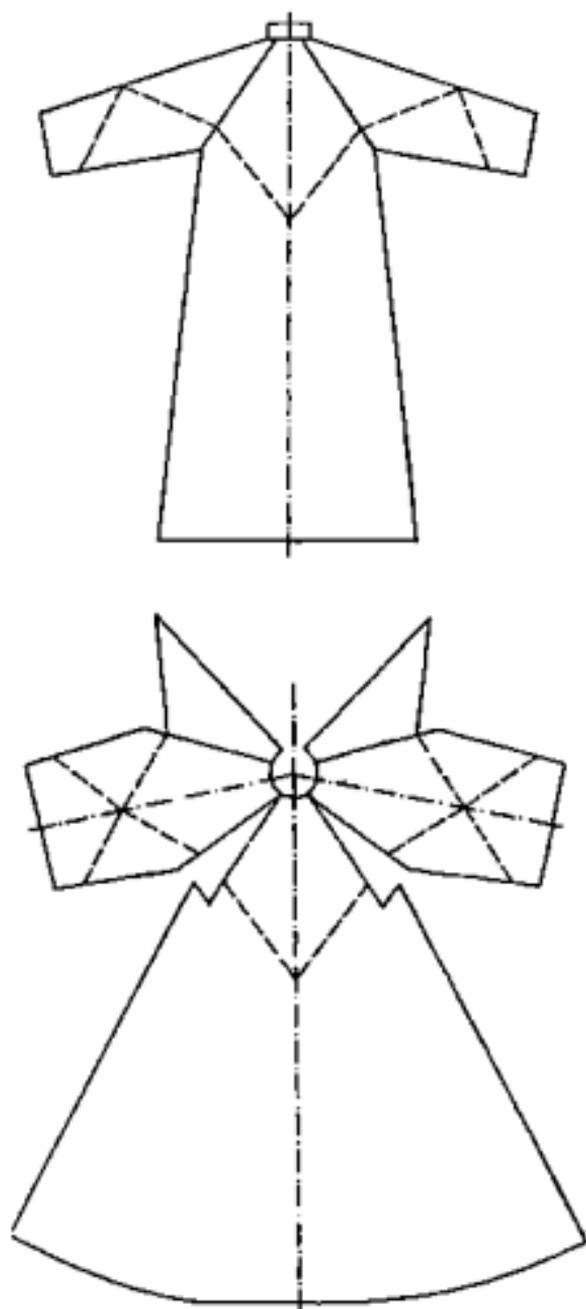


Рис. 35. Моделирование методом развертки

такая одежда имеет множество швов, которым придается большее конструктивное и декоративное значение, чем в одежде из пластичных материалов. Непременным условием создания одежды методом разверток является то, что швы ее должны проходить по выступающим (тектоническим) точкам тела. Припуски этих швов не могут быть обработаны влажно-тепловым способом, поэтому они либо настрачиваются, либо наклеиваются.

При работе с натуральным мехом этот способ моделирования применяется еще и потому, что размер щурок и пластин меха вынуждает создавать целую форму из отдельных модулей. Важным моментом при этом является подборка меха по рисунку, цвету, направлению ворса, а также соображения экономии материала, так как мех является ценным сырьем.

Удачно подобранный мех не только не теряет своих природных эстетических качеств, но и приобретает дополнительную декоративность, придавая всему изделию выразительное образное звучание, оригинальность композиционного решения.

* * *

Описанные здесь 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 швейных материалов. С появлением новых тканей и материалов, обладающих определенными свойствами, рождались и новые приемы создания формы костюма.

Данный факт дает основания предполагать, что этот процесс будет продолжаться и в будущем. Может быть,

вскоре будет разработан очередной способ моделирования, учитывающий особенности вновь изобретенных тканей.

3.2. Фигура человека как объект формообразования одежды

Одежду можно определить как искусственный покров, облегающий фигуру человека. Без человека-носителя одежда утрачивает свой смысл, перестает выполнять свойственные ей функции. Поэтому закономерности развития костюмных форм всегда, независимо от художественных вкусов эпохи и требований моды, подчинены тектонике тела человека.

Основой строения человеческого тела является позвоночный столб, к которому с помощью главных конструктивных узлов — плечевого и бедренного — присоединены руки и ноги. Человеческая фигура вертикальна, симметрична, кроме основных — плечевого и бедренного конструктивных поясов — она имеет и другие горизонтальные пояса, соответствующие уровням тектонических точек.

Одним из самых важных конструктивных поясов является линия талии. Ее значение в одежде очень велико, так как она делит изделие на верхнюю и нижнюю части, а значит, является основой поиска пропорциональных отношений в костюме.

На рис. 36 изображена фигура человека и показаны ее важнейшие тектонические точки. Спереди такими точками являются: точки сочленения торса и шеи; выступающие точки плеч; центры грудных желез; точки на уровне линии талии; пупок; выступающие точки бедер (под-

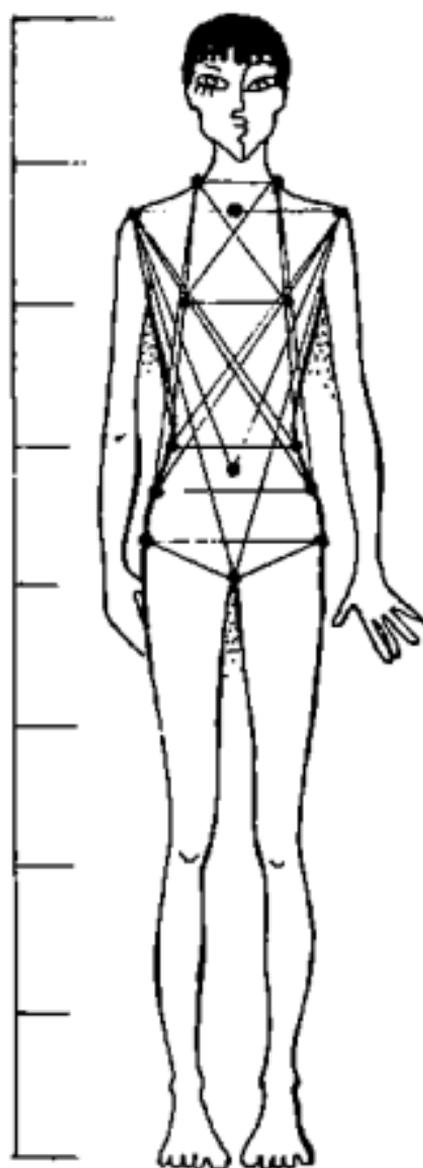


Рис. 36. Тектонические точки фигуры человека

вздошные кости); точки нижнего уровня бедер; место лонного сращения.

Со стороны спины расположены следующие тектонические точки: выступающие точки плеч; седьмой шейный позвонок; выступающие точки лопаток; точки линии талии; выступающие точки верхнего уровня бедер; выступающие точки ягодиц.

Если все эти точки соединить, то можно получить горизонтальные уровни и подобные геометрические фигуры, которые составляют вспомогательную конструктивную сетку. Эта сетка положена в основу конструктивного построения одежды, ее основные тектонические точки являются «точками отсчета» при создании чертежей конструкций, по которым изготавливаются лекала для раскроя швейных изделий.

Велико значение конструктивных тектонических точек и для моделирования. Руководствуясь ими, можно уверенно создавать новую костюмную форму, зная, что она по своей тектонике будет соответствовать фигуре человека.

Моделирование современной одежды ориентируется на пропорционально сложенные мужские и женские фигуры, обладающие стандартными типовыми параметрами. Для специалиста, занятого в сфере создания современной одежды, чрезвычайно важно знать закономерности пропорциональных отношений в строении фигур, принятых за стандартный образец.

Под пропорциями человеческого тела понимается согласованная система всех его размерных величин. При всех исключительно богатых индивидуальных особенностях в его строении можно усмотреть средние типичные черты, определенные закономерности пропорциональных отношений его частей.

Изучение пропорций человеческой фигуры использовалось художниками и анатомами всех времен для создания канонов, т. е. закономерностей изображения человека. Причем в качестве канонов пропорций человеческого тела выбиралась система типичных размеров тела, принимаемая за образец, без учета возможных индивидуальных отклонений от этого образца.

Древнейшие данные об изучении пропорций человека были обнаружены в гробнице египетской пирамиды близ города Мемфиса, возраст которой исчисляется 5000 лет.

А один из первых канонов построения человеческой фигуры предложил древнегреческий скульптор Поликлет. Согласно этому канону размер головы человека, являющийся модульной единицей, составляет $1/8$ часть от всего роста. Этот принцип пропорционирования человеческого тела, принятый за образец всеми античными художниками, развил и уточнил другой древний грек — Лисипп.

В качестве размерного модуля он также принял высоту головы, которая укладывается по всей величине роста 8 раз. При этом величина лицевой части составляет $1/10$ часть, а голова вместе с шеей — $1/6$ часть от всей длины тела.

Линия талии делит тело человека на две неравные части — верхнюю, содержащую 3 модульных единицы, и нижнюю, содержащую 5 модульных единиц. Таким образом, отношение размеров верхней и нижней частей тела человека можно записать в виде 3:5. Очевидно, что это соотношение является числовым приблизительным аналогом «золотого сечения».

Геометрическим центром человеческого тела согласно канону Лисиппа является точка лонного сращения. Если изобразить человека прямо в полный рост с разведенными-

ми руками и провести горизонтальные линии через его подошвы и верхушечную часть темени, а вертикальные — через концы пальцев рук, то при пересечении их получается квадрат, центр которого совпадает с центром тела человека.

Эта схема пропорций человеческой фигуры получила в дальнейшем название «квадрат древних». По сути дела это был первый подробный и достаточно точный канон изображения тела человека. В эпоху Возрождения этот канон был доработан и несколько видоизменен итальянским художником и изобретателем, посвятившим много времени изучению анатомии человека, Леонардо да Винчи (рис. 37).

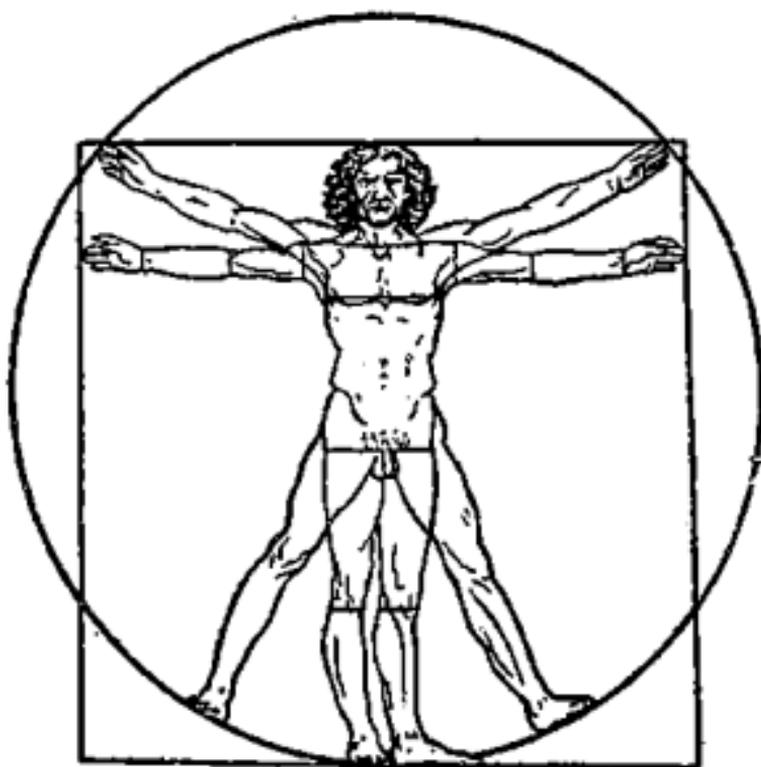


Рис. 37. Леонардо да Винчи. Квадрат древних

Леонардо стремился при помощи обмеров и сопоставления отдельных размеров человеческого тела найти идеальные пропорции, которые бы стали образцом физической гармонии и соразмерности.

В более поздние эпохи были разработаны разнообразные каноны, в которых за модульную величину принимались размеры головы, лица, носа, кисти рук, позвоночного столба и т. п. Наибольший интерес для практической деятельности и художников и модельеров представляет собой система пропорционирования, предложенная анатомом П. И. Карузиным. Его канон учитывал особенности строения тела людей различных возрастных групп, а также разницу в пропорциях мужской и женской фигур.

Сравнивая строение мужской и женской фигур по Карузину (рис. 38 и 39), нетрудно заметить, что тело женщины по своим пропорциям отличается от мужского. Женская фигура характеризуется относительно меньшим ростом, более короткими верхними и нижними конечностями, широким тазом, тонкой талией и узкими плечами.

Таким образом отношение частей женской и мужской фигур подчиняется различным канонам, что обязательно должен учитывать модельер, проектируя современную одежду.

Пропорциональная фигура красива сама по себе — она гармонична и в статичном состоянии, и в движении. Если одежда по своей тектонике соответствует такой фигуре, то она также будет восприниматься красивой и пропорциональной.

Люди, имеющие стройную фигуру, могут позволить себе любую модную форму — прямую, объемную и прилегающего силуэта, мягкую и жесткую, динамичную по композиции и спокойную, статичную. Обладатели же

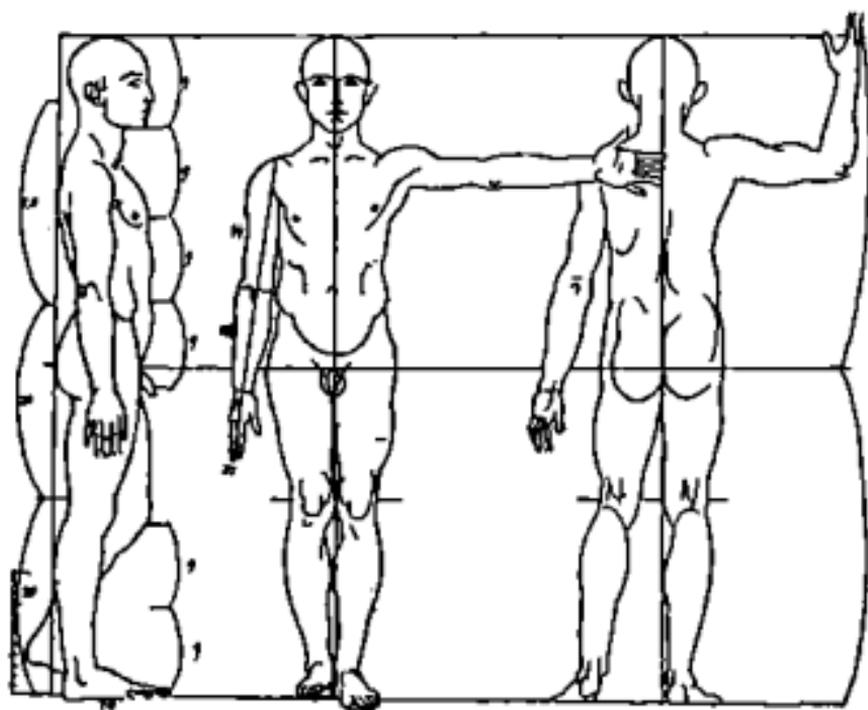


Рис. 38 Пропорции тела мужчины

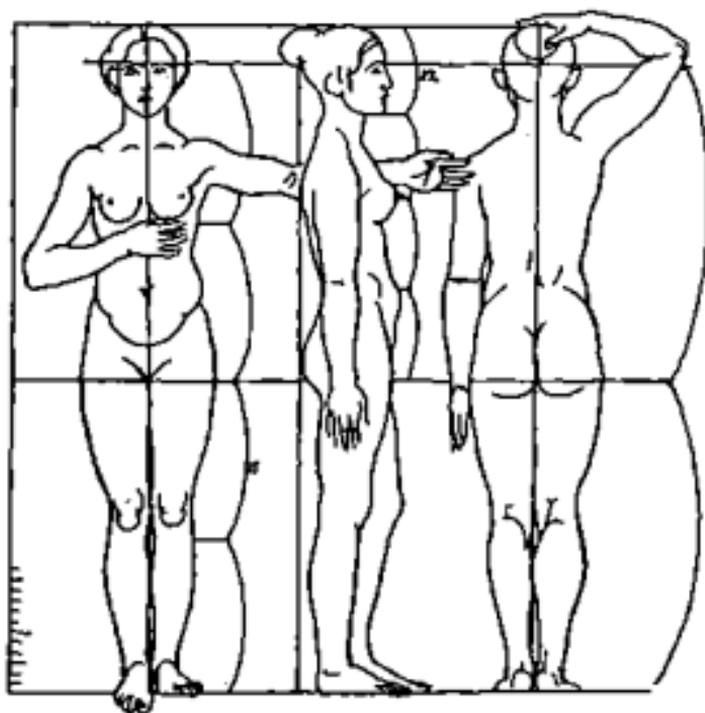


Рис. 39. Пропорции тела женщины

полной фигуры, размеры которой не соответствуют стандарту, должны считаться со многими ограничениями.

Однако это вовсе не означает, что люди, строение тела которых далеко от образца идеальной фигуры, не могут себе позволить модную и красивую одежду. Задача модельера в том и состоит, чтобы создать такой костюм, который способен улучшить внешний вид человека, подчеркнуть его достоинства и замаскировать возможные недостатки.

Таким образом, во всех случаях проектирования одежды, создается ли она на типовую пропорциональную фигуру или с учетом индивидуальных особенностей строения, основным объектом творчества модельера является тело человека.

3.3. Моделирование одежды методом накладки

В современном моделировании все больший интерес вызывает так называемый метод накладки. Особенностью этого метода является то, что ткань для изготовления швейного изделия не раскраивается по готовым лекалам. Модель формируется сразу из бумаги, макетной или конкретной ткани непосредственно на манекенс или фигуре человека при помощи булавок.

Моделируя изделие таким образом, можно наглядно воспроизвести задуманную модель — ее объем, форму, пропорциональные соотношения основных частей, расположение конструктивных линий и т. д.

При моделировании методом накладки очень повышается значение знания и использования пластических

свойств различных материалов. Зачастую пластика ткани подсказывает модельеру ту или иную форму модели, становясь основным творческим импульсом при формообразовании одежды.

Целый лоскут ткани набрасывается на манекен, перепускается на переднюю его часть в зависимости от длины будущей модели, а вся оставшаяся ткань располагается сзади. Так определяются драпируемость ткани, характер получившихся складок (плавные, округлые или жесткие, торчащие), а также сминаемость, упругость, формоустойчивость ткани.

Затем ткань с манекена снимается и накалывается снова, но уже в другом направлении нити основы (долевой нити), например, под углом 45 градусов к ней, и ее свойства проверяются в новом положении. Зачастую успех модели определяется тем, насколько целесообразно и выразительно модельер использовал пластические свойства материала.

Определив оптимальное направление ткани, можно приступать непосредственно к наколке. Сначала накалывается передняя часть изделия, при этом булавки располагаются посередине переда — на линиях горловины, груди, талии, а также в высших точках груди. Нить основы должна располагаться строго вертикально (если моделью не предусмотрено другое направление).

Затем формируется необходимый объем и создается форма изделия посредством накалывания ткани по линиям горловины и проймы, талии и бедер, закладывания верхней грудной вытачки. Если рукав модели цельнокроеный, то для наколки рукава используется ткань, расположенная в области руки. Для наколки рукава втачного или реглана берется ткань, расположенная сзади манекена.

Последовательность накладки может изменяться и дополняться рядом приемов в зависимости от формы и покроя модели. Полученная в результате форма зарисовывается, ткань снимается с манекена, булавки удаляются.

Особое внимание необходимо уделить расположению ткани при создании модели из ткани с рисунком в полоску или клетку. Прежде чем моделировать изделие в данном случае, нужно проверить, в каком направлении следует расположить рисунок, чтобы он был наиболее выразительным и сочетался с формой модели. Для этого на манекен накладывается ткань то в одном, то в другом направлении. Когда проект модели создан, накладка служит средством воплощения его в материале.

Накладку обычно выполняют, используя отдельные куски макетной ткани. Если же форма модели в значительной степени определяется пластическими свойствами материала, например, детали с драпировкой, то целесообразнее использовать конкретную ткань. Правда, расход ткани на изделие при этом увеличивается. Кроме того, в этом случае от исполнителя накладки требуется высокое мастерство.

При выполнении накладки нужно точно соблюдать направление нитей основы и утка. Поэтому наложение производится в строгой последовательности, позволяющей верно зафиксировать положение нитей.

3.3.1. Подготовка манекена к накладке

Прежде чем начать работу над созданием модели методом накладки на манекене, необходимо тщательно подготовить сам манекен, так как от этого во многом зависит успех всей предстоящей работы.

На манекене размечаются все линии измерения и симметрии фигуры, а также конструктивные линии в соответствии с эскизом. Для этого используется тесьма шириной 0,5—0,7 см. Тесьма своей серединой совмещается с намеченной линией и приметывается ниткой в цвет тесьмы к ткани манекена.

На рис. 40 показаны все необходимые для моделирования линии:

I—I' — средняя задняя линия;

II—II' — средняя передняя линия;

III—III' — линия горловины (по основанию шеи);

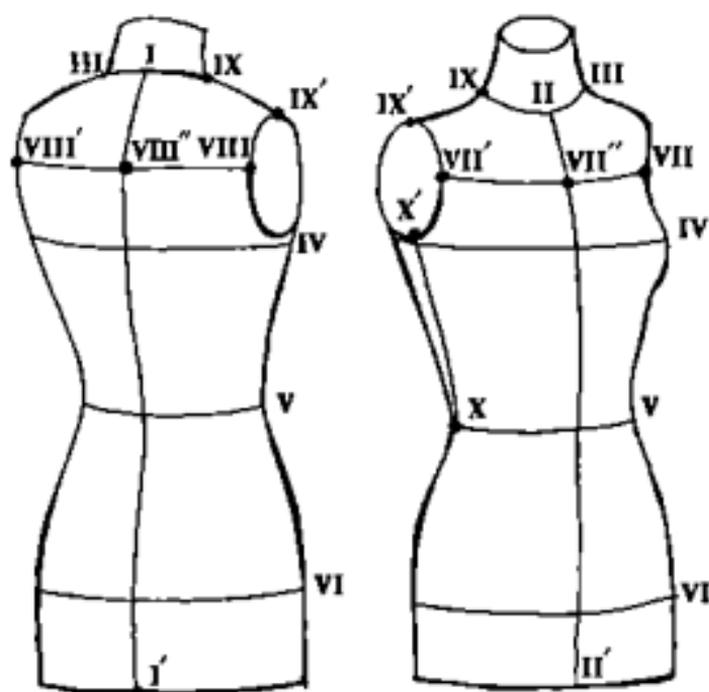


Рис. 40. Манекен, подготовленный к наколке

IV — линия груди (прокладывается горизонтально через выступающие точки груди);

V — линия талии (прокладывается горизонтально через наиболее углубленные точки на боковых стенках тупловища);

VI — линия бедер (прокладывается на расстоянии примерно 20 см ниже линии талии параллельно ей);

VII—VII' — линия ширины груди (прокладывается на расстоянии примерно 10 см выше линии груди параллельно ей; длина этой линии должна быть равна мерке ширины груди);

VIII—VIII' — линия ширины спины (прокладывается на расстоянии примерно на 10 см выше линии груди параллельно ей; ее длина равна мерке ширины спины);

IX—IX' — линия плечевого шва;

IX'—X' — глубина проймы;

VIII—IX'—VII'—X' — линия проймы;

X—X' — линия бокового шва (прокладывается на уровне плечевой точки вертикально вниз до конца манекена или по модели)

Если методом накладки создается сложное изделие, имеющее различные модельные линии (кокетки, подрезы, драпировки, рельефы и т. д.), то необходимо размечать на манекене и их тоже, так как они являются ориентирами при создании формы и определении размеров кусков макетной ткани.

Разумеется накладка производится на манекене соответствующего размера. Если фигура человека значительно отличается от типовой, то необходимо подогнать размеры манекена, используя накладки.

3.3.2. Наколка основы лифа изделия с втачным рукавом

Наколка лифа, как правило, выполняется по одной стороне манекена: в женской одежде — по правой, в мужской — по левой. Соответственно все конструктивные линии, отмеченные на эскизе (вытачки, кокетки, подрезы и т. д.) также наносятся только с одной стороны.

Для накладки лифа выкраиваются прямоугольные лоскуты макетной ткани, размеры которых определяются размером манекена с учетом припуска на свободу облегания. Членение лифа на части может быть осуществлено боковыми швами или швами, расположенными на спинке и полочке. Лиф может быть и цельным — с одним швом спереди или сзади.

Рассмотрим наиболее типичный вариант, когда членение лифа производится по боковым швам. При этом длина макетной ткани для переда должна быть равной измерению длины талии спереди плюс 8 см, ширина — измерению манекена по линии груди от середины переда до бокового шва плюс 1—2 см на свободное облегание, 2 см на шов 2 см на ширину полузаноса. Таким же образом выкраивается и кусок ткани для спинки.

Для обеспечения точного направления нитей основы и утка при наклке на кусках макетной ткани выполняются строчки цветными нитками, которые являются основными ориентирами при наложении ткани на манекен.

На куске ткани для переда в направлении нитей основы прокладываются три строчки:

- посередине переда на расстоянии 2 см от края;
- через высшие точки груди;
- на расстоянии 10 см от строчки, проходящей через высшую точку груди.

В направлении утка прокладываются две строчки:

- по линии груди;
- по линии талии.

На куске ткани для спинки в направлении нитей основы прокладываются две строчки:

- посередине спинки на расстоянии 2 см от края;
- через выступающие точки лопаток.

В направлении утка строчки прокладываются так же, как и на передней части, — по линии груди и по линии талии.

Наколка переда (полочки)

Процесс накладки переда лифа показан на рис. 41.

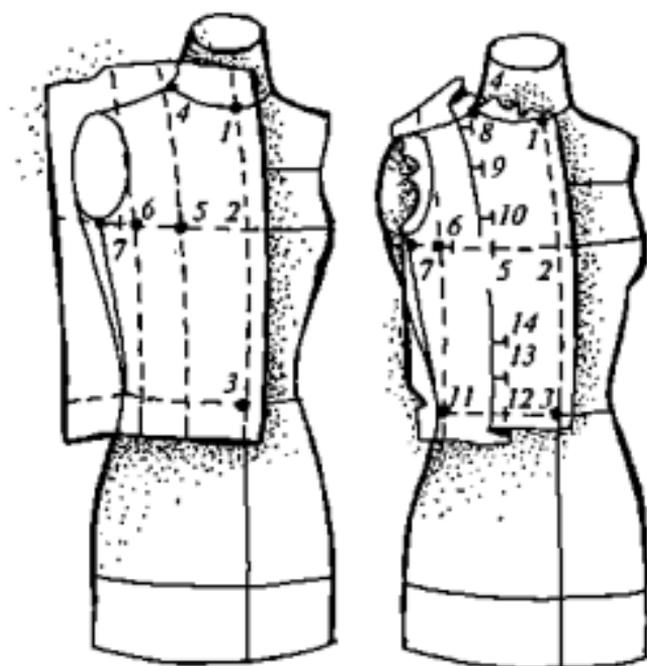


Рис. 41. Последовательность накладки переда лифа

Ткань накладывается на правую сторону манекена (имеется в виду женская одежда), при этом совмещаются линии середины и линии груди на манекене и макетной ткани. Наколку производят в следующей последовательности: 1-я булавка — на линии горловины; 2-я — на линии груди; 3-я — на линии талии; 4-я — в вершине горловины (перед этим ткань по горловине подрезается и надсекается); 5-я — в высшей точке груди; 6-я — на расстоянии 10 см от 5-й булавки в сторону проймы (при этом нить основы должна быть строго вертикальной); 7-я — в вершине бокового шва (нить утка располагается строго горизонтально), на свободное облегание нужно дать припуск по линии груди 1—1,5 см.

Ткань в области проймы нужно надсечь и отвести в сторону плеча. Излишек ткани, образовавшийся в результате накладки, по линии плечевого шва забирается в вытачку, которую обычно располагают на расстоянии 4—5 см от горловины и направляют к высшей точке груди (вытачку нужно закончить, не доходя 1,5—2 см до нее). Вытачка должна быть такой ширины, чтобы в нее вошел весь излишек ткани и не было слабину по пройме. Закрепляется вытачка тремя булавками (8, 9, 10).

Затем ткань закрепляется по линии талии 11-й булавкой, при этом нить утка должна совпасть с линией талии на манекене. Излишек ткани между 3-й и 11-й булавками определяет раствор талевой вытачки. Если раствор вытачки до 3 см, то середину ее располагают по нити основы по центру переда и направляют к вершине верхней (грудной) вытачки. Если же раствор больше 3 см, то вытачка смещается в сторону бокового шва. Талевая вытачка также закрепляется тремя булавками (12, 13, 14).

Наколка спинки

Наколка задней части выполняется аналогичным способом и показана на рис. 42. 1-я булавка располагается на линии горловины; 2-я — на линии груди; 3-я — на линии талии; 4-я — в вершине горловины; 5-я — по линии груди касательно проймы.

Излишек ткани от проймы отводится в сторону плеча и забирается в плечевую вытачку, которая направляется в сторону выступающей точки лопатки и закалывается двумя булавками (6, 7). 8-я булавка располагается на линии талии так, чтобы нить основы проходила по линии 5—8, а нить утка — по линии 3—8. Излишек ткани на талии между булавками 3 и 8 забирается в вытачку. Вы-

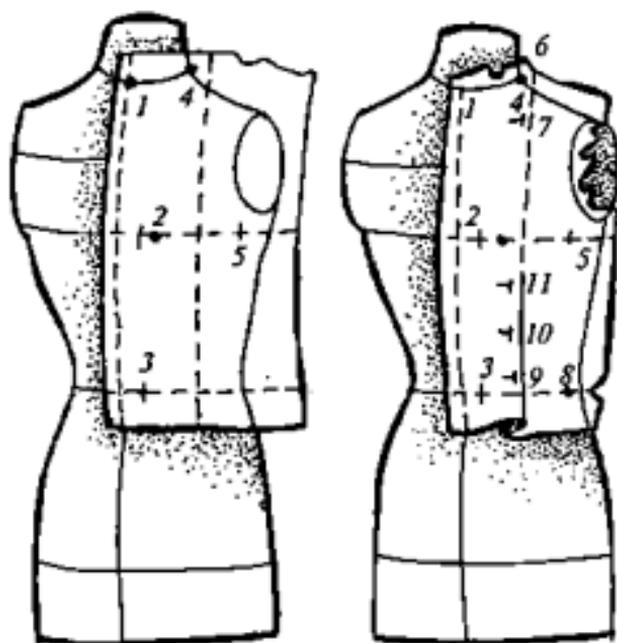


Рис. 42. Последовательность накладки спинки лифа

тачка своей серединой должна совпадать с нитью основы и направляться к концу плечевой вытачки. Закрепляется она тремя булавками (9, 10, 11).

Лишняя ткань спинки и полочки со стороны боковых и плечевых линий срезается, при этом оставляется припуск по 2 см. Плечевой и боковой срезы спинки подгибаются, накладываются на полочку так, чтобы сгиб располагался по тесьме, проложенной по соответствующим линиям, и закалываются булавками.

По тесьме манекена на наколке полочки и спинки намечаются линии горловины и проймы изделия. Излишки ткани срезаются с учетом припуска на шов, равного 1,5 см.

После этого наколотую модель нужно снять с манекена. По линиям бокового и плечевого швов спинки и полочки прокладываются разметочные нитки, ставятся контрольные метки. Так же прокладываются нитки по вытачкам.

Затем булавки из лифа удаляются, а ткань раскладывается на столе для уточнения на плоскости контуров линий боковых, плечевых швов, вытачек, горловины, пройм. Лишь после этого излишки ткани срезают, оставляя технологические припуски на швы: по плечевому и боковому срезам и пройме — 1,5 см; по горловине — 0,7—0,8 см.

Откорректированные детали кроя накладываются на бумагу и переводятся при помощи специального резца их контуры (без учета припусков), средние линии, конструктивные линии (вытачки), контрольные метки, необходимые для точной сборки изделия.

3.3.3. Наколка основы втачного рукава

Прежде всего заготавливается макетная ткань. Для этого измеряются длина и высота проймы на наколке лифа. Длина прямоугольного куска макетной ткани должна быть равной мерке длины рукава плюс 5—6 см на подгиб низа и припуск на шов по окату рукава. Ширина определяется как длина проймы минус 10 см и плюс 2—3 см на припуск шва.

Ткань складывается пополам, при этом нить основы должна проходить по сгибу ткани. Далее определяется высота оката рукава, равная высоте проймы плюс 1,5 см — припуск на шов по окату. Ориентировочно выкраивается окат рукава. Продольные срезы рукава скалываются так, чтобы образовалась труба.

К манекену прикрепляется макетная рука и накалывается рукав. Припуск рукава по окату подгибается на 1,5 см и накалывается по пройме лифа, который также одет на манекен. Выполняется это в следующей последовательности: 1-я булавка накалывает окат рукава в вершине на линию плечевого шва (при этом нить основы должна располагаться вертикально); 1-я — на переднюю часть проймы на уровне линии ширины груди; 3-я — на заднюю часть проймы в области линии ширины спинки. Нить утка между 2-й и 3-й булавками должна располагаться горизонтально.

Затем выполняется накалывание верхней части оката рукава между 2-й и 3-й булавками с учетом небольшой посадки. Нижняя часть оката накалывается так, чтобы линия продольного шва рукава совместилась с линией бокового шва лифа. Устанавливается длина рукава и закалывается низ его.

На рукаве карандашом отмечаются контрольные знаки — на уровне плечевого шва, ширины спинны, ширины груди, которые служат для правильного соединения рукава с проймой изделия. Затем карандашом или наметочной строчкой отмечаются линии оката, внутреннего шва и низа рукава. Рукав откалывается, из него удаляются булавки.

Заготовка раскладывается на плоскости и ее контуры уточняются. Излишняя ткань подрезается, при этом остаются припуски на технологическую обработку — 1,5 см на швы и 4 см на подгибку низа рукава. Уточненная деталь переводится на бумагу без припусков для получения выкройки.

Последовательность накладки втачного рукава показана на рис. 43.

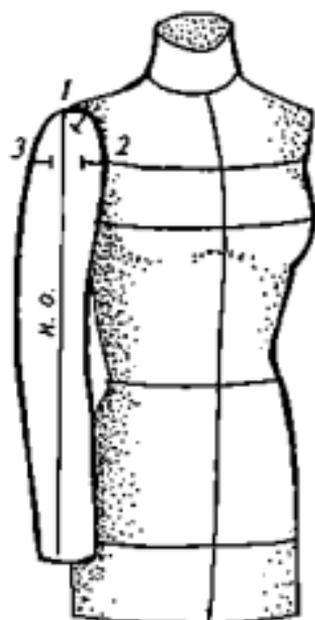


Рис. 43. Последовательность накладки втачного рукава

3.3.4. Наколка основы прямой двухшовной юбки

Для накладки юбки заготавливается макетная ткань в виде двух прямоугольных кусков — для переднего полотнища и для заднего. Длина заготовки переднего полотнища равна длине юбки плюс 2 см, а ширина — измерению манекена по линии бедер от средней линии переда до линии бокового шва 2 см на припуск бокового шва, 2 см на заход накладки за среднюю линию манекена и 1 см на свободу облегания.

Второй кусок ткани для задней части юбки выкраивается аналогичным способом. В направлении нити основы на кусках макетной ткани прокладываются строчки по средним линиям; в направлении уточной нити — по линиям бедер (на расстоянии 20 см от линии талии).

Соответствующая макетная ткань накладывается на переднюю часть манекена так, чтобы линии середины и линии бедер совместились. Сначала накалывается ткань по линии середины, а затем по линии бедер. Накалывается ткань в следующей последовательности: 1-я булавка располагается на линии талии; 2-я — на линии бедер; 3-я — по линии бокового шва на уровне бедер (при этом нить утка должна располагаться строго горизонтально), небольшой припуск дается на свободу облегания; 4-я — по линии бокового шва на уровне линии талии.

По линии талии образуется небольшой излишек ткани, который нужно забрать в вытачку. Если раствор вытачки получается больше 3 см, то для лучшей посадки юбки на фигуре целесообразно выполнить две вытачки. Середина вытачки должна проходить по основной нити. Обычно вытачка располагается на расстоянии 12—13 см

от середины переднего полотнища. Фиксируется положение вытачки двумя булавками (5, 6).

Наколку заднего полотнища выполняют аналогичным образом. Различие заключается в том, что вытачка задней детали по линии талии делается более глубокой и длинной, что вызвано разницей в строении фигуры человека спереди и сзади. Если раствор талевой вытачки

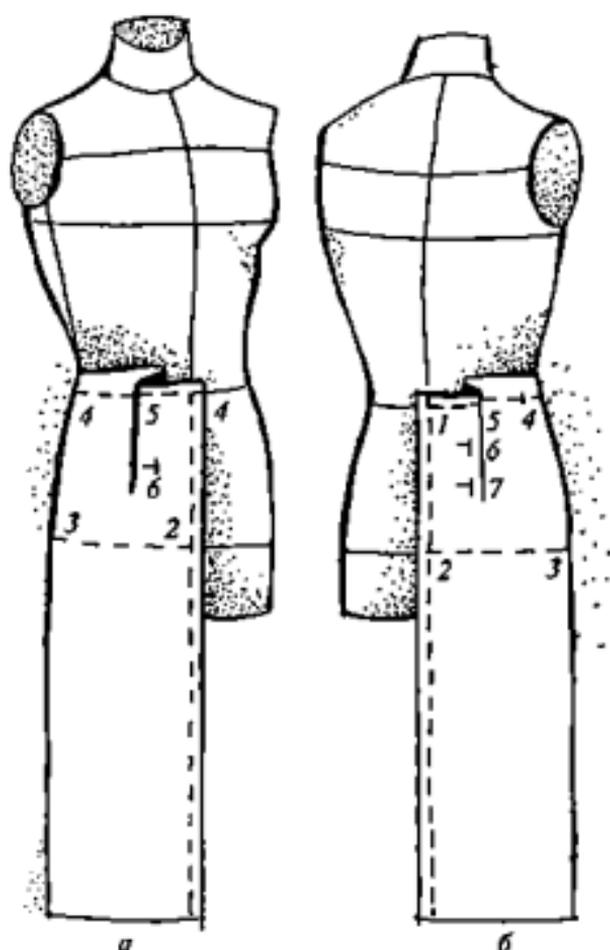


Рис. 44. Последовательность накладки прямой юбки:
 а) переднего полотнища; б) заднего полотнища

менее 5 см, то накальвается всего одна вытачка, если больше, то две вытачки.

Излишки передней и задней деталей юбки в верхней части на уровне бокового шва подрезаются. Боковой срез задней части подгибается на 2 см (при этом сгиб совмещается с тесьмой на манекене, закрепленной по боковой линии) и накальвается на переднюю деталь. Полученная линия намечается карандашом или строчкой.

Затем наколотое изделие снимается с манекена. По всем швам и вытачкам прокладываются нитки, а булавки удаляются. Заготовка раскладывается на плоскости стола, и ее контуры уточняются. Излишки ткани подрезают, оставляя технологические припуски на швы, — по боковому срезу 1,5 см, по срезу линии талии 0,7 см.

Откорректированные детали переводятся резцом на бумагу без припусков, но с отмеченной линией середины. Так получают лекала для раскроя изделия.

Процесс накладки юбки наглядно иллюстрирует рис. 44.

3.3.5. Наколка воротников

Воротники являются очень важным элементом швейных изделий, во многом определяющим их образность и стилевую принадлежность. Воротники могут иметь самую разнообразную форму, которая определяется конфигурацией линии отлета воротника и положением его относительно шеи.

При создании одежды методом накладки линия отлета воротника находится на манекене. Положение воротника относительно шеи зависит, с одной стороны, от линии горловины лифа, с другой — от линии горловины самого воротника.

Конфигурация линии горловины лифа обычно определяется ориентировочно еще перед наколкой. Линия же горловины воротника может изменяться от прямой линии (в случае воротника-стойки) до кривой, аналогичной линии горловины лифа (если воротник плосколежащий).

Наколку воротника можно выполнять, используя либо мягкую бумагу, либо макетную ткань. Размеры куска ткани для накладки определяется следующим образом: длина, исходя из длины горловины, длины концов воротника и припуска по длине, равного 3—4 см; ширина — из высоты отлета и высоты стойки плюс припуска по ширине, равного 3—4 см.

Перед наколкой ткань по линии горловины воротника ориентировочно вырезают в зависимости от вида воротника (стойка, отложной, плосколежащий).

Линия горловины плосколежащего воротника должна совпадать по длине и конфигурации с линией горловины лифа. Чтобы определить последнюю, нужно спинку и полочку лифа соединить по плечевым срезам, при этом вершины горловин совмещаются, а концы плечевых срезов заходят друг за друга на 1,5—2,5 см. Общий контур горловины обводится.

Эффект отставания воротника от шеи достигается выравниванием линии горловины лифа, для этого заход полочки и спинки по плечевым срезам необходимо увеличить.

Наколку воротника выполняется по правой стороне начиная от середины. Середина воротника совмещается с серединой горловины спинки. Воротник накладывается на горловину накладным швом, ориентируясь на линию горловины, верхний край застежки, уступ лацкана.

Когда положение воротника относительно шеи найдено, можно приступать к оформлению линии отлета.

Для этого прежде всего проверяется ширина воротника на уровне плечевого шва. Очень важно определить положение концов воротника по отношению к линиям проймы и груди, а также их форму и размер. Кроме того, они должны быть увязаны с застежкой или уступами лацкана.

В процессе поиска формы воротника ткань или бумагу, применяемые для наковки, можно надрезать, развести до желаемого размера и положения, подколоть кусочки бумаги, заложить вытачки. По спинке линия отлета воротника должна перекрывать шов втачивания воротника в горловину не менее чем на 0,5 см. Конфигурация линии отлета отмечается карандашом. Затем по намеченной линии воротник подрезается.

После наковки воротника по булавкам намечаются линии горловины воротника и лифа. По наковке воротника изготавливается выкройка. После этого проверяется правильность сопряжения контурных линий горловины воротника и среза стойки воротника и наносятся контрольные отметки — середина воротника, точки соединения с плечевыми швами.

Драпированные воротники обычно накальваются из полоски ткани, выкроенной под углом 45 градусов к нити основы. Линия горловины воротника предварительно не подкраивается. Наколка также начинается с середины горловины спинки. После формирования воротника по спинке можно постепенно переходить к передней части изделия.

Фантазийные воротники мягкой формы моделируются на основе плосколежащих воротников. Сначала плосколежащий воротник накальвается на манекен и на нем намечаются линии разрезки и разведения. Затем воротник надсекается на отдельных участках или по всей длине, в зависимости от модели, и разводится до получения

желаемой формы. Чтобы зафиксировать это положение воротника, под его разрезы подкладываются кусочки бумаги и закалываются. Затем уточняется конфигурация линии отлета и намечается карандашом.

Методом накладки можно от моделировать и цельнокроеный воротник. Перед накладкой его подкраивают по линии горловины полочки. Для определения линии горловины воротника нужно соединить вершину и середину горловины полочки прямой линией, которая продолжается за вершину горловины полочки на половину длины воротника по спинке. Под углом 90 градусов к этой линии проводится линия середины воротника. Ширина и длина воротника определяются приблизительно с запасом на уточнение при накладке.

Основа лифа с цельнокроеным воротником надевается на манекен, на нее по линии горловины спинки накладывается воротник. Воротник отворачивается и определяются его размер, форма линии отлета и концов воротника аналогично накладке втачного воротника.

3.4. Приемы конструктивного моделирования

Формообразование методом накладки часто используется в производстве современной одежды. Особенно большие возможности этот способ открывает при создании единичных изделий и изделий, изготовленных по индивидуальному заказу. Кроме накладки, существует еще один метод — метод конструктивного моделирования, который широко распространен в практике массового изготовления одежды.

Сущность его заключается в том, что в соответствии с видом, покроем, формой модели выбирается та или иная конструктивная основа, которая и преобразуется при помощи различных приемов. При этом методе осуществляется моделирование отдельных частей изделия на плоскости путем изменения конструктивных линий изделия, введения новых деталей, декоративных отделок и т. д.

Желаемая форма детали сначала находится на бумаге, т. е. создаются лекала, по которым осуществляется раскрой всех деталей модели. После соединения всех деталей кроя в изделие производится примерка, в процессе которой вносятся необходимые коррективы.

За многолетнюю историю развития этого метода разработан ряд приемов, к которым можно отнести перевод вытачек из одного участка основы в другой; преобразование вытачек в сборку, драпировки, подрезы; расчленение деталей основы с переводом вытачек в линии разрезов; расчленение деталей на части с последующим разведением последних; изменение конфигурации линий горловины, проймы, оката рукава и т. д.; получение нового покроя посредством совмещения деталей основы с втачным рукавом.

Со всеми этими приемами конструктивного моделирования знакомит эта книга.

3.4.1. Перенос вытачек из одних участков основы в другие

Вытачки являются очень важным конструктивным элементом, так как именно благодаря им из плоского куска материала можно получить разнообразные формы

одежды, в различной степени повторяющие форму человеческого тела.

В поясных изделиях — юбках и брюках — используются талевые вытачки, учитывающие разницу между обхватами фигуры по линии талии и линии бедер. К вытачкам, которые обеспечивают формообразование верхней части тела — торса — и расположены соответственно на лифе изделий, относятся:

- талевые вытачки полочки и спинки, учитывающие разницу величин измерений линий талии и груди;
- плечевая вытачка, учитывающая выпуклость спины в области лопаток;
- нагрудная вытачка, учитывающая выпуклость груди.

Нагрудная вытачка является особой, так как она может менять свое расположение и перемещаться практически в любую конструктивную линию.

При построении чертежа основы лифа с втачным рукавом нагрудная вытачка располагается таким образом, что она начинается от плечевой линии и направлена к выступающей точке грудной железы. Такое положение нагрудной вытачки называется основным.

При моделировании часто возникает необходимость изменить положение нагрудной вытачки. Это может иметь как самостоятельное значение, так и вспомогательное — как подготовительный этап при выполнении других приемов моделирования.

На рис. 45 показаны возможные варианты перемещения нагрудной вытачки. Очевидно, что она может начинаться из любых контурных линий лифа — из горловины, проймы, бокового шва, середины полочки — и иметь различные направления. Однако при этом нагрудная вы-

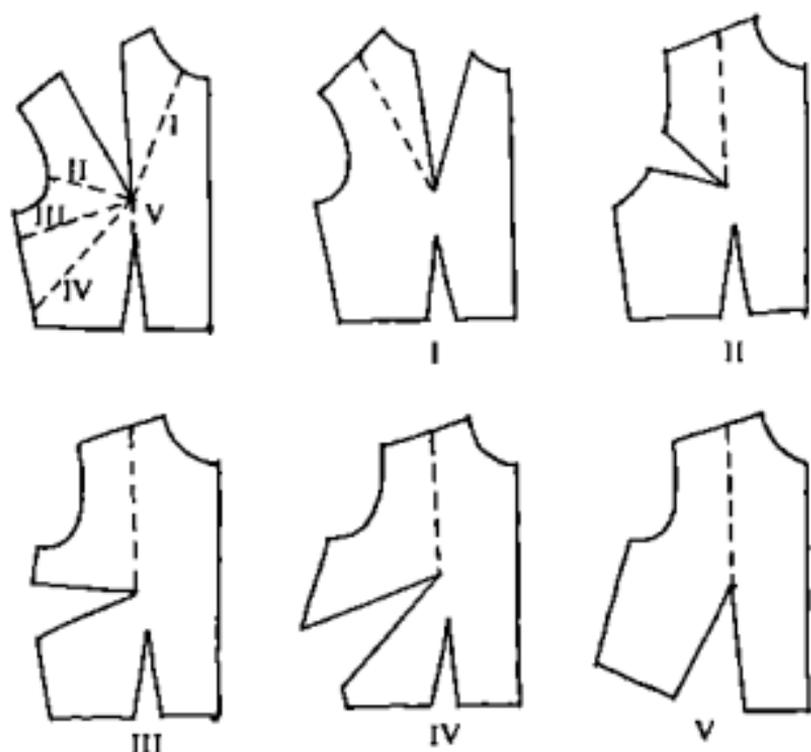


Рис. 45. Схемы положения нагрудной вытачки лифа:

- I) основное положение; II) в линии горловины;
 III) в линии проймы; IV) в боковой линии;
 V) совмещение с талевой вытачкой*

точка своей вершиной всегда должна быть направлена к центру грудной железы.

В какой бы участок полочки ни перемещалась вытачка, методика преобразования основы лифа остается одинаковой:

- выкройка лифа с основным положением нагрудной вытачки переводится на бумагу;
- проводится прямая линия, соединяющая вершину вытачки с точкой на срезе, куда вытачка перемещается;

- выкройка разрезается по этой линии, и стороны вытачки совмещаются, таким образом старая вытачка закрывается, а новая автоматически открывается;
- преобразованная выкройка вновь переводится на бумагу.

Форма груди в изделии будет вырисовываться более мягко, если вершину вытачки не доводить до высшей точки груди на 2—3 см, а в случае перевода нагрудной вытачки в талевую — на 4—5 см.

Зачастую вытачка, перемещенная в среднюю линию полочки, заменяется мягкими складками. В этом случае целесообразно также в среднюю линию перевести и талевую вытачку, с тем чтобы сделать сборку более выразительной. Схема подобного преобразования показана на рис. 46.

3.4.2. Образование рельефов

Рельефы одновременно являются конструктивными и декоративными линиями, заменяющими в моделях одежды вытачки. Конфигурация и расположение рельефов в одежде могут быть разнообразными. По-разному располагая рельефные линии, можно создавать различное впечатление у зрителя и от изделия, и от самой фигуры человека.

Так, например, вертикальные рельефы, берущие начало из плечевой линии, визуально удлиняют фигуру, делают ее более стройной. А линии рельефов с прямыми или острыми углами придают форме одежды жесткость, а фигуре некоторую угловатость.

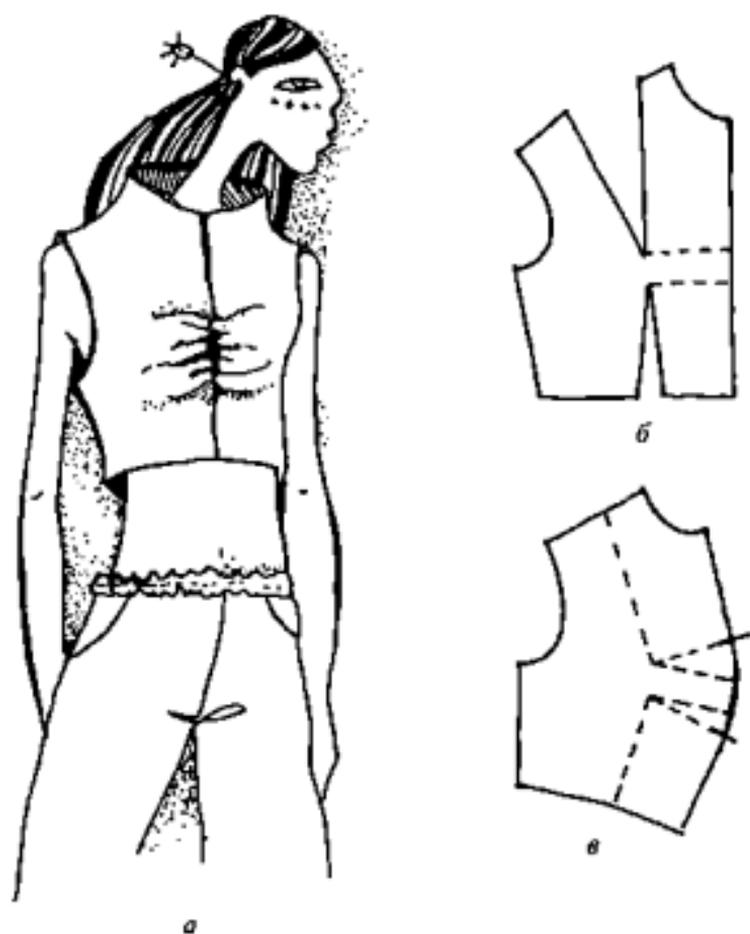


Рис. 46. Схема переноса нагрудной и талевой выточек в линию середины переда:

- а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда лифа; в) преобразованная выкройка переда лифа*

При расположении рельефов на лифе изделия нужно стремиться к тому, чтобы в них можно было убрать вытачки, обеспечивающие форму изделия на данном участке. На полочке и спинке возможен как полный перевод вытачек в линии рельефов, так и частичный.

Полностью вытачки на полочке переводятся в рельефные линии в том случае, когда рельеф проходит через высшую точку груди или незначительно смещен относительно нее: на 1 см для жесткой ткани, которая плохо поддается формованию (сутюживанию и растяжению), и до 3 см для мягких тканей.

На спинке возможен полный перевод вытачек, если рельеф проходит через выступающие точки лопаток или на расстоянии 1—3 см от них. Таким образом, при разработке модели чрезвычайно важно хорошо продумать расположение и конфигурацию рельефов с тем, чтобы создать форму изделия в полном соответствии с задумкой модельера.

На рис. 47, 48 и 49 показаны наиболее типичные варианты расположения рельефных линий и схемы преобразования основ лифа.

На рис. 47 изображена модель, имеющая вертикальные рельефы, заключающие в себе нагрудную и талевую вытачки. Такая форма рельефных швов может быть рекомендована для полных людей невысокого роста, так как они удачно скрывают излишнюю полноту и оптически удлиняют фигуру.

Моделирование основы в данном случае не представляет особой трудности — сначала нагрудная вытачка переводится в талевую, совмещаясь с ней; затем проводится линия рельефа. Обычно она начинается на расстоянии 4—5 см от вершины горловины и проходит по правой стороне талевой вытачки. Выкройка разрезается по этой



Рис. 47. Схема образования вертикального рельефа:
 а) общий вид изделия; б) исходные выкройки переда и спинки;
 в) преобразованные выкройки переда и спинки

линии и получают две детали полочки — центральная часть и бочок.

Аналогично преобразуется и спинка. При этом важно учесть, что рельефные линии полочки и спинки должны совпадать по линии плеча.

На рис. 48 и 49 показаны модели и схемы преобразования основ при создании рельефов различных конфигураций, берущих начало в пройме и полностью заключающих в себя нагрудные и талевые вытачки.



Рис. 48. Схема образования круглого рельефа, выходящего из линии проймы:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда;
 в) преобразованная выкройка переда



Рис. 49. Схема образования прямоугольного рельефа, выходящего из линии проймы:

- а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда; в) преобразованная выкройка переда*

В моделях с такими рельефами спинка может либо оставаться без преобразований, либо также видоизменяться. В последнем случае на выкройку спинки наносятся линии рельефов, по которым происходит разделение спинки на центральную часть и бочок. Плечевая вытачка при этом сохраняется или заменяется посадкой.

Случай, когда вытачки только частично перемещаются в рельефные линии, показан на рис. 50. Круглый рельеф мягкой формы начинается от линии проймы и значительно смещен относительно высшей точки груди в сторону боковой линии. Поэтому часть нагрудной вытачки сохраняется на центральной детали полочки и уходит в линию рельефа.

При преобразовании выкроек основ полочки и спинки и расчленении их на две детали важно учитывать направление нити основы. На схемах это направление отмечено в виде стрелки.

Образуя рельефы на юбках и брюках, необходимо руководствоваться теми же принципами и по возможности стараться найти такое расположение рельефных линий, которое обеспечит полное перемещение в них талевых вытачек.

3.4.3. Образование кокеток

Кокетки, как и рельефы, являются конструктивными и декоративными линиями в одежде, но в отличие от последних они осуществляют горизонтальное членение изделия. Обычно кокетки располагаются в верхней части одежды: в плечевых изделиях — между линиями плеча и груди; в поясных изделиях — между линиями талии и бедер.



Рис. 50. Схема образования рельефа с частичным сохранением нагрудной вытачки:
а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда;
в) преобразованная выкройка переда

Конфигурация линий кокеток может быть самой разнообразной: прямой, кривой выпуклой, кривой вогнутой, ломаной и т. д. Кроме того, кокетки могут быть симметричными и асимметричными.

Кокетки могут располагаться либо на одной детали — только на передней части или только на задней, либо на обеих сразу. В последнем случае они должны соответствовать друг другу и по форме, и по размещению.

По возможности вытачки должны быть полностью перемещены в линии кокеток или, по крайней мере, увязаны с ними. Полное перемещение вытачек в линии кокеток зависит от расположения кокетки относительно линии груди в плечевых изделиях или относительно линии бедер — в поясных.

На рис. 51 показана модель, у которой кокетка проходит рядом с линией груди (либо совпадает с ней, либо находится на расстоянии не более 1—3 см). В этом случае нагрудная вытачка полностью перемещается в линию кокетки.

Если же линия кокетки проходит значительно выше линии груди, то часть вытачки сохраняется. Чтобы сделать вытачку менее заметной, ее следует предварительно перенести в боковую линию (рис. 52). Зачастую оставшаяся часть нагрудной вытачки не закладывается жестко, а заменяется мягкой сборкой, как показано на рис. 53.

На спинке плечевая вытачка может быть полностью перемещена в линию кокетки, если ширина кокетки посередине не более 15 см. В противном же случае плечевые вытачки либо сохраняются, либо заменяются посадкой, учитывающей естественную выпуклость спины.

Если кокетки предполагаются и на спинке, и на полочке, причем кокетка полочки размещается высоко, целесообразно совместить их по плечевой линии и сделать



Рис. 51. Схема образования кокетки на лифе:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда;
 в) преобразованная выкройка переда



Рис. 52. Схема образования кокетки на лифе с частичным сохранением нагрудной вытачки:
а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда; в) преобразованная выкройка переда

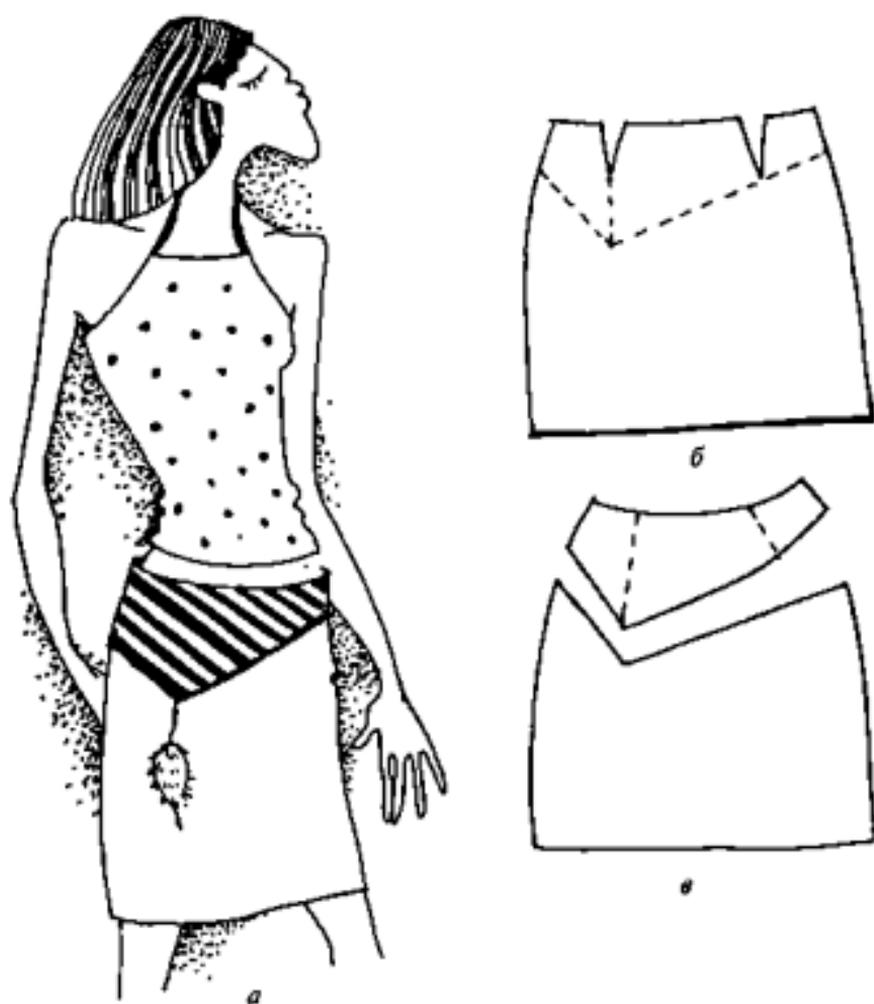


Рис. 55. Схема образования кокетки на юбке:

- а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переднего полотнища; в) преобразованная выкройка переднего полотнища*

Как видно, принцип моделирования поясных изделий такой же, как и в случае плечевых изделий.

3.4.4. Моделирование посредством параллельного и радиального разведения

Если изготовить швейное изделие по выкройкам основ лифа, рукава и юбки, то оно довольно точно будет повторять форму человеческого тела. Однако часто форма одежды значительно отличается от формы фигуры человека — она может быть объемной, обеспечивающей пространство между телом и тканью, или расклешенной книзу, приобретая вид конуса. В подобных случаях выкройки основ нужно преобразовывать.

Получить объемную форму изделия можно за счет параллельного разведения основных деталей. На рис. 56 показана модель блузы с объемным рукавом, имеющим хорошо выраженные складки по линиям оката и низа. Рассмотрим, каким образом такая форма рукава может быть обеспечена:

- на бумагу переводится выкройка основы втачного рукава;
- на переведенную выкройку рукава наносятся три вертикальные линии — через точку вершины оката и на расстоянии 5—6 см слева и справа от этой вертикали;
- по намеченным линиям выкройка разрезается, и полученные детали параллельно разводятся на необходимую величину в зависимости от степени объемности рукава (обычно на 2—6 см);

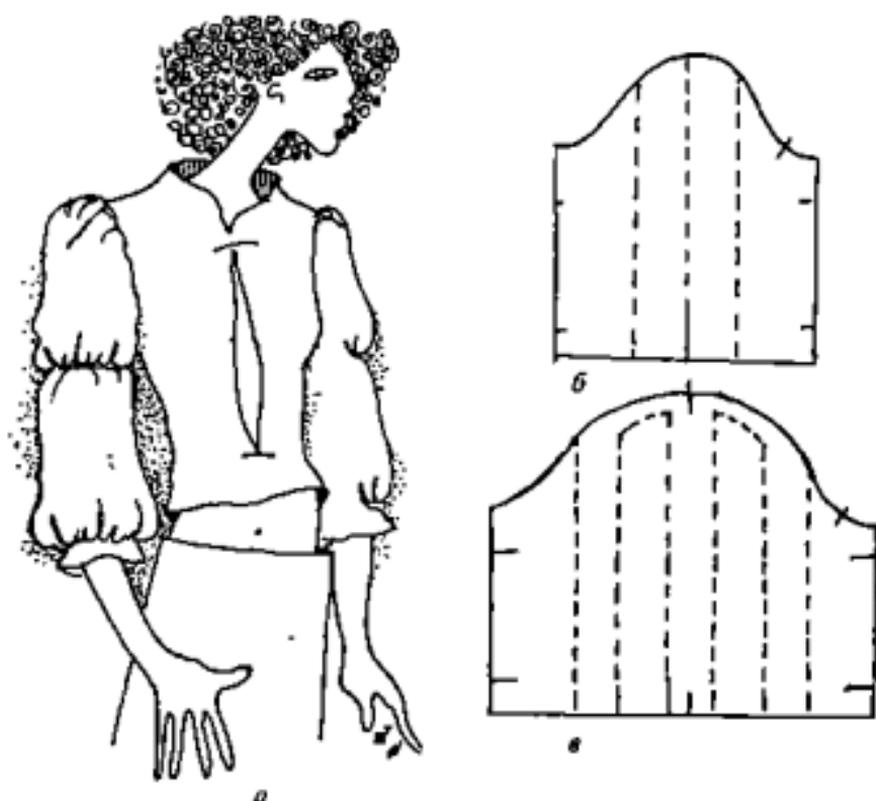


Рис. 56. Схема получения объемной формы рукава:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка втачного рукава;
 в) преобразованная выкройка рукава

- окат рукава повышается в верхней части на 1—2 см в зависимости от величины раздвижки и оформляется плавной линией; на вновь полученной линии оката наносятся контрольные отметки — вершина оката, точки совмещения с линиями груди и линиями ширины спины, а также отмечается область раздвижки выкройки основы;

- при изготовлении изделия окат рукава в области раздвижки либо собирается в мелкие складки, либо присборивается; то же выполняется и по линии низа рукава.

Параллельное разведение часто используется в сочетании с горизонтальными членениями изделий. На рис. 57 изображена блуза, имеющая кокетку по спинке. От линии кокетки нижняя деталь спинки присборивается, чем обеспечивается ее объемность. Моделирование спинки выполняется в следующей последовательности:

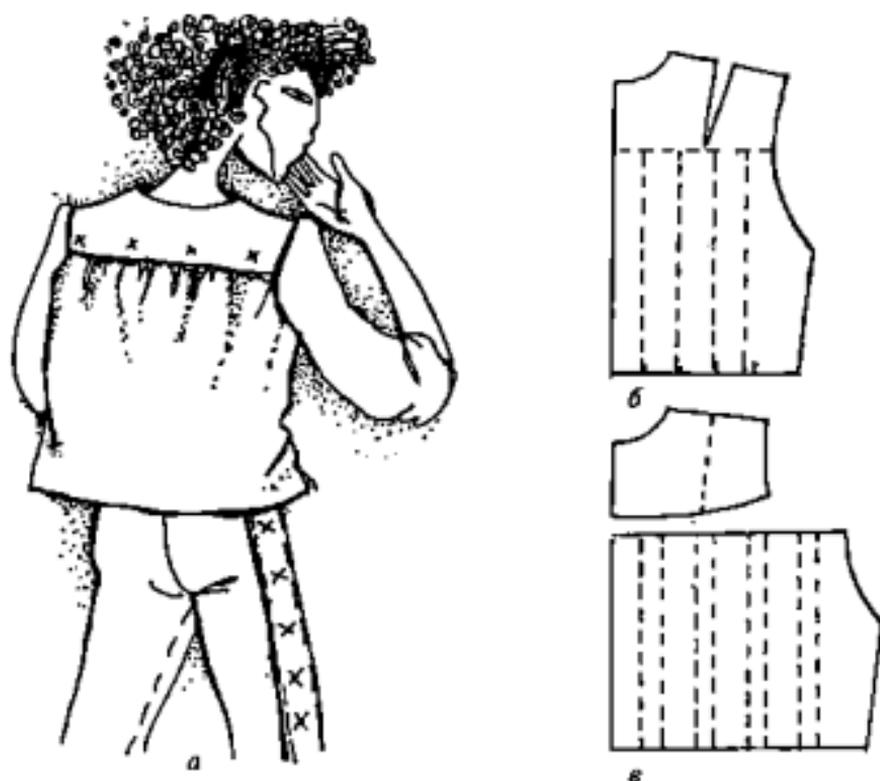


Рис. 57. Схема получения сборки путем параллельного разведения:

- а) общий вид изделия; б) исходная выкройка спинки;
в) преобразованная выкройка спинки

- на бумагу переводится выкройка основы спинки и на нее наносится линия кокетки;
- выкройка разрезается по этой линии; в верхней части, т. е. на кокетке, плечевая вытачка закрывается;
- нижняя часть спинки разрезается по вертикали, проходящей через линию середины, и детали раздвигаются на необходимую величину;
- верх полученной детали оформляется прямой линией, на которую наносится контрольная отметка — середина спинки, аналогичная отметка должна быть и на кокетке.

Очевидно, что при параллельном разведении расширяется деталь и сверху, и снизу. Если же модель предполагает расширение только нижней линии, т. е. нужно создать расклешенную форму изделия, то используется радиальное разведение деталей.

Рассмотрим этот прием моделирования на примере расклешенного рукава модели блузы, показанной на рис. 58:

- выкройка основы втачного рукава переводится на бумагу, и на ней намечаются три вертикальные линии: одна из них проходит через вершину оката, а две другие — на расстоянии 5—6 см слева и справа от нее;
- выкройка разрезается по этим вертикалям, и полученные детали разводятся только в нижней части на необходимую величину;
- линия оката при этом не увеличивает своей длины, но изменяется по конфигурации; контрольные метки сохраняют свое положение;
- линия низа рукава оформляется плавной кривой.

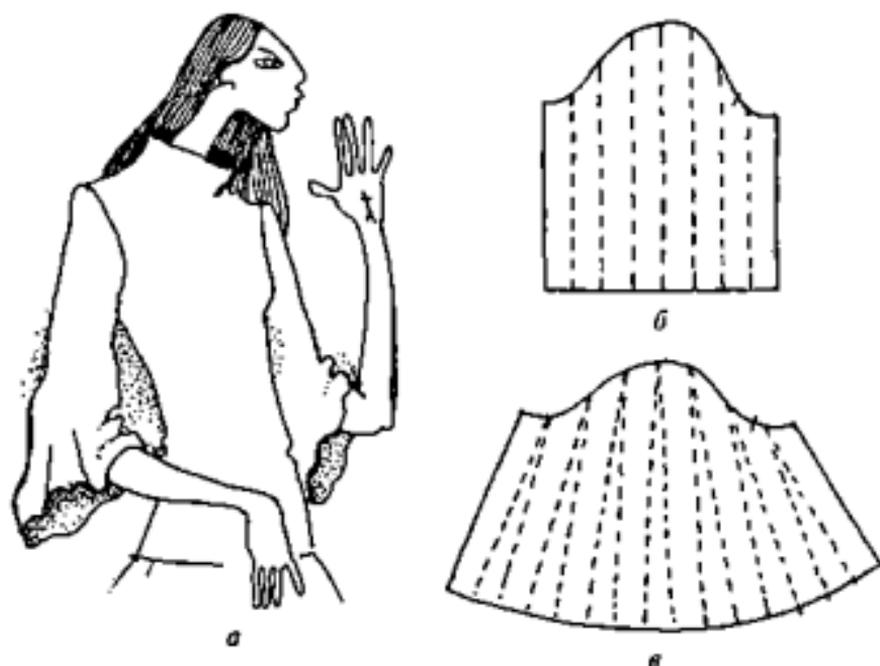


Рис. 58. Схема получения конусной формы рукава:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка втачного рукава;
 в) преобразованная выкройка рукава

Путем радиального разведения можно получить расклешенную, конусную форму юбки, преобразовав выкройку основы прямой юбки. Схемы преобразований показаны на рис. 59 и 60:

- выкройка основы прямой юбки переводится на бумагу;
- на переведенной выкройке наносятся три вертикальные линии: одна из них проходит через вершину талевой вытачки, а две другие — на расстоянии 5—6 см слева и справа от нее;
- по намеченным линиям выкройка разрезается, и детали разводятся снизу, при этом талевая вытачка закрывается;

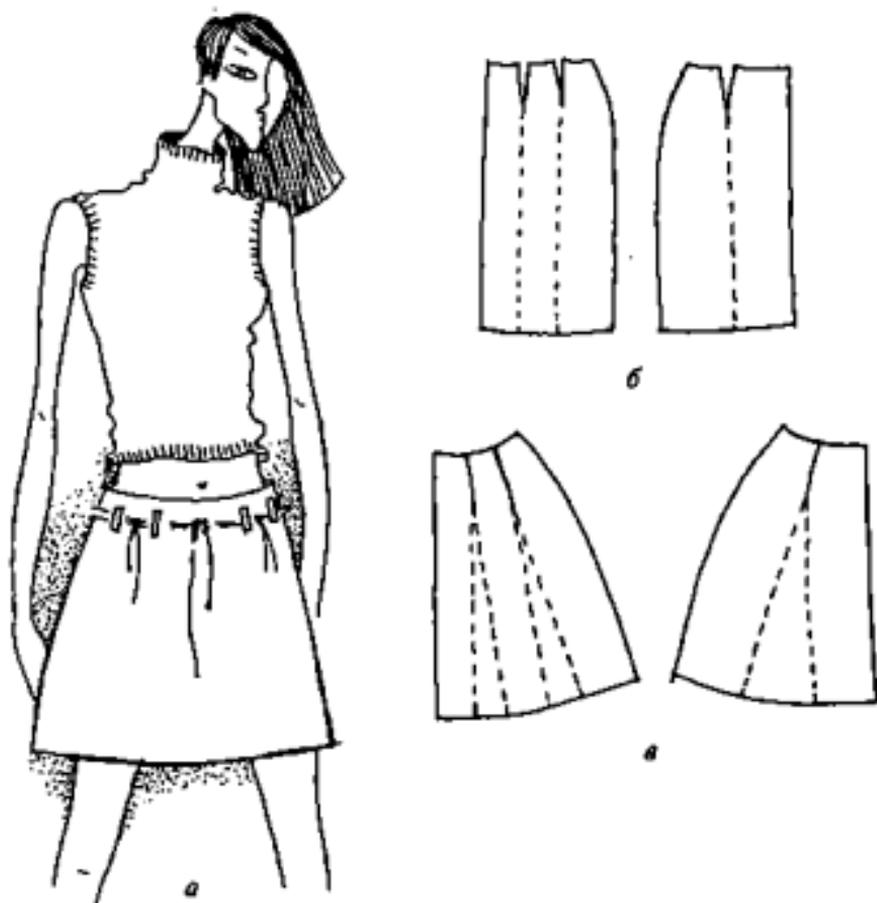


Рис. 59. Схема получения конусной формы юбки:
 а) общий вид изделия; б) исходные выкройки переднего
 и заднего полотнищ; в) преобразованные выкройки
 переднего и заднего полотнищ

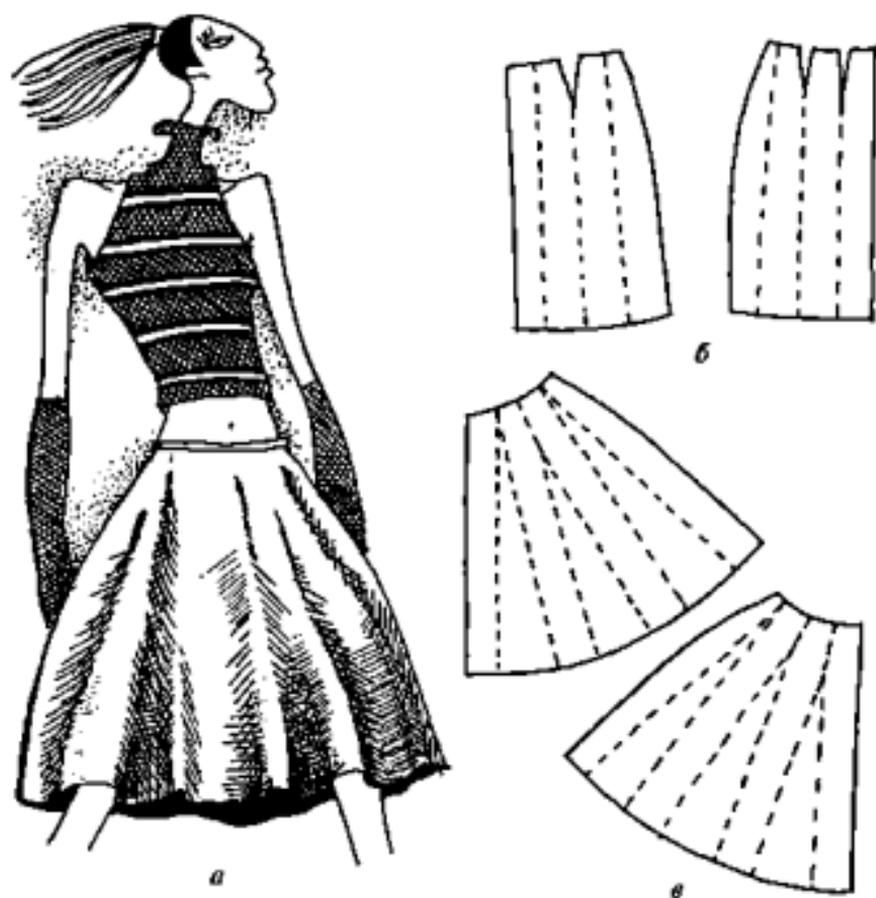


Рис. 60. Схема получения значительно расклешенной формы юбки:
а) общий вид изделия; б) исходные выкройки переднего и заднего полотнищ; в) преобразованные выкройки переднего и заднего полотнищ

- линии талии и низа детали юбки оформляются плавными кривыми;
- аналогично преобразуется и деталь заднего полотнища юбки.

Подобным же образом получается расклешенная форма любой части швейного изделия. Иногда расклешивается не вся основная деталь, а только ее часть, полученная путем горизонтального членения, — кокетки или другой горизонтальной линии. На этом основан принцип модификации форм рукава, юбки, лифа и т. д.

Посредством радиального разведения можно также преобразовать плосколежащий воротник в фантазийный (рис. 61).

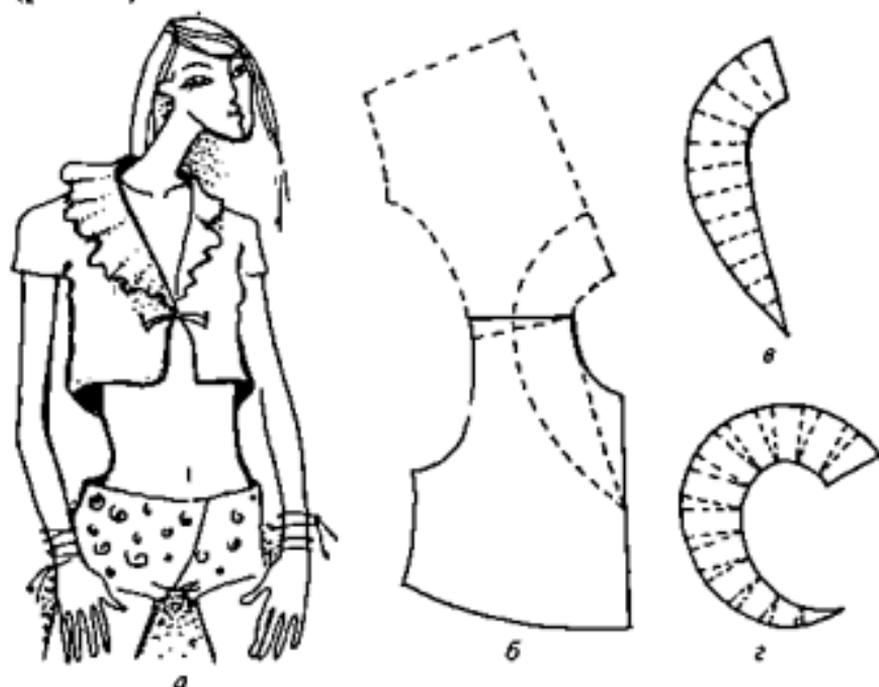


Рис. 61. Схема образования фантазийного воротника:
 а) общий вид изделия; б) схема образования плосколежащего воротника; в) исходная выкройка плосколежащего воротника;
 г) преобразованная выкройка

3.4.5. Образование подрезов и драпировок

Подрезы и драпировки — это конструктивно-декоративные элементы одежды, которые неразрывно связаны друг с другом. Линия подреза может членить основную деталь (лиф или полотнище юбки) в различных направлениях — горизонтальном, вертикальном и диагональном, и брать начало из любой контурной линии изделия.

В том случае, когда линия подреза совпадает с направлением нагрудной или талевой вытачек с учетом их возможного смещения, вытачки нужно объединить и направить по линиям подреза.

Чтобы лучше понять принцип образования подрезов и идущих от них линий складок драпировок, рассмотрим различные варианты моделей.

На рис. 62 изображена модель юбки с диагональным подрезом и мягкой драпировкой на переднем полотнище. Поскольку композиция изделия имеет асимметричный характер, необходимо производить преобразования не половинки, а целой детали переднего полотнища. Выкройка заднего полотнища остается без изменений. Последовательность моделирования имеет следующий порядок:

- на бумагу переводится развернутая деталь переднего полотнища основы прямой юбки;
- из верхней точки середины детали к концу талевой вытачки проводится линия подреза;
- для образования драпировки от линии подреза проводятся вспомогательные линии к вершине второй вытачки и к боковой линии;
- по намеченным линиям выкройка разрезается;



Рис. 62. Схема образования подреза и драпировки на юбке:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переднего полотнища;
 в) преобразованная выкройка переднего полотнища

- закрываются талсовые вытачки, а по линиям 1 и 2 выкройка радиально разводится на необходимую величину (4—6 см);
- сторона подреза с драпировкой оформляется плавной кривой (в дальнейшем при обработке она будет присбориваться или закладываться в складки).

Рассмотрим еще один пример образования подреза и драпировки. На рис. 63 показана модель блузы с асимметричным подрезом и драпировкой, выкройка которой получается следующим образом:

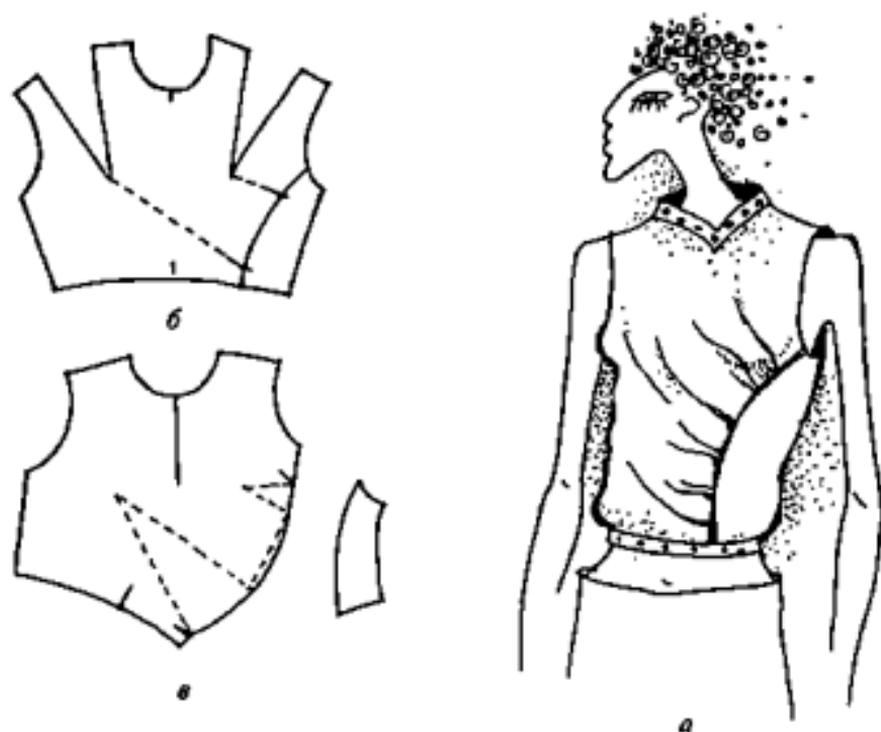


Рис. 63. Схема образования подреза и драпировки на лифе:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда;
 в) преобразованная выкройка переда

- на бумагу переводится выкройка основы лифа в развернутом виде;
- талевые вытачки переносятся в нагрудные, совмещаясь с ними;
- с правой стороны согласно модели наносится линия подреза;
- к линии подреза проводятся прямые из вершин вытачек;
- по намеченным линиям выкройка разрезается; правая деталь превращается в бочок, а на левой детали вытачки закрываются;
- левая сторона подреза оформляется плавной кривой (при обработке изделия она будет присбориваться или закладываться в складки).

Драпировка может использоваться в модели и без подреза, а начинаться из любой конструктивной линии. На рис. 64 изображена модель блузы с асимметричной драпировкой на полочке, идущей от плечевой линии. Вот как получить выкройку для такой модели:

- на бумагу переводится выкройка основы полочки в развернутом виде;
- конец правой нагрудной вытачки соединяется с вершиной левой нагрудной вытачки; а ее вершина — с вершиной левой талевой вытачки; вершина правой талевой вытачки соединяется с плечевой линией;
- по намеченным линиям выкройка разрезается, левая нагрудная вытачка и обе талевые вытачки закрываются, при этом значительно увеличивается длина правой плечевой линии, которую необходимо оформить плавной кривой (при обработке изде-



Рис. 64. Схема образования драпировки на лифе:
 а) общий вид изделия; б) исходная выкройка переда;
 в) преобразованная выкройка переда

лия в этой области плечевой линии закладываются складки драпировки).

Драпировки делают одежду более нарядной и оригинальной. Они придают общей композиции костюма динамичность и выразительность. Однако при выборе ткани для изготовления модели с драпировкой необходимо учитывать ее пластические свойства.

Лучше всего драпируются мягкие подвижные ткани, такие как натуральный шелк, вискоза, некоторые материалы из искусственных волокон, тонкая шерсть. Жесткие ткани, образующие непластичные торчащие складки, могут лишь ухудшить внешний вид изделия.

Еще нужно помнить, что лучше всего ткани драпируются, если они ориентированы в изделии под углом 45 градусов к нитям основы, поэтому так хорошо смотрятся драпировки, имеющие диагональное направление.

3.4.6. Моделирование рукавов различных покровов

Используя приемы конструктивного моделирования, можно получать на базе выкроек основы лифа с втачным рукавом различные варианты нового покрова рукава — реглан, реглан-погон, цельнокроеный рукав. Создание выкроек этих видов кроя расчетно-графическим путем является довольно сложным процессом.

В основе конструктивного моделирования лежит творческий метод поэтапного совмещения основных деталей (полочки, спинки, рукава) в разных опорных точках касания для получения выкроек изделия нужного покрова, силуэта, формы с сохранением размерных параметров основы.

Правда, созданные таким образом выкройки обладают лишь приблизительной точностью и требуют корректировки во время примерки.

Рукава покрова реглан

Путем совмещения деталей основы лифа и втачного рукава можно получить довольно распространенный по-

крой швейных изделий с рукавом реглан. Особенностью этого покроя является то, что верхняя часть лифа выкраивается вместе с рукавами. Рукав-реглан таким образом значительно удлиняется и зачастую берет свое начало из горловины изделия и формирует линию плеча.

Возможны различные варианты такого кроя: полный реглан, полуреглан, реглан с рукавами, переходящими в кокетку лифа, реглан-погон и т. д. Некоторые из них показаны на рис. 65, 66 и 67. Здесь же изображены и схемы

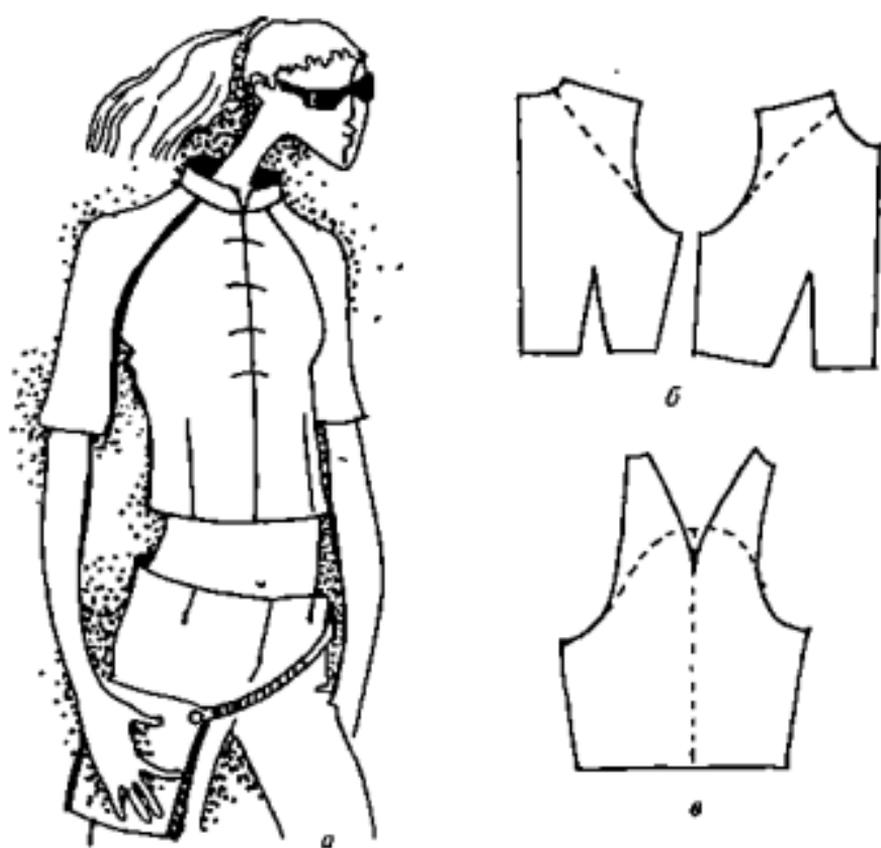


Рис. 65. Схема получения покроя рукава реглан:

а) общий вид изделия; б) схема преобразования выкроек переда и спинки лифа; в) схема преобразования выкройки рукава

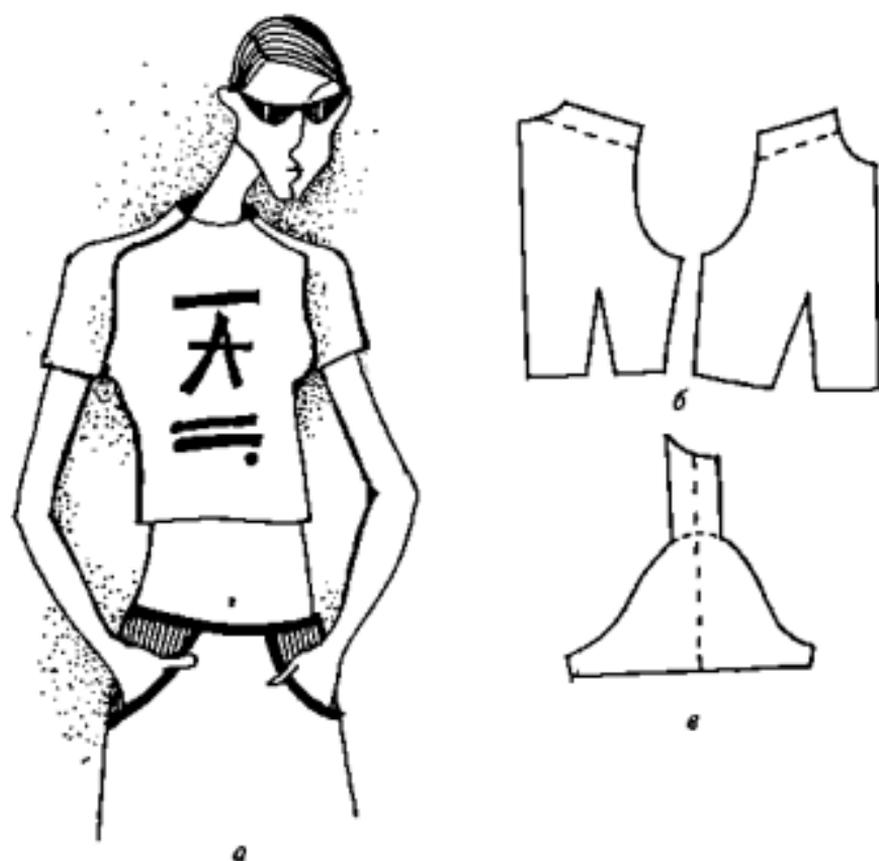


Рис. 66. Схема получения покроя рукава реглан-погон:
а) общий вид изделия; б) схема преобразования выкройки переда и спинки; в) схема преобразования выкройки рукава

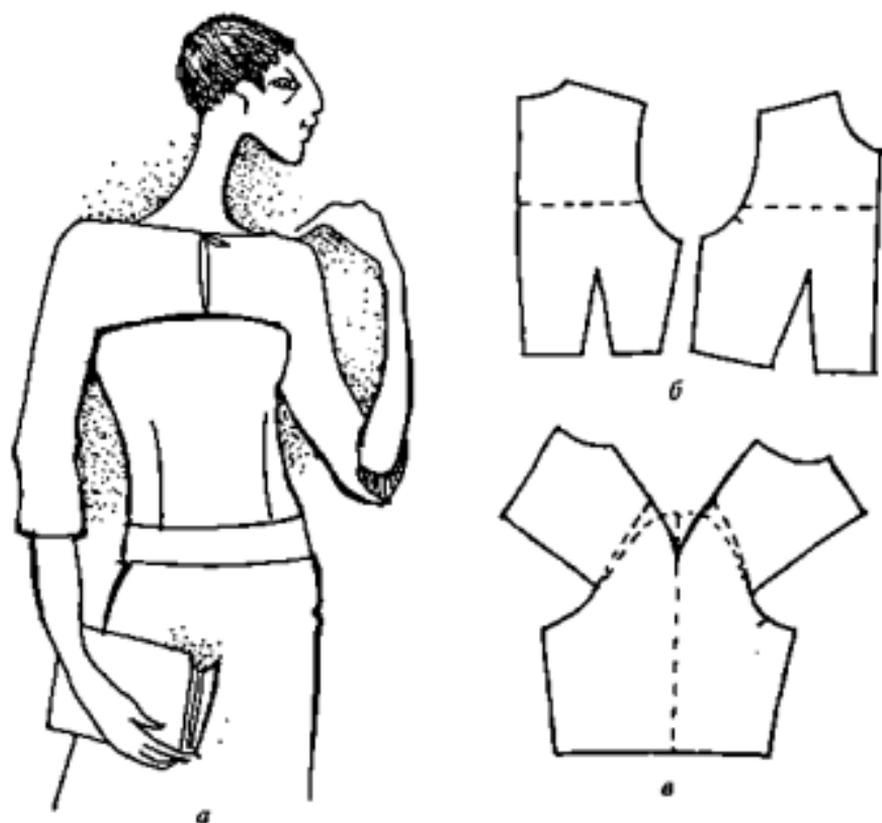


Рис. 67. Схема получения покроя рукава реглан-кокетка:
а) общий вид изделия; б) схема преобразования выкроек переда и спинки; в) схема преобразования выкройки рукава

преобразования выкроек основ лифа и втачного рукава. Последовательность получения нового кроя следующая:

- на выкройках основ полочки и спинки наносятся линии реглана (или кокетки) согласно модели;
- на выкройке рукава через вершину оката проводится вертикальная линия, делящая рукав на переднюю и заднюю половинки;
- верхние части полочки и спинки отрезаются по наметленным линиям реглана (кокетки) и совмещаются с соответствующими участками на рукаве, при этом между концами плечевого среза и окатом нужно образовать зазор, равный примерно 1 см;
- плечевые срезы соединяются с линией, проведенной через вершину оката плавными кривыми;
- в одношовном рукаве эти линии являются сторонами вытачки; а в случае двухшовного реглана рукав разрезается на две части по линии, проведенной через вершину оката.

Покрой лифа с цельнокроеными рукавами

Модели изделий с цельнокроеными рукавами весьма разнообразны по своей форме и конструкции. Выкройки таких моделей могут быть разработаны на базе основ лифа и втачного рукава путем их совмещения. Поскольку изделия с цельнокроеными рукавами имеют обычно большой объем, вытачки здесь использовать не следует.

На рис. 68 изображены модель блузы с цельнокроеным рукавом и схемы преобразования основ. Моделирование этого изделия выполняется в следующей последовательности:

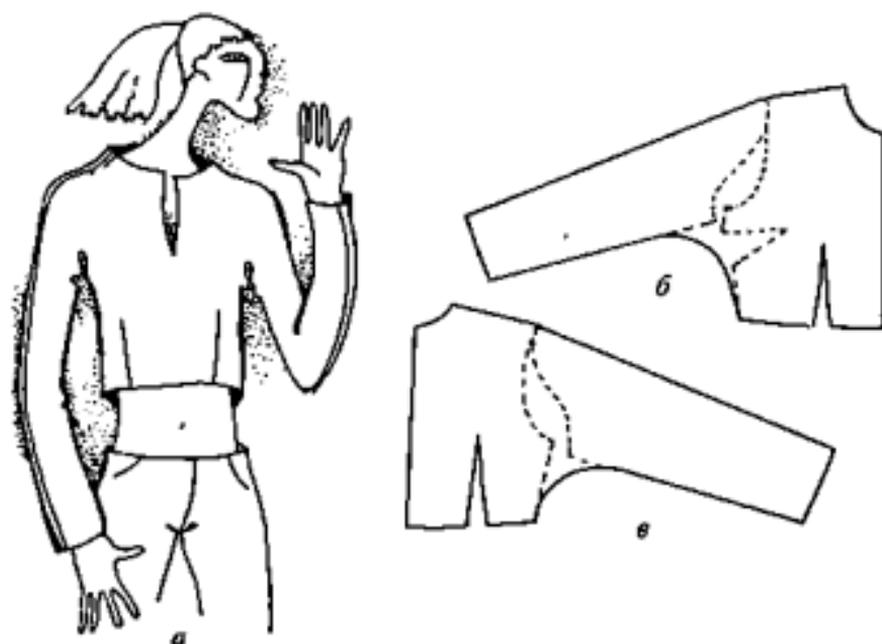


Рис. 68. Схема получения цельнокросного рукава:

а) общий вид изделия; б) схема преобразования выкроек переда лифа и рукава; в) схема преобразования выкроек спинки лифа и рукава

- на бумагу переводится выкройка основы полочки, на которой нагрудная вытачка перемещается в боковой шов;
- на основе спинки плечевая вытачка заменяется посадкой;
- на выкройке рукава через вершину его оката проводится вертикальная линия, по которой выкройка разрезается на переднюю и заднюю половинки;
- соответствующие части рукава совмещаются с выкройками полочки и спинки так, чтобы между концом плечевой линии и точкой вершины оката ру-

- кава оставался зазор, равный примерно 1 см, кроме того, вершина оката должна быть на 1 см выше;
- средняя линия рукава продолжается до вершины горловины вдоль плечевой линии с учетом повышения вершины оката рукава на 1 см;
- согласно модели наносится нижняя линия рукава, которая обеспечивает мягкое сопряжение внутреннего среза рукава и бокового среза лифа;
- аналогичным образом моделируется и задняя часть изделия.

Чтобы проверить точность полученных выкроек, рекомендуется сначала изготовить с их помощью образец из макетной ткани. Затем созданный макет надеть на манекен или непосредственно на фигуру человека, внести необходимые коррективы и лишь только после этого раскраивать конкретные материалы для изготовления изделия.

3.5. Оптические иллюзии

Зачастую наши представления о предмете, его форме, размерах, отличаются от действительности. Явление, при котором видимое качество предмета не соответствует действительности, называется зрительной, или оптической, иллюзией. Причины этого явления заключены как в физических свойствах самого предмета, так и в оптических особенностях человеческого глаза.

При поиске выразительности формы костюма знание законов зрительного восприятия может помочь модельеру скорректировать некоторые недостатки фигуры человека: визуально уменьшить или увеличить, расширить

или сузить ее и т. д. Чтобы разобраться в особенностях зрительного восприятия, необходимо рассмотреть конкретные примеры.

Для начала познакомимся с иллюзиями, возникающими при сравнении длины отрезков. На рис. 69 изображены два отрезка, которые абсолютно равны по длине. Однако верхний отрезок воспринимается нами очевидно более длинным, чем нижний. Этот эффект возникает из-за дополнительно проведенных линий, создающих ощущение перспективы. Мы знаем, что отдаляясь, все предметы уменьшаются, поэтому верхний отрезок, «ушедший» в перспективу, кажется более длинным.

На рис. 70 также показаны равные по величине отрезки. Но верхний отрезок ограничен встречными углами, которые как бы останавливают его движение по горизонтали, а нижний отрезок заканчивается расходящимися углами, зрительно продолжаящими движение. Поэтому верхний отрезок воспринимается нами как более короткий.

Интересный эффект возникает при сравнении равных отрезков, расположенных перпендикулярно друг к другу. Вертикальный отрезок при пересечении с горизон-

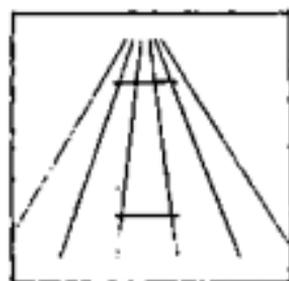


Рис. 69.

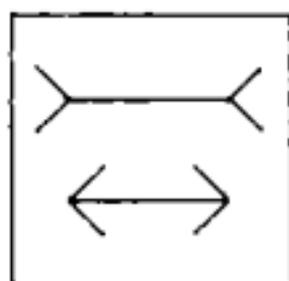


Рис. 70.

тальным делит его пополам и кажется значительно более длинным (рис. 71). Здесь проявляется свойство нашего глаза воспринимать размеры вертикалей преувеличенными по сравнению с горизонталями. Эффект усиливается тем, что горизонтальный отрезок расчленен, что также зрительно укорачивает его.

Оптические иллюзии могут возникать при сопоставлении геометрических фигур. Одни и те же предметы кажутся более крупными в окружении мелких и мелкими в окружении крупных.

Так на рис. 72 изображены две группы окружностей. На рис. 72 б окружность в центре кажется значительно

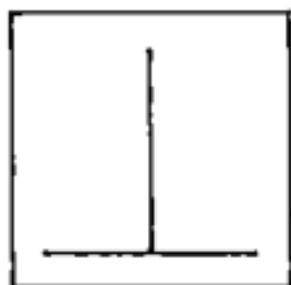


Рис. 71.

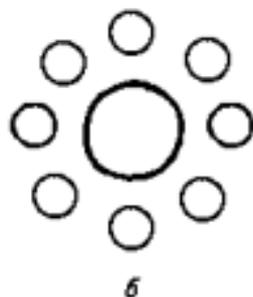
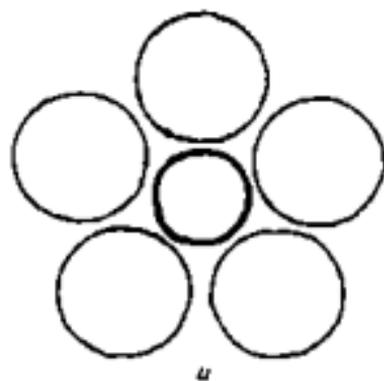


Рис. 72.

больше, чем центральная окружность на рис. 72 а. Дело в том, что в первом случае центральная окружность сравнивается с мелкими окружностями, поэтому наш глаз воспринимает ее преувеличенно. Во втором случае действует обратный эффект.

Восприятие геометрической характеристики формы также может быть искаженным. На рис. 73 изображен прямоугольник, стороны которого пересечены множеством лучей, исходящих из центра. Эти дополнительные линии превращают параллельные прямые линии сторон прямоугольника в изогнутые.

На рис. 74 показан другой подобный пример. Абсолютно правильная по форме окружность искажается при размещении ее на фоне, состоящем из прямых линий, расположенных под углом к контуру фигуры.

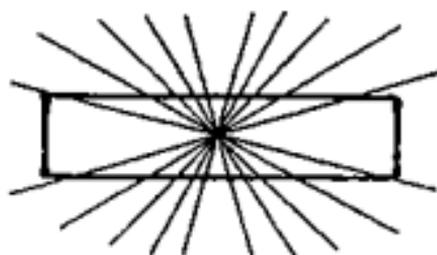


Рис. 73.

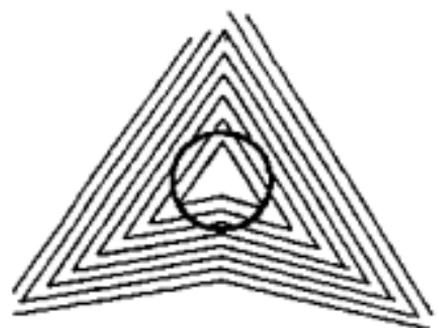


Рис. 74.

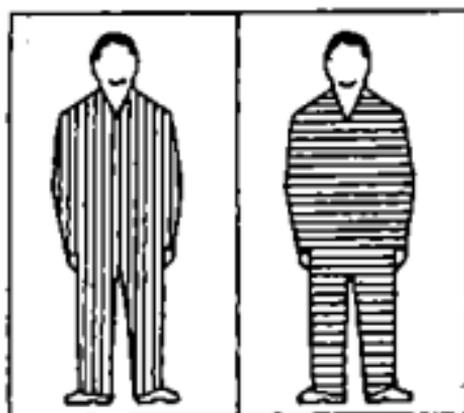


Рис. 75.



Рис. 76.

Важным фактором зрительного восприятия формы является характер ее заполнения. При сравнении двух одинаковых фигур (рис. 75) мы отчетливо видим, что первая из них, заполненная вертикальными линиями, кажется выше и уже, чем та, что заполнена горизонтальными линиями. Наличие вертикального членения формы делает ее более стройной. Этот факт имеет большое значение в моделировании.

Оптические иллюзии можно наблюдать при сопоставлении фигур с фоном. Пример такого сопоставления представлен на рис. 76. Совершенно очевидно, что светлые предметы, расположенные на темном фоне, кажутся крупнее, чем такие же по размерам темные, помещенные на светлый фон. Другими словами светлые, особенно белые, предметы зрительно занимают больше места в пространстве.

При художественном проектировании современной одежды знание законов зрительного восприятия и возникновения оптических иллюзий помогает художнику-модельеру придать отдельным элементам композиции костюма в целом более точное соответствие его замыслу.

3.6. Оптические коррективы в моделировании

Чтобы подчеркнуть определенные стороны проектного и художественного образа костюма, создать нужное впечатление у зрителя о величине создаваемой костюмной формы и фигуры человека, усилить выразительность главного элемента композиции, модельер должен использовать оптические коррективы.

В моделировании оптические коррективы, которые основаны на особенностях нашего зрительного восприятия, применяются довольно часто, так как они позволяют исправить природные недостатки фигуры человека и наиболее точно отразить замысел художника.

Рассмотрим некоторые правила, которые можно рекомендовать специалистам при создании модели на индивидуального человека с учетом особенностей его фигуры.

Прежде всего следует учитывать тот факт, что применение поперечных горизонтальных линий в одежде, например, отрезной линии талии, кокетки и других членений, а также рисунка в виде горизонтальных полос, зрительно уменьшает рост человека. Поэтому женщинам невысокого роста нужно избегать горизонтальных членений в одежде.

Им лучше подходят цельнокроеные платья. Если же костюм состоит из юбки и блузы или юбки и жакета, то они не должны быть изготовлены из материалов, контрастных по цвету.

Фигуру полной женщины невысокого роста сделает визуально более стройной одежда, имеющая вертикальные линии в виде рельефов, швов, также полос рисунка. А вот ткани с крупным набивным рисунком и контрастными цветовыми сочетаниями для таких типов фигур следует исключить.

Соответственно высоким худощавым женщинам рекомендуется одежда с горизонтальными линиями. Им хорошо подходят костюмы, состоящие из четко разграниченных верхней и нижней частей. Такая одежда сделает их фигуру более гармоничной и пропорциональной.

Удлинить короткую шею можно за счет выреза горловины. Оптимальный вариант в этом случае — горловина в форме «V» или удлиненного полуовала.

Для женщин с маленьким бюстом рекомендуется на лифе заменять обычную нагрудную вытачку мягкими складками, которые увеличивают объем изделия в обла-

сти груди. Кроме того рекомендуется использовать в верхней части лифа карманы, кокетки, воланы, банты, шарфы. Хорошо подходят в этом случае многослойные комплекты. А вот глубокие вырезы горловины абсолютно исключены.

Обладательницам большого бюста можно посоветовать выбирать модели полуприлегающего силуэта с заниженной линией талии, расширенной линией плеч. При таком типе фигуры улучшают внешний вид расстегнутые воротники и низкие вырезы горловины, рукава длиной $3/4$ и до запястья, узкие пояса того цвета, что и лиф.

Но при этом не стоит носить одежду с короткими рукавами, завышенной линией талии, с полосками и горизонтальными членениями на лифе. Противопоказаны короткие жакеты.

Некоторые женщины имеют низко расположенную грудь. Чтобы подкорректировать этот недостаток, нужно в одежде немного занижать линию талии, т. е. увеличить расстояние от талии до груди. Если же модель предполагает расположение талии на естественном месте, то следует запроектировать небольшие кокетки по плечам, а от линии кокетки заложить мягкие складки, которые заменят обычную нагрудную вытачку.

Совершенно противопоказано в этом случае применение широких поясов, кокетки, проходящей через высокие точки груди, а также завышенной линии талии.

Если у женщины слишком широкие плечи, которые делают ее фигуру громоздкой, то для нее рекомендуется выбирать модели, имеющие расчленение и мелкие детали в верхней части лифа.

Таковыми элементами могут быть рукав покроя реглан или полуреглан, небольшие удлиненные воротники, V-образные вырезы горловины. Можно также рекомендовать модели с цельнокроеными рукавами. Хорошо маскируют излишне широкие плечи длинные бусы и шарфы.

При этом нужно избегать деталей, которые оптически расширяют линию плеч: погоны, реглан-погон, объемные рукава с приподнятой головкой оката, широкий квадратный вырез горловины и т. д.

Противоположный случай — покатые узкие плечи. Этот недостаток тоже легко можно замаскировать при помощи одежды. Для таких фигур независимо от требований моды рекомендуется использование подплечников, которые одновременно и расширяют, и спрямляют линию плеча.

Кроме того хорошо подходят модели одежды с щелевидными («лодочка») или квадратными («каре») вырезами горловины, с погонами, лацканами, имеющими вверх направленные углы, рукава с присобранной в складки головкой и т. п.

Большим недостатком фигуры является сутулость, значительно ухудшающая осанку. Но удачно подобранная одежда помогает справиться и с этим дефектом. В этом случае рекомендуются модели, имеющие по линии талии небольшие мягкие складочки и защипы. Замаскирует недостаток также большой воротник, слегка отстающий от шеи сзади.

А вот для перегибистой фигуры, которая характеризуется откинутой назад головой, отведенными назад плечами, спрямленной спиной, большим перегибом позвоночника по линии талии и сильно выступающими

ягодицами, наоборот, следует выбирать модели с сборкой, складками и защипами на юбке.

Современным идеалом женской красоты является фигура с узкими бедрами. Поэтому, если женщина хочет отвлечь внимание от излишне широких бедер, нужно при проектировании одежды для нее руководствоваться несколькими рекомендациями.

Прежде всего необходимо сделать более визуально активной верхнюю часть костюма, расположить именно там центр композиции. Для этого можно использовать яркие отделочные детали, такие как большой воротник, широкая кокетка, необычный вырез горловины, акцентированный воланами, оборками, цветным кантом и т. д. Эти детали кроме привлечения внимания зрителя должны еще слегка расширять линию плеча.

Юбки следует делать прямого или слегка расклешенного покроя из материалов темных и холодных цветов, визуально уменьшающих объем формы. При этом хороши блузы контрастного цвета. Хорошо нивелируют рассматриваемый недостаток юбки, состоящие из клиньев, а также имеющие жестко заутюженные складки посередине. Нежелательны широкие юбки в складку, соборные, покроя «солнце».

Можно также рекомендовать классические брюки, прямые по всей длине с заутюженными «стрелками», в сочетании с жакетами и жилетами, заканчивающимися ниже линии бедер. Следует исключить широкие «мешковатые» брюки с накладными карманами на бедрах.

Излишне узкие бедра также не украшают фигуру, поэтому и этот недостаток нужно маскировать. В этом случае желательно выбирать модели одежды с облегающим

лифом и объемной нижней частью. Юбки могут быть расклешенными, соборенными по линии талии из материалов с ярким контрастным по цвету рисунком.

Брюки также могут быть объемными со складками у пояса и с накладными карманами, расположенными ближе к боковым линиям. Лучше всего к таким брюкам и юбкам подходят короткие жакеты, силуэт которых напоминает квадрат.

Женщинам с узкими бедрами не следует носить слишком облегающих брюк, узких прямых юбок, моделей с удлиненными лифами, большими воротниками и спущенной линией плеч.

Как уже рассматривалось в этой главе, пропорциональные отношения различных частей тела человека соответствует определенным канонам. Однако в природе часто встречаются небольшие отклонения от этих норм. Так, например, некоторые люди имеют фигуру с заниженной линией талии.

Этот дефект, разумеется не является уродством, однако он способен сделать фигуру менее привлекательной. Устранить же его можно при помощи одежды, достаточно несколько приподнять естественную линию талии либо конструктивным способом (т. е. завесить линию отреза лифа и юбки), либо использовав широкий пояс того же цвета, что и нижняя часть модели, либо выполнив подрезы с драпировкой, имитирующей широкий пояс.

Другой пример отклонения от естественных пропорций — короткая талия. В этом случае линию талии в одежде следует занижать. Пояса рекомендуются узкие в

цвет лифа, или же талию можно вообще не подчеркивать, а сделать акцент на бедрах.

Короткие ноги могут быть замаскированы при помощи комплектов, состоящих из двух частей (например, юбки и жакета или брюк и жакета) одного цвета. Хорошо также подходят платья с завышенной линией талии. Особое внимание нужно обратить на аксессуары: обувь и колготки должны быть одного цвета, обувь желательна на высоком устойчивом каблуке или каблуке средней высоты.

Абсолютно следует исключить брюки, присборенные снизу или с манжетами, длинные жакеты, юбки длиной до середины икр, туфли без каблуков или на очень высокой «шпильке».

Короткие руки требуют моделей с рукавами, сужающимися книзу и оканчивающимися ниже запястья. Хорошо зрительно удлиняют рукав оборки и воланы расположенные по низу. Противопоказаны объемные рукава, оканчивающиеся высокими манжетами.

А вот для фигур со слишком длинными рукавами, напротив, можно рекомендовать широкие рукава, либо умеренно короткие (до локтя), либо длиной $3/4$ и $7/8$, либо с высокими манжетами. Не следует делать узкие обтягивающие и слишком короткие рукава.

Все перечисленные выше рекомендации основаны на законах и особенностях зрительного восприятия формы костюма и способны в значительной степени повлиять на внешний вид человека — подчеркнуть достоинства его фигуры, нивелировать некоторые недостатки.

Очевидно, что их следует учитывать при моделировании одежды, изготавливаемой по индивидуальным заказам, а также при проектировании рассчитанных на массовое тиражирование швейных изделий для определенных возрастных групп потребителей.

Вопросы для повторения к главе 3

- 1. Что такое моделирование одежды?*
- 2. Что определяет выбор метода моделирования одежды?*
- 3. Какие методы моделирования сложились в ходе развития форм костюма?*
- 4. В чем состоит суть метода формообразования от целого лоскута материала?*
- 5. В костюме какой эпохи моделирование от целого лоскута материала получило наиболее полное воплощение?*
- 6. Дать характеристику методу моделирования одежды посредством прямого кроя.*
- 7. За счет каких приемов достигается разнообразие силуэтных форм в прямокроенной одежде?*
- 8. Когда начал складываться метод моделирования при помощи криволинейного кроя?*
- 9. В чем состоит суть формообразования одежды при помощи криволинейного кроя?*
- 10. Для каких швейных материалов характерно использование метода разверток при создании одежды?*
- 11. В чем состоит особенность формообразования одежды посредством разверток?*
- 12. Как в современном моделировании сочетаются различные методы формообразования одежды?*
- 13. Дать характеристику строения человеческой фигуры.*
- 14. Что такое тектонические точки на фигуре человека? Как они определяют конструктивные пояса?*

15. В чем состоит суть моделирования одежды способом наколки?
16. Как подготовливается манекен к работе над созданием формы одежды при наколке?
17. Как подготовливается макетная ткань для создания формы одежды методом наколки?
18. В какой последовательности производится наколка передо лифа с втачным рукавом?
19. В какой последовательности производится наколка спинки лифа с втачным рукавом?
20. Как выполняется наколка втачного рукава?
21. Как выполняется наколка основы прямой двухшовной юбки?
22. Каким образом производится моделирование воротников способом наколки?
23. В чем состоит суть конструктивного моделирования одежды?
24. Каковы правила переноса ногрудной выточки из основного положения в различные конструктивные линии передо лифа?
25. Какие существуют виды рельефов и какую роль они выполняют в швейных изделиях?
26. Как образуются рельефы на лифе способом конструктивного моделирования?
27. Как образуются кокетки в плечевых изделиях?
28. Как образуются кокетки в поясных изделиях?
29. Какие формы одежды можно получить путем параллельного разведения деталей кроя?
30. Какие формы одежды можно получить путем радиального разведения деталей кроя?
31. Каким образом производится параллельное разведение деталей кроя?
32. Каким образом производится радиальное разведение деталей кроя?
33. Как образуются подрезы и драпировки в изделиях путем конструктивного моделирования?
34. Как способом конструктивного моделирования можно получить покрой рукава реглан?

35. Как способом конструктивного моделирования получить выкройки изделия с цельнокроеным рукавом?
36. В чем состоит роль оптических иллюзий, возникающих при восприятии формы в моделировании современной одежды?
37. Какие оптические иллюзии возникают при сравнении величины атрезков?
38. Каким образом влияют на восприятие формы наличие пересекающих ее линий?
39. Как зрительно изменяются пропорции фигуры в зависимости от характера их заполнения?
40. Что такое оптические коррективы и как они используются в моделировании современной одежды?
41. С помощью каких приемов можно сделать фигуру полной невысокой женщины визуально более стройной?
42. Какие факторы необходимо учитывать, проектируя одежду для женщин с различными полнотой и положением бюста?
43. Как при помощи оптических коррективов можно замаскировать слишком широкие или слишком узкие бедра?
44. Как оптические коррективы помогают исправить недостатки фигуры с нарушенными пропорциями?

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОДЕЖДЫ

.....

Одной из существенных функций костюма является эстетическая функция. Даже в первобытном обществе человек относился к одежде не только как к средству защиты от климатических условий, но и как к возможности сделать свою внешность более привлекательной в глазах соплеменников, привлечь к себе внимание.

С развитием костюма его эстетическая роль возрастала. Одежда начала разнообразно и богато декорироваться, порой превращаясь в настоящее произведение искусства. Художественное оформление стало неотъемлемым моментом создания костюма, определяющим его соответствие эстетическим идеалам и требованиям моды определенной эпохи.

Со временем одежда начала подразделяться на повседневную, праздничную, домашнюю и т. д. В зависимости от ее назначения и условий эксплуатации стали определяться основные принципы художественного оформления костюма, с которыми знакомит читателя эта глава.

4.1. Понятия о декоре

Костюм как предмет материальной культуры призван выполнять эстетическую функцию — удовлетворять естественные и свойственные только человеку потребности в созерцании и созидании прекрасного. И хотя эта функция в бытовой одежде по отношению к утилитарной находится в подчиненном положении, люди ею не пренебрегали даже в далекую эпоху первобытности.

Превратить функциональную бытовую одежду в художественно выполненный костюм позволяет ее декоративное оформление.

Декор в костюме — это художественная система, совокупность украшающих его элементов, не имеющих практического назначения. В утилитарном смысле декоративные элементы в одежде не являются обязательными, как, например, конструктивные или функциональные (карманы, выточки, застежки, манжеты и другие). Однако они появляются в костюме человека уже в незапамятные времена и не теряют своей актуальности и сегодня.

За тысячелетия развития цивилизации и костюма в частности человечество изобрело бесчисленное множество приемов декоративного оформления одежды. К наиболее древним и повсеместно распространенным из них можно отнести следующие способы художественной обработки тканей:

- **вышивка** — нанесение узора на ткань и другие материалы при помощи цветных нитей, золотой и серебряной проволоки, драгоценных и полудрагоценных камней, жемчуга, бисера, стекляруса и др.;
- **аппликация** — выполнение элементов узора из различных материалов с последующим прикреплением их на изделие;

- **художественное ткачество** — создание узора и изображения посредством переплетения разноцветных нитей, часто имеющих различную фактуру;
- **печворк** — составление узорчатого полотна из различных лоскутков ткани и других материалов;
- **квилт** — узорная стежка лоскутного полотна с использованием прокладочных материалов для увеличения объема и создания активной фактуры изделий (вата, ватин, синтепон и др.);
- **тиснение** — выдавливание рисунка узора на мягкой поверхности материала; особенно этот вид декора характерен для оформления кожаных изделий;
- **набойка** — нанесение цветного рисунка на материал при помощи печатных форм — матриц, при этом количество матриц определяется количеством цветовых оттенков рисунка;
- **батик** — нанесение рисунка на ткань при помощи специальных текстильных красителей; существует много техник батика: свободная роспись, когда рисунок наносится на ткань непосредственно кистью; холодный батик, когда рисунок сначала наносится резервирующей жидкостью, ограничивающей площадь цветного пятна и не дающей краске затекать за его границу, а затем кистью заполняются цветные пятна рисунка; горячий батик, когда рисунок сначала наносится горячим резервирующим составом, а затем после его застывания дополняется кистью; каждая из этих техник имеет свои характерные эффекты;
- **плетение** — способ создания узорного кружевного полотна при помощи специальных приспособлений — коклюшек; и многие другие техники.

Особый декоративный эффект создает отделка костюма при помощи складок, зашипов, рельефов, воланов, рюш, оборок, буфов и других элементов. Эта отделка не требует использования дополнительных материалов — красителей, нитей, отделочных тканей и других, а связана с искусством технологической обработки изделий.

Такая отделка отличается простотой и изяществом, кроме того, она, зачастую являясь средством создания формы, членения ее на отдельные части, неразрывно связана с конструкцией изделия и в значительной степени определяет расход материала. В модной одежде такая отделка используется довольно часто, так как позволяет малыми средствами добиться оригинальности модели.

В современной одежде также весьма распространенным является украшение деталями, выполненными из отделочной ткани или специальных материалов, — кружевом, тесьмой, шнуром, сутажем, бахромой, лентами и т. п. Отделка этими материалами довольно легко выполняется и может с успехом заменить в нарядном костюме трудоемкую и дорогостоящую вышивку.

При всем техническом разнообразии перечисленных выше приемов декорирования швейных материалов цель их применения одна — превратить даже грубое домотканое полотно в художественно оформленное изделие, сделать костюм, созданный из этого украшенного материала неповторимым и, кроме того, донести до зрителя определенную информацию.

Традиционные техники художественного оформления ткани были изобретены много веков и даже тысячелетий назад, но они не утратили своей актуальности и в современной одежде.

Используя тот или иной декоративный прием в современном костюме, необходимо учитывать ряд общих требований:

- декор должен быть умеренным, подчеркивать форму, соответствовать ей, а не быть случайным, чужим;
- рисунок декора должен иметь достаточно фона, чтобы придать простоту и благородство узору;
- вид декора должен соответствовать качеству материала, из которого изготовлена одежда, например, тяжелая толстая ткань требует крупной рельефной вышивки, тогда как тонкая — изящной, легкой;
- декор должен быть композиционным центром костюма, привлекая к себе внимание и придавая изделию образную выразительность.

Использование декоративного оформления может быть признано удачным только в том случае, если оно способствует созданию целостного, гармоничного, оригинального костюма, соответствующего требованиям современной моды.

4.2. История возникновения декора в костюме

Костюм во все времена был своеобразным носителем информации о своем хозяине — его социальном и имущественном положении, принадлежности к какой-либо нации или народности, художественном вкусе и т. д. Поэтому отношение к одежде никогда не сводилось лишь к практическому интересу.

Уже в первобытном обществе человек стремится выделиться из числа ему подобных, привлечь к себе внимание соплеменников. С этой целью он украшает свой внешний вид. Сначала он наносит декор непосредственно на тело, раскрашивая отдельные его участки (чаще всего это лицо, грудь, живот, предплечья и т. п.) различными органическими красителями — разноцветными глинами, соком растений и моллюсков. Популярными видами украшения тела были также нанесение татуировки и рубцевание. Это довольно болезненные операции, но, как известно, «красота требует жертв».

С развитием костюма рисунок декора наносится уже не на тело человека, а на разнообразные материалы, из которых изготавливается одежда. Эти изображения служили не только украшением одежды, но и имели религиозно-мистическое значение, т. е. являлись своеобразным оберегом от действия магических злых сил.

Важную роль в истории костюма сыграло изобретение плетения и ткачества. Сырьем для производства тканей были волокна животного и растительного происхождения: шерсть, лен, хлопок, конопля и др. Вслед за изобретением ткачества 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 горячим батиком. Индийские мастера придумали также способ узелкового батика, который в наше время весьма популярен.

Костюм индийцев изготавливался в основном из искусно выделанных хлопчатобумажных тканей. Народы Дальнего Востока — китайцы, японцы, корейцы — предпочитали для изготовления одежды шелк и достигли в искусстве его декорирования недостижимых высот.

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

В странах Ближнего Востока распространенным способом украшения ткани являлась многоцветная набойка. Этот декоративный прием в средние века стал популярным и в Европе. Периодом наивысшего расцвета набивного искусства в Европе считается XVIII век, когда изготовление набивных тканей становится важнейшей отраслью текстильного производства. Именно в это время начинают действовать первые печатные машины, которые позволили получить более тонкие и точные рисунки и значительно удешевили ткани с набивным рисунком, сделав их доступными для разных слоев населения.

Описанные ниже декоративные техники оформления швейных материалов — роспись, батик, набойка — связаны с нанесением красителей на ткань, при этом они не меняют фактуры ткани. Не менее популярными были также приемы накладного декора, из которых наиболее древним и повсеместно распространенным является вышивка.

Свои истоки искусство вышивки берет в глубокой древности, когда еще использовались костяные, а затем бронзовые иглы. Возникновение вышивки археологи относят к эпохе первобытной культуры человечества и связывают с появлением первых простейших видов сшитой одежды.

Высокого совершенства искусство вышивки достигло в странах Дальнего Востока и античного мира. В Древнем Египте вышивками украшались шерстяные, льняные и пеньковые ткани. Когда в Индии научились вырабатывать легкую белоснежную ткань из хлопчатобумажных волокон, ее стали расшивать шерстяными, шелковыми и золотыми нитями. В Китае и Японии принято было вышивать узоры цветными шелковыми нитками, в переливах их нежных оттенков возникали причудливые растения и птицы, дивные картины природы.

Широкое распространение получило шитье золотом в Иране, Турции и других странах Ближнего Востока. Древнегреческий историк и географ Страбон описывал, как были поражены греки, увидев золотые, расшитые самоцветными камнями азиатские одежды.

Особым богатством славились великолепные византийские вышивки, которые выполнялись золотыми и серебряными нитями, жемчугом, драгоценными камнями. Роскошные вышитые узоры покрывали облачения правителей, богатых вельмож, жрецов. По преданию, русская княжна Ольга, гостившая в Византии в 955 году, подсмотрела 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. Русские вышивальщи-

цы пользовались самыми разнообразными материалами: цветными шерстяными, шелковыми и хлопчатобумажными нитями, золотой и серебряной проволокой, речным жемчугом, бисером, стеклярусом и т. п.

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

Описанные здесь приемы декоративного оформления швейных материалов являются актуальными и не выходят из моды. Разумеется, современный декор значительно отличается от исторических образцов и технологией исполнения (сейчас многие виды декора выполняются не вручную, а при помощи специальных машин), и рисунком узора, и отделочным материалом. Однако цель декорирования сохранилась — сделать одежду людей более привлекательной и красочной.

4.3. Зависимость декоративного оформления одежды от ее стилевой принадлежности

Использование декоративного оформления одежды делает ее более красивой и оригинальной. Однако означает ли это, что декор способен украсить любой костюм, сделать его гармоничным и модным?

Вспомним, что вся бытовая современная одежда по стилевой принадлежности может быть разделена на следующие направления:

- классическая;
- спортивная;
- романтическая;
- фольклорная.

Одежда каждого стилового направления имеет свои характерные признаки и область применения в жизни человека. Стиль определяет подход к композиционному решению костюма, а также к образной выразительности изделия. В зависимости от этого в одном костюме применение декоративной отделки способно придать ему дополнительную привлекательность, а в другом — будет неуместным и лишним.

От стиловой принадлежности одежды зависят не только сам факт использования художественного оформления, но и его вид, характер, стилистика рисунка декора. Это обязательно нужно учитывать при проектировании современной одежды.

Рассмотрим последовательно целесообразность применения декоративного оформления одежды, принадлежащей к различным стилям.

Классический стиль в одежде практически полностью исключает использование каких бы то ни было декоративных приемов оформления. Предназначенная для деловой и торжественно-официальной обстановки классическая одежда предполагает строгий стиль, и всякие украшения будут восприниматься на ней чужеродными и неуместными.

Достоинства такой одежды заключаются не в декоре, а в прекрасном покрое, в образцовой форме, отличаю-

щейся точными и гармоничными пропорциями, в высоком качестве ткани, используемой для ее изготовления. Наличие в классической одежде декоративной отделки может снизить значение этих качеств, отвлечь от них внимание зрителя, поэтому ее применение здесь является лишним.

Пожалуй, единственное исключение — классический клубный костюм, который служит своеобразной униформой членов определенного клуба или общества. На клубных пиджаках традиционно используются металлические пуговицы с изображением эмблемы этого клуба. Обычно такая же эмблема вышивается на платочном карманчике, расположенном слева на пиджаке.

На одежде спортивного стиля декор используется довольно часто. Как правило, рисунок декора представляет собой фирменные знаки спортивных клубов и фирм, а также тексты рекламного содержания. Среди декоративных техник, принятых в спортивной одежде, наиболее распространены машинная вышивка, аппликация, цветная набойка. К декоративной отделке одежды спортивного стиля можно также отнести простежку и строчку контрастными нитями.

Фурнитура (элементы застежки — пуговицы, кнопки, заклепки, «молнии» и др.), имеющая практическое значение, в прямом смысле слова к декору не относится. Однако в спортивной одежде она является настолько наглядной и так способствует формированию образа, что может также считаться частью декоративного оформления.

Наиболее уместно и гармонично декоративная отделка воспринимается на одежде романтического и фольклорного стилей, основными признаками которой явля-

ются красочность, нарядность, повышенная декоративность.

Здесь могут быть использованы самые разнообразные виды декора — ничто не сковывает фантазии модельера. Причем разнообразны не только декоративные техники, которые с успехом можно применять в романтической и фольклорной одежде, но и характер рисунка декора, и композиция его расположения, и сочетание разных приемов в одном изделии.

Художественное оформление современной одежды, выполненной в фольклорном стиле, в значительной мере определяется оригинальной одеждой той народности, традиционная культура которой послужила источником вдохновения для модельера. Здесь уместно использование тех декоративных техник и орнаментов, что приняты у данного этноса. Зачастую только благодаря применению характерного декора современная одежда приобретает национальный колорит и фольклорную стиливую направленность.

Таким образом, нельзя утверждать, что декоративное оформление одежды всегда целесообразно и может быть успешно применено в равной мере в каждом costume. Неудачно использованный декор способен не только не улучшить внешний вид изделия, но сделать его нелепым и антихудожественным.

То, насколько декор украсит современную одежду, зависит в значительной мере от вкуса и профессиональной подготовки модельера, от его понимания назначения и образности проектируемого им изделия, от знания специфики подхода к художественному оформлению различных видов одежды.

4.4. Особенности художественного оформления одежды различного назначения

Выше было рассмотрено, как принадлежность одежды к тому или иному стилю влияет на использование декоративной отделки, на выбор техники ее исполнения и на характер композиционного решения.

Все эти факторы определяются также назначением одежды. В главе 1 этой книги подробно рассматривалась классификация одежды по различным признакам. В частности, по назначению она делится на повседневную, нарядную, домашнюю, бельевую, утепляющую.

Каждая из этих разновидностей одежды предполагает различный подход при выборе формы, покроя, материалов с определенными свойствами, вида декоративной отделки. При этом главное для модельера — помнить, что он должен создавать такую одежду, которая бы доставляла радость человеку в любое время года и в любой обстановке, была удобной и привлекательной.

4.4.1. Повседневная одежда

Основу современной повседневной одежды составляют швейные и трикотажные изделия массового производства. В основном это модели, несложные по своей конструкции, фактуре материала, спокойных неярких цветов, лишенные броской отделки. К одежде такого рода можно отнести свитера, блузки, сорочки, юбки, брюки, жилеты и жакеты.

Из них составляются разнообразные комплекты. Главным условием успешного составления таких комплектов

является соответствие их внешнего вида и конструкции характеру повседневной деятельности человека. Отдельные элементы комплекта могут заменяться другими, способными выполнять те же функции.

Создание комплекта повседневной одежды делового типа должно обеспечить необходимый утилитарно-практический и эстетический комфорт жизнедеятельности человека. В связи с этим основное внимание уделяется согласованности изделий по характеру формы, конструкции, пластики своему назначению. В конструкцию повседневной одежды должны быть заложены необходимые припуски на свободу движений, связанных с определенным видом деятельности.

Так, например, работа некоторых служащих различных учреждений, а также преподавателей учебных заведений связана с активным движением рук (демонстрация пособий, работа у доски или чертежного кульмана, работа за компьютером или печатной машинкой и т. д.). Их повседневно-деловая одежда должна учитывать характер движений, быть удобной, не сковывать и не замедлять их движений.

Таким образом, характер деятельности определяет форму изделий, достаточно свободных в плечевом поясе. Конструктивно это достигается рубашечным покроем рукава со спущенной линией плеча, покроем реглан, замной вытачки в сборку от небольшой кокетки и т. п.

Активной эмоциональной характеристикой костюма является его цвет. Повседневная одежда для работы в больших коллективах, как правило, выполняется в мягких, сдержанных цветовых сочетаниях, лишенных ярких контрастов. Уместнее всего использование сочетаний родственных цветов, а также однотонные сочетания. Такое цветовое решение способствует созданию сосредото-

точной деловой обстановки. Использование в деловом костюме цветов, вызывающих сильные эмоциональные и физиологические реакции, недопустимо, так как яркие цвета будут отвлекать от работы и утомлять сослуживцев.

Выбор ткани и прочих материалов для повседневной одежды не ограничивается только лишь эстетическими требованиями (пластическими свойствами, цветовым решением, характером рисунка, фактурой). Очень важны гигиенические свойства материалов. Для работы с активными движениями лучше выбирать ткани, которые обладают высокой степенью воздухопроницаемости, гигроскопичности, а также не образуют электростатические заряды. К таким материалам можно отнести ткани из натуральных и искусственных волокон, имеющих рыхлую структуру.

Характер деталей и отделки также выбирается в связи с назначением одежды. Детали такой одежды должны быть функциональными, создающими строгий ритмический порядок, помогающими выявлению общей формы и ее конструкции. Активное использование «романтической» отделки в повседневных изделиях неуместно.

Часто работа предполагает изменение характера служебной деятельности человека в течение дня. Такое разнообразие предъявляет к костюму дополнительные требования — он должен быть многофункциональным и легко приспосабливаться к конкретным условиям.

Это требование обеспечивается комплектной системой организации костюма. В комплекты могут входить изделия, по одним своим свойствам согласующиеся с остальными изделиями, а по другим — создающие новую образность.

Так, например, классический жакет, надетый с достаточно нарядными, женственными блузой и юбкой, при-

даст комплекту более строгий характер. И наоборот, нарядный кардиган, дополнив строгое без отделки платье, создаст атмосферу некоторой приподнятости.

Важное значение для изменения облика повседневного костюма имеют аксессуары. Иногда достаточно всего лишь нарядного шарфика для того, чтобы значительно изменить образное звучание всего костюма.

Однако, вводя в повседневные комплекты изделия с иным образным решением, следует учитывать, что они обязательно должны сочетаться с другими элементами комплекта по каким-либо признакам, чтобы не выглядеть случайными, «чужими» в костюме. Другими словами, использование в одном комплекте разных по своему прямому назначению изделий предполагает решение их либо в одном пластическом ключе, либо в близких по фактуре, цвету и рисунку материалах.

Таким образом, при проектировании одежды повседневного назначения и определении характера ее художественного оформления, необходимо учитывать, что в подобных изделиях первостепенное значение приобретают функциональность и удобство. Эстетические требования, при всей их значимости для современного костюма, не могут диктовать форму, конструкцию и характер отделки повседневной одежды, так как здесь они подчиняются требованиям практическим.

4.4.2. Нарядная одежда

Нарядная одежда призвана прежде всего украшать человека, выставлять его внешность в самом выгодном свете, создавать и у владельца, и у окружающих людей состояние приподнятости, торжественности, хорошего

настроения и, конечно, соответствовать характеру праздничной обстановки.

Все значительные торжества, на которые обычно надевается нарядная одежда, проходят, как правило, в больших помещениях при скоплении народа. Поэтому каждый человек, попавший в такую обстановку, обзревается и вблизи, и с большого расстояния. Причем в атмосфере праздника всегда возникает желание привлечь к себе внимание, поразить оригинальностью наряда.

Эти обстоятельства и определяют характер оформления праздничной одежды. Здесь уместны и яркие контрасты цвета, формы, пластики, и крупные выразительные украшения, и использование разнообразного декора, и применение материалов с активными нарядными фактурами (бархат, парча, прозрачные и блестящие ткани и т. д.).

Большое значение в костюме для праздничной обстановки придается аксессуарам — шарфам, шалям, декоративным сумочкам, ювелирным украшениям и дорогой бижутерии, нарядной обуви и др.

При проектировании нарядной одежды важно учитывать сам характер торжественной обстановки — предназначен ли этот костюм для посещения театров, ресторанов, презентаций или его надевают на дискотеку, дружескую вечеринку. Очевидно, что в каждом случае художественное оформление изделий имеет свои особенности.

Определяющее значение в нарядной одежде принадлежит эстетическим факторам, и важнейшим из них является соответствие требованиям современной моды. Практически каждый сезон мода предлагает определенные новшества, которые прежде всего проявляются в нарядной одежде.

Но, как бы ни были разнообразны формы нарядных платьев и костюмов, их можно подразделить на спокой-

ные, «замкнутые», повторяющие очертания фигуры человека, и фантазийные, «открытые», создающие динамичную композицию.

Костюмы «замкнутых» форм не предполагают активных действий своего владельца. Поэтому они больше подходят для посещения театров, концертных залов, презентаций и т. п. В основе такого комплекта может быть платье, а также блузка с юбкой или брюками, которые успешно дополняются жакетами.

Такие наряды могут долго служить своему владельцу, не теряя актуальности и приобретая каждый раз новое образное звучание при помощи разнообразных аксессуаров — палантинов, шалей, пелерин, съемных воротников и манжет, поясов и украшений. Варьируя их, можно на основе одного комплекта получить широкий диапазон образов — от строго делового, официального, до подчеркнуто женственного, роскошного.

Динамичный костюм «открытой» формы предполагает активные действия в нем человека. Такой наряд прекрасно подходит для балов, а также для молодежных вечеров с танцами и дискотек. Костюм для таких случаев обычно состоит из одного платья, однако может быть составлен и из блузы с юбкой или брюками.

Подобные костюмы часто имеют сложный крой, оригинальные конструктивно-декоративные элементы (драпировки, подрезы, складки и т. л.), насыщенные цветовые сочетания, светлотные контрасты и контрасты размеров формы (например, маленький облегающий лиф и объемную юбку) и повышенную декоративность, достигнутую использованием разнообразных отделок.

Таким образом, нарядность в бытовом костюме достигается благодаря выразительной форме, эффектным фактурам и рисунку ткани, активным цветовым сочета-

ниям, применению разнообразных отделок и приемов декора, оригинальным аксессуарам и т. п.

Композиция нарядного костюма всегда строится на акцентировании какого-то одного свойства. Это может быть фантазийная форма, интересный покрой, особые характеристики материалов, выразительность отделки. Так, например, одежда «замкнутых» форм требует применения выразительных материалов, обладающих повышенной декоративностью, или оригинальной отделки. Усилить активность ее эмоционального воздействия на зрителя можно также за счет эффектных цветовых сочетаний.

Для костюмов «открытых» форм, в композиции которых, как правило, используется контраст формы и размеров частей, необходимо подобрать материалы с выразительными пластическими свойствами при достаточно спокойном цветовом решении и умеренной отделке.

При проектировании нарядной одежды модельер прежде всего отталкивается от образа изделия. Зачастую источниками творческого вдохновения для него становятся исторический костюм различных эпох, всевозможные виды искусства или мотивы природы. Но в любом случае праздничная одежда как никакая другая зависит в своей образности от индивидуальных особенностей человека.

Это обстоятельство затрудняет проектирование нарядной одежды в условиях массового изготовления. И тем не менее проблема в какой-то мере решается. Разумеется, нарядная одежда, выполненная в системе промышленного производства, отличается довольно спокойной, простой формой и несложным покроем. Ее выразительность достигается благодаря использованию эффектных тканей, соответствующих требованиям моды по цвету, ри-

сунку, фактуре. Выпускается такая одежда небольшими сериями.

Использование всех выразительных средств композиции костюма в их максимальной степени воздействия на зрителя приводит к тому, что нарядная одежда превращается в яркое зрелище, способствующее созданию праздничной обстановки. Ее художественно-образное решение требует взаимной зависимости всех частей нарядного костюма и обязательной их связи с особенностями человека, а также с окружающей средой, для которой он предназначен.

4.4.3. Домашняя одежда

В особую группу необходимо выделить одежду для дома. Она имеет различное назначение (для отдыха, занятий, работы) и может быть решена в любом стиле — спортивном, фольклорном, романтическом.

Поскольку эта одежда не связана с публичным характером деятельности человека, она дает возможность своему владельцу максимально выразить свою индивидуальность в выборе формы и связанных с ней конструкции, материала, цвета, отделки и, как результат — образности.

Но при этом одежда для дома так же, как и другие виды бытовой одежды, подвержена влиянию моды, и в ней находят отражение характерные для данного времени силуэт, длина, пропорции, композиционный строй. В любом случае общий вид домашней одежды должен способствовать тому, чтобы человек выглядел дома аккуратным, привлекательным, подтянутым.

Ассортимент одежды для дома чрезвычайно широк. К ней относятся различные платья, блузы, дополненные

юбками или брюками, а в теплое время шортами, халаты, комбинезоны, уютные жилеты и кардиганы, трикотажные изделия — майки, кофты, свитера, лосины и др. Иногда одни и те же вещи могут использоваться в комплектах и для домашних занятий, и для работы вне дома, что сближает повседневную и домашнюю одежду по функциям и внешнему виду.

Однако есть существенные различия между комплектами для дома и для работы, имеющей общественный характер, что отражается на их выразительности в целом. Комплект для занятий в домашней обстановке не должен нести признаков официальности и деловитости. Он скорее призван помочь человеку расслабиться, достичь состояния раскованности, уюта.

В домашней одежде человек должен испытывать максимальный физический комфорт, поэтому главным ее достоинством становится удобство. Это достигается благодаря подчеркнутой объемности и свободе форм одежды. При этом степень объемности зависит от назначения одежды. Например, в изделиях с очень объемными рукавами и низкой проймой не удобно заниматься активной домашней работой — стиркой, уборкой, приготовлением пищи.

Чтобы одежда не затрудняла движений при выполнении подобных действий, она должна иметь умеренный объем. Кроме того, зачастую возникает необходимость использовать специфические виды домашней одежды и дополнения — фартуки, повязки и косынки на голову и т. п.

Эти изделия выполняют защитные функции, но одновременно могут иметь и эстетическое значение, будучи украшены отделкой в виде оборок, воланов, вышивки, аппликации, декоративной тесьмы и т. д. Таким образом

фартук можно превратить в нарядное дополнение к домашнему комплекту.

Большое значение в домашней одежде принадлежит ее гигиеническим качествам. Одежда для дома должна обладать хорошей гигроскопичностью, высокой степенью водо- и воздухопроницаемости, она не должна электризоваться и вызывать аллергические реакции. Поэтому лучше всего изготавливать домашнюю одежду из натуральных или искусственных тканей. Использование синтетических материалов, а также материалов с водоотталкивающими пропитками здесь недопустимо.

Особую группу составляет одежда для приема в доме гостей. Характер такой одежды зависит прежде всего от значимости события, ставшего поводом приема. Естественно, что подход при составлении домашнего костюма для скромной встречи с близкими друзьями или родственниками и для торжественного приема гостей по случаю важного события в жизни семьи должен быть различным.

В первом случае одежда может не отличаться особой нарядностью и быть скорее повседневной, что будет способствовать созданию непринужденной обстановки. В то же время для официального приема костюм должен быть нарядным, праздничным. Он призван подчеркнуть все достоинства внешности хозяйки и скрыть недостатки. Такой костюм должен соответствовать требованиям моды по форме, пластике и материалам.

Но домашний нарядный костюм существенно отличается от костюма для торжеств в общественных местах. Дело в том, что он обзревается на близком расстоянии в небольшом пространстве жилого интерьера. Кроме того, домашние приемы всегда сопровождаются застоль-

см, где хозяйка обычно ухаживает за гостями, а значит, ее одежда должна быть удобной.

Костюмы для домашних торжеств могут решаться в виде платья, юбки с блузой или брюк с туникой. Костюм может быть полностью выполнен из одного материала, либо сочетание тканей с различными цветом, фактурой, рисунком, характером пластики становится основным композиционным приемом для достижения выразительности.

Отделка и украшения обогащают нарядную одежду, но они не должны быть «кричащими», привлекающими к себе слишком много внимания. То же можно сказать и об аксессуарах — они должны отличаться изяществом, вкусом и умеренностью. В любом случае необходимо помнить, что стремление «затмить» своим внешним видом, в частности костюмом, гостей является дурным тоном.

4.4.4. Белье и корсетные изделия

Нательное белье и корсетные изделия составляют особую группу бытовой одежды. В отличие от прочих ее видов, белье и корсетные изделия являются нижней одеждой, спрятанной под верхними слоями. Основные функции, которые выполняют в гардеробе человека эти швейные изделия, — гигиеническая, эргономическая и эстетическая.

Форма одежды определяется силуэтами — прилегающим, полуприлегающим и свободным прямым или трапециевидным. При формообразовании одежды большое значение придается формам и линиям корсетных изделий, которые могут слегка моделировать формы человеческого тела, — улучшать форму грудных желез, затяги-

вать талию и бедра, обеспечивая характерный плавный переход от торса к бедрам.

По назначению корсетные изделия, к которым относятся бюстгальтеры, бюстгальтеры-комбинации, грации и полутрации, пояса, корсеты, делятся на косметические, предназначенные для людей без патологических изменений в фигуре, и лечебно-бандажные, предназначенные для профилактических и лечебных целей и изготавливаемые по индивидуальным заказам ортопедическими предприятиями.

Основной функцией косметических корсетных изделий является придание фигуре человека той формы, которая поможет создать модный силуэт верхних слоев одежды. Поэтому существует тесная взаимосвязь между формой корсетных изделий и силуэтными линиями платьев, костюмов и т. д., а значит, они также подвержены влиянию моды.

Созданию определенной формы одежды способствуют также такие виды нательного белья, как комбинации и нижние юбки. Их форма, длина и отделка не только должны быть красивыми сами по себе, но и соответствовать одежде, надетой сверху.

Это особенно важно для нижних юбок. Как правило они изготавливаются из жестких формообразующих материалов и оформляются многочисленными оборками, рюшами и воланами. Это не только придает изделию более декоративный вид, но и помогает создавать задуманную форму верхней юбке, так как нижняя юбка становится своеобразным каркасом для нее. Чтобы форма нижних юбок была более устойчивой, их зачастую делают многослойными.

К нательному белью относится одежда для сна — ночные сорочки и пижамы. Обычно они отличаются про-

стым кроем, обеспечивающим свободную, просторную форму, и использованием натуральных тканей с высокими гигиеническими показателями. Цвета, применяемые для такой одежды, светлые, пастельные, сочетаемые по принципу нюанса.

Для оформления одежды для сна и придания ей романтического образа зачастую используются разнообразные отделки — оборки, воланы, рюши, кружево, вышивка, аппликация. Все это придает облику женщины нежность, свежесть, интимность.

Для утреннего туалета поверх ночной сорочки или пижамы надеваются халаты. Они часто решаются в комплексе с одеждой для сна: их объем, покрой, длина и форма рукава, вырез горловины, характер отделки и цветовые сочетания создают общее композиционное и стилевое решение с ночной одеждой.

В любом случае общее настроение утренней одежды должно быть таким, чтобы заряжать своего владельца бодростью, располагать к оптимизму, создавать атмосферу доброго утра.

4.4.5. Демисезонная и зимняя одежда

Особенности климатических условий вызывают необходимость утеплять тело весной, осенью и зимой, т. е. в холодное время года. Для этого в гардеробе используются плащи, пальто, полупальто, куртки, шубы и т. п. Все эти виды швейного ассортимента относятся к демисезонной и зимней одежде.

Они надеваются поверх повседневной или нарядной одежды и составляют единый комплект с нею, согласуясь по силуэтной форме, объему, цвету, стилевому реше-

нию. При этом важно, чтобы данные виды одежды подчеркивали достоинства фигуры своего владельца и соответствовали типу лица.

В соответствии с выполняемыми защитными функциями одежда верхнего слоя подразделяется по сезонам на зимнюю, демисезонную и внесезонную. Существуют виды одежды, которые используются только в определенное время года; так, шубы и меховые пальто надеваются только зимой. Гораздо больше видов одежды используется в течение двух-трех сезонов — пальто, полупальто, плащи и куртки. В зависимости от степени утепления они могут служить и весной, и осенью, и зимой, и даже летом.

Пальто, плащи, куртки и другие виды теплой одежды используются гораздо дольше, чем внутренние слои. Мода на них более устойчива. Как правило, с одним и тем же пальто человек надевает различные костюмы. Поэтому верхняя одежда должна иметь более сдержанное композиционное решение.

Верхняя одежда может решаться в любом стиле — классическом, спортивном, романтическом и фольклорном. Однако более универсальными из них являются классический и спортивный стили, так как они легко сочетаются с одеждой, решенной в других стилевых направлениях. Это особенно важно учитывать, если человек не может себе позволить иметь в своем гардеробе несколько видов теплой одежды.

В верхней одежде мода видоизменяет прежде всего силуэт изделия и связанный с ним покрой, заполненность отдельных частей формы деталями, цвет и структуру материалов, характер отделки.

В моде XX в. четко прослеживалась цикличность смены принципиально противоположных по пластическому

решению силуэтных форм — строгих геометрических и мягких подвижных.

Геометрические формы характеризуются тем, что их контур описывается прямыми линиями. Они имеют сравнительно небольшой объем, четко расчлененный вертикальными, горизонтальными, реже диагональными линиями. Наиболее типичным для этого решения является прямой силуэт изделия. Четкость его формы, выверенные пропорции частей формы и деталей, строгий характер отделки — все это позволяет решать такое изделие в классическом стиле.

Для прямого пальто подходит также и спортивный стиль. В этом случае уместно применение кокеток, накладных карманов, клапанов, хлястиков, патов, погончиков и других функционально-декоративных деталей. Спортивный характер изделия может быть подчеркнут использованием крупной фурнитуры, отделкой контрастной по цвету строчкой.

Геометрическую, прямую форму одежды лучше всего обеспечивает покрой с втачным рукавом, со спрямленной расширенной линией плеча, с наличием вертикальных рельефов и горизонтальных кокеток.

Очень важен подбор ткани и материалов для изготовления таких изделий. Прежде всего имеют значения пластические свойства материалов — ткани должны быть жесткими, плотными, формообразующими, с тем чтобы сохранять геометрическую форму пальто.

Усилению впечатления геометричности способствуют контрастный рисунок ткани в виде полосок, клетки, а также выбор интенсивного цветового решения. При этом фактура материалов не должна быть активной, ведь гладкие ткани лучше выявляют и подчеркивают форму, чем

ворсистые, рельефные, которые всегда смягчают контуры (особенно это относится к меху).

Другая форма с мягкими пластичными контурами обеспечивается конструкцией изделия и пластическими свойствами материалов. Как правило, такая одежда имеет большой объем и активную подвижность. Мягкую форму лучше всего выражают трапецевидный силуэт, имеющий значительное расклешение книзу, и овальный силуэт.

Наиболее характерный покрой для создания пластичной формы — с рукавами реглан и цельнокроеными рукавами. В таких изделиях уместно использование круглых рельефов, кокеток, подрезов, крупных воротников, пелерин. Эффект пластичности и подвижности усиливается также такими конструктивно-декоративными элементами, как складки, сборки, драпировки и т. п. А вот карманы лучше скрывать во швах.

При выборе ткани следует избегать рисунка в виде клетки и полосы, лучше всего подходят гладкокрашенные ткани. Пластичность формы будет в значительной степени подчеркиваться цветовой гаммой, основанной на тональной нюансировке, сочетании родственных цветов, а также крупной активной фактурой материалов.

Однако самое важное значение имеют пластические свойства материалов. Только мягкие материалы способны создать округлую подвижную форму, которая при этом будет выглядеть изяшной и легкой, а не громоздкой и неуклюжей.

Одежда верхнего слоя с пластичной формой может решаться в спортивном, романтическом и фольклорном стилях.

Художественное оформление одежды верхнего слоя не предполагает активного использования декоративной от-

делки, которая столь характерна для платьев, блуз, юбок, брюк и жакетов. Такие декоративные элементы, как оборки, воланы, буфы, вышивка и другие, довольно редко встречаются в пальто, плащах, куртках, шубах.

Некоторые виды декора вообще не используются в подобных изделиях. С одной стороны, это продиктовано свойствами материалов для их изготовления, с другой — необходимостью соответствовать различным костюмам, которые могут быть надеты под них в качестве нижнего слоя.

Однако это вовсе не означает, что отделка на одежде зимнего и демисезонного назначения совсем не используется. Остроту композиционному решению такой одежды придает прежде всего применение отделочных материалов, которые могут быть контрастными по цвету, рисунку, фактуре к основной ткани.

Особенно это относится к отделке мехом, которая не только придает изделиям повышенную выразительность и декоративность, но и способствует их дополнительному утеплению. Чаще всего в зимней одежде из меха выполняются воротники, манжеты, пелерины. Мехом могут подчеркиваться швы и края деталей, в отдельных случаях изделия могут декорироваться аппликацией из кусочков меха.

В зимней и демисезонной одежде, как ни в какой другой, возрастает значение аксессуаров. Их использование прежде всего обусловлено необходимостью утеплять голову, шею, руки и ноги в холодное время года.

При этом они становятся важным стилистическим моментом. Благодаря различного вида головным уборам, шарфам, платкам и палантинам, муфтам, перчаткам и рукавицам, теплым носкам и чулкам и, конечно, обуви можно совершенно изменить композиционный строй всего изделия, придать облику человека новый образ.

4.5. Особенности художественного оформления детской одежды

Особую группу швейных изделий составляет одежда для детей различного возраста. Характер детской одежды определяется рядом факторов, к которым можно прежде всего отнести психологические особенности детского восприятия мира; климатические условия; принадлежность к возрастной группе, учитывающей пропорциональные изменения телосложения детей в процессе взросления; влияние моды; способ производства и т. д.

Кроме того, необходимо еще учитывать и социальную функцию детской одежды. Являясь частью предметного мира, в котором живет и формируется ребенок, одежда должна способствовать утверждению его в коллективе, развитию положительных черт его характера, воспитанию позитивного отношения к трудовой деятельности взрослых. Поэтому проектирование детской одежды налагает на модельера большую ответственность.

Принято условно разделять детей по возрастным группам:

- младенческий возраст — до 1 года;
- ясельный — 1—3 года;
- дошкольный — 3—7 лет;
- младший школьный — 7—11 лет;
- старший школьный — 11—14,5 лет;
- подростковый — 14,5—18 лет.

Одежда детей, принадлежащих к различным возрастным группам, очень отличается по многим показателям — по пропорциям, что связано с особенностью телосложения детей в различные периоды жизни (рис. 77);

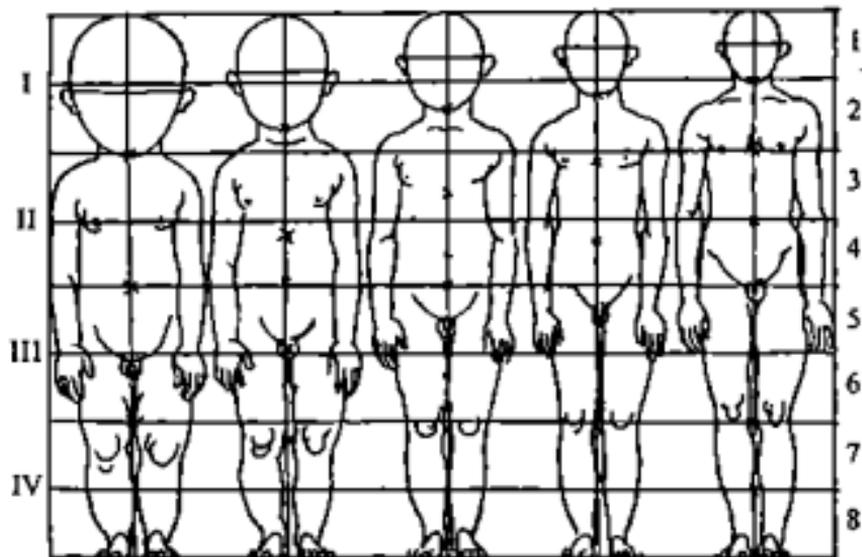


Рис. 77. Схема изменения пропорций фигуры человека в различные периоды жизни

по силуэтным формам; по конструктивному решению; по цветовому решению и характеру рисунка ткани и т. д.

Детская одежда, как и одежда для взрослых людей, имеет тот же ассортиментный перечень и так же подразделяется по назначению и стилевой направленности. При этом принципы формообразования и художественного оформления ее столь своеобразны, что существует необходимость рассмотреть их отдельно.

4.5.1. Требования, предъявляемые к материалам для детской одежды

Детская одежда может выполняться из разнообразных материалов: тканей, трикотажного полотна, искусствен-

ного и натурального меха, а также кожи и замши, пленочных материалов и т. д.

Как бы различны они ни были по своим свойствам и внешнему виду, все они должны обязательно удовлетворять общим требованиям.

Материалы для детской одежды должны быть легкими, чтобы не затруднять движения ребенка, приятными на ощупь, обладать высокими гигиеническими показателями. Кроме того, к ним предъявляются эстетические требования — соответствие направлениям моды в отношении структуры, рисунка и отделки, радостный колорит и т. п.

Значение тех или иных качеств материалов во многом определяется конкретным назначением одежды (видом изделия) и климатическими условиями ее эксплуатации. Так, например, для одежды бельевой группы прежде всего важны гигиенические показатели. Ткань и трикотаж, используемые для изготовления таких изделий, должны быть гигроскопичными, воздухо- и водопроницаемыми, гипоаллергенными, легкими, а если речь идет о зимнем белье — еще и теплыми.

Материалы для верхней одежды призваны утеплять тело ребенка, поэтому они, как правило, достаточно толстые и плотные, но при этом мягкие, пластичные. Часто используются ткани и трикотаж с начесом, который создает хорошую теплоизоляционную прослойку.

Если верхняя одежда защищает ребенка от атмосферных осадков, то для ее изготовления используются материалы с водонепроницаемой пропиткой или покрытием, а также пленочные материалы. Такая одежда должна быть легкой, так как иногда она надевается поверх пальто или курток.

Наиболее разнообразны материалы, применяемые для одежды плательного ассортимента. В зависимости от на-

значения изделия они могут быть мягкими, рыхлыми и более плотными. Оформление плательных тканей также отличается большим многообразием. Для них характерны орнаментные рисунки с простым и понятным ребенку содержанием или классические рисунки в виде полос, клетки, гороха с яркими, активно звучащими цветами или спокойными, нежными, пастельными.

При выборе того или иного швейного материала необходимо учитывать, для какого возраста предназначена одежда. Известно, что дети, принадлежащие к различным возрастным группам, значительно отличаются не только по своему телосложению, но также имеют определенные психологические особенности.

Поэтому и ткани, из которых производится одежда для детей различного возраста, также должны отличаться по своему художественному оформлению — по структуре, цветовому решению и главное — по характеру рисунка. Так, например, ткань с рисунками в виде медвежат или машинок прекрасно подойдет для малыша и будет нелепо выглядеть в одежде мальчика-подростка.

Это относится не только к требованиям, предъявляемым к швейным материалам, но и к проектированию детской одежды в целом. Поэтому необходимо уделить особое внимание принципам художественного оформления одежды детей различных возрастных групп.

4.5.2. Одежда для детей ясельного и дошкольного возраста

Известно, что в ранний период своей жизни, т. е. с одного года до трех лет, дети активно растут. При этом не

только увеличиваются размеры их тела, но и значительно изменяются пропорции телосложения.

Дети в ясельном возрасте имеют еще большую голову (ее высота относится к росту всего тела как 1:4 или 1:4,5), короткую шею, выпуклый живот и лопатки, короткие по отношению к длине туловища конечности. Это наглядно демонстрирует схема пропорций фигуры человека в различные возрастные периоды, изображенная на рис. 65. В начале этого периода дети только начинают ходить, и поначалу их движения довольно неуклюжие. Но уже к трем годам они активно двигаются и их действия становятся более скоординированными.

Поскольку основным занятием детей ясельной группы являются игры, одежда должна быть хорошо приспособленной для этого. Это значит, что она должна быть легкой, удобной, свободной, не сковывающей движения, иметь функциональные детали (карманы), обладать яркой образностью и способствовать созданию радостного настроения.

Примерный гардероб девочки этого возраста состоит из пижамы для сна, платьев, сарафанов, блузок, трикотажных маек, брюк различной длины, свитеров, курток, пальто, комбинезона и т. п.

В гардероб мальчика входит ночная пижама, брюки различной длины, рубашки, трикотажные майки, свитера, комбинезоны и полукомбинезоны, куртки, пальто и т. д.

Интересно, что в одежде для мальчиков и девочек ясельного возраста еще отсутствуют резкие различия по половому признаку. Это связано с тем, что их телосложение в этот период жизни почти одинаковое. И все же в одежде для девочек, если речь идет о платьях и пальто, основной формой является трапециевидная, т. е. расши-

ренная от плеча или от линии груди. Такая форма лучше всего скрывает выпуклость живота.

Одежда для мальчиков характеризуется прямой формой или ее модификацией — овальной.

Отделка в одежде этой возрастной группы может быть разнообразной, особенно в одежде для девочек. Здесь уместно использование сборок, складок, оборок, рюш, декоративной тесьмы, кружев, вышивки с тематическими рисунками и т. п. Одежда мальчиков более сдержанна по отделке. Здесь большее декоративное значение приобретает яркая, выразительная фурнитура.

К четырехлетнему возрасту активный физиологический рост ребенка продолжается. Он уже становится стройнее, его ноги удлиняются по сравнению с длиной туловища, уменьшается выпуклость живота, уплощается грудная клетка. Отношения высоты головы к росту теперь составляют 1:5 или 1:5,5.

В телосложении мальчиков и девочек различия становятся все более заметными, что влечет за собой и отличие в формах и характере отделки одежды.

Ассортимент и основные формы одежды детей этого возраста остаются еще прежними. Однако появляются новые черты в формообразовании и оформлении одежды.

Дети в возрасте от 3 до 7 лет приучаются к самостоятельности. В частности, это выражается в том, что они уже сами одеваются без активной помощи родителей. Поэтому важно в их одежде предусмотреть удобное решение застежки. Она обязательно должна располагаться спереди. Оптимальный вариант — застежка на «молнию» или кнопки. Если в качестве фурнитуры используются пуговицы, размер их должен быть достаточным, чтобы ребенку было легко ими манипулировать.

При отсутствии застежки нужно обозначить перед изделия каким-нибудь красочным рисунком, выполненным в технике аппликации, вышивки, набойки и т. д.

Дети дошкольного возраста очень подвижны и любознательны, их игры приобретают все более спортивный характер, поэтому в их гардеробе должны присутствовать изделия, которые организуются в спортивные комплекты, — брюки, майки, свитера, куртки, комбинезоны, жилеты и т. п.

Безусловно, следует приучать дошкольников к чистоте и аккуратности, но при этом, одевая ребенка для прогулки, нужно учитывать, что он может испачкать одежду во время активных игр, и не превращать это обстоятельство в трагедию. Просто в этот период жизни в гардеробе ребенка должны появиться повседневные и нарядные изделия.

В любом случае одежда детей ясельного и дошкольного возраста должна соответствовать образу жизни и мироощущению ребенка, способствовать формированию его вкуса, фантазии, первых трудовых навыков, не мешать спортивному развитию. Ведь хорошей можно считать только ту одежду, что помогает созданию бодрого, радостного настроения.

4.5.3. Одежда для детей школьного возраста

В возрасте 7 лет дети вступают в новый этап своей жизни. Это связано с их приходом в школу, что приносит ребенку новые обязанности, новый распорядок дня.

В возрасте 8—10 лет происходит некоторая стабилизация фигуры, так как уменьшается интенсивность роста. В этот период жизни ребенок «мужает» — развивается его костная система, укрепляется мускулатура, исчезает вылуцкость живота, значительно удлиняются ноги, намечается линия талии.

Все эти изменения делают фигуру ребенка более стройной, приближенной по своим пропорциям к фигуре взрослого человека. К 10 годам жизни высота головы относится к росту как 1:6, 1:6,5; а к 13—14 годам это соотношение уже выражается как 1:7, 1:7,5.

Это приводит к тому, что одежда школьников, особенно старших школьников, может быть более разнообразной по силуэтным формам. У мальчиков одежда в основном решается в свободном прямом или полуприлегающем силуэте.

Одежда для девочек может иметь прямой, полуприлегающий, прилегающий (силуэт «Х»), трапециевидный, овальный силуэт. Прилегающий силуэт «песочные часы» рекомендуется только для одежды школьниц старших классов, когда фигура сформирована практически окончательно.

Одежда детей школьного возраста очень разнообразна также по покрою, по пропорциям, по использованию конструктивных и конструктивно-декоративных деталей, по отделке, по применению швейных материалов и т. п.

Гардероб школьника существенно меняется, в нем происходит четкое деление изделий по назначению. Это связано с тем, что в жизни ребенка появляется множество различных видов деятельности — занятия в школе, кружках, студиях, отдых и выполнение уроков дома, активные

игры на улице и в спортивных залах, посещение праздничных мероприятий и т. д.

В гардеробе детей школьного возраста должно быть достаточно большое количество разнообразных изделий. При этом желательно, чтобы все они хорошо сочетались друг с другом и давали возможность соединить их в гармоничные комплекты. Большое значение приобретают аксессуары, использование которых значительно увеличивает число возможных костюмных вариантов.

Ассортимент одежды для девочек составляют платья, сарафаны, юбки, брюки, блузы, майки, свитера, жилеты, жакеты, кофты, куртки, пальто и полупальто, плащи и т. п. Появляется специальная одежда для трудовых занятий дома и в школе — фартуки, халаты.

Ассортимент одежды для мальчиков содержит следующий перечень изделий — брюки, рубашки, майки, свитера, жилеты, пиджаки, куртки, пальто и т. д. Очевидно, что гардероб школьников уже состоит из всех видов «взрослой» одежды.

Образная выразительность повседневной одежды как для мальчиков, так и для девочек должна строиться в спортивном стиле. Этот стиль наиболее подходит роду ежедневных занятий детей школьного возраста. Все его признаки придают одежде унифицированный характер — свободные, не препятствующие движениям объемы, наличие множества функциональных деталей и элементов, использование практичных материалов, обладающих высокими гигиеническими и защитными показателями, яркий, радостный колорит, основанный на контрастных соотношениях цветов, применение характерной фурнитуры, обеспечивающей удобство застежкам и т. п.

В такой одежде может применяться разнообразная отделка: декоративная строчка, вышивка, набойка, аппликация, стежка, обработка шнуром или тесьмой и т. д. и т. п. В качестве рисунка декора обычно используются рекламные тексты, эмблемы, стилизованные изображения людей, животных или спортивных предметов.

Если повседневная одежда может быть решена в стиле «унисекс», то нарядные комплекты значительно отличаются у мальчиков и девочек. У мальчиков нарядная одежда чаще всего выполняется в строгом классическом стиле.

Это может быть темный костюм, состоящий из брюк и пиджака (иногда с жилетом) с белой рубашкой. Такой костюм может дополняться галстуком. Одетый подобным образом, мальчик ощущает себя почти взрослым мужчиной, что определяет сдержанность его манер, более строгое поведение, желание ухаживать за девочками.

Нарядная одежда для девочек обычно решается в романтическом стиле, что дает девочке возможность почувствовать себя женственной и нежной. Такие изделия могут иметь различный силуэт, покрой, пластику, цветовое решение.

Особенно разнообразна и богата отделка нарядных изделий для девочек. Здесь уместны, пожалуй, все виды декора — вышивка, аппликация, набойка, батик, свободная роспись, а также использование тесьмы, кружев, оборок, воланов, рюш, искусственных цветов и других отделочных элементов. Дополнить нарядную одежду девочка может некоторыми видами бижутерии — бусами, браслетами, колечками. Однако при выборе качества и количества бижутерии необходимо соблюдать меру и

иметь в виду, что украшения должны быть скромными и некрупными.

Проектируя одежду для детей, необходимо помнить, что помимо всех прочих функций, которые присущи одежде для взрослых людей, детская одежда должна выполнять еще и воспитательную функцию — развитию у детей вкуса и умения красиво одеваться, формированию поведенческих манер, что делает работу модельера, создающего детские изделия, более трудной и ответственной.

Вопросы для повторения к главе 4

- 1. Что такое декор?*
- 2. Каково значение декора в современной одежде?*
- 3. Какие существуют виды декоративного оформления одежды?*
- 4. Какие требования необходимо учитывать при поиске композиции декора в одежде?*
- 5. Как зависит декоративное оформление одежды от ее стилистической принадлежности?*
- 6. Одежда какого стиля исключает использование декора?*
- 7. Какие требования предъявляются к современной повседневной одежде?*
- 8. Какие изделия определяют ассортимент повседневной одежды?*
- 9. Каковы основные принципы художественного оформления повседневной одежды?*
- 10. Для каких ситуаций предназначена нарядная одежда?*
- 11. Какие изделия входят в ассортимент нарядной одежды?*
- 12. Каковы особенности художественного оформления нарядной одежды?*

13. Для каких целей служит домашняя одежда? Как она подразделяется?
14. Какие требования предъявляются к домашней одежде?
15. Каковы принципы художественного оформления различных видов домашней одежды?
16. Какие виды одежды называются бельем и корсетными изделиями?
17. Какие физические показатели белья и корсетных изделий определяют уровень их качества?
18. Каковы основные принципы художественного оформления белья и корсетных изделий?
19. Какие швейные изделия составляют ассортимент верхней одежды?
20. Какие требования предъявляются к различным видам верхней одежды?
21. Каковы принципы художественного оформления верхней одежды?
22. Какие факторы определяют характер детской одежды?
23. Какие существуют возрастные группы детей?
24. Какие требования предъявляются к швейным материалам, предназначенным для изготовления детской одежды?
25. Какие задачи призвана выполнять одежда для детей дошкольного возраста?
26. В чем состоят особенности строения фигуры детей дошкольного возраста?
27. Каковы принципы художественного оформления одежды для детей дошкольного возраста?
28. Какие требования должна удовлетворять одежда для школьников в зависимости от ее назначения и условий эксплуатации?
29. В чем состоят особенности строения фигуры детей школьного возраста?

- 30. Каковы основные принципы художественного оформления одежды для мальчиков школьного возраста?*
- 31. Каковы основные принципы художественного оформления одежды для девочек школьного возраста?*
- 32. Какие дополнительные задачи должна решать детская одежда?*

ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНАЯ ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ КОСТЮМА

.....

Создавая современную одежду, необходимо учитывать не только ее удобство, практичность, экономические показатели, но и эстетические качества. Проектируемый костюм для художника-модельера является не просто предметом быта — это, прежде всего, средство выражения художественного видения мира. Посредством костюма дизайнер всегда старается донести до зрителя определенную информацию.

Идеи новых костюмных форм и образов приходят к художнику не случайно. Как правило, это результат долгого изучения и осмысления разнообразных явлений нашей жизни. Источником, вдохновляющим модельера на творчество, может стать любое проявление как реального мира, так и идеального. Каждый аспект жизни человеческого общества (история, политика, наука, литература, искусство и т. д.) способен вызвать в сознании дизайнера художественные образы, которые он затем переносит в проектируемые изделия.

В этой главе рассматриваются явления, которые наиболее часто становятся источником творчества художника-модельера, и описываются принципы трансформации этих источников в костюмные формы.

5.1. Художественный образ в современном костюме

Художественные произведения отличаются от других предметов, созданных человеком, своей образностью. Образ — это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художественный образ является формой осмысления, познания и отражения окружающей человека действительности.

Е. Кибрик, советский художник, мастер книжной иллюстрации, определяя значение образного мышления для художника, писал: «Способность образного мышления для искусства — 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».

Уже на ранних стадиях развития искусства возникает интерес к художественной метафоре. Фантазия древнего художника соединяла предметы так, что каждый из них сохранился и одновременно растворился в другом. В результате в поэзии и изобразительном искусстве возникали невиданные фантастические существа, причудливо сочетающие в своем облике внешние признаки «прародителей».

Примеров таких существ можно назвать множество — это и древнеегипетский сфинкс, и античный кентавр, и славянский сирин, и т. д. и т. п. Образное мышление древних художников соединило на первый взгляд несоединимое и благодаря этому раскрыло потаенные стороны реальных явлений.

Художественный образ как специфический способ отражения, осмысления и переработки объективной дей-

ствительности является всеобщей формой мышления в искусстве. Продукт деятельности человека перестает быть художественным произведением, если он не имеет образного содержания. Это относится ко всем видам творческой деятельности, будь то живопись, архитектура или дизайн костюма.

Однако подход к поиску образности неодинаков. Образность предметов, проектируемых дизайнером и служащих не только удовлетворению эстетических потребностей человека, но и для практического использования, не может основываться только на внешних параметрах. Здесь очень важно функционирование системы человек—вещь.

Как бы свободно ни развивалась мысль художника, проектирующего утилитарный предмет, она всегда должна подчиняться требованиям целесообразности, продиктованным функциональным назначением предмета. Ведь в конечном счете цель дизайна состоит не в том, чтобы придать некий оригинальный образ вещам, окружающим человека, а в том, чтобы, опираясь на образный подход, создать комфортную среду его обитания.

Сказанное выше в полной мере относится к сфере создания костюма. Разумеется, здесь идет речь с позиций отношения к костюму как к художественному явлению. Одежда, будучи «второй кожей» человека, лишь тогда сохраняет свою сущность и ценность, когда ее форма подчинена логике строения человеческой фигуры. Как бы красив и моден ни был костюм внешне, он бесполезен, если человек в нем не чувствует себя комфортно. Причем имеется в виду комфорт как телесный, так и психологический.

Зритель должен воспринимать не одежду, надетую на человека, а самого человека в одежде, которая помогает

ему подчеркнуть достоинства его внешности, замаскировать недостатки. Кроме того, в одежде человеку должно быть удобно дышать, двигаться, совершать другие действия. Другими словами, при проектировании новых форм одежды приоритет человека — носителя этой одежды — должен быть для модельера неоспоримым.

Итак, образная выразительность предметов, имеющих одновременно и эстетическую и практическую ценность, к которым относится и костюм, явление особого рода. В данном случае речь идет не столько о художественном образе, сколько о проектном.

По определению, проектный образ — это созданная воображением дизайнера (в частности, художника-модельера) художественная модель, отражающая реальный мир; целостная, осмысленная и завершенная в своем строении художественная форма, имеющая предметно выраженный смысл.

Проектный образ бытового костюма в значительной степени определяется его назначением и сферой использования. При этом в проектном образе изделия заложено не только сознание потребителя, но и более общие аспекты: производство, экономика, культура и т. д.

Поиск образной выразительности костюма — самая главная и одновременно самая трудная задача художника-модельера. То, насколько удачно он с ней справляется, во многом зависит от впечатлений, полученных художником извне, и его способности переводить эти впечатления в костюмные образы, т. е. способности превращать любые явления окружающего мира в неиссякаемый источник творческого вдохновения.

5.2. Источники творчества при моделировании форм современного костюма

Способность видеть красоту и уникальность в самых привычных предметах и явлениях окружающего нас мира является существенной частью таланта художника. Вдохновить истинного профессионала на решение творческой задачи может любой аспект жизни человека.

Настоящему профессионалу помочь в рождении идеи способно любое явление нашей жизни. В сознании художника могут возникнуть образы будущего изделия после прочтения книги, просмотра кинофильма или театрального спектакля. Прообразами коллекций иногда бывают яркие исторические личности.

Дать толчок к рождению новой идеи могут и какие-то события, например, освоение космоса, Олимпийские игры, научные открытия, вызвавшие в общественной жизни сильный резонанс.

Источниками вдохновения при проектировании современной одежды часто бывают предметы материальной культуры, такие как архитектура и изобразительное искусство, костюмы народов мира различных исторических эпох, а также музыка, хореография, природа. Возможно, именно в многообразии явлений человеческого бытия и кроется секрет бесконечного разнообразия форм и образов костюма.

Процесс творчества при моделировании новых форм костюма состоит в постоянном поиске красоты то в линии, то в материале, то в цвете предметов окружающего мира, а также в осмыслении первоначальных впечатлений и преобразовании их в оригинальные модели одежды и коллекции.

Изучение источника творчества в целях его дальнейшей трансформации в новые формы модной одежды имеет определенные этапы:

- объект, вдохновивший модельера, исследуется визуально и зарисовывается наиболее приближенно к оригиналу;
- в результате тщательного анализа особенностей этого источника выделяется какой-либо характерный его признак (им может быть геометрический вид формы, интересные пропорции, ритмическое повторение элементов, фактура, цветовая гармония и т. д. и т. п.);
- выделенный признак принимается за основу работы над эскизами костюмных форм, в которых важно сохранить образно-ассоциативную связь с первоисточником.

Каждый источник творчества обладает только ему присущими признаками, которые могут натолкнуть модельера на создание оригинальной идеи. Например, в природных объектах и архитектурных сооружениях вдохновляют пластика силуэтных линий и пропорциональность элементов формы; в музыке и танце — ритм и эмоциональная экспрессия; в народном и историческом костюмах — красочность и декоративность.

При моделировании современной бытовой одежды нельзя забывать, что самым важным источником творчества был и остается человек, его фигура, внешний вид, внутренний мир. Он же является и объектом, для которого создаются модели одежды, главная цель которых — служить человеку, совершенствовать его внешность, воспитывать вкус и эстетические представления.

5.2.1. Архитектура

В каждой исторической эпохе прослеживается обязательная стилевая связь между предметной средой, созданной человеком, и бытовой одеждой. Органическое единство костюма с окружающим миром предметов и архитектурой является стилевым признаком определенного исторического периода.

В пределах одного художественного стиля, определяющего эстетические воззрения человеческого общества на каком-либо этапе исторического культурного развития, существуют глубокие связи между различными формами искусства.

Особенно тесной и органичной является взаимосвязь костюма и архитектуры, что находит выражение в единстве образного решения, похожести силуэта, закономерностях пропорционального внутреннего членения формы и т. д. Не случайно в древности одежду называли «домом для человеческого тела», подчеркивая тем самым родство между двумя видами творчества — зодчеством и костюмом.

Действительно, ни с каким другим родом искусства костюм не может быть так близко сопоставлен, как с архитектурой. Костюм — не живопись, хотя живописные качества ему присущи. Костюм — не скульптура, хотя, занимаясь формообразованием, дизайнер создает объемно-пространственную структуру. В одежду же мы «входим», как в архитектурное сооружение, она ограничивает наше тело, служа ему защитным футляром.

Не случайно поэтому во всех формах одежды различных временных периодов усматриваются те же стилистические тенденции, что и в соответствующих им исторических архитектурных формах.

Одежда, как и архитектура, характеризуется двойственностью функционального содержания. Всякое строение может быть рассмотрено с позиции как утилитарно-конструктивной, так и художественно-стилистической. Произведение архитектуры является одновременно зданием, в котором живут, отдыхают и работают люди, а с другой стороны, это овеянная мысль художника. В одних сооружениях преобладает практическая сторона, в других — эстетическая.

То же самое можно сказать и о костюме. Бытовая одежда выполняет одновременно две функции: практическую — защищает тело человека от внешней среды, и эстетическую — удовлетворяет потребность человека в красоте. В зависимости от назначения в некоторых видах одежды главенствует утилитарная функция, в других же — художественная.

Несмотря на разницу в задачах, материалах и масштабах, архитектура и костюм следуют сходным законам формообразования, утверждая представление о гармонии, совершенстве, эстетическом идеале.

Интересно поэтому рассмотреть эволюцию параллельного развития формы костюма и архитектуры в историческом плане.

Античность представляла собой стилевое единство всех видов искусства. Древние греки тесно связывали понятия «мера» и «гармония», при этом мера являлась основой прекрасного, а отсутствие ее — признаком безобразного. Гармония имела числовое выражение и в соответствии с этим создавались античные архитектурные сооружения, где красота была вычислена и подчинена формулам.

Так же складывались и представления о гармоничном костюме. Древние греки тщательно изучали человечес-

кую фигуру, считая ее естественные пропорции мерилom прекрасного. И архитектура, и костюм античного периода отличались четко выверенными пропорциями, строгостью и простотой формы, свободной от излишеств и обогащенной ритмическим чередованием элементов.

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

Церковные запреты и канонизация норм поведения отразились в костюме. Средневековая одежда положила начало развитию костюма-футляра, сильно стягивающего тело человека с целью видоизменить его естественные пропорции и задать фигуре форму, придуманную художником.

В следующую за средневековьем историческую эпоху, названную в культуре эпохой Возрождения, происходит переоценка эстетических мировоззрений — возникает понятие о «гармоническом человеке» как о венце творения природы. Человек уже не прячет свое тело, как в средние века, а гордится его 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 вновь считается естественность.

В противовес спокойным и простым формам эпохи Возрождения выступает эстетика стиля барокко, царившего в искусстве Европы XVII века. Чрезмерная роскошь, помпезность и декоративность господствуют в архитектуре и костюме, которые приобретают театрально-бутафорские черты. В эту эпоху одежда было настолько усложнена и перегружена деталями, что на первый взгляд невозможно было различить ее отдельные части. Содержание любого произведения этого стиля наполнено драматизмом и противоречивостью.

В XVIII веке на смену барокко приходит новый стиль — рококо, который утверждается во всех видах искусства, в том числе в архитектуре и костюме. Основные его черты — утонченность и изящество, изысканная сложность форм и причудливость орнаментации. Одежда этого стиля утверждает тип костюма, в котором его утилитарная функция сведена на нет и абсолютно подчинена декоративности.

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

Рывок в будущее был сделан 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 века, которое начинается утверждением стиля «арт-нуво», что по-французски означает «новое искусство». Стиль провозглашает строгую простоту, функциональность, свободу в выборе новых форм, материалов, технологий.

Архитекторы ищут новизну в использовании не применявшихся ранее материалов (сталь, бетон) и конструкций. Их творчеством теперь руководит точность, тектоническая ясность, экономичность, стремление максимально соответствовать жизненным процессам человека.

Те же тенденции наблюдаются и в искусстве создания костюма. Тело женщины освобождается от корсета, что делает одежду более удобной и гигиеничной. В моду входят новые костюмные формы, которые подчеркивают естественные пропорции человеческой фигуры. Критерием красоты одежды становится ее функциональность, соответствие назначению, простота формы и кроя, композиционная ясность. Однако некоторый аскетизм форм костюма не означал их однообразия — обилие новых тканей и приемов их обработки создавало впечатление бесконечной новизны и многообразия.

Краткий обзор развития стилей в искусстве позволяет убедиться в тесной связи архитектуры и костюма. В этом явлении содержится принцип обратного действия — целенаправленный поиск новых форм современного костюма через ассоциативную переработку архитектурных форм как источника творчества в моделировании. Продуктивность этого поиска в известной мере обеспечена

родством двух сфер творчества — архитектуры и костюма. Не случайно многие известные дизайнеры, работающие в области создания модной одежды, являются архитекторами по образованию.

Произведения архитектуры постоянно привлекают внимание модельеров, которые при разработке новых моделей и 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 отбираются наиболее характерные линии, формы, пропорциональные членения здания, его фактурные и колористические качества, словом, все то, что является носителем образного содержания объекта.

Приоритетное значение в ряду этих признаков принадлежит, безусловно, линиям — контурным, определяющим силуэт постройки; внутренним, членившим форму и задающим ритмическое чередование проемов и сплошных масс; декоративным, украшающим здание и придающим ему оригинальность и своеобразие. Характер этих линий, степень их эмоциональной напряженности, ритмический порядок могут найти отражение в пластической и ритмической организации создаваемых моделей одежды.

Так, например, купола древнерусских храмов могут подсказать форму головных уборов, а линии арок перекрытий проявиться в овальном силуэте изделия.

То же самое можно сказать и о других средствах архитектурной композиции: о пропорциональности, контрасте или нюансе объемов и форм, организации их по принципу ритма или метра, симметрии или асимметрии и т. д. Образную связь создаваемых моделей и архитектурного сооружения можно передать также через цветовое решение.

5.2.2. Живопись

Не вызывает сомнения связь между созданием костюма и различными видами пластических искусств: с архитектурой, скульптурой, декоративно-прикладным творчеством и живописью. Связь эта находит выражение в общности стилевых направлений, представлений о гармонии, красоте и эстетическом идеале человека.

Особенно ярко эта взаимосвязь отразилась в моде XX столетия. В начале века интерес к моде был настолько велик, что группа художников-живописцев организовала в 1911 году в Париже «Лигу нового костюма». Все участники этой организации утверждали, что создание одежды — это удел искусства.

Представители «Лиги» подготовили выставку, на которой представили 600 моделей одежды, разработанных и исполненных ими собственноручно. Все эти модели имели очень серьезные технические недостатки, но представляли собой яркое в художественном отношении 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 XX 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.

Это сказалось, например, на силуэте костюма — он приобрел четко выраженные кубистические тенденции. Самой модной силуэтной формой стали прямоугольник и овал, что так контрастировало с вычурными силуэтами костюмов предшествующих эпох.

Влияние модернистских живописных полотен было очень ощутимо в цветовом и орнаментальном решении модных тканей. Французский историк моды Бизе писал по этому поводу: «Кубизм дал возможность творцам моды отважиться на такую фантазию в рисунках, какой они 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 модной одежды. Особенно показательным в этом отношении творчество замечательного французского модельера Ива Сен-Лорана, который часто обращался к живописи как к источнику вдохновения в работе над модной линией.

В 1965 году, в самом начале своей карьеры, он создает серию костюмов по мотивам произведений художника-абстракциониста Пита Мондриана. В 1970 году на костюмах его коллекции «расцветают» вышитые «Ирисы» и «Подсолнухи» живописца Ван Гога. В 1979 году появляется коллекция «Памяти Пикассо», навеянная полотна-

ми великого художника. А в 1981 году рождается осенне-зимняя коллекция «Матисс».

Перечисленные проекты посвящены произведениям определенных художников, однако можно сказать, что живопись в целом оказывает огромное влияние на творчество Сен-Лорана. Более того, сам модельер является своеобразным живописцем в мире моды. Его работы уже более 40 лет восхищают зрителей необычным и в то же время безупречным колористическим решением. Он соединяет в своих костюмах, казалось бы, несочетаемые цвета и делает это очень убедительно и с отменным вкусом. Мастер неизменно создает цветовую гармонию, поражающую своим совершенством.

Французская журналистка Лоранс Бенаим, посвящая свою статью в журнале «L'Officiel» творчеству замечательного модельера, 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 последних десятилетий интерес к живописи как к источнику творчества возрос с новой силой. Появилось даже понятие «арт-костюм». Такое впечатление, что современная одежда превратилась в репродукции полотен знаменитых живописцев. Причем временной диапазон истории живописи, вдохновляющей художников-модельеров, очень широк — от средневековой церковной фрески до произведений художников-конструктивистов и авангардистов XX века.

Да и сами костюмы, демонстрируемые на парижских и мировых модных подиумах, сегодня с полным правом можно назвать произведениями поп-арта. По образному выражению одного из журналистов, в наше время для

того, чтобы насладиться созерцанием предметов искусства, необязательно посещать Лувр, достаточно побывать на одном из показов коллекции высокой моды.

Таким образом, очевидным является тот факт, что у художника-модельера живописные полотна могут вызвать яркую эмоциональную реакцию, способную вдохновить его на создание новой образной коллекции современной одежды.

Анализируя произведения живописи, одни модельеры видят в них оригинальное колористическое решение, другие — красоту пластики изображенных форм, третьи — необычность композиции и изобразительной манеры, четвертые — особый эмоциональный настрой и т. д. Каждый из этих признаков может стать для профессионала импульсом, толчком к творчеству.

5.2.3. Музыка и танец

Несмотря на кажущееся различие таких видов искусства, как музыка, хореография и модный дизайн, 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 выразительный образный сценический костюм определял модное направление в бытовой одежде. В истории костюма и моды есть немало примеров, когда музыка и хореография оказывали прямое и очень значительное влияние на развитие костюма.

В 1900 году в Европу в возрасте 22 лет приехала никому не известная американская танцовщица. Это была Ай-

седора Дункан, которой суждено было совершить переворот не только в искусстве хореографии, 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 движениях. Свою концепцию Айседора Дункан воплощала в живой ритмике и пластике, почерпнутой в обрядовых танцах древнегреческих весталок.

В тот период балетный костюм представлял собой довольно сложную и громоздкую 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 же всегда танцевала босиком, облаченная в прозрачную рубашку, напоминающую античные одеяния, и легкую шаль. Под рубашку танцовщица никогда не надевала традиционный в то время корсет.

Первые ее выступления вызвали у публики шок — слишком много необычного было и в движениях балерины, и в ее внешнем виде. Однако вскоре красота эмоциональной хореографии Дункан и обаяние ее личности привили любовь к античной простоте.

Танец Айседоры Дункан вызвал сильный резонанс в обществе и повлиял на то, что самый знаменитый модельер 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.

4 Другим событием, давшим толчок развитию моды начала двадцатого столетия, были гастроли в Париже, са-

мом модном городе того времени, русского балета Сергея Дягилева. Эти гастроли получили название «Русских сезонов». Выступления балетной труппы 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 балетных спектаклей «Шехеразада», «Петрушка», «Фея Роз», «Тамара», «Жарптица» и других восхищали искушенную парижскую публику вплоть до первой мировой войны. На европейского зрителя произвели 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, тунки и платья с богатым экзотическим набивным рисунком, напоминающие восточные халаты, шелковые манто с роскошной вышивкой, юбки-брюки, схваченные внизу на манер шаровар, и т. д.

После первых спектаклей «Русских сезонов» в Париже Бакст был приглашен для создания женских туалетов в самые известные Дома мод Пакена и Пуаре. Поль Пуаре, которого современники называли Великолепным, никогда не скрывал влияния Бакста на формирование своих идей, о чем писал в мемуарах «Одевая эпоху».

В моде того времени царили серые и малонасыщенные темные цвета. Пуаре же в своих коллекциях использовал яркий насыщенный колорит, основанный на цветовых контрастах. Костюмы этого модельера были украшены роскошной вышивкой шелком, бисером, стразами. Часто такой костюм венчался головным убором в стиле восточного тюрбана, украшенного пером сказочной жарптицы и драгоценными камнями.

Великолепные костюмы, созданные Полем Пуаре под влиянием театральных эскизов Бакста, перестали быть просто бытовой одеждой, пережили свое время и получили статус произведения декоративно-прикладного искусства, многие из которых сегодня украшают музеи.

Французские историки моды Бизе и Радиус писали, что 1909 год, когда на сценах Парижа появились Русские балеты, стал знаменательной датой в европейской моде. Этот год вызвал взрыв энтузиазма в создании богато вышитых тканей с применением прозрачных, дымчатых шелков; в моду вошли восточная роскошь, «богатство дворцов султанов и садов халифов».

Влияние экзотики Востока на модный костюм было заметно не только в самой композиции одежды, но и в во всем искусстве декора.

Экзотика нашла отражение также в танцах того времени, имеющих негритянские и латиноамериканские корни. Самым модным из них в Европе стало аргентинское танго, с характерным ритмом и движениями. Танго сначала было только сценическим танцем.

Традиционная 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 году 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 XX столетия — чарльстон, буги-вуги, самба, рок-н-ролл, брейк-данс и другие также оказали значительное влияние на модные направления в одежде соответствующих временных периодов истории костюма, определив образный строй, силуэтную форму, цветовое решение, пластическую организацию бытовой одежды.

Ощущение ритма в музыке и пластике хореографических движений находило определенное отражение в ритмической организации форм женского костюма. Именно благодаря танцам, музыкальный темп и ритм которых так соответствовал атмосфере жизни XX века, в моде утвердилась функциональная, легкая одежда, обеспечивающая удобство движения.

Органическая связь двух искусств — пластического танца и пластики костюма — порождала порой прочные творческие союзы их представителей. Таковым, например, является многолетнее совместное творчество великой балерины Майи Плисецкой и великого модельера Пьера Кардена.

Они познакомились в начале 70-х годов, когда Карден впервые увидел Плисецкую в балете «Кармен-сюита» и был поражен: «Мое представление о танце переверну-

лось». Великая русская балерина в свою очередь восхищалась работами Кардена: «У него фантастический 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».

Самым грандиозным их совместным проектом конца 90-х годов XX века стал весьма 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, 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 личности в мире моды Джанни Версаче, который трагически погиб в 1997 году.

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 постановщика.

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 наряда.

В 1964 году парижский дизайнер моды Пако Рабани вывел на подиум манекенщиц, одетых в оригинальные костюмы из металлических модулей. Девушки-модели дефилировали под ритмичную музыку видного композитора-авангардиста Пьера Булеза. Столь необычное зрелище вызвало чудовищный скандал в обществе. 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 модном шоу занимает главное место после костюма и манекенщицы, демонстрирующей его. Стиль поведения и характер движений моделей, а также настроение, рождаемое музыкой, помогают художнику-модельеру точнее передать образный строй своих коллекций. Поэтому сегодня подобно дизайнеру Джордо Армани многие модельеры 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 появлению и развитию новых модных тенденций, с другой — образность костюма рождает у зрителя музыкальные ассоциации.

5.2.4. Природа

Природа по праву считается самым талантливым творцом прекрасного и потому — неиссякаемым источником вдохновения для художественной деятельности. Однако природа в своих действиях заботится прежде всего не об эстетике, а о функциональности и рациональности. Она прекрасна не потому, что художественно совершенна сама по себе, 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 открывать необычное там, где оно, казалось бы, отсутствует, вдохновляться тем, мимо чего обычный человек проходит равнодушно.

Гармония, царящая в природном мире, окружает человека на протяжении всей его жизни, оказывая огромное влияние на формирование его личности. Созерцание природы — это самый доступный способ наслаждения прекрасным. Человек, обладающий художественным восприятием действительности, берет из окружающей его природы представления о красоте, гармонии и бесконечном многообразии растительного и животного мира.

Очень точно писал о связи художественного творчества с природой немецкий поэт И.-В. Гёте: «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. Из того, что представляет нам природа, мы лишь в скудном количестве отбираем себе в жизни нечто такое, чего стоит желать, чем можно наслаждаться...»

Эмоциональный контакт с природой является для дизайнера неисчерпаемым источником вдохновения в работе над новой коллекцией костюмов. Изучая природный мир, он создает принципиально новые формы одежды, оригинально воплощая их в реальные изделия.

Очень часто различные объекты живой и неживой природы, будь то растения, животные, мир минералов и т. д., являются источниками возникновения образных ассоциаций у художника-модельера и вдохновляют его на создание коллекций.

Однако путь преобразования природных форм в формы костюмные довольно труден и своеобразен. Костюм является объемно-пространственной структурой, приспособленной к форме человеческого тела. Он не может быть копией своего природного первоисточника. Дизайнер, работая над поиском новых форм в костюме, выражает предметы объективного мира не через конкретное изображение, а через эмоциональные ассоциации, основанные на наблюдении.

Натолкнуть на новую идею его могут пластическая организация природной формы, красота и образное звучание линий, рисующих эту форму, ритмический строй

мелких деталей. Часто художника-модельера привлекает причудливость окраски или фактуры, придающая форме особую орнаментальность.

Импульсом для создания образа костюма иногда служит качество поверхности, например, оперение у птиц, чешуя рыб, рисунок кожного покрова зверей, рептилий, насекомых. Орнаментальные узоры, которыми природа щедро одарила представителей животного мира, могут быть использованы модельером при создании декора костюма.

Мотивы природы являются для художника 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-модельером, всегда должны оставаться главным источником новых художественных идей, реализованных в костюме или коллекции.

5.3. Народный костюм и современная одежда

Создание модного костюма — это постоянный поиск новых форм и конструкции одежды, ее цветового и декоративного решения и, как результат — нового образа. Как уже было сказано выше, творческим стимулом и источником вдохновения в этом поиске может стать любое явление жизни человека.

Ассоциативное представление является при этом важнейшим фактором создания нового решения, оно позволяет достичь разнообразия видимого образа, добиться новизны, а именно новизну мы рассматриваем как один из существенных признаков 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 модельера, проектирующего современную одежду, является исторический и народный костюмы, традиции которых складывались и утверждались веками.

Естественно, что, занимаясь созданием современной одежды и модного направления, дизайнер не должен копировать формы народного и исторического костюмов. Его задачей является достижение выразительности и образности путем трансформации источника творчества посредством ассоциативного мышления.

При работе с историческим материалом невозможно не восхищаться его 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 позиций современного человека обрекает работу модельера на неудачу. Ведь исторический костюм, так гармонично соответствовавший своей эпохе, становится неуместным в условиях сегодняшней жизни и вместе с целесообразностью теряет свое обаяние.

Творческая трансформация характерных свойств и признаков костюма прошлых веков, служащего импуль-

сом для создания новых форм современной одежды, начинается со сбора информационного материала. Выполняя копии, зарисовки костюмов и их фрагментов, нужно выявить пластику формы и закономерности ее развития, красоту пропорциональных отношений отдельных частей формы, принцип ее ритмической организации, характер цветового решения, разнообразие фактур и декоративного оформления, а также 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 сегодняшнего дня.

Особый интерес художники-модельеры проявляют к народному костюму как к 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 и обновлению современного костюма, созданию в нём особого национального колорита. Однако при этом национальные черты 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 смысле для нас особый интерес представляет русский народный костюм.

Коллекции народных костюмов, хранящиеся в музеях нашей страны, наглядно демонстрируют фантазию

русских людей, их тонкий вкус, изобретательность и мастерство. Профессиональных художников поражают разнообразие форм и образов, стройность композиционного решения, 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 от поколения к поколению.

Живой интерес к изучению и современному переосмыслению русского народного костюма проявляла Надежда Ламанова — замечательный модельер, работающий 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 материалов, дешевизна изготовления. При этом она неизменно восхищалась искусством художественно-декоративного решения русской одежды.

Именно принципы создания народной одежды легли в основу ее теории моделирования. Н. Ламанова работала в содружестве с Верой Мухиной, прекрасным живописцем и скульптором (ей принадлежит скульптурная композиция «Рабочий и колхозница»). В 1925 году они подготовили оригинальную коллекцию современных костюмов для участия во Всемирной выставке в Париже.

В качестве главной образной идеи Ламанова и Мухина использовали традиции русского народного костюма. В тяжелое для России послереволюционное время созда-

ние одежды было делом совсем непростым. Ткани, которыми располагали Ламанова и ее помощницы, — грубое полотно, бумазея, 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 того времени, но имели при этом русский национальный колорит. В общей композиции костюмов, расположении декора (в основном это была ручная вышивка) четко прослеживались традиции русской национальной 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 жюри и зрителей сочетанием национальной самобытности и модного направления в современном костюме.

Этот исторический пример удачного обращения художника-модельера 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 и самобытнее.

Именно поэтому среди устойчивых стилей в современной одежде 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 из него богатство колористических сочетаний, разнообразие орнаментных композиций, выразительность формы.

На рис. 78 представлен эскиз коллекции молодежной одежды, выполненной в фольклорном стиле. Очевидно, что, проектируя эту коллекцию, художник вдохновлялся своеобразным и красочным костюмом индейцев Южной Америки.

Использование современными дизайнерами элементов народного костюма придает проектируемой ими одежде живость, нарядность, образность. В настоящее время вполне сформировался подход к использованию фольклорного материала в современном моделировании: основная роль в создании одежды принадлежит поиску новой оригинальной образности и эмоциональной выразительности.

5.4. Принципы творческой переработки образного источника в модный костюм

Художник-модельер не может творить без вдохновения. Источником же вдохновения для него может стать любой предмет, любое явление окружающего мира. То, что обычному человеку покажется далеким от предмета творчества модельера, т. е. костюма, профессионалу спо-



Рис. 78. Эскиз коллекции современной одежды, выполненной в фольклорном стиле

собно дать толчок для создания новой формы, отличающейся особой образностью.

Выше были подробно рассмотрены наиболее важные источники творчества художника-модельера. Очевидно, что они весьма разнообразны и порой совсем не похожи друг на друга. Однако при этом принципы переработки и использования их признаков при проектировании костюмной формы подчиняются единой логике.

Невозможно точно объяснить чудо рождения новой идеи. У каждого творца это происходит по-разному. У одного модельера рождает образы новой коллекции музыка, создающая особый эмоциональный настрой, у другого — созерцание живописных полотен, у третьего — интерес, вызванный необычным видом и характером поведения какого-либо животного... Так или иначе, что-то заставляет художника взяться за карандаш или кисть и зафиксировать свои первые ощущения на бумаге, чтобы впоследствии воплотить их в реальные костюмы.

Путь, которым идет дизайнер, трансформируя источник творчества в костюмную форму, можно представить следующим образом.

Если это предмет материального мира — архитектурное сооружение, народный или исторический костюм, природный объект и т. п., то прежде всего художник изучает его, рассматривает, пытается проанализировать и выявить основные характерные признаки.

При этом важное значение имеют внешний вид предмета, его пропорции, форма, пластика рисующих форму линий, цвет и фактура, а также связь его с окружающей средой. Интересны также превращения, происходящие с формой в процессе ее движения. Если объектом изучения является живое существо, то нужно обратить внимание на характер его передвижения, позы и т. д.

Затем можно переходить к следующему этапу — выполнению набросков с натуры, отмечая наиболее характерные особенности формы, принципы ее внутренней орнаментации, колористическое решение. На основе этих зарисовок выполняется серия рисунков, где реальный образ источника трансформируется в более условный, обобщенный, стилизованный.

Самая трудная задача на этапе создания эскиза — определить, что в источнике подлежит преобразованию и в чем суть этого преобразования. Другими словами, нужно найти способ превращения натуралистичной формы в декоративную. Очень важно на этом этапе, изображая условный образ, не утратить естественности и живости образного первоисточника.

Последовательный ряд дальнейших зарисовок на основе первоначальных набросков постепенно приближается к силуэтам проектируемых костюмов. Интересно, что образный источник может дать одновременно несколько импульсов и направлений развития идеи. Так, например, форма цветка дает толчок к разработке силуэтной формы костюма, линий внутреннего членения, приемов декоративного оформления, цветового, фактурного решения и т. д.

Рассматривая серии эскизных зарисовок, показанных на рис. 78, 80 и 81; 82, 83, 84 и 85, а также 86, 87 и 88, можно наглядно представить себе поэтапный процесс преобразования источника творчества в современный бытовой костюм.

Так на рис. 79, 80 и 81 показаны этапы трансформации природной формы — аквариумной декоративной рыбки — в современный бытовой костюм. Сначала была выполнена натурная зарисовка рыбки (рис. 79), в которой художник отметил наиболее характерные с его точ-



Рис. 79. Натурная зарисовка акваркумной рыбки

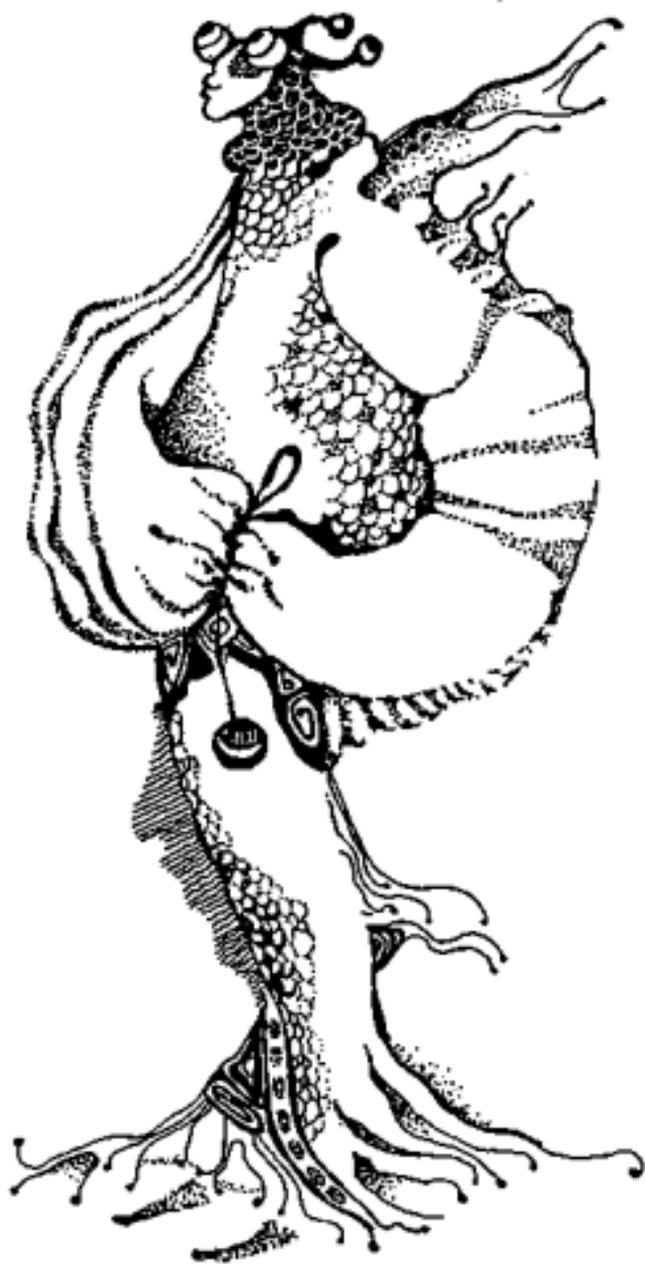


Рис. 80. Эскиз костюма-образа



Рис. 81. Эскиз бытового костюма

ки зрения признаки природного объекта: контраст пластических движений — жесткая, массивная, статичная форма туловища и подвижная пластика хвоста и плавников, а также интересный рисунок чешуи, большие круглые глаза.

Эти признаки в дальнейшем нашли отражение в изображении костюма-образа (рис. 80). Здесь нет еще конкретной информации о форме и конструкции будущего костюма, но зато прекрасно виден его образно-эмоциональный характер.

Образное решение, найденное в этом эскизе, сохраняется и в модели реального костюма, изображенного на рис. 81. Проектируя современную бытовую одежду, обладающую практичностью и удобством, художник при этом наделил ее эмоциональной выразительностью и постарался вызвать у зрителя те же чувства, которые он сам испытал, любясь красотой аквариумной рыбки.

Аналогичным образом совершается трансформация растительной формы (рис. 82, 83, 84 и 85) и архитектурного сооружения (рис. 86, 87 и 88) в костюмную форму.

Более абстрактные образы порождает музыка. Невозможно сделать натурные зарисовки этого первоисточника, так как он не является объектом материального мира. Однако музыка тоже имеет свои характерные признаки, которые могут вдохновить на создание костюма и отразиться в нем. Каждое музыкальное произведение обладает ритмом, темпом, настроением, оно способно вызвать радость, грусть, восторг, беспокойство или желание танцевать.

Испытав эмоциональную реакцию на музыку, модельер может передать ее характер в эскизах костюмов посредством ритмической организации элементов костюма, выявления пластики его формы, использования вырази-

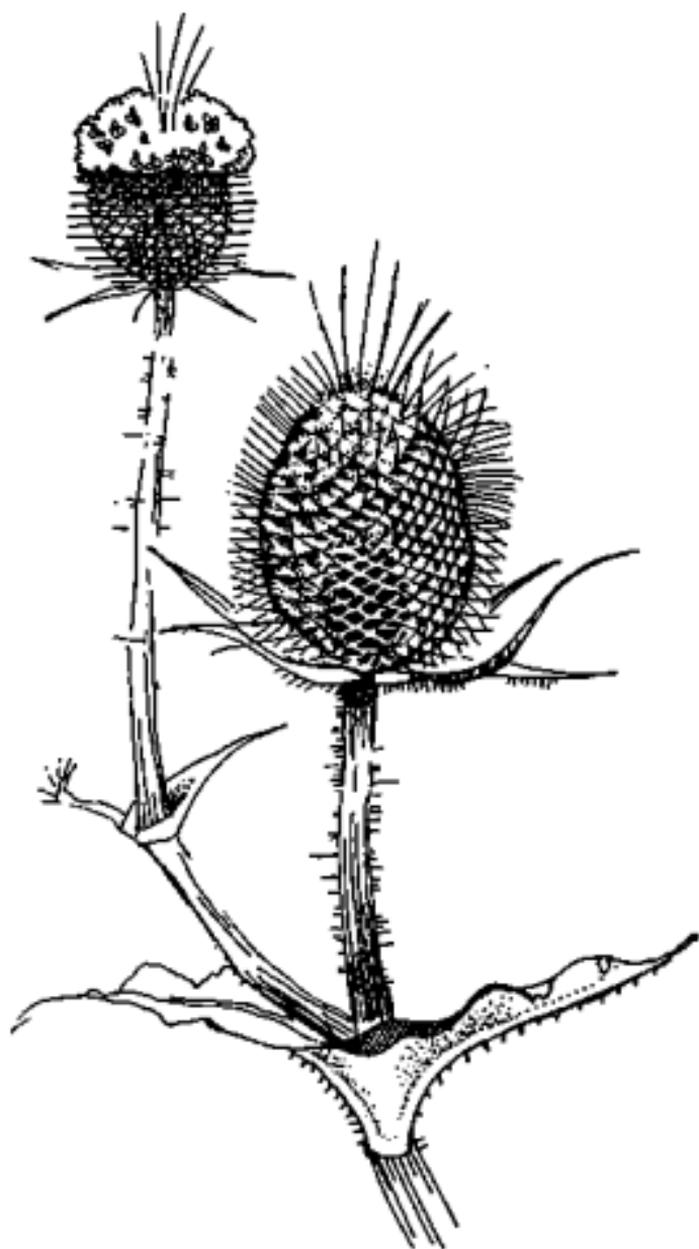


Рис. 82. Натурная зарисовка растительной формы

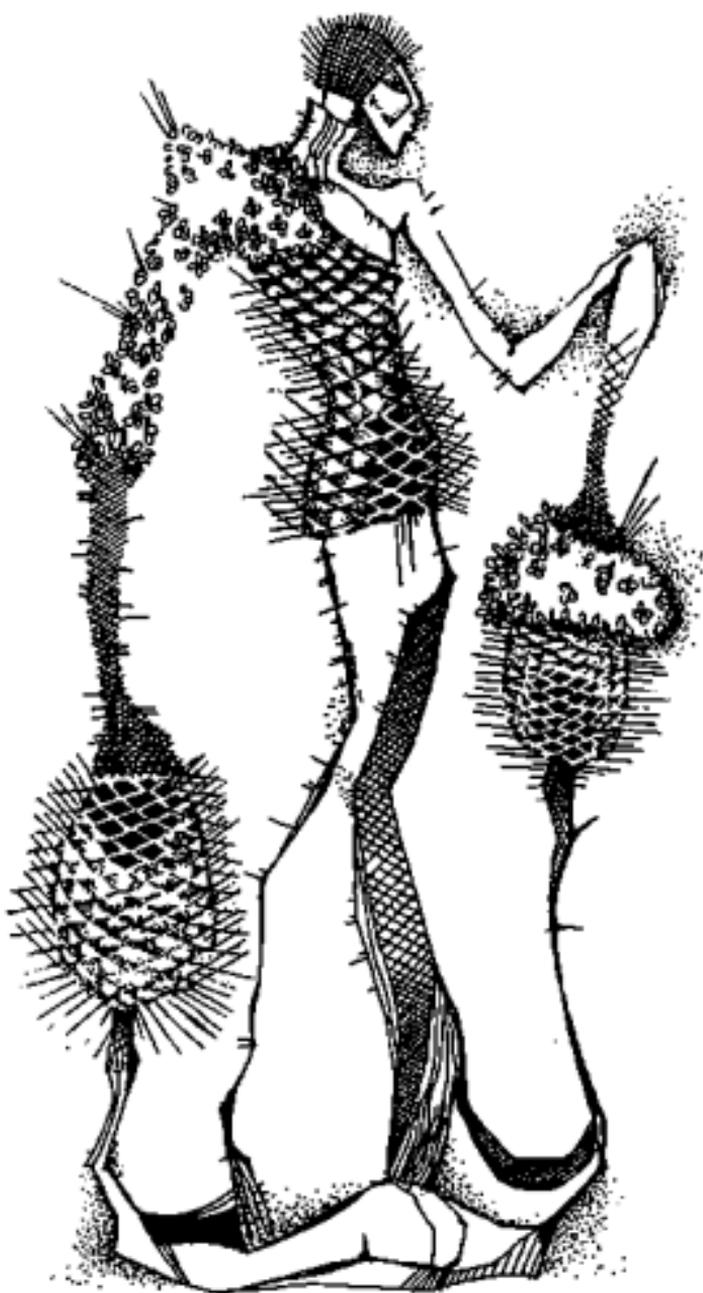


Рис. 83. Эскиз костюма-образа

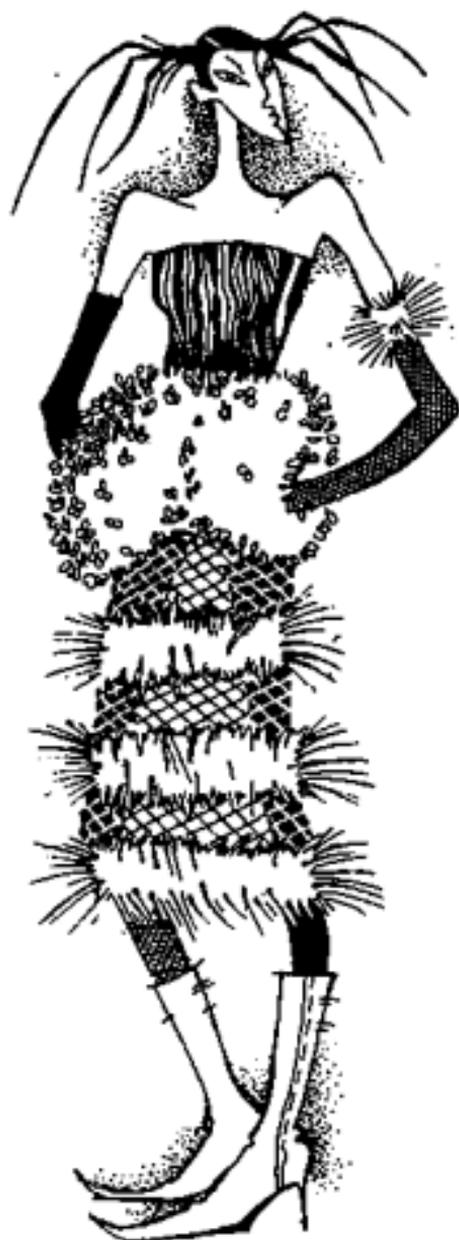


Рис. 84. Эскиз бытового костюма



Рис. 85. Эскиз бытового костюма



Рис. 86. Зарисовка буддистского храма

тельных композиционных средств (симметрия и асимметрия, контраст и нюанс, статика и динамика), а также цветового решения.

Именно благодаря цветам, примененным в costume, можно создать определенное настроение у зрителя. Существует даже теория взаимосвязи звуков и цветов, согласно которой каждой музыкальной ноте соответствует совершенно определенный цвет. Кроме того, цвета довольно активно воздействуют на психику человека.

Таким образом, вдохновившись тем или иным источником творчества, модельер приступает к разработке новых костюмов и коллекций. При этом он не стремится

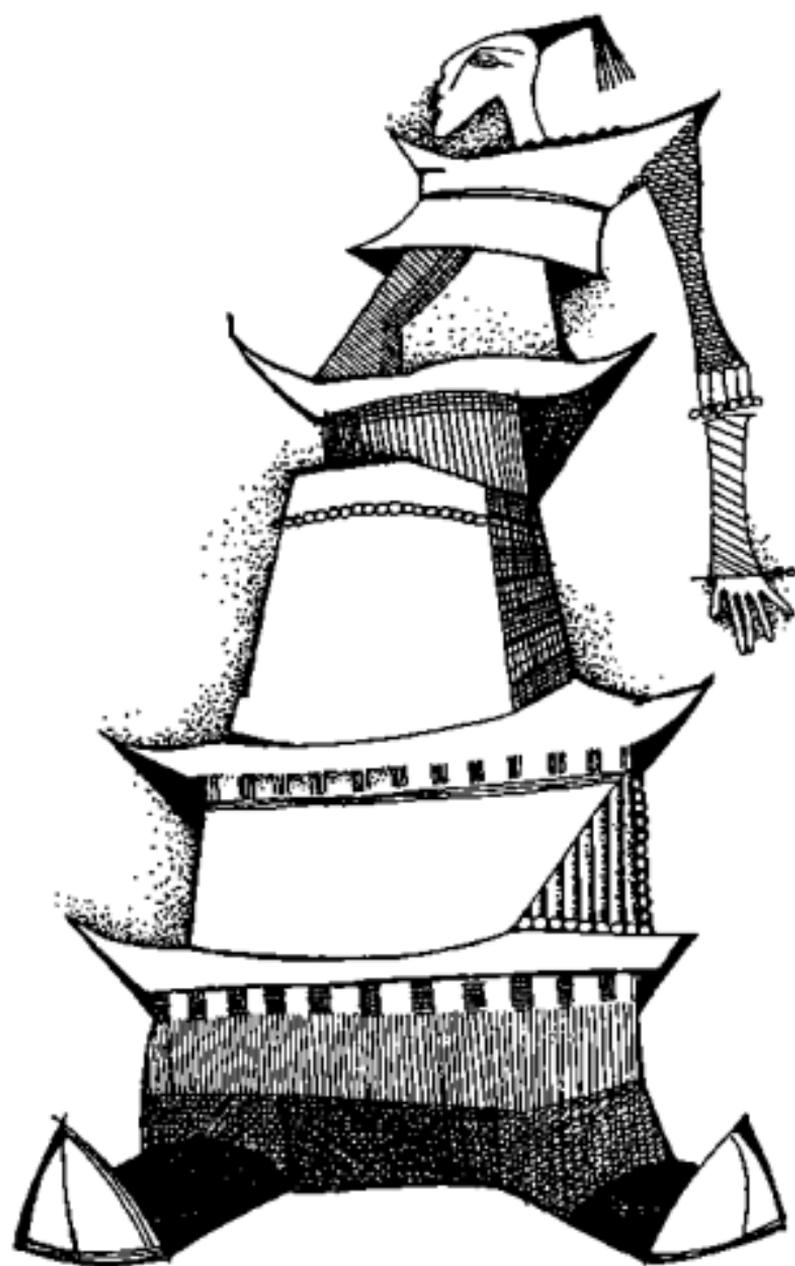


Рис. 87. Эскиз костюма-образа



Рис. 88. Эскиз бытового костюма

копировать оригинал, а творчески перерабатывает его признаки, стараясь сохранить в созданных костюмных образах свежесть своих ощущений и поделиться ими со зрителями.

Вопросы для повторения к главе 5

- 1. Что такое художественный образ?*
- 2. Что такое проектный образ?*
- 3. Какие факторы определяют проектный образ предметов быта, созданных дизайнером?*
- 4. Назовите основные этапы изучения источника творчества с целью его дальнейшей трансформации в костюмную форму.*
- 5. Привести примеры возможных источников творчества художника-модельера.*
- 6. Чем обусловлена связь архитектуры и дизайна костюма?*
- 7. Как художественные стили, сформировавшиеся в архитектуре, нашли отражение в историческом костюме?*
- 8. Какие признаки архитектурных сооружений могут быть перенесены в костюмную форму?*
- 9. В чем состоит родство костюма и живописи?*
- 10. Как модернистская живопись XIX столетия повлияло на формирование современного костюма?*
- 11. Какие признаки произведений живописи могут найти отражение в костюмной форме?*
- 12. Что означает понятие «арт-костюм»?*
- 13. Назвать исторические примеры влияния хореографии на развитие костюма.*
- 14. Как осуществляется взаимосвязь музыки, пластики танца и костюма?*
- 15. Какие объекты живой и неживой природы могут стать источником творчества художника-модельера?*

- 16. Какие признаки природного первоисточника способны трансформироваться в костюмные формы?*
- 17. Как формы и признаки исторического и народного костюма находят отражение в современной одежде?*
- 18. Как современная одежда фольклорного стиля связана с историческим первоисточником?*
- 19. Какое значение в творчестве художника-модельера Н.Ламановой играло народное искусство?*
- 20. Каким образом осуществляется трансформация образного источника в костюмную форму?*
- 21. Каково значение эскизного этапа проектирования костюмной формы при работе с образным источником?*

КОСТЮМ КАК ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА МОДЫ

.....

Человек никогда, даже в эпоху первобытности, не довольствовался лишь тем, что ему подарила природа. Он активно создавал множество объектов для удовлетворения своих индивидуальных и общественных потребностей — жилища, орудия труда, оружие, средства коммуникации, предметы быта.

Все эти предметы человек производил не только с позиций их практического использования, но и следуя своим эстетическим представлениям. Другими словами, создавая предметную среду обитания, человек делал жизнь и более комфортной, и более красивой.

Одним из таких предметов является одежда, которая во все времена выполняла множество разнообразных функций, являясь одновременно и средством защиты тела человека от погодных условий, и средством приближения его внешнего вида к эстетическому идеалу определенной исторической эпохи, и средством общения между людьми, и т. д. и т. п.

6.1. История развития дизайна костюма

В современном обществе дизайн — наиболее развитая и теоретически осмысленная область художественной деятельности человека. Дизайн очень разнообразен по своей специализации — продуктом его является весь предметный мир, создаваемый людьми средствами индустриальной техники по законам красоты и функциональности.

Предметы труда и быта (в том числе и костюм), созданные дизайнером, неотделимы от материальной культуры современной ему эпохи, они тесно связаны с соответствующим бытовым укладом, с теми или иными местными этническими особенностями, социально-групповыми различиями.

Являясь предметной средой, с которой повседневно соприкасается человек, произведения дизайна своими эстетическими достоинствами, образным строем и характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, становятся важнейшим источником эмоций, влияющих на его отношение к окружающему миру. Таким образом дизайн принадлежит одновременно к сферам и материальных и духовных ценностей.

Что же такое дизайн? Попробуем разобраться в этом понятии. Само слово «design» английского происхождения и буквально переводится как *проектировать, чертить, задумывать*. В современном представлении этот термин обозначает художественное проектирование промышленных изделий, удобных красивых вещей, соответствующих господствующим в данное время требованиям моды, а также уровню научных знаний и технических достижений.

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 бытовых вещей. На смену уникальному изделию мастера пришло производство штампованных товаров. Этот процесс довольно точно охарактеризовал Ю. Б. Борев: «Перестав быть предметом роскоши, продукт производства одновременно перестал быть роскошным предметом, так как он не несет в себе индивидуальность создателя».

И тогда на помощь конструктору, проектирующему функциональные качества предмета, пришел художник, обеспечивающий его эстетическую 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 индустриальное производство.

Основные принципы теории дизайна были сформулированы на рубеже XIX и XX столетий архитектором Х. Ван де Вельде. Он подчеркивал необходимость сочетания технической и художественной формы изделий, при этом подчиняя эстетические качества требованиям целесообразности и функциональности вещи. Другими словами, он призывал к «практической и разумной красоте».

В 1913 году 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 году, он основал и возглавил в немецком городе Веймаре знаменитый «Баухауз» (в переводе с немецкого «Дом строительства»), который стал первой школой дизайна, стремившийся объединить усилия техники и искусства в промышленном производстве.

Программа обучения в школе предполагала соединение искусства со строительной техникой, как в средневековых ремесленных гильдиях, но на современной основе. В качестве преподавателей были приглашены самые известные и прогрессивные архитекторы и художники-реформаторы того времени. Все они утверждали принципы рационализма в мировой архитектуре и в становлении художественного конструирования, рассматривая это как основное условие улучшения социальной жизни человеческого общества.

Одновременно с созданием «Баухауза» в Европе идеи технической эстетики, или дизайна, начали распространяться и в России. В 1920 году в Москве в результате слияния Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества образовывается ВХУТЕМАС — Всероссийские художественно-промышленные мастерские, которые вели активные практические и теоретические поиски в области дизайна.

Это было специальное высшее учебное заведение, имевшее целью профессиональную подготовку «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». Замечательные русские художники-новаторы, преподававшие во ВХУТЕМАСе, — А. Родченко, В. Татлин, Л. Лисицкий, М. Гинсбург и другие, стали участниками движения за «производственное искусство».

В то же время (20-е годы XX столетия) наблюдается расцвет дизайна костюма в нашей стране. Впервые была поставлена задача изготовления массовой, общедоступной одежды высокого качества. С этой целью при отделе ИЗО Наркомпроса была создана мастерская современного костюма, которую возглавила Надежда Ламанова — известный не только в России, но и за рубежом модельер и театральный художник.

Мастерская стала первой творческой экспериментальной лабораторией новых форм бытового костюма. А в 1923 году открылось первое ателье моды, которое занималось изготовлением одежды для индивидуальных заказчиков. В этом же году начал издаваться журнал по вопросам культуры одежды «Ателье мод». Все эти новобразования стали своего рода центром искусства моделирования и теории бытового костюма в нашей стране.

Успехи в развитии российского дизайна костюма в эти годы были в значительной степени обеспечены тем, что в сфере проектирования и создания одежды работали художники яркого таланта: модельер Н. Ламанова, известный уже тогда скульптор В. Мухина, живописец и театральный художник А. Экстер, Л. Попова, уже названные выше 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, рациональности. В своем творчестве все они проповедовали мысль о том, что предметы, окружающие людей в их жизни, должны «по-человечески относиться к человеку», т. е. обладать двумя важнейшими качествами — функциональной целесообразностью и эстетической выразительностью.

Разрабатывая теоретическую программу по моделированию и художественному проектированию одежды, Ламанова в 1922 году 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 должен не только не мешать, но и помогать ему (человеку)».

Идея гуманизации относится не только к одежде, но и ко всему предметному миру, окружающему людей. Однако костюм наиболее тесно связан с человеком. Образую с ним единое целое, костюм не может быть представлен вне своей функции. Свойство одежды как предмета сугубо личного обусловило в ее создании учет пропорциональных особенностей фигуры, половой принадлежности, возраста человека, а также частных деталей его внешности.

Современные дизайнеры и производители одежды опираются в своей деятельности на использование самых новых материалов и самых передовых технологий. В результате одежда максимально избавляется от диктата отдельной личности, превращается в предмет высокой технологии, где на первый план выдвигается совершенная функция.

Но какой бы функциональной ни была мода, какими бы рациональными приемами ни руководствовался дизайнер, он всегда остается изобретателем и художником, творчество которого всецело посвящено человеку.

6.2. Задачи и цели дизайна современного костюма

Дизайн костюма как один из видов проектного творчества имеет своей целью создание предметного мира, в котором живет человек. Среди других объектов предметной среды костюм является наиболее сложной и наиболее тонко организованной структурой. Это связано с тем, что, с одной стороны, костюм находится во взаимосвязи с остальными предметами, а с другой — с фигурой человека, его обладателя.

Кроме того, одежда является отражением культурно-го и социально-экономического уровня развития общества. В костюме всегда воплощался идеальный образ человека. Так было на каждом этапе культурного развития человечества, в чем легко убедиться, изучая исторический костюм.

Сегодня бытовой костюм, как и раньше, является важным средством стилизации фигуры человека, приближения ее к идеальному образцу. При помощи одежды человек может улучшать свою внешность, подчеркивая достоинства фигуры и делая незаметными недостатки.

Создание такой одежды, которая делала бы человека более привлекательным, и является главной задачей современных дизайнеров. Проектируя бытовую одежду, производимую массовым тиражом, дизайнер обязан хорошо представлять условия современного промышленного производства, для того чтобы созданный им опытный образец смог получить дальнейшее тиражирование.

Таким образом, дизайнер в своей проектной деятельности должен учитывать разнообразные требования, предъявляемые к современной одежде как со стороны ее производства, так и со стороны потребления.

Соответственно эти требования делятся на промышленные и потребительские. Потребительские требования представлены тремя группами — функциональной, эстетической и экономической.

Функциональность одежды определяется ее соответствием назначению. Проектируя новую модель, дизайнер прежде всего должен учесть, для чего это изделие предназначается, в каких условиях оно будет эксплуатироваться. Исходя из этого организуются объемы изделия в целом и его отдельных элементов (рукавов, лифа, низа и т. д.), которые наилучшим образом обеспечат удобство разнообразных движений, связанных с определенным характером действия человека.

В группе функциональных требований выделяются требования эргономические, гигиенические и эксплуатационные.

Эргономические требования предусматривают соответствие отдельных частей одежды по их объему, форме и пространственной организации фигуры человека и характеру его действий.

Гигиенические требования к одежде учитывают создание комфортных условий для жизнедеятельности человека в ней — защиту от воздействий внешней среды; воздухопроницаемость, обеспечивающую вентиляцию тела; способность поддерживать определенную температуру; отсутствие вредных воздействий на организм человека и т. д.

Гигиенические требования обеспечиваются в первую очередь правильным выбором материалов, соответствующих конкретным условиям эксплуатации швейных изделий. Здесь должны учитываться такие факторы, как вид волокна, крутка ткацких нитей, способ их переплетения, определяющий плотность ткани, обработка поверхности.

Вторым важным фактором, влияющим на оценку гигиенических качеств изделия, является правильное распределение объемов одежды, т. е. пространственная организация формы — ее структура.

Эксплуатационные требования обеспечивают удобство и надежность одежды в носке, т. е. прочность материалов, долговечность изделия без деформации и износа, целесообразность распределения объемов и членений одежды, удобное расположение карманов и застежек, несложность чистки одежды.

Совершенно очевидно, что одни лишь функциональные требования не обеспечивают высокой оценки качества современной одежды. Не меньшее значение имеют эстетические требования, которые учитывают композиционную выразительность изделия, тектоничность формы, использование отделки и общее художественное оформление одежды, соответствие ее основным направлениям современной моды в решении силуэта, конструкции, пластики, цвета и т. д.

Большое значение для обеспечения эстетических требований имеет выбор материалов для изготовления одежды с учетом их конкретных свойств. Кроме того, значительную роль играют выразительные средства композиции — вид симметрии формы, пропорции и ритмическое движение элементов и деталей одежды, использование контраста или нюанса в решении формы, цвета, тональности, фактуры ткани и т. п.

Весьма важную часть общих потребительских требований составляют экономические требования, предъявляемые к бытовой одежде. Зачастую именно они определяют возможность создания того или иного изделия в условиях промышленного производства.

Соответствующее функциональным и эстетическим требованиям изделие может иметь достаточно высокую цену, обеспечивающую целесообразность его производства. Однако при этом цена должна быть доступной большому числу покупателей.

При ценообразовании необходимо учитывать также то обстоятельство, что разные виды одежды в различной степени реагируют на колебание модных тенденций. Одни из них (бельевая группа, верхняя одежда, классические костюмы) более устойчивы и не теряют своей актуальности несколько модных сезонов. Цена на них может быть достаточно высокой.

Другие виды швейных изделий (летние платья, юбки, брюки, блузки и т. д.) довольно быстро выходят из моды, утрачивая свою моральную ценность без потери физических качеств. Стоимость таких изделий может резко упасть по мере того, как они выходят из моды, поэтому они не должны быть дорогими, что обеспечит их быструю реализацию.

Дизайнер, проектирующий современную одежду, должен помнить, что только обеспечение полного комплекса потребительских требований, позволяет присвоить изделию высокую оценку качества.

6.3. Разработка серии изделий на основе базовой формы

Основной объем швейных изделий создастся путем промышленного производства. Такая одежда всегда изготавливается массовым тиражом. Это обусловлено тем, что на крупных швейных предприятиях производство

одежды представляет собой определенный технологический поток, изменить который не так просто. Внедрение новой модели требует изменение технологических условий, что крайне невыгодно для производителей.

В то же время выпуск большого количества одинаковых изделий снижает их потребительскую ценность, а значит, и возможную стоимость. Покупатели с большей охотой приобретают одежду, изготовленную небольшими тиражами.

Разрешить это противоречие помогает техническое моделирование, которое занимается разработкой различных вариаций моделей, полученных на основе одной базовой формы одежды. В результате на крупных швейных фабриках может отшиваться довольно разнообразная одежда, выпущенная небольшими партиями, без значительных изменений технологических условий.

Таким образом, проектированию швейных изделий, рассчитанных на массовое их производство предшествует разработка базовой формы, в основе которой заложена структура, исходная для всех последующих вариаций.

Базовая форма всегда создается с учетом модных тенденций и перспектив их развития. Кроме того, она основывается на передовых технологиях, возможностях современной техники, включает использование стандартизированных узлов и унифицированных деталей, что обеспечивает мобильность и рентабельность производства.

В конструкцию базовой формы закладываются определенные величины прибавок, обеспечивающие модную степень прилегания изделия к фигуре человека; конструктивные линии, распределяющие объемы становой части; особенности линии плеча, т. е. мера ее покатости или спрямленности, приподнятости или приспущенности; форму и объем рукава и т. д.

Другими словами, сама базовая форма должна быть гармоничной и продуманной. Только в этом случае созданные на ее основе варианты моделей будут иметь четкое и ясное композиционное решение.

В любом случае критерием эстетического качества каждой из моделей серии будет пропорциональная соразмерность всех параметров формы, стилистическая однородность всех составляющих изделие элементов, соответствие общего композиционного строя характеру материала и, конечно, моде.

Параллельно дизайнером решаются задачи, связанные с производством. Помимо высоких эстетических показателей, определяющих потребительскую ценность изделий, большое значение имеют также технологичность и экономическая целесообразность промышленного изготовления этих моделей, что в итоге влияет на их стоимость.

6.3. Комплект и ансамбль

Обычно в магазинах, в отделах готового платья, можно приобрести единичные изделия, выполненные в условиях массового производства, — блузы, юбки, брюки, платья, жакеты и т. д. Соединяя эти изделия по принципу единого назначения и общего стилевого решения, можно составлять комплекты костюмов.

Комплектом называется полный набор вещей, выполненных из одного или разных, но сочетающихся по цвету, фактуре, рисунку материалов, имеющих общее назначение и стилевое единство.

Комплексный подход позволяет добиться большого разнообразия вариантов костюмов, так как из определенного набора вещей можно создавать различные комплекты. Возможность заменять отдельные части комплекта является важным средством его эксплуатации.

Особенно широко комплексное построение костюма используется в повседневной одежде. В зависимости от вида трудовой деятельности она может решаться в любом стиле, но предпочтение отдается спортивному и классическому, потому что они в большей степени обеспечивают человеку подтянутость, собранность и удобство в трудовой обстановке.

При этом стилевое решение может меняться при замене элементов комплекта. Так, например, если с брюками и блузой типа мужской сорочки надеть куртку, то комплект приобретет спортивный вид. Если куртку заменить на строгий пиджак, то получится новый комплект — классический. Такая стилевая трансформация очень важна, так как она обеспечивает разнообразие гардероба при небольшом количестве вещей.

Очевидно, что не любой набор вещей, надетых одновременно, может стать комплектом. Необходимо сочетание изделий, составляющих комплект, по принципу пропорционального соотношения и пластического сопряжения форм.

Возможны три варианта сопряжения форм костюма:

- по принципу примыкания отдельных частей формы;
- по принципу взаимного пересечения форм друг с другом;
- по принципу зависимости форм, расположенных на расстоянии друг от друга.

Примером простого примыкания форм служат комплекты из блузы с юбкой или брюками. В этом случае у края одного изделия начинается другое изделие, так, например, как показано на рис. 90.

Комплекты, состоящие из трех и более изделий, например из блузы, юбки и жилета, являются примерами сопряжения по принципу взаимного пересечения. В названном примере жилет пересекает выходящие из-под него юбку и рукава блузки. По этому принципу сопрягаются многослойные комплекты одежды, столь популярные сегодня. Вариант такого комплекта изображен на рис. 91.

Зависимость расположенных на расстоянии друг от друга форм можно наблюдать в комплектах, где изделия не примыкают друг к другу, например, короткий топ в сочетании с брюками с заниженной линией талии (рис. 92). Этот принцип сопряжения лежит также в основе соответствия форм различных аксессуаров, например, обуви и сумки или головного убора и муфты и т. д.

Комплекты одежды проектируются с использованием широкой гаммы пластических свойств швейных материалов. Они могут быть выполнены из одной ткани; из тканей-компаньонов, обладающих одной линейной плотностью, но разной структурой; из тканей с разным волокнистым составом, характером пряжи, видом переплетения и отделки, но объединенных цветом.

Составление комплекта одежды из единичных изделий промышленного производства подчиняется общим законам, по которым строится любая пространственная композиция. Здесь также главная роль в организации формы принадлежит пропорциональным отношениям; выразительными средствами являются ритм, симметрия



Рис. 90. Комплект одежды, созданный по принципу примыкания форм



Рис. 91. Комплект одежды, созданный по принципу пересечения форм

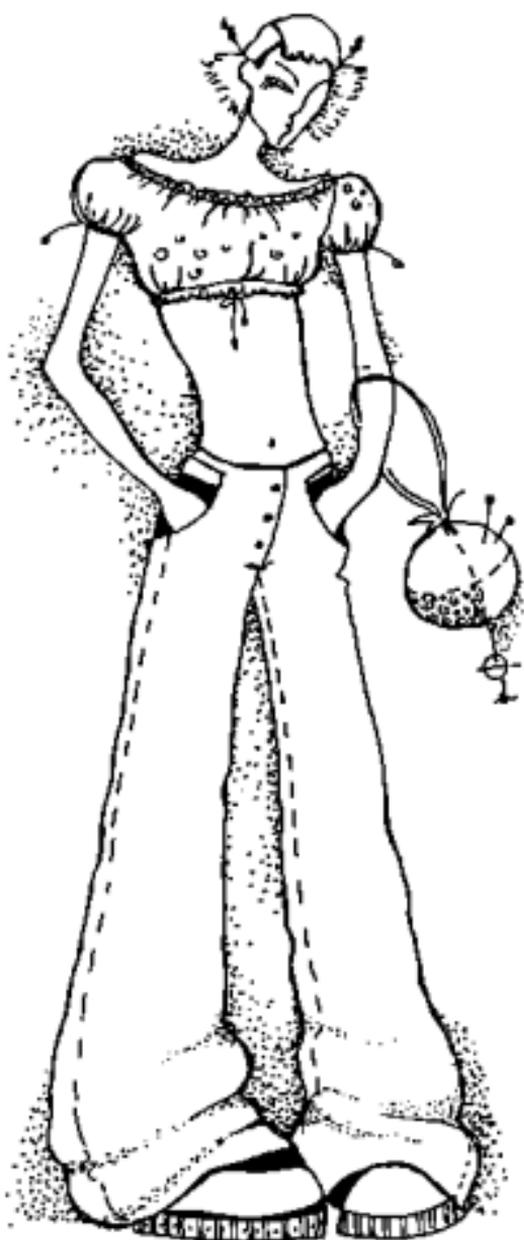


Рис. 92. Комплект одежды, формы которого расположены на расстоянии друг от друга

или асимметрия, контраст или нюанс, и также в результате должно возникнуть гармоничное единство.

Пластическая общность форм нескольких комплектов является основой для объединения их в гардероб. Гардеробом называется ряд комплектов, принадлежащих одному человеку и соответствующих его социальной и профессиональной принадлежности, образу жизни, климатическим условиям.

Гардероб современного человека включает в себя верхнюю одежду, отвечающую сезонным и климатическим условиям проживания, и достаточно широкий круг изделий, из которых складываются повседневные, домашние, нарядные комплекты, а также белье и аксессуары.

Изделия, составляющие один гардероб, должны хорошо сочетаться друг с другом, чтобы являться средством для составления большого числа вариантов комплектов для различных жизненных ситуаций. Особая роль здесь принадлежит аксессуарам, использование которых может придать одному и тому же комплекту разное образное звучание и стилевую направленность.

Так же, как и комплект, по единому композиционному замыслу создается ансамбль костюма, который включает в себя набор взаимосвязанных и взаимообусловленных изделий, образующих стилевое единство. В ансамбле наиболее полно раскрывается образ определенного человека.

Для ансамбля костюма характерны многочастность и многослойность. Причем все составляющие его части носят одновременно. Помимо швейных изделий ансамбль включает в себя головные уборы, украшения, чулки, обувь, платки, шарфы и прочие аксессуары, и все они находятся в строгом соподчинении друг другу.

Главным элементом ансамбля могут быть одежда или обувь, прическа или головной убор, при этом остальные составляющие приобретают подчиненное значение, уравновешивая костюм по пластике, объему, цвету, фактуре.

Взаимодействие элементов костюма в ансамбле обусловлено их общим стилем, конструкцией, материалом и назначением. Для ансамблевой системы характерно решение костюмов для исключительных случаев — костюмы парадно-торжественного назначения, нарядные, свадебные, ритуальные и т. п.

Особое значение имеет согласованность ансамбля с предметной средой, в которую помещен человек. Ансамбль костюма, выражая не только образ отдельного человека, но и определенную историческую эпоху, ее культуру, всегда связывал костюм человека с интерьером и архитектурой.

6.4. Понятие о коллекции костюмов

Несколько ансамблей одежды, объединенных общим художественным замыслом дизайнера, могут образовать коллекцию. В коллекции не только каждый костюм в отдельности представляет собой завершенную целостность, но и все ансамбли в совокупности должны составить гармоничное единство. В этом смысле коллекцию костюмов можно сравнить с любой пластической композицией.

Ансамбли костюмов, составляющих коллекцию, всегда имеют один или несколько общих признаков. Такими признаками могут быть:

- ассортиментная группа — например, речь может идти о коллекции демисезонных пальто, вечерних платьев, мужских костюмов и т. д.
- возрастной признак — например, коллекция молодежной одежды, коллекция детской одежды и т. д.
- сезонность — например, коллекция летних нарядов, коллекция осенне-зимних костюмов и т. д.
- назначение — например, коллекция нарядных туалетов, коллекция повседневной деловой одежды, коллекция одежды для отдыха и т. д.
- стилевая направленность — например, коллекция фольклорной одежды, коллекция классических костюмов и т. д.
- швейный материал — например, коллекция меховых изделий, коллекция изделий из трикотажа и т. д.
- ассоциативно-образный источник — например, коллекция костюмов, выполненных по мотивам древнерусской архитектуры, или коллекция по мотивам дикой природы Африки и т. д.

Комплекты и ансамбли, составляющие коллекцию, безусловно, должны образовать в совокупности гармоничное единство. Однако требование цельности коллекции вовсе не предполагает похожести друг с другом и однообразия входящих в нее костюмов.

Подобно тому, как любая композиция создается из элементов, разных по форме, размерам, пластике, цвету, фактуре, так и коллекция состоит из комплектов, отличающихся между собой по силуэтным формам, пропорциям, динамике, ритмической организации, по цвету,

рисунку и пластическим свойствам материалов, из которых они изготовлены, и т. п.

Соединение в одной коллекции контрастных решений обогащает ее образно-эмоциональное звучание, делает более сложной и оригинальной.

Так же, как в любой пластической композиции должен присутствовать композиционный центр, в коллекции костюмов необходимо предусмотреть один или несколько ансамблей, которые будут наиболее полно и ярко демонстрировать замысел художника-модельера. Эти ансамбли могут быть выделены за счет своей формы, объемности, цвета, декоративной отделки, контрастирующих с одноименными признаками других элементов коллекции.

В зависимости от выполняемых задач коллекции костюмов бывают творческими и промышленными. Творческие коллекции раскрывают перспективу развития модной линии. Они являются прогнозом моды будущего. Идеи костюмов, составляющих творческую коллекцию, как правило, отличаются оригинальностью и даже некоторой экстравагантностью. Обычно отдельные ансамбли объединяются в творческую коллекцию общей образной темой. Творческие коллекции зачастую являются авторскими, т. е. созданными одним дизайнером.

Не все костюмные формы, представленные в творческой коллекции, могут быть реализованы в бытовой одежде. В отличие от них модели промышленных коллекций всегда создаются с учетом возможности их промышленного производства. Такие костюмы отвечают требованиям моды текущего или предстоящего сезона, они функциональны, практичны, достаточно просты и реальны для массового тиражирования.

Признаками, объединяющими ансамбли в промышленную коллекцию, могут быть ассортимент, возрастная и половая принадлежность, сезонность, назначение, швейные материалы. Значение стилевой направленности и образности здесь не так велико, как в творческой коллекции. Создаются промышленные коллекции, как правило, группой авторов.

Коллекции могут быть маленькими и содержать всего 3—9 ансамблей. Обычно небольшими являются творческие коллекции. Промышленные же коллекции состоят из нескольких десятков моделей. В таких больших коллекциях ансамбли, объединенные общими признаками, сгруппированы в отдельные блоки.

Блоки костюмов в одной коллекции могут значительно отличаться друг от друга по ассортименту, назначению, пластическому и цветовому решению, по используемым материалам и т. д. Однако, несмотря на подобное разнообразие, все костюмы, составляющие коллекцию, должны быть взаимосвязанными и взаимодополняющими.

Следует помнить, что как бы оригинален и красив ни был костюм сам по себе, если он выглядит «чужим» и случайным в коллекции, то он не только не служит ее украшением, но и разрушает ее композиционную целостность, а значит, вредит ее восприятию.

6.5. Стандартизация в современных условиях производства одежды

Несмотря на значительность художественных задач, которые призван решать дизайн костюма, технические и

экономические условия современного производства одежды диктуют художественному проектированию промышленных изделий свои требования. Важнейшим из них является стандартизация.

Промышленное производство одежды — это очень сложный технологический процесс, который должен подвергаться значительной перестройке каждый раз с введением новой модели, что влечет за собой большие затраты денежных средств и трудовых ресурсов.

Уменьшить эти затраты можно благодаря стандартизации элементов швейных изделий. Под стандартизацией понимается установление общих норм и требований к материалам, производственным процессам и готовым изделиям. Стандартизация швейного производства непосредственно связана с унификацией, т. е. приведением элементов одежды к единой системе, единообразию форм.

Очевидно, что стандартизация и унификация способствует повышению мобильности и рациональности производственных процессов. Однако стандарт — явление не только техническое, но и эстетическое.

Стандартизация, опирающаяся на единство и гармонию предметного мира, является основным средством обеспечения и развития процесса общественного производства, а также создания стилевого единства в массово изготавливаемой одежде. Для промышленного производства одежды очень важно, чтобы разрабатываемые ассортиментные части костюма, такие как блузки, юбки, брюки, платья, пальто и т. д., обязательно сочетались между собой и имели одну стилевую основу.

В наше время невозможно проектировать промышленные изделия, в том числе и швейные, без учета стандартизации. Художественный стиль в искусстве также не может быть воспринят как целостная система без понятия стандарта. В пределах каждого стилевого направления существуют стабильные элементы, благодаря которым и происходит фиксация определенных черт и признаков, характеризующих его. В истории материальной культуры функцию стандарта выполняли каноны, лежащие в основе художественного построения произведений архитектуры и искусства.

На каждом этапе исторического развития стандарт учитывал достижения в области науки, техники и эстетики, и являлся, таким образом, отражением уровня развития человеческого общества.

Стандарт и мода вовсе не являются взаимоисключающими понятиями при том, что мода всегда предполагает индивидуальность и разнообразие образов костюмов, а стандарт опирается на жесткую систему связей унифицированных узлов и деталей швейных изделий. Дело в том, что стандарт можно назвать гибкой системой, состоящей из набора определенных функциональных узлов и деталей, обязательным условием которой является многовариантность использования их без потери образности изделия.

Стандарт включает в себя все рациональное, разумное, прогрессивное и новое, а с другой стороны, классическое с точки зрения современности, что предлагает мода. Зачастую модные вещи входят в систему стандарта, а стандартные, такие, например, как джинсы, становятся остромодными.

Какие же элементы костюма обычно подвергнуты стандартизации? Прежде всего к ним принадлежат следующие детали: воротники, манжеты, карманы, погоны, паты, шлевки, части лифа, юбки, брюки. Могут также стандартизоваться отдельные конструктивные узлы одежды, например, плечо и рука, или целая конструкция изделия (покрой реглана, кимоно, «принцесс» и т. п.).

Сочетая стандартные элементы, можно создавать самые разнообразные варианты моделей одежды, обладающие каждый раз новой образностью. Велико при этом значение декоративной отделки одежды. Однако в любом случае чрезвычайно важно сохранять выразительность, гармоничность и соразмерность изделий.

Ярким примером сочетания стандартизации и многообразия художественных решений может служить народный костюм. В основе его создания всегда заложены объективные факторы: особенности этнического и антропологического типа людей данного региона планеты; их эстетические идеалы; технические условия производства одежды; используемые швейные материалы, в частности размеры полотна тканей.

В соответствии с этими факторами складываются определенные, традиционные для этого региона формы одежды, ее покрой и конструкция, пластический характер, наличие, конфигурация и расположение функциональных деталей и т. п.

Все эти элементы костюмной композиции не отличались большим разнообразием. Однако благодаря их комбинаторике, а также богатству отделки и многообразию приемов декоративного оформления народные мастера создавали костюмы, неповторимые по своему художе-

ственному решению и ставшие сегодня неотъемлемой частью культурного наследия, оставленного нам нашими далекими и талантливymi предками.

Вопросы для повторения к главе 6

- 1. Что такое дизайн?*
- 2. Какие исторические причины обусловили возникновение и развитие дизайна?*
- 3. Кем впервые были сформулированы основные теоретические принципы дизайна?*
- 4. Какие идеи и принципы легли в основу программы профессионального обучения в «Баухаузе»?*
- 5. Какое первое в России учебное заведение начало подготовку специалистов в области дизайна?*
- 6. Какими вопросами занимается дизайн костюма?*
- 7. Как развивался дизайн костюма в России в 20-х годах XX столетия?*
- 8. В чем состоит суть идеи гуманизации костюма и других предметов дизайна?*
- 9. Какие требования должен учитывать дизайнер, проектируя современную одежду?*
- 10. Что такое потребительские требования к одежде и на какие группы они подразделяются?*
- 11. Что включают в себя функциональные требования к одежде?*
- 12. Какие качества одежды должны обеспечивать эстетические требования?*
- 13. Какова роль экономических требований к современной одежде?*
- 14. В чем состоят особенности художественного проектирования одежды, выпускаемой массовым тиражом?*

15. *Что такое базовая форма одежды?*
16. *Какие факторы определяют конструкцию базовой формы одежды?*
17. *Что такое «семейства» моделей одежды?*
18. *Как можно добиться разнообразия моделей одежды, созданных на одной базовой форме?*
19. *Какие показатели одежды являются критерием ее эстетического качества?*
20. *Что такое комплект одежды?*
21. *Как можно изменять стилевое направление костюма при замене отдельных элементов комплекта?*
22. *Какие бывают варианты сопряжения форм современной одежды?*
23. *Что такое гардероб и по каким принципам он составляется?*
24. *Что такое ансамбль одежды и чем он отличается от комплекта?*
25. *Чем обусловлено взаимодействие отдельных костюмных элементов в ансамбле?*
26. *Как ансамбль одежды связан с окружающей человека предметной средой?*
27. *Что такое коллекция моделей одежды?*
28. *По каким признакам отдельные ансамбли одежды могут объединяться в коллекцию?*
29. *Каково значение композиционного центра в коллекции костюмов?*
30. *Какие задачи призвана выполнять творческая коллекция костюмов?*
31. *Какие задачи призвана выполнять промышленная коллекция костюмов?*
32. *Что такое стандартизация и унификация?*
33. *В чем состоит значение стандартизации для промышленного производства современной одежды?*

34. *Каким образом стандартизация способствует формированию единого художественного стиля в искусстве и костюме?*
35. *Как взаимосвязаны мода и стандарт?*
36. *Какие элементы костюма в большей степени подвержены стандартизации?*
37. *Как принципы стандартизации отразились в народном костюме?*

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

.....

А

АБСТРАКЦИОНИЗМ (лат. *abstractus* — отвлеченный) — модернистское течение в искусстве XX в.; абстрактное искусство сводится к созданию с помощью отвлеченных художественных форм (цветовых пятен, линий, фактур) неизобразительных беспредметных композиций; представлено художниками В. Кандинским, П. Клее, К. Малевичем и т. д.

АГРАФ (фр. *agrafe*) — в античном костюме нарядная застежка, при помощи которой скреплялась на теле некроенная и несшитая одежда.

АКСЕССУАРЫ (фр. *accessoire*) — предметы туалета, которые, не являясь одеждой как таковой, дополняют костюм, способствуют созданию определенного его образа (например, головные уборы, обувь, сумки, украшения и т. д.).

АНСАМБЛЬ (фр. *ensemble* — вместе) — совокупность элементов одежды и аксессуаров, подчиненных общему композиционному замыслу и составляющих стройное единство; все элементы ансамбля костюма носят одновременно.

АНТИЧНОСТЬ (лат. *antiquus* — древний) — искусство Древней Греции и Древнего Рима (I тыс. лет до н.э. — V в. н.э.).

АППЛИКАЦИЯ (лат. *applicatio* — прикладывание) — способ создания узора на ткани путем нашивания или наклеивания на изобразительную плоскость кусочков различных материалов.

АРТ-НУВО (фр. *art nouveau* — новое искусство) — распространенное в некоторых странах Европы и в США название стиля «модерн»; провозглашает строгую простоту, функциональность, использование новых материалов и технологий.

АРХИТЕКТОНИКА (гр. *architektonike* — строительное искусство) — художественно выявленное структурное построение предмета, устанавливающее связь между формой и конструкцией предмета, поведением материалов, из которых этот предмет изготовлен; критерием архитектурности изделия является соответствие всех перечисленных качеств функциональному назначению предмета и удобство пользования им.

АССОРТИМЕНТ (фр. *assortiment*) — набор предметов, объединенных по различным видам, наименованию, назначению и другим признакам.

АССОЦИАЦИЯ (лат. *associatio* — соединение) — смысловая связь между определенными явлениями и их психологическим восприятием, осмыслением, преобразованием.

Б

БАРОККО (итал. *barocco* — причудливый, странный) — художественный стиль в архитектуре и искусстве Европы конца XVI — середины XVIII вв., для которого характерны грандиозность, пышность, пристрастие к зрелищным эффектам, сильный контраст масштабов, ритмов, материалов, фактур, света и тени.

БАТИК — вид декоративного оформления текстильных изделий, при котором рисунок узора наносится на ткань при

помощи специальной резервирующей жидкости и анилиновых красителей.

БИЖУТЕРИЯ (фр. *bijouterie* — торговля ювелирными изделиями) — украшения, выполненные из недорогих камней и металлов (в отличие от ювелирных украшений).

БУФЫ (фр. *bouffer* — надуваться, топорщиться) — декоративная отделка в виде пышных складок, сборок на рукавах, юбках и т. д.

В

ВОЛАН (фр. *volant* — летать) — конструктивно-декоративный элемент одежды; вид краевой отделки швейных изделий, которая может оформлять линию горловины, а также низа изделия или рукава.

ВЫТАЧКА — конструктивный элемент одежды, в который забирается излишек ткани с целью создания определенной формы изделия и степени его прилегания к фигуре человека.

ВЫШИВКА — вид декоративного оформления текстильных изделий, при котором рисунок узора наносится на ткань при помощи цветных, золотых и серебряных нитей, бисера, стекляруса, бусин и т. п.

Г

ГАРДЕРОБ — набор комплектов одежды и аксессуаров, принадлежащих одному человеку и отвечающих его образу жизни, определенным социальным и климатическим условиям.

ГИМАТИЙ (гр. *gimatio*) — род драпированной одежды древних греков, выполняющий функции плаща.

ГОТИКА (итал. *gotiko* — готский, от названия германского племени готов) — художественный стиль, ставший завершающим этапом средневекового искусства (XII—XV вв.); отличительной чертой являются характерные пропорции произведений архитектуры и искусства — преобладание вертикальных размеров над всеми остальными.

А

ДЕКОР (фр. *décor* — украшение) — система элементов и приемов, служащих для украшения различных предметов.

«**ДЕНИМ**» — разновидность спортивного стиля в моде, использующая одежду, изготовленную из джинсовой ткани.

ДЕФИЛЕ (фр. *defiler*) — проход манекенщиков, демонстрирующих модели одежды, перед зрителями во время показа коллекций.

ДИЗАЙН (англ. *design* — проектировать, чертить, задумывать) — художественно-проектная деятельность, занимающаяся формированием рациональной предметной среды и созданием бытовых изделий промышленным способом.

ДИНАМИКА (гр. *dinamikos* — сильный) — состояние движения, развития, изменения какого-либо явления; выразительное средство композиции, помогающее создать яркий образ проектируемого предмета.

ДИСПРОПОРЦИЯ — несооразмерность, несоответствие частей, отсутствие пропорциональности.

ДИСИММЕТРИЯ — незначительное нарушение симметрии предмета за счет введения в его композицию мелкой детали.

ДРАПИРОВКА (фр. *draper*) — мягкие складки, образованные на ткани за счет сборки; собранная в складки ткань, покрывающая тело человека.

З

«ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ» — самый гармоничный вид пропорции, предполагающий деление отрезка на две неравные части таким образом, что большая из них так относится к меньшей, как весь отрезок к большей части (приблизительно 5:3, точнее 8:5, 13:8 и т. д.); принципы «золотого сечения» были впервые использованы в античном искусстве, термин ввел Леонардо да Винчи.

К

КАРДИГАН (англ. *cardigan* — шерстяной джемпер) — вид женского жакета прямого или полуприлегающего силуэта, выполненный из шерстяной ткани или трикотажного полотна, обычно не имеет воротника; с застежкой или запашной.

КВИЛТ (англ. *quilt* стеганое одеяло) — вид декоративного оформления текстильных изделий, сочетающий фигурную стежку и лоскутную технику (печворк).

КОКЕТКА (фр. *coquette*) — конструктивный элемент одежды, представляющий собой горизонтальное членение в верхней части плечевого или поясного изделия.

КОЛЛЕКЦИЯ (лат. *collectio* — собрание) — набор ансамблей одежды, объединенных по определенному признаку (ассортименту, стилевой направленности, образной теме, сезону и т. п.) и демонстрируемый одновременно.

КОЛОРИТ (лат. *color* — цвет, краска) — общий характер сочетания цветов в многокрасочном художественном произведении.

КОМПЛЕКТ (лат. *completus* — полный) — полный набор шейных изделий, выполненных из одного или разных, но сочетающихся друг с другом материалов, имеющих общее назначение и стилевое решение.

КОМПОЗИЦИЯ (лат. *compositio* — сочинение, составление, примирение) — средство приведения всех отдельных элементов к гармоничному единству, обусловленному идейным замыслом художника.

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОДЕЖДЫ — процесс создания объемной оболочки, покрывающей тело человека, из плоского материала.

КОНСТРУКЦИЯ (лат. *constructio* — устройство) — взаимное расположение частей и способ их соединения в целое; конструкция шейных изделий обусловлена их назначением и определяет покрой.

КОНТРАСТ (фр. *contraste*) — выразительное средство композиции, состоящее в резко выраженной противоположности однородных признаков.

КОСТЮМ (фр. *costume*) — набор элементов одежды и аксессуаров, который характеризует образ отдельного человека или социальную группу людей и предполагает определенную манеру его ношения.

КУБИЗМ (фр. *cubisme* от *cube* — куб) — модернистское течение в искусстве начала XX в., основанное на изображении предметного мира в виде комбинаций правильных геометрических фигур (куба, шара, конуса, цилиндра и т. п.); представлено художниками П. Пикассо, Ж. Браком, Ф. Леже и др.

Л

ЛЕКАЛА — шаблоны, по которым производится раскрой швейных изделий, выполненные из плотной бумаги или картона по контурам деталей с чертежа основы конструкции с припусками на швы и подгиб.

ЛИФ — верхняя часть плечевых швейных изделий, покрывающая стан фигуры человека от линии талии и выше.

М

МАССИВНОСТЬ (фр. *massif* — тяжеловесный) — одно из основных свойств формы, определяющее воспринимаемую зрителем плотность заполнения формы массой вещества.

МАСШТАБНОСТЬ (нем. *Masstab*) — соотношение размеров предмета и его деталей с размерами человеческого тела.

МЕТР — простейший порядок ритма, основанный на повторении равных величин через равные промежутки; является средством достижения композиционной выразительности.

МОДА (лат. *modus* образ, способ, правило) — господство в определенное время в определенной среде тех или иных вкусов в отношении одежды и других предметов быта.

МОДЕЛИРОВАНИЕ — процесс формообразования одежды, включающий в себя разнообразные приемы и методы.

МОДЕЛЬ (лат. *modelus* — образец) — образец одежды, служащий для ее серийного производства.

МОДУЛЬ (лат. *modulus* — мера) — величина, применяемая для выражения кратных соотношений размеров при придании целому и его частям соизмеримости.

Н

НАБОЙКА — вид декоративного оформления текстильных изделий, при котором рисунок узора наносится на ткань при помощи специальных красителей через трафареты.

НАКОЛКА — метод современного моделирования одежды, при котором модель формируется непосредственно на манекене или фигуре человека без предварительного раскроя посредством закладывания складок и выточек в выпуклых местах и высекания лишней ткани.

НАСЫЩЕННОСТЬ — одна из основных характеристик хроматических цветов, определяющая яркость, т. е. степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического (серого).

НЮАНС (фр. *nuance* — отклонение) — едва заметный переход, тонкое отличие между двумя или несколькими одноименными признаками; является средством достижения выразительности композиции.

О

ОБОРКА — конструктивно-декоративный элемент одежды; род отделки в виде присборенной полоски ткани, которая пришивается по краю швейных изделий.

ОДЕЖДА — искусственный покров тела человека, изготовленный из ткани и других швейных материалов, защищающий от неблагоприятных воздействий окружающей среды и выполняющий разнообразные функции (утилитариую, эстетическую, коммуникативную и т. д.).

ОРНАМЕНТ (лат. *ornamentum* — украшение) — узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначен для украшения и художественной организации поверхности архитектурных сооружений, различных предметов быта, в том числе и одежды.

ОТ КУТЮР (фр. *Haute couture* — высокое шитье) — парижская ассоциация Высокой моды, включающая в себя несколько десятков самых знаменитых модельеров мира (кутюрье), в обязанности которых входит разработка и демонстрация дважды в год коллекций одежды осенне-зимнего и весенне-летнего сезонов, определяющих перспективное направление моды.

П

ПЕЧВОРК (англ. *patch* — лоскут и *work* — работа) — вид декоративного оформления текстильных изделий, при котором узор составляется из лоскутков различных по цвету, фактуре и рисунку тканей и других швейных материалов.

ПЛАСТИКА (гр. *plastike* — лепка, скульптура) — характер перехода одного направления формы в другое.

ПОКРОЙ — внешний вид одежды, образованный конструктивными линиями: линией втачивания рукава, а также линиями вертикального и горизонтального членений изделия.

ПОДРЕЗ — конструктивный элемент одежды, представляющий собой линию расчленения детали изделия; может иметь различную конфигурацию и направление; обычно связан с драпировками.

ПРЕТ-А-ПОРТЕ (фр. *pret-a-porter* — готовое платье) — направление современного моделирования, разрабатывающее модели одежды с учетом их массового промышленного производства и определяющее направление моды текущего сезона.

ПРИБАВКА — разница между измерениями тела человека и размерами одежды, определяющая степень прилегания одежды на различных участках фигуры, обеспечивающая свободу движения и дыхания человека, а также силуэтную форму изделия.

ПРОЕКТНЫЙ ОБРАЗ — созданная дизайнером художественная форма бытового предмета, зависящая от назначения и сферы использования этого предмета и учитывающая разнообразные факторы как потребления ее, так и производства.

ПРОПОРЦИЯ (лат. *proportio* — соразмерность) — закономерное соотношение между величинами формы, а также между величинами отдельных деталей и формы в целом.

Р

РАППОРТ (фр. *rapport* — возвращение) — тождественно повторяющаяся часть или мотив орнамента.

РЕГЛАН (англ. *raglan* по имени генерала Raglan, впервые применившего этот покрой в середине XIX в.) — вид покроя рукава, при котором линия втачивания проходит от горловины переда до горловины спинки, при этом вся плечевая часть изделия заполняется рукавом.

РИТМ (гр. *rhythmos*) — закономерное чередование элементов, происходящее с определенной последовательностью, частотой и т. п.

РОКОКО (фр. *rococo*) — художественный стиль в искусстве XVIII в., получивший наиболее полное воплощение во Франции при Людовике XV; отличается повышенной декоративностью, изяществом форм, причудливой асимметричной орнаментацией.

РЮША — род декоративной отделки одежды в виде приспособленной полоски ткани, которая может притачиваться как по краю изделия, так и внутри деталей.

С

«**САФАРИ**» — разновидность спортивного стиля в моде, использующая характерную цветовую гамму (все оттенки бежевого, коричневого цветов, а также оливкового и цвета «хаки») и элементы одежды для сафари, т. е. охоты на львов в Северной Африке.

СВЕТЛОТА — одна из основных характеристик хроматических и ахроматических цветов, определяющая степень их отличия от белого и черного.

СВЕТОТЕНЬ — степень освещенности и затененности формы и ее частей, зависящая от расположения и силы источника света по отношению к предмету, а также от качества поверхности предмета.

СИЛУЭТ (фр. *silhouette*) — проекция объемной формы на плоскость; плоскостное выражение объемной формы, акцентирующее ее особенности.

СИММЕТРИЯ — закономерное расположение равных частей относительно друг друга, а также оси (плоскости) симметрии; является средством достижения композиционной выразительности.

СТАТИКА (гр. *statos* — стоящий) — выразительное средство композиции, утверждающее идею покоя, равновесия, отсутствия зрительного движения.

СТИЛЬ (лат. *stilus* стержень для письма) — устойчивое единство образной системы, выразительных средств, характеризующее художественное своеобразие различных явлений искусства, будь то крупная историческая эпоха или отдельное художественное направление.

СЮРРЕАЛИЗМ (фр. *surrealisme* — сверхреализм) — направление в искусстве XX в., утверждающее радикальное изменение индивидуального мышления путем раскрепощения подсознательных процессов человеческой психики, часто имитирующее черты первобытного искусства, творчества детей и душевнобольных; традиционным приемом сюрреализма является вычленение конкретных объектов из естественной среды и парадоксального, фантастического соединения их с другими объектами; представлено художниками С. Дали, Р. Магритом, Х. Миро и др.

Т

ТЕКТОНИЧЕСКИЕ ТОЧКИ -- точки на теле человека, определяющие его архитектонику, являются опорными при построении конструкций одежды и при моделировании различных ее форм.

ТРАНСФОРМАЦИЯ (лат. *transformatio*) — преобразование, превращение, видоизменение.

У

УНИСЕКС (лат. *unus* — один) — явление в современном костюме, впервые появившееся в молодежной моде второй половины XX в., предполагающее одинаковость формы одежды и мужской, и женской (например, джинсы, майки, свитера и т. д.).

«**УНИФОРМА**» (фр. *uniforme*) — разновидность спортивного стиля в моде, основана на использовании форм и элементов рабочей спецодежды в бытовой одежде (например, комбинезоны, платья-фартуки и др.).

Ф

ФАКТУРА (лат. *factura* — обработка, строение) — качество обработки поверхности предметов, используемое как средство художественной выразительности.

ФОВИЗМ (фр. *fauvisme* от *fauve* — дикий) — течение в модернистской живописи начала XX века, придающее самоодлеющую ценность живописным приемам, тяготеющее к колористическим контрастам, декоративности ярких локальных (однородно окрашенных) цветовых пятен, ост-

рым композиционным ритмам: представлено художниками А. Матиссом, А. Дереном, Р. Дюфи и др.

ФОРМА (лат. *forma*) — объемно-пространственная характеристика предмета, определяющая его величину, геометрический вид, массивность, светотень, фактуру, цвет.

ФУРНИТУРА (фр. *furniture* — доставка) — в одежде элементы застежки — пуговицы, кнопки, «молнии», крючки, петли и т. д., выбор которых в значительной степени зависит от стилевой направленности изделия.

ФУТУРИЗМ (лат. *futurum* — будущее) — общее название авангардистских течений в искусстве начала XX в., призывающих к отказу от художественных ценностей прежних эпох, провозглашающих внешние признаки технической цивилизации в качестве новых эстетических ценностей; представлено художниками Ф. Т. Маринетти, Дж. Северини и др.

Х

ХИТОН (гр. *chiton*) — у древних греков род несшитой драпированной одежды (до колен и ниже), характерной как для женского, так и для мужского костюма.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ — способ мышления в искусстве; метафорическая мысль, раскрывающая в конкретно-чувственной форме одно явление через другое; существенное для ряда явлений через индивидуальное.

Ц

ЦВЕТ — ощущение, которое возникает в органе зрения человека при воздействии на него света; является важнейшим свойством формы.

ЦВЕТОВОЙ ТОН — одна из основных характеристик хроматических цветов, определяющая их качество и название (красный, синий, фиолетовый и т. д.).

Э

ЭКЛЕКТИКА (гр. *eklektikos* — выбирающий) — явление в искусстве, предполагающее соединение в одном произведении признаков различных (порой противоположных) стилей.

ЭРГОНОМИКА (гр. *ergon* — работа + *nomos* — закон) — научная дисциплина, которая изучает трудовые процессы с целью создания оптимальных условий, обеспечивающих удобство выполнения человеком разнообразных действий, и учитывает закономерности строения тела человека.

ЭСКИЗ (фр. *esquisse*) — графическое изображение костюма; в зависимости от выполняемых задач может отличаться беглой манерой исполнения (поисковые фор-эскизы) или может детально прорабатываться (рабочие, а также рекламные эскизы).

Литература

.....

1. Акилова З. Т. Проектирование корсетных изделий. М., 1979.
2. Бердник Т. О. Основы художественного проектирования одежды и эскизной графики. Ростов-на-Дону, Феникс, 2001.
3. Блак А. Ф., Фомина З. М. Моделирование и конструирование женской одежды. М., Легпромиздат, 1994.
4. Вийранд Т. Молодежи об искусстве. Таллин, Кунст, 1990.
5. Горина Г. С. Моделирование формы одежды. М., Легкая и пищевая промышленность, 1982.
6. Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века. М., 1977.
7. Жак Л. Техника кроя. М., 1978.
8. Иттеи И. Искусство цвета. М., Д. Аронев, 2000.
9. Кильпе М. В. Композиция. М., 1996.
10. Козлов В. Н. Художественное оформление текстильных изделий. М., 1981.
11. Козлова Т. В., Рытвинская Л. Б., Тимашева З. Н. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. М., Легпромиздат, 1990.

12. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма. М., 1982.
13. Шугаев В. М. Орнамент на ткани. М., 1969.

Оглавление

Введение	3
----------------	---

Глава 1

ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ	6
1.1. История возникновения одежды	7
1.2. Функции одежды	9
1.3. Классификация современной одежды	13
1.4. Способы производства одежды — массовый и индивидуальный	15
1.5. Мода и костюм	20
1.5.1. Определение понятия «мода»	20
1.5.2. Пути возникновения моды	22
1.6. Стилевое решение костюма	26
1.6.1. Классический стиль	27
1.6.2. Спортивный стиль	30
1.6.3. Романтический стиль	33
1.6.4. Фольклорный стиль	35
1.6.5. Эkleктика в современном костюме	38

Глава 2

ЭЛЕМЕНТЫ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА	44
2.1. Понятие о композиции костюма	45
2.2. Форма костюма и ее свойства	48
2.3. Силуэт	50
2.4. Линии в костюме	53
2.5. Пропорция	60

2.6. Масштабность	64
2.7. Выразительные средства композиции костюма	68
2.7.1. Симметрия и асимметрия	68
2.7.2. Контраст и нюанс	77
2.7.3. Ритмическая организация костюма	85
2.7.4. Статика и динамика	92
2.8. Цвет в костюме	101
2.8.1. Основные сведения о цвете	102
2.8.2. Гармонические сочетания цветов	104
2.8.3. Особенности восприятия цветов	110

Глава 3

МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ...	117
3.1. Исторически сложившиеся способы моделирования	118
3.2. Фигура человека как объект формообразования одежды	130
3.3. Моделирование одежды методом накладки	138
3.3.1. Подготовка манекена к наклоне	140
3.3.2. Накладка основы лифа изделия с втачным рукавом	143
3.3.3. Накладка основы втачного рукава	148
3.3.4. Накладка основы прямой двухшовной юбки	150
3.3.5. Накладка воротников	152
3.4. Приемы конструктивного моделирования	155
3.4.1. Перенос вытачек из одних участков основы в другие	156
3.4.2. Образование рельефов	159
3.4.3. Образование кокеток	165
3.4.4. Моделирование посредством параллельного и радиального разведения	173
3.4.5. Образование подрезов и драпировок	181

3.4.6. Моделирование рукавов различных покроев	186
3.5. Оптические иллюзии	192
3.6. Оптические коррективы в моделировании	197

Глава 4

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОДЕЖДЫ	207
4.1. Понятия о декоре	208
4.2. История возникновения декора в костюме	211
4.3. Зависимость декоративного оформления одежды от ее стилевой принадлежности	215
4.4. Особенности художественного оформления одежды различного назначения	219
4.4.1. Повседневная одежда	219
4.4.2. Нарядная одежда	222
4.4.3. Домашняя одежда	226
4.4.4. Белье и корсетные изделия	229
4.4.5. Демисезонная и зимняя одежда	231
4.5. Особенности художественного оформления детской одежды	236
4.5.1. Требования, предъявляемые к материалам для детской одежды	237
4.5.2. Одежда для детей ясельного и дошкольного возраста	239
4.5.3. Одежда для детей школьного возраста	242

Глава 5

ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНАЯ ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ КОСТЮМА	249
5.1. Художественный образ в современном костюме	250
5.2. Источники творчества при моделировании форм современного костюма	253

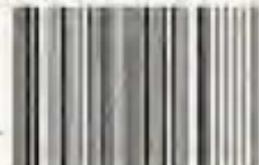
ОГЛАВЛЕНИЕ

5.2.1. Архитектура	255
5.2.2. Живопись	261
5.2.3. Музыка и танец	264
5.2.4. Природа	271
5.3. Народный костюм и современная одежда	273
5.4. Принципы творческой переработки образного источника в модный костюм	278
Глава 6	
КОСТЮМ КАК ОБЪЕКТ ДИЗАЙНА МОДЫ	295
6.1. История развития дизайна костюма	296
6.2. Задачи и цели дизайна современного костюма	301
6.3. Разработка серии изделий на основе базовой формы	304
6.3. Комплект и ансамбль	308
6.4. Понятие о коллекции костюмов	315
6.5. Стандартизация в современных условиях производства одежды	318
Словарь терминов	325
Литература	340

 еникс



ISBN 5-222-01697-8



9 785222 016978