

М. Нуржасарова, Г. Беркалиева,  
А. Рустемова, А. Умрихина

# МОДЕЛИРОВАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОДЕЖДЫ





ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

М. Нуржасарова, Г. Беркалиева,  
А. Рустемова, А. Умрихина

# Моделирование и художественное оформление одежды

121107 «Модельер-закройщик»,  
121108 «Модельер-конструктор»

*Учебник*

2-е издание, переработанное и дополненное

*Рекомендован Министерством образования и науки  
Республики Казахстан для организаций  
технического и профессионального образования*

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**FOLIANT**

Астана–2017

УДК 687.151(075.32)

ББК 37.24я722

Н 74

**Рецензенты:**

**Мустафина Ж. Т.** – кандидат технических наук

**Нарибаева Э. К.** – кандидат технических наук, доцент

**Н 74 Нуржасарова М., Беркалиева Г., Рустемова А., Умрихина А.**

**Моделирование и художественное оформление одежды: Учебник /**

М. Нуржасарова, Г. Беркалиева, А. Рустемова, А. Умрихина. – 2-е изд., перераб. и доп. – Астана: Фолиант, 2017. – 160 с.

**ISBN 978-601-302-657-2**

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 понятиями художественного проектирования современной одежды, а также с основами костюмной композиции. Раскрываются источники вдохновения в творческом процессе создания одежды, подробно рассмотрено искусство казахского народного костюма. Внимание также уделено принципам художественного оформления одежды для различных групп потребителей. Иллюстрации, содержащиеся в учебнике, делают изложенный теоретический материал более наглядным и доступным для изучения.

Учебник предназначен для студентов учреждений технического и профессионального образования, обучающихся по специальностям 121107 «Модельер-закройщик» и 121108 «Модельер-конструктор».

**УДК 687.151(075.32)**

**ББК 37.24я722**

© Беркалиева Г., Нуржасарова М., 2010

© Издательство «Фолиант», 2010

© Нуржасарова М., Беркалиева Г., Рустемова А.,  
Умрихина А., перераб. и доп., 2017

© Издательство «Фолиант», 2017

**ISBN 978-601-302-657-2**

# Содержание

ВВЕДЕНИЕ .....	5
<b>ГЛАВА I. ОДЕЖДА И КОСТЮМ .....</b>	<b>7</b>
1.1. История развития костюма .....	7
1.2. Определение понятий «одежда», «костюм», «культура одежды» .....	15
1.3. Функции современной одежды .....	17
1.4. Классификация современной одежды .....	19
<b>ГЛАВА II. МОДА И КОСТЮМ .....</b>	<b>21</b>
2.1. Определение понятия «мода» .....	21
2.2. Прогнозирование моды .....	25
2.3. мода и личность художника .....	27
2.3.1. <i>Габриэль Шанель</i> .....	27
2.3.2. <i>Кристиан Диор</i> .....	31
2.3.3. <i>Андре Курреж</i> .....	35
2.3.4. <i>Ив Сен-Лоран</i> .....	36
<b>ГЛАВА III. ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ .....</b>	<b>40</b>
3.1. Способы производства одежды – массовый и индивидуальный .....	40
3.2. Процесс художественного проектирования .....	42
3.3. Связь костюма с пластикой фигуры .....	45
3.3.1. <i>Пропорции тела человека</i> .....	46
3.3.2. <i>Конструктивные пояса</i> .....	49
<b>ГЛАВА IV. ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА .....</b>	<b>51</b>
4.1. Понятие о композиции костюма .....	51
4.2. Форма костюма и ее основные свойства .....	53
4.3. Силуэт .....	54
4.4. Линии в костюме .....	57
4.5. Пропорция .....	60
4.6. Масштабность .....	62
4.7. Выразительные средства композиции .....	64
4.7.1. <i>Симметрия и асимметрия</i> .....	64
4.7.2. <i>Контраст и нюанс</i> .....	65
4.7.3. <i>Ритм</i> .....	67
4.7.4. <i>Статика и динамика</i> .....	69
4.8. Цвет в костюме .....	71
4.8.1. <i>Основные сведения о цвете</i> .....	71
4.8.2. <i>Гармоничное сочетание цветов</i> .....	73

4.8.3. Свойства цветов и их использование в моделировании .....	74
4.9. Зрительные иллюзии в одежде .....	78
<b>ГЛАВА V. ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОДЕЖДЫ .....</b>	<b>81</b>
5.1. Декоративная отделка .....	81
5.1.1. Из истории декора .....	81
5.1.2. Декор в костюме .....	84
5.2. Стилиевое решение костюма .....	88
5.3. Особенности художественного оформления одежды различного назначения ...	90
5.3.1. Повседневная одежда .....	91
5.3.2. Нарядная одежда .....	92
5.3.3. Домашняя одежда .....	93
5.3.4. Белье и корсетные изделия .....	94
5.3.5. Демисезонная и зимняя одежда .....	95
5.4. Особенности художественного оформления детской одежды .....	96
5.4.1. Требования, предъявляемые к детской одежде .....	96
5.4.2. Одежда для детей младенческого, ясельного и дошкольного возраста .....	102
5.4.3. Одежда для детей школьного возраста .....	105
<b>ГЛАВА VI. ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА .....</b>	<b>111</b>
6.1. Костюм как объект дизайна .....	111
6.2. Образно-ассоциативные основы творческого решения костюма .....	112
6.3. Источники творчества дизайнера .....	113
6.3.1. Архитектура .....	114
6.3.2. Изобразительное искусство .....	115
6.3.3. Ткань .....	116
6.3.4. Народный костюм .....	118
6.3.5. Музыка и танец .....	121
6.3.6. Природа .....	123
6.4. Народный костюм и современная одежда .....	125
6.4.1. Демократичность народного костюма .....	125
6.4.2. Классификация традиционного казахского народного костюма (по регионам) ...	127
6.4.3. Ассортимент одежды традиционного казахского мужского костюма .....	129
6.4.4. Ассортимент одежды традиционного казахского женского костюма .....	136
6.4.5. Традиционные головные уборы казахов .....	141
6.4.6. Творческая трансформация первоисточника при создании современного костюма .....	144
6.5. Виды художественных систем в проектировании костюма .....	147
6.5.1. Проектирование единичных изделий и серии изделий на основе базовой формы .....	147
6.5.2. Проектирование изделий в системе «комплект и ансамбль» .....	148
6.5.3. Проектирование коллекции .....	149
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>153</b>
<b>ГЛОССАРИЙ .....</b>	<b>154</b>
<b>ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>159</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Проектирование и производство костюма высокого качества неразрывно связаны с подготовкой специалистов – дизайнеров, конструкторов, технологов швейного производства, способных решать сложные профессиональные задачи и вместе с тем быть эстетически грамотными. Принимая непосредственное участие в создании костюма, они обязаны уметь профессионально анализировать и объективно оценивать качество образцов изделий, а именно: грамотно определить их эстетические достоинства, композиционное совершенство.

В настоящее время в легкой промышленности ситуация изменилась: на смену предприятиям-гигантам пришли небольшие фирмы, постоянно обновляющие ассортимент, что заставляет порой специалистов быть одновременно дизайнерами, технологами и руководителями, заинтересованными в успешной реализации своей продукции. Чтобы выдержать конкуренцию, предприятия должны повышать уровень технического оборудования, технологии и организации производства. Все это также накладывает определенные обязательства на работающих в данной отрасли.

Требования к качеству одежды возрастают постоянно, критерием этого качества является художественное оформление (дизайн). Одежда должна быть как красивой по форме, так и качественной по исполнению. Все это диктуется законами рынка и жесткой конкуренцией. Для того чтобы быть успешным в своем деле, необходимо иметь глубокие знания и творческий подход к делу. Это под силу только квалифицированным специалистам – выпускникам профессиональных учебных заведений.

При профессиональной подготовке специалистов среднего звена для швейной отрасли по специальностям «Технология швейного производства», «Моделирование и конструирование швейных изделий» в средних профессиональных учебных заведениях одним из основных аспектов преподавания является курс моделирования и художественного оформления одежды. Материал данного учебника охватывает широкий круг вопросов, связанных с художественным проектированием моделей одежды. Причем моделирование костюма рассматривается как вид прикладного искусства со всеми его закономерностями и как аспект дизайна предметной среды человека.

Учебник соответствует программе дисциплины «Моделирование и художественное оформление одежды», принятой для подготовки специалистов по спе-

циальностям «Модельер-закройщик», «Модельер-конструктор» в средних профессиональных учебных заведениях.

Целью учебника является подготовка будущих специалистов к процессу проектирования швейных изделий как для промышленного, так и для индивидуального производства.

Учитывается взаимосвязь моделирования и художественного оформления одежды с другими дисциплинами, являющимися важным звеном в цепи этапов швейного производства. Это методики конструирования и технология изготовления швейных изделий. Процесс изготовления одежды в массовом производстве начинается с создания модели-образца. Сначала художник-модельер воплощает свой замысел в виде эскиза, который далее передается конструктору. Конструктор должен обладать художественным вкусом, чтобы не исказить общий замысел художника. Технология изготовления модели также не должна нарушить целостность композиции готового изделия. Следовательно, чтобы изготовить современную конкурентоспособную модель, необходимо обладать знаниями по моделированию и художественному оформлению швейных изделий, конструированию и технологии швейного производства, так как эти дисциплины взаимосвязаны и являются последовательными этапами процесса создания современной одежды.

В учебнике затрагиваются такие аспекты моделирования, как процесс создания моделей перспективного направления моды путем использования различных источников творчества (искусство, архитектура, природа, народный и исторический костюм). Приведена подробная характеристика традиционной казахской одежды, описаны особенности мужского и женского костюма, уделено внимание национальным головным уборам и обуви.

В целом учебник знакомит с теоретическими и практическими основами разработки композиции костюма при проектировании одежды различного назначения, что дает возможности для развития образного мышления, фантазии, совершенствует вкус и творческие способности, а также дает профессиональные навыки и знания, необходимые для художественного проектирования костюма.

# ГЛАВА I. ОДЕЖДА И КОСТЮМ

Одеждой называют покровы, предохраняющие тело человека от различных неблагоприятных воздействий окружающей среды. Это отдельные предметы, выполненные из материалов растительного, животного и искусственного происхождения.

Совокупность предметов одежды с обувью и различными дополнениями

составляет костюм. Костюм наиболее ярко отражает специфические особенности развития общества разных стран и народов. Различают исторический, национальный и современный костюмы. Костюм, как и одежда, отражает не только общенациональные черты, он является также индивидуальной характеристикой человека.

## 1.1. История развития костюма

Одежда существует многие тысячелетия, ее история неразрывно связана с развитием общества, техники и технологии.

Один из самых древних элементов одежды – пояс, к нему прикреплялись оружие и необходимые в походе предметы. На основе пояса появился карман. Шкуры, листья, ткань, натянутые на пояс, были прототипом первых юбок.

Прямоугольные куски ткани или шкур набрасывались на плечи или бедра, завязывались или обматывались вокруг тела горизонтально, по диагонали или спирали. Так появились два типа одежды по месту крепления: плечевая и поясная. Наиболее древняя форма такой одежды – драпирующаяся, она окутывала тело и держалась с помощью завязок, поясов, застежек.

Со временем возникла более сложная форма одежды – накладная, кото-

рая могла быть глухой и распашной. Полотнища ткани стали перегибать вдоль основы или утка и сшивать по бокам, оставляя в верхней части сгиба прорезы для рук и вырезая в центре сгиба отверстие для головы. Накладную глухую одежду надевали через голову, распашная одежда имела спереди разрез сверху донизу.

Наиболее древний вид одежды, сшитой из прямоугольного куска ткани, – римская туника, послужившая основой разнообразных туникообразных рубаш.

Древнюю одежду можно подразделить на три основных типа:

1. Нешитая (некроеная) одежда, изготовленная из одного куска, обертывающая тело или перекинутая вокруг тела и завязанная, сколотая булавкой или с завязывающимся поясом, драпированная.

2. Шитая одежда (типа туники-рубашки). Такую одежду изготавливали из ткани, кожи, с отверстиями для головы, ног, рук, позже – с пришитыми рукавами.

3. Комбинированная (подкроенная) одежда, состоящая из куска материала в форме прямоугольника с округлыми краями или круга с отверстием для головы в середине (рис. 1.1).



Рис. 1.1. *Костюм высшего сословия в Древней Греции*

Особенно интенсивно конструирование одежды развивается в XIII-XIV вв. В Западной Европе в это время возник удлиненный силуэт, характерный для костюма феодалов и горожан. Мужской костюм состоял из рубашки, узкой безрукавной куртки, к которой привязывали тесемками узкие, длинные,

обтягивающие ноги штаны-чулки (*шоссы*). Женское платье имело высокую линию талии, остроугольный (удлиняющий и утончающий фигуру) глубокий вырез, отделанный широким воротником, узкие длинные рукава, драпированную юбку, которая сзади переходила в длинный шлейф. Как женский, так



Рис. 1.2. *Готическая мода Средневековья*

и мужской костюмы к середине XV в. подчинялись канонам готического стиля. Удлиненные пропорции силуэта одежды, высокий конусообразный головной убор, остроносая обувь делали фигуру зрительно гибкой и динамичной (рис. 1.2).

Крестьянская одежда также находилась под влиянием готического стиля, но грубые ткани, из которых ее шили, делали одежду мешковатой. Костюм крестьянки состоял из рубашки, узкого

платья и чепца из толстой шерстяной или холщовой ткани.

В Италии к концу XV в. (эпоха Возрождения) силуэт костюма сильно изменился (рис. 1.3). Общей особенностью мужской и женской одежды были спокойные крупные формы с устойчивыми пропорциями. Для женской одежды характерны естественное расположение линии талии, пышные рукава, широкая юбка со свободными складками.



Рис. 1.3. Костюм эпохи Возрождения

В XVI веке образцом одежды стал испанский костюм на жестких прокладках и металлических частях. Каркасный костюм носили как мужчины, так и женщины. Мужской костюм включал в себя верхнюю куртку и короткие штаны, которые имели слой ваты и простегивались конским волосом, костюм набивали также сеном, опилками. Гладкую или узорчатую ткань натяги-

вали на выстеганную прокладку. Короткая куртка со съёмной баской была похожа на панцирь. Высокий стоячий воротник заканчивался узким белым рюшем у горловины. В XVI в. полоска рюша переходит в огромный белый воротник, заставляющий держать голову постоянно откинутой назад. Поверх плотного, обтягивающего ногу, трико надевали громоздкие шарообразные

штаны, состоящие из отдельных половинок. Верхней мужской одеждой являлся плащ, подбитый мехом. Головным убором служил плоский низкий берет, а с середины XVI в. – высокая шляпа.

В женской одежде основой каркасного костюма были корсет и юбка на плотном чехле с металлическими или деревянными обручами. В таком костюме и худую, и полную фигуру с помощью корсета доводили до общепринятых норм. Одежда высоко закрывала женскую фигуру, грудь забинтовывали, чтобы не было никаких признаков жен-

ственности. Такой же, как у мужчин, высокий гофрированный воротник удлинял пропорции женской фигуры.

Для XVII в. стал характерным новый художественный стиль барокко, пришедший на смену искусству Возрождения (рис. 1.4). Дворянский мужской костюм этого времени состоял из короткой свободной курточки – *брассьер* с короткими рукавами, из-под которых спускались рукава рубашки, перехваченные лентами; поверх коротких штанов-шоссе надевали широкие, как юбка, штаны-рэнгравы, отделанные по низу бахромой.



Рис. 1.4. Костюм эпохи барокко

В 60-х гг. того же века вместо полуприлегающей куртки (*жюстокор*) появилась длинная куртка с рукавами до локтя, ее носили с узкими до коленей брюками – кюлотами из бархата, шелка, шерсти. Верхнюю одежду, короткую, свободного силуэта, представляли плащи без рукавов, напоминающие накидки, или с рукавами, те и другие – на яркой подкладке. Мужской костюм дополняли чулки белого, голубого, красного цветов с вышивкой или узором.

Обувью служили сапоги с отворотами, полузакрытые туфли с бантами, пряжками. Головные уборы – широкополые шляпы, украшенные страусовыми перьями. Прически в начале XVII в. делали из собственных длинных волос, а в конце века их заменили огромные парики.

Женский дворянский костюм менялся не так часто, как мужской. Парадность женской одежды в первой половине XVII в. усиливалась введением

пышных рукавов и юбки, большого белого воротника, отделанного кружевом. В основе юбки оставался каркас. Но во второй половине того же века каркасная юбка вышла из моды, ее заменила прямая неширокая юбка, спадающая мягкими складками. Верхнее платье (*роб*) из парчи, распашное спереди и сильно приталенное, стали шить с длинными шлейфами. Длину шлейфа определяло общественное положение – его имели право носить только дворянки.

Знатные дамы почти не носили головных уборов. Их прически часто менялись: от гладких, с косами, с локонами и узлом до высоких причесок фонтаж, состоявших из комбинаций локонов и крахмальных наколок.

В конце XVII в. высокие прически дополняли проволочным каркасом, на котором укрепляли драпировки из шелкового газа, кружева, а также ленты и искусственные цветы.

XVIII в. характеризуется утверждением стиля рококо, который завер-

шил развитие стиля барокко (рис. 1.5). В этот период образование единых форм европейского городского костюма протекало особенно интенсивно. В 1770 г. появился узкий, прилегающий к бедрам фрак, родиной которого была Англия. Скошенные полы, узкие рукава и небольшой стояче-отложной воротник фрака придавали мужскому костюму изысканный вид. Под фрак надевали укороченный жилет. Штаны – узкие кюлоты, обувь – плоские туфли с пряжкой и низкими каблуками. Фрак и кюлоты делали из одной ткани, а жилет – белый с богатой вышивкой цветным шелком. Во второй половине того же века увеличилось количество видов верхней одежды, возникли прообразы пальто XIX-XX вв. – *редингот* (типа длинного сюртука) и *каррик* (одежда с двумя или тремя широкими воротниками, покрывавшими плечи). Головные уборы – небольшие шляпы с полями, узкими спереди и загнутыми с боков. Парики завивали в боковой части, сзади их укладывали косичкой с бантом.



Рис. 1.5. Костюм эпохи рококо

В женской аристократической одежде XVIII в. по-прежнему использовали каркас в форме корзины, покрытой полотняным чехлом, – нижнюю юбку – *панье*, но теперь на его основе был создан женский костюм, отвечающий эстетическим вкусам рококо: платье с крупными формами и низким декольте, обилием кружевных оборок, драпировок, складок и рюш. Материалом служили легкие ткани (тафта, тонкий атлас). Светлые тона одежды гармонировали с белыми чулками и изящной светлой обувью на высоких изогнутых каблуках. XVIII в. был веком расцвета женских причесок и париков. В 70–80-х гг. прически стали очень высокими (до 35 см) и сложными, их украшали парусными лодками и фрегатами, корзинами цветов.

Процесс образования единого европейского городского костюма завершился в XIX в. Развитие массового производства одежды привело к тому, что модные костюмы стали достоянием широких слоев города, а со второй половины XIX в. – и деревни. Первенство в области женской моды оставалось за Францией. Англия сохраняла первенство по созданию моды мужского костюма. Мужской костюм делового человека первой половины XIX в. делали из шерстяной ткани, он состоял из редингота, жилета и длинных панталон. Повседневной одеждой служил также фрак. Его носили со светлыми панталонами и жилетом. Неотъемлемыми элементами костюмов были шляпа-цилиндр и перчатки.

С 1850 г. обязательной частью мужского гардероба светского человека и буржуа стал однобортный сюртук – визитка. Его носили с брюками из черной ткани в серую полоску. Фрак превратился в парадную одежду – знак привилегии богатых людей. Повседневной одеждой стал прямой пиджак. Пиджак,

жилет и брюки образовали классический костюм, который вошел в моду с 1860 г. Шили костюм преимущественно из одной ткани темных тонов. Головными уборами были фетровая шляпа – «котелок» с небольшими полями, вытеснивший цилиндр, а летом – соломенная шляпа канотье. В женской одежде в начале XIX в. с утверждением стиля ампир появились легкие прозрачные платья на плотных чехлах, а затем платья из тяжелых, плотных тканей, придававшие силуэту линейную четкость. Женское платье начали делать без корсета, оно становится мягким, открывает руки и шею.

В XX в. технический прогресс и развитие швейной промышленности открыли новый этап в истории одежды. Начало века ознаменовано избавлением от корсетов и развитием феминизма (элементы мужского костюма в женском, борьба за равные права). На небольшие приемы вместо фрака стали надевать смокинг – однобортный пиджак с шелковыми лацканами. С распространением езды на автомобиле и мотоцикле появилась спортивная одежда – короткие брюки, куртки, цветные рубашки, кепи. В период войны (1914–1918 гг.) в мужскую одежду вошли закрытые пиджаки типа френча, краги, заменившие голенища сапог, брюки-галифе. В женском костюме (1910 г.) вычурность и асимметрия уступили место плавности линий. В военные годы в употребление вошла практичная повседневная одежда – ансамбль из блузки и юбки, укороченное платье без корсета.

В 20-е гг. была создана удобная и простая по силуэту одежда, не требующая специальной подгонки по фигуре. Платья шили в виде короткой рубашки (нередко с низко расположенным поясом) с отделкой вышивкой. Важнейшей частью такого костюма стали чулки,

часто блестящие, шелковые. Характерной прической была короткая стрижка с выбритым затылком, волны волос располагались на лбу и перед ушами. В обуви увеличилась высота каблука.

В 30-е разразился продолжительный экономический кризис, резко возросла безработица, в основном это коснулось женщин. Поменялись приоритеты. Возвратилась мечта о домашнем уюте, женщина стремится вернуть себе женственность. Платье становится более облегающим, выразительно подчеркивает фигуру. Линия талии занимает свое естественное место, длина юбки опускается до щиколотки в 1931 г., а к концу 30-х поднимается до колена. Начиная с 1934 года, постепенно расширяется плечевой пояс. В связи с этим появляется прямой и трапециевидный силуэт в основном в пальто. Популярным становится декорирование обуви перфорацией и переплетением ремешков. В мужской моде заметно удлиняются пиджак и пальто. Форма пальто прямая, с увеличением объемов.

Наибольшей величины плечевой пояс достигнет в 1945 г., а к 1949–1950-м годам подплечники в одежде исчезнут. К 1945 г. длина юбки достигнет середины колена. В одежде часто встречаются такие особенности, как кокетки с карманами, складками, широкие пояса, манжеты, воротники наподобие мужских гимнастеров. В головных уборах появились шарфы, скрученные в виде тюрбана, а также небольшие шапочки в виде пилотки. Везде чувствуется влияние военного времени. В мужской одежде костюм военизировался в ассортименте, форме, цвете.

К 50-х гг. одежду стали делать более легкой и мягкой. Появились цельнокроеный рукав, узкие внизу брюки. Начали широко использовать формы спортивного костюма.

На рубеже 60–70-х гг. с появлением практичных синтетических материалов вошли в моду сделанные из них разнообразными по форме пиджаки, куртки, пуловеры, брюки, рубашки.

В 70-е гг. в женской одежде произошло изменение стиля. Длина юбок резко меняется: от короткой, до середины бедер (мини) – к средней, достигающей до середины голени (миди), или очень длинной, достигающей до щиколоток (макси). Широко используются заменяющие юбку брюки. С середины 60-х гг. изменения произошли и в обуви: появились модели спортивного стиля с широким каблуком средней высоты. Наиболее модной зимней обувью стали так называемые русские сапожки. В начале 70-х гг. в моду вновь вошла обувь на подошве-платформе.

80–90-е годы XX в. были десятилетиями контрастов. Они характеризовались появлением множества различных стилей в одежде.

Таким образом, в период XX века сформировалось пять основных стилей: классический, романтический, фольклорный, спортивный и эклектика (смешение стилей).

Начало XXI в. внесло определенные коррективы в развитие стилевых направлений. Весьма популярными становятся минимализм, стиль унисекс, которые отражают изменения в социальной и духовной сферах современного общества.

Рис. 1.6 иллюстрирует изменение форм женского костюма за период 1900–2010 гг.

В ближайшем будущем, с развитием новых технологий и техники, а именно: достижений науки в области нанотехнологий, компьютерных технологий и роботизации производств, вероятно появление новых стилевых направлений. Перспективные разработки в области 3D сканирования и



Рис. 1.6. Изменение форм женской одежды 1900-2010 гг.

печати, появление новых тканей с различными специальными эффектами отделки и улучшенными свойствами, внедрение космических технологий

в повседневную жизнь – все это позволяет развивать и воплощать в реальность самые смелые фантазии дизайнеров одежды.

## 1.2. Определение понятий «одежда», «костюм», «культура одежды»

Одежда – это система материальных оболочек на человеческом теле, защищающая его от климатических воздействий и являющаяся некоторым проявлением его индивидуальности.

Под *костюмом* подразумевается совокупность предметов одежды с обувью и различными дополнениями, такими как прическа, головной убор, перчатки, украшения, грим, представленная в определенной системе, отражающей индивидуальность человека или общественной группы людей.

Костюм наиболее ярко отражает специфические особенности развития общества разных стран и народов. Климатические условия, социальная структура общества, материально-экономическое состояние, национальные признаки, моральные нормы и эстетические идеалы – все это отражается в многообразии костюмных форм.

Народы разных стран всех частей света создавали и создают свои виды одежды, формируя из них костюмы определенного типа, в которых выражены национальный вкус и понимание красоты. Обычаи и обряды народов также проявляются в характере костюма.

Слово «костюм» пришло в Россию из Франции в XVIII веке после петровских реформ. Но само понятие костюма еще с XII века обозначалось на Руси старославянским словом «одеяние». Ранее говорилось, например, «*боярская одеяние*».

Понятие «одеяние» связано с определенной деятельностью человека. Одеяние не меняет своего вида в течение какого-то времени. Оно является как бы арматурой осанки человека, то есть заставляет человека определенным образом держаться, жить в нем.

Во Францию слово «костюм» попало из итальянского языка во время войн Людовика XIII с Италией. В итальянском языке это слово обозначало обычай, привычку (во французском языке в этом значении употреблялось слово «*costume*»). Первоначально слово произносилось на итальянский манер – «костюме». Современное значение слово «костюм» приобрело в 1676 году. В это понятие включались манера держаться, внешние навыки поведения.

В словаре Французской академии слово «*costume*» появилось только в 1740 году. Здесь было дано понятие костюма как знака, отличающего человека, вписывающегося в среду и отражающего традиции данной социальной группы людей.

Костюм можно рассматривать как элемент и продукт культуры, если культуру понимать как универсальное отношение человека к миру, через которое человек создает мир и самого себя.

Элемент культуры – костюм, осуществляя коммуникативную функцию, передает информацию не только о социальной принадлежности его носителя, но и о его характере, наклонностях,

темпераменте, вкусе, эстетическом идеале и даже настроении, то есть костюм несет в себе психологическую характеристику. Все это проявляется в типе костюма, материалах, форме, цвете, расположении деталей, манере ношения, украшениях и т. д.

Отражая определенные идеи, одежда может быть свободной, плотной, тесной, жесткой, непровокационной или же наоборот, провокационной по цвету.

Так, на протяжении веков цвета использовали для выражения определенных чувств и понятий.

В эпоху Средневековья черный цвет означал тьму, белый – мудрость, красный – любовь, желтый – обман. В настоящее время универсальна связь черного цвета с серьезностью и белого – с непорочностью и моральной чистотой в отличие от других цветов, особенно ярких, которые выражают свободную игру эмоций.

Следовательно, костюм несет в себе психологическую и образную характеристики. С помощью многих элементов, составляющих костюм, человек может выразить свою индивидуальность или причастность к определенной общественной группе.

Костюм отражает длительные и серьезные изменения на историческом этапе и обладает арсеналом средств, которые могут выявить образ личности как социальной единицы или индивидуальности как личности.

В наше время слово «костюм» употребляется в понятии либо исторического, либо театрального костюма, либо ансамбля с жесткой системой взаимосвязи всех элементов и обязательностью одновременного ношения всех его частей, наиболее полно и ярко характеризующего образ человека.

Понятие «костюм» имеет три значения: 1) костюм как выражение образа

эпохи или периода (исторический костюм); 2) костюм как выражение индивидуальности (образ человека); 3) национальный костюм.

В современном костюме главным становится выражение индивидуальности личности, то есть умение выразить самого себя во внешнем проявлении (прическе, одежде, обуви и т. д.) в соответствии с теми представлениями, которые каждый о себе имеет. Поэтому, как одет человек, судят о его внутренней культуре и вкусе. Это позволяет говорить об еще одном аспекте культуры костюма – потребительском.

В понятие культуры костюма включаются и умение носить костюм, и умение держаться, а также умение использовать костюм по назначению. Сегодня одеждой называют довольно разнообразные предметы: нижнее белье (сорочки, комбинации, трусы, бюстгальтеры и т. д.); легкое платье (платья, брюки, блузки, халаты и т. д.); верхнее платье (пальто, куртки, жакеты, плащи и т. д.), а также головные уборы, обувь, перчатки, чулки.

В узком смысле одеждой называют изделия швейной промышленности. Совокупность предметов одежды, включая головной убор, обувь, перчатки, украшение, сумки и т. д., называют костюмом.

Этим же термином обозначают определенный вид мужской и женской одежды, состоящей обычно из пиджака и брюк (мужской костюм) или жакета и юбки/брюк (женский костюм).

Предметы, дополняющие и украшающие костюм, делающие его законченным, называются аксессуарами, или дополнениями. К ним относятся обувь, шляпы, шарфы, сумки, перчатки, ювелирные украшения и др.

Слово «платье» имеет также два значения. Во-первых, это вся одежда, кроме белья и обуви. В настоящее вре-

мя платье делится на легкое, надеваемое на белье, и верхнее, надеваемое поверх легкого платья. Во-вторых, платьем называют наиболее распространенный вид женской одежды.

Туалет – это одежда, тщательно подобранная по характеру деталей, выражающих определенное назначение, вместе с обувью с предметами, дополняющими и украшающими костюм, в сочетании с прической и косметикой. В зависимости от назначения туалет может быть выходным, дорожным, для прогулки и т. п.

Гарнитуром называют набор предметов определенного назначения, выполненных, как правило, из одного и того же материала, например, гарнитур ювелирных украшений (брошь, браслет и серьги), белья или трикотажных изделий (свитер и рейтузы, шапочка, шарф и рукавицы).

Комплект – это набор нескольких предметов одежды или дополнений к костюму, составляющих единое законченное целое. К комплектам относятся: юбка, джемпер и шарф; костюм и блузка, пальто с платьем или костюмом; плащ с головным убором; туфли, сумка и пояс; зонт и перчатки и т. д. Комплекты могут быть выполнены из одного и того же или различных материалов в сочетании разных цветов. Они бы-

вают самого различного назначения: дорожные, спортивные, пляжные и др.

Совокупность всех частей костюма, обладающих определенным художественным стилевым единством, называют ансамблем. Все предметы ансамбля должны быть однородны по художественному стилю, гармоничны по цвету, форме и материалам. Каждый предмет, будучи необходимым в том или ином ансамбле, должен одновременно выявлять назначение ансамбля, гармонировать с другими предметами костюма, вместе с ними составлять единое целое. Ансамбли определенного назначения можно создавать из отдельных гарнитуров или комплектов.

Человек создает свой костюм из той одежды, которая имеется в его распоряжении, т. е. составляет его гардероб. Таким образом, гардеробом называется совокупность всей одежды, находящейся в пользовании одного человека или семьи.

Обычно гардероб по подбору вещей бывает весенне-летним и осенне-зимним. На лето вещи зимнего гардероба из употребления исключаются, и наоборот. Умелый и тщательный подбор индивидуального гардероба дает возможность составить целый ряд красивых, гармоничных сочетаний ансамблей различного назначения.

### 1.3. Функции современной одежды

Понятие «функция костюма» – центральная категория художественного проектирования одежды. От того, как раскрывается это понятие в теории и практике проектирования, зависят определенные цели и организация самого процесса проектирования, а также оценка результатов работы проектировщиков.

При рассмотрении функции промышленного изделия не нужно объединять понятия функции и назначения изделия, так как понятие «назначение» относится скорее к целевым категориям и характеризует возможность использования изделия в определенных процессах потребления для удовлетворения конкретных потребностей

человека. Функция же – это динамическая характеристика существования объекта, его деятельности и движения. Однако назначение и функция изделия связаны между собой.

*Функция изделия* – это характеристика, определяющая реальное выполнение изделием своего назначения. Иными словами, функция есть реализация в процессе потребления свойств изделия, определяемых его назначением и строением.

Функции в костюме развивались параллельно с формами, порождаемыми ими. Форма и функции костюма, или его функциональная структура, взаимно обуславливают друг друга. Назначение костюма, его функция определяют форму, ткань, характер украшений, систему взаимосвязей между составляющими его предметами.

Основными функциями современной одежды являются следующие: утилитарная, социальная и эстетическая.

*Утилитарная* включает в себя практическую, защитную и физиолого-гигиеническую функции. Каждая из этих функций конкретизируется элементарными функциями.

*Защитные функции* одежды проявляются в защите тела человека от механических повреждений (травм) и неблагоприятных воздействий производственной среды (загрязнений, агрессивных сред и т. д.).

Физиолого-гигиенические функции определяют удобство одежды, то есть степень приспособленности одежды к человеку (в статике и динамике) и комфорт (комфортные условия микроклимата пододежного воздуха, состояние нервной системы и т. д.).

Социальная и эстетическая функции являются, так сказать, информативными. Они дают информацию о человеке и об одежде.

*Социальная* включает в себя региональную, профессиональную, обрядовую, эротическую, символическую, знаковую функции.

*Эстетическая* включает в себя художественно-образную и собственно-эстетическую функции. Эта функция дает информацию о вкусах и культуре человека, о новизне и современности самой одежды. Эстетические функции определяются соответствием одежды образу человека, совершенством композиции изделия, а также уровнем его изготовления и отделки. Она проявляется более интенсивно в праздничной одежде, нежели в будничной.

Функции спортивного костюма значительно отличаются от функций всех остальных видов одежды. Выявлены следующие функции спортивной одежды: утилитарная, защитная, знаковая, уравнивательная, традиционная и эстетическая. Эти функции в разных соотношениях представлены во всех видах спортивной одежды. В костюме для одних видов спорта (например, футбол, баскетбол, волейбол, хоккей) ведущими являются защитная и знаковая функции, для других (фигурное катание) – эстетическая и знаковая, для третьих (плавание, прыжки в воду) – утилитарная, для четвертых (фехтование, конный спорт) – традиционная и т. д. Ведущая функция спортивного костюма в основном и определяет его форму.

В детской одежде и обуви присутствуют в основном утилитарная, возрастная и эстетическая функции.

## 1.4. Классификация современной одежды

Современная европейская одежда по ассортименту, материалу, форме, покрою и конструкции весьма разнообразна.

По основному и общему признаку (защитной функции) одежду можно разделить на бытовую, спортивную и производственную. Бытовая одежда предназначена для защиты организма человека от неблагоприятных воздействий климатической среды; спортивная – для защиты тела спортсмена от травм, она также должна способствовать достижению высоких спортивных результатов; производственная одежда обеспечивает защиту человека от неблагоприятных воздействий не только климатической, но и производственной среды.

По половозрастному признаку одежда подразделяется на одежду для взрослых (мужскую и женскую) и детскую (для мальчиков и девочек). В свою очередь, детская одежда подразделяется на одежду для новорожденных, детей ясельного возраста, дошкольников, младших школьников, старших школьников и одежду для подростков.

По использованию одежды в системе костюма одежда подразделяется на белье, платье и верхнюю одежду. Белье надевается непосредственно на тело. Платье – понятие исторически сложившееся, обозначает одежду, надеваемую на белье. Этот слой одежды может быть представлен множеством вариантов: собственно платьем, костюмом и т. д.

К верхней одежде относятся различные виды пальто, плащей, курток, пелерин, надеваемых в зависимости от сезона.

В зависимости от того, в какое время года носят одежду, и от климати-

ческих зон одежду делят на зимнюю, летнюю, демисезонную (осенне-весеннюю) и всепогодную.

*Бытовая одежда* – это одежда для ношения в различных бытовых и общественных условиях. Бытовая одежда в зависимости от использования ее в конкретной обстановке подразделяется на повседневную (костюмы для работы и различных занятий, одежда для улицы), домашнюю, торжественную и т. д. В повседневной одежде утвердился тип делового костюма, который придает человеку характер спортивной подтянутости и собранности. Домашняя одежда, подразделяясь на одежду для отдыха, занятий и труда, располагает к свободному проявлению индивидуальности своего обладателя. Однако следует иметь в виду, что конкретное назначение определяется в зависимости от вида одежды, например, мужской костюм может быть повседневным, нарядным, а также нетрадиционным, женское платье – повседневным, нарядным, эстрадным, для дома, для отдыха и т. д. Наибольшим разнообразием конкретных решений отличается одежда для торжественных случаев (нарядная одежда).

*Спортивная одежда* подразделяется по видам спорта и включает одежду для профессионального и любительского спорта. Одежда для профессионального спорта должна быть не только утилитарной и максимально удовлетворять потребности конкретного вида спорта, но и облегчать выполнение движений, характерных для данного вида спорта. Что касается одежды для любительского спорта, то она наряду с утилитарной функцией в значительной степени выполняет эстетические функции.

**Производственная одежда** в зависимости от выполняемых функций подразделяется на специальную, ведомственную и технологическую (санитарно-гигиеническую).

Подразделяясь также по видам производства, производственная одежда в одних случаях решается как специальная защитная одежда (на металлургических, химических и прочих предприятиях), а в других – как символическая (одежда для дорожных рабочих – оранжевые жилеты).

**Специальная одежда** предназначена для защиты человека от опасных, вредных и других факторов производственной среды, обеспечения безопасных условий труда и сохранения работоспособности человека. Она относится к числу наиболее широко применяемых средств индивидуальной защиты. Различают специальную одежду, предназначенную для защиты от механических повреждений, общих производственных загрязнений, повышенных и пониженных температур, радиоактивных веществ, рентгеновских излучений, электрических полей, нетоксичных и токсичных веществ, воды, кислот, щелочей, органических растворителей, нефти, нефтепродуктов, масел и жиров, вредных биологи-

ческих факторов. При выборе видов специальной одежды руководствуются условиями труда для конкретного производства.

**Ведомственная (или форменная) одежда** включает форменную одежду для военнослужащих, работников специальных ведомств, морского и речного флота, железнодорожников, связистов и т. п. Основные виды ведомственной одежды: шинель, пальто, китель, платье, белье и головные уборы.

Одежда для военнослужащих подразделяется по родам войск, отличия проявляются, прежде всего, в цвете одежды и знаках различия.

Еще выделяют **зрелищную одежду**, которую в зависимости от видов и жанров зрелищного искусства подразделяют на театральную, эстрадную, цирковую. К зрелищной одежде относятся также карнавалыно-маскарадные костюмы.

В зависимости от назначения и сезона одежда выполняется из самых различных материалов. В связи с этим ее подразделяют на одежду из шерстяных, шелковых, хлопчатобумажных, льняных тканей, а также из материалов, содержащих искусственные, синтетические и смешанные волокна.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы основные типы одежды древних времен?
2. Как можно описать одежду Средневековья?
3. Охарактеризуйте одежду периода Возрождения.
4. Каковы основные черты костюма стиля рококо?
5. Чем отличается костюм стиля барокко?
6. С чем связано изменение форм одежды в XX веке?
7. В чем различие понятий «одежда» и «костюм»?
8. Дайте определение понятий «туалет», «гарнитур», «комплект», «ансамбль».
9. Перечислите основные функции современной одежды.
10. По каким признакам производится классификация одежды?

## ГЛАВА II. МОДА И КОСТЮМ

### 2.1. Определение понятия «мода»

Слово «мода» (*modus*) обозначает «мера, способ, правило». Под модой понимается непродолжительное господство определенных вкусов в какой-либо сфере человеческой жизни и культуры или способ существования нового в разных областях человеческой деятельности.

Моделирование одежды невозможно без знания и понимания механизма моды, причин ее возникновения, принципов действия и распространения, закономерностей ее развития. Все это необходимо знать модельеру, чтобы при проектировании одежды учитывать модные тенденции в одежде на сегодняшний день и предусматривать их развитие, то есть прогнозировать моду завтрашнего дня.

Мода в определенной степени выражает, воплощает тип поведения, стиль жизни личности, то есть стиль отношения человека к самому себе и к другим людям. В этом проявляется наиболее важный, исходный, основной социально-психологический аспект моды, на котором держатся ее другие характеристики. Известный французский модельер *Пьер Карден* дал такое определение моды: «Мода – это способ выражения. Другими словами, мода – это отражение индивидуальных качеств

отдельной личности в социальном и моральном аспектах».

Манера одеваться – это выражение индивидуальности, характера, образа жизни, общественного положения, выработанных устоев жизни.

В мире моды существуют два направления – «от кутюр» и «прет-а-порте».

В направлении «от кутюр» (*haute couture*, в пер. с франц. – «высокое шитье») создаются модели первоначально в единственном экземпляре, вруч-



Рис. 2.1. Эскиз платья «от кутюр»

ную; форма будущего наряда обычно определяется без применения лекал, макетным способом или методом наколки (рис. 2.1).

На производство одной такой модели затрачивается от 100 до 500 часов ручной работы. Продолжительность работы, стоимость и количество ткани, ручная работа (вышивка, батик и дру-

гие виды декора) определяют очень высокую стоимость костюма от кутюр, так как платье «от кутюр» будет абсолютно уникально (рис. 2.2). Такие платья принято передавать по наследству, дарить в музейные фонды, либо формировать собственную коллекцию. Направление одежды «от кутюр» – двигатель прогресса моды.



Рис. 2.2. Коллекция Дома Dior

*Прет-а-порте* (франц.) – в дословном переводе *pret-a-porter* «готовое к употреблению» является повседневной одеждой класса «люкс». Первые попытки тиражирования высокой моды, означавшие фактическое рождение прет-а-порте, были предприняты после Первой мировой войны модельерами *Жанной Пакен*, *Габриэль Шанель*, *Мадлен Вионне*, *Жанной Ланвен*, *Соней Делоне*, *Эльзой Скиапарелли*. Модели «прет-а-порте» отличаются высоким мастерством исполнения,

оригинальность идеи (рис. 2.3). Они тоже представляют собой эксклюзив, так как первоначальный их выпуск происходит не массовыми тиражами, а небольшими партиями. Разница в цене между моделью от кутюр и изделием прет-а-порте одной и той же фирмы очень существенная. Прет-а-порте называют также модели одежды, создаваемые вне домов моделей от кутюр для массового производства и именовавшиеся раньше конфекционным – готовой одеждой.





Рис. 2.3. Коллекции «прет-а-порте»

## 2.2. Прогнозирование моды

Историческое развитие одежды, ее изменения обусловлены, с одной стороны, общим стилем эпохи, с другой – модой.

Стиль держится на трех китах: линии формы, цвет и непосредственно сам художественный образ.

Костюм как система находится в постоянном развитии. Чередующиеся модные смены в costume образуют непрерывное движение формы.

Для выявления закономерности в развитии модных форм костюма специалистами моды были проанализи-



Рис. 2.4. Схема развития формы женского платья VI-XX вв.

рованы и составлены стилевые формы исторических костюмов VI-XX веков. По мере развития форма костюма как бы фиксирует свое положение определенной конфигурацией, закрепленной в этапе. Было определено семь таких этапов. Причем было обнаружено, что в истории костюма всегда существовали две тенденции, определяющие формы костюма: либо тело диктовало формы костюма, и он приспособлялся к нему, либо костюм определял жесты и поведение человека, мешал ходьбе или, наоборот, диктовал широкий шаг. Так, узкая юбка вынуждала женщину ходить короткими шажками, а вот джинсы или широкая блуза навыпуск склоняют к непринужденному поведению.

Наблюдения показали, что в VI-XVIII веках создавались принципиальные формы европейского костюма. В костюме варьировались старые и изобретались новые формы с постепенным возрастанием ритма их смены. В XX веке происходит резкое форсирование ритма смены форм при сохранении некоторого механизма их чередования.

Развитие формы можно разделить на несколько функциональных этапов: зарождение, становление, развитие, угасание и гибель. Определены следующие циклы изменения модной формы костюма в годах: 100, 72, 48, 36, 24, 12, 6 и 3.

Анализ и сопоставление стилевых форм исторических костюмов VI-XX веков показывают, как складывается форма во времени. На основе выявления геометрического своеобразия формы, степени напряженности ее элементов, пластического изгиба фигуры и других признаков *Т. В. Козловой* исторические костюмы были классифицированы по типам и периодам. На схеме (рис. 2.4) видно, что форма от естественной,

свободной, текучей, создаваемой драпировкой, постепенно приходит к асимметричной, сложной, напряженной. В процессе развития как бы фиксируется внимание на различных частях фигуры: на шее, груди, талии, бедрах, формируя и одновременно увеличивая эти части фигуры.

Форму костюма выражает силуэт. Геометрический вид силуэта формы базируется на трех из них: прямоугольной, треугольной (трапециевидной) и овальной, как на проекциях форм цилиндров, конусов и шарообразных поверхностей. Основные геометрические структуры формы – овал, прямоугольник и трапеция – постоянно трансформируются, меняя величины углов, напряженность и кривизну линий и т. д., образуя ряд аналогов форм.

Форма характеризуется также такими основными параметрами, как профильная, фронтальная, поперечная проекции. Профильная проекция – восприятие костюма в профиль, фронтальная – в фас, поперечная – предполагаемые горизонтальные членения формы в различных точках фигуры.

Изменение формы костюма во времени связано с понятием стабильности и мобильности ее элементов. К мобильным элементам относятся внешние признаки костюма, такие как фактура, цвет ткани, линии, декор и другие. Устойчивыми, стабильными элементами, не подверженными столь частым и острым сменам моды, являются структурные элементы: структура ткани, общая геометрическая форма костюма, пропорциональные соотношения его частей, метрические параметры.

Несмотря на колебания форм, сохраняются все три проекции формы (трапециевидная, прямоугольная и овальная). Каждая из них приобретает преимущество в определенный период

моды, тем самым вытесняя другие формы.

Базовые формы костюма подвержены биологической циклической повторяемости. Период этих циклов равняется приблизительно 11-12 годам, затем происходят симметричные повторения и возврат к первоначальным формам, но на более высокой технологической и эстетической основе.

Новая форма возникает не сразу и не случайно, она является результатом определенного действия всех формообразующих элементов в заданном направлении. Наиболее полно структура костюма обновляется в течение определенного цикла, который равен 21-22 годам. Также существуют циклы продолжительностью 3, 8, 13, 33-34, 50-55 лет, в пределах которых развивается какая-либо форма или деталь, узор или структура ткани. Исторические циклы, в течение которых происходят существенные изменения структуры, могут иметь периоды 89, 144-150 лет.

Циклическая закономерность развития форм костюма позволяет с определенной достоверностью предвидеть и определять тенденции в развитии

моды и использовать их на стадии проектирования одежды, в результате вероятного изменения формы костюма, деталей, материалов.

В промышленном проектировании прогнозирование моды или тенденции развития моды осуществляется на основе социологического опроса, корректирующего «официальную» моду. Кроме того, существуют специальные международные бюро прогнозов моды, выполняющие анализ общих тенденций развития стилей, отделок, модных цветовых сочетаний.

Долгосрочный прогноз моды имеет важное социально-экономическое значение, так как он позволяет заблаговременно разрабатывать перспективные модели, подготавливать производство к их выпуску и в момент появления новой модной тенденции иметь возможность быстро отреагировать на нее, предложив потребителю модные изделия. Таким образом, с одной стороны, удовлетворяется спрос определенной группы людей на одежду сверхмодных моделей, а с другой – сокращение процесса внедрения новых моделей в производство.

## 2.3. Moda и личность художника

Европейские города прочно держат первенство в звании законодателей моды. Начиная с XVII в. и почти до конца XX в., главной столицей мировой моды считалась Франция. Сегодня дважды в год все взоры обращаются к Лондону, Парижу, Милану, Нью-Йорку, Токио, к сезонным коллекциям многочисленных домов моды. Вне всякого сомнения, что человек, определяющий лицо модного дома, – это его главный дизайнер или креативный директор. История международной моды знает

немало легендарных имен, чей талант и высочайшее мастерство позволили возвести костюм в ранг бесценного произведения искусства.

### 2.3.1. Габриэль Шанель

Большой вклад в развитие искусства костюма, в утверждение элементов классики в женском костюме внесла представительница французской

школы – модельер и глава Дома Габриэль Шанель. Имя Шанель известно модельерам всего мира, с ним связана мода почти всего XX в. Имя французского художника-модельера Габриэль Шанель стало легендой, синонимом элегантности и шика. Ответ на вопрос: «В чем секрет успеха знаменитой француженки?» дала сама Г. Шанель: «Я не люблю, когда говорят о моде Шанель. Шанель – это прежде всего стиль. мода выходит из моды, а стиль – никогда». Стиль Шанель можно назвать истинно классическим. Каждую модель она наделяла тремя основными качествами: функциональностью, долговечностью, красотой «без затей».

Юная Шанель мечтала о сцене. Однако больших успехов на подмостках варьете она не достигла. Лишь прозвище Коко, по названию песенки, которую она исполняла, осталось с ней навсегда. «Вкус – феи, глаза и голос – женщины, а фигура – подростка» – так говорили о Г. Шанель, отмечая ее природную красоту и непривычную манеру одеваться. С самого начала главным критерием в творческой работе Г. Шанель становится удобство и практичность одежды, а лучшим материалом – трикотаж, раньше считавшийся пригодным только для белья. Таким же важным, по ее мнению, было качество исполнения. Во всех моделях Коко Шанель торжествовали прямые линии, простой четкий крой, качественное шитье. Все швы утюжились, карманы и борта укреплялись, немногочисленные детали основательно продумывались. Ранние аскетичные вещи Шанель с изнанки выглядели так же безупречно, как с лицевой стороны. По высказыванию Шанель, можно привыкнуть к безобразному, но к небрежности – никогда.

Карьера Шанель, начавшаяся еще до Первой мировой войны, продолжалась более полувека. В 1913 г. она от-

крыла свое первое ателье в курортном городке Довиле, считавшемся тогда летней столицей Франции. В 1915 г. Габриэль открыла свой дом моды в Биаррице, а в 1921 г. в Париже, на улице Камбон, – знаменитый Дом Шанель. Свои первые модели одежды Шанель создала для работающих женщин. Идея Шанель гениальна тем, что она открыла своим безошибочным инстинктом, что для всех женщин, которые работают вместо мобилизованных мужчин, голубые матросские куртки и мужские пуловеры подойдут гораздо лучше, чем кринолин (рис. 2.5).

В 1926-м рождается любимое «де-тище» Шанель – маленькое черное платье, самая знаменитая модель XX в., которую американский журнал Vogue приравнял по универсальности и популярности к автомобилю Ford.

Маленькое черное платье – одна из разновидностей коктейльного или вечернего платья, которое можно надеть не только днем на работу в офис, но и на торжественный прием, дополнив платье аксессуарами. Платье, созданное Шанель, прикрывало колени, так как она считала колени самой некрасивой частью женского тела. Платье имело простой полукруглый вырез, длинные узкие рукава, приталенный силуэт; на нем отсутствовали такие популярные в то время детали, как бахрома, пуговицы, оборки. Такое платье пользовалось популярностью, потому что его можно было носить с аксессуарами, позволяющими легко изменить внешний вид женщины.

В 1929 г. Коко Шанель создает несколько коллекций, отмеченных волшебной женственностью. Пестрые цыганские платья из муслина сменяются удлиненными вечерними туалетами из кружева и тюля, атласными пышными юбками и полуприлегающими гладкими лифами. При этом костюм остается



**Рис. 2.5.** Модели в платьях Коко Шанель

комфортным и удивительно пропорциональным. Она одевает самых элегантных женщин в серые, черные, бежевые пуловеры, украшенные воротниками и манжетами из белого пике. Она создает из джерси женские костюмы, платья, манто. Ее дом моды разрастается, модели Шанель проникают в США и там производят фурор.

В конце 30-х гг. XX века в мире моды идет жестокое соперничество. На небосклоне парижской моды появляется новое имя – итальянка Эльза Скиапарелли поражает Париж эксцентричной театральностью своих коллекций. Каждый показ становится сенсацией. В ответ на знаменитую «*rose choking*» Скиапарелли Шанель создает коллекцию ослепительных цыганских платьев, которые имели колоссальный успех, и вновь одерживает победу. В 1939 г. Шанель закрывает свой дом моды, покидает Фран-

цию и 14 лет проводит почти в полном уединении в Швейцарии. Но в начале февраля 1954 г. вновь открывает двери своего дома в Париже. Вместо ожидаемой зрителями сенсации Шанель представляет хорошо знакомые костюмы из твида, фланели и, конечно, маленькое черное платье. Вопреки всем ожиданиям коллекция распродается мгновенно.

В 1956 г. Шанель создает костюм-двойку без воротника с отделкой из тесьмы, ныне известный как костюм Шанель. Так в моду вошел жакет из твида без воротника, отделанный тесьмой, который в настоящее время является образцом делового стиля (рис. 2.6).

В руках мастерицы женский костюм стал произведением искусства. Чтобы достичь этого, она упростила его, отвергла мишуру, в то же время позволила поясу свободно скользить по



**Рис. 2.6.** Габриэль Шанель  
с моделями

фигуре. Чтобы освежить свои строгие платья, Шанель создала моду на искусственный жемчуг, применила стеклянные украшения, которые положили начало современной бижутерии.

Законодательница моды была противником временной моды, целью всей ее жизни было создание международного стиля, не подвластного капризам моды. Она стремилась к классике во всем: в форме одежды, способе демонстрации моды, даже в музыке, если она применялась для сопровождения демонстрации.

Шанель, как правило, создавала одежду в комплектах: платье с жакетом, юбка с блузкой и жакетом, юбка с блузкой и пальто. Украшения присутствуют постоянно, особенно на шее: часто завязывающийся шарфом (бантом) воротник и декоративные пуговицы, цветные канты интересного оформления. У Шанель было на ред-

кость хорошее чутье на ткань: она безошибочно могла оценить материал и умело использовать его. В ее моделях материал и модель тесно связаны между собой. Часто предприятия вырабатывали ткань по ее эскизам.

Шанель дала новую жизнь джерси. Оно стало универсальным материалом, который носят повсюду с утра до вечера. Благодаря джерси покончено с переодеванием в течение дня. «Нужно, – повторяла она, – чтобы женщинам было удобно в одежде, чтобы одежда создавалась для них, а не наоборот».

В отношении к костюму она заимствовала из Англии мягкий твид, особую английскую практичность, любовь к комфорту и боязнь быть перегруженной одеждой. «Никогда не будьте разнаряженными», – говорила она.

Женский костюм в стиле Шанель сохраняет типичную отделку по краям – тесьмой, кантом, шнуром. Дополненный блузкой с галстуком-бантом, он вошел в категорию классических видов костюма. Для всех моделей Шанель характерна длина, которую называют «нормальной»: край юбки прикрывает колени. Шанель оставалась верна этой длине весь период расцвета мини. Появление мини-юбок привело ее в гнев, еще меньше ее устраивала длина макси, неэстетично рассекающая линию голени. Шанель не терпела в одежде эксцентричности и излишества, например, она требовала, чтобы линия плеча в женской одежде всегда была на естественном месте.

Коко Шанель преподнесла армии своих почитателей еще и костюм с отворотами и блузкой в тон подкладки, стеганую сумку с цепочкой вместо ручки и застежкой-логотипом, удобные двухцветные туфли с открытой пяткой, зрительно уменьшающие ногу.

### 2.3.2. Кристиан Диор

Имя Шанель давно перешагнуло границы Франции и определило стиль одежды. Когда говорят «костюм Шанель», при этом подразумевают модели, имеющие определенные черты: прямой силуэт, мягкая обработка, длинная, закрывающая колени, пестроткань или ткань в клетку, шлицы на спинке и по низу втачных рукавов. Обязательная отделка Шанель предполагает декоративную тесьму или шнур, ювелирные пуговицы и клипсы. После себя Коко Шанель оставила настоящую империю моды: ателье, отделы аксессуаров и парфюмерии, магазины одежды. А главное, она оставила стиль Шанель.

С 1983 г. Дом Шанель продолжает лучшие традиции основателя под талантливым руководством арт-директора Карла Лагерфельда (рис. 2.7).



Рис. 2.7. Рисунок Карла Лагерфельда к юбилею Дома Шанель

Кристиан Диор родился 21 января 1905 года в Гранвилле в семье промышленника. Огромную роль в становлении таланта будущего кутюрье сыграла его мать. Именно от матери он перенял поклонение ландышу – символу изысканной формы «арнуво», ставшему одним из неизменных атрибутов его будущей империи моды. В годы юности Диор мечтал о дипломатической карьере, учился, путешествовал, посещал музеи.

В 1928 году вместе с Жаном Болжаном Диор открыл первую художественную галерею, а в 1932-м вместе с Пьером Колем создал еще одну в Париже. Несколько лет он был внештатным иллюстратором в модных журналах.

Карьеру дизайнера Диор начал в 1939 году, работая в качестве закройщика Модного дома Робера Пиге – истинного мастера кроя, которому Диор благодарен за обучение «искусству отказа от ненужных деталей». Во время Второй мировой войны Диор был призван на службу во французскую армию. Отслужив год и возвратившись в Париж, Диор работает закройщиком у Люсьена Лелонга. Он создавал коллекции эпохи немецкой оккупации: широкие женские плечи, военизированные пояса и карманы, короткие прямые юбки, туфли на пробковой или деревянной платформе и, конечно, шляпы-тюбаны и шляпки-трапеции.

Когда Диору было под сорок, он начинает работать самостоятельно. Используя ткани и капитал богатейшего текстильного промышленника Марселя Буссака, в октябре 1946 года Кристиан Диор открыл собственную фирму.

Его первая коллекция была показана 12 февраля 1947 г. и произвела

сенсацию практически во всем мире. Коллекции было дано название «Нью-лук». Секрет успеха заключался в совершенно новом образе женщины, в корне отличавшемся от моды 40-х годов. Именно с этой даты начался отчет моды нового, послевоенного времени.

Шедевром его первой коллекции, в которой нашли отражение все формулы классической элегантности 1950-х годов, стал знаменитый костюм «Бар», состоявший из приталенного, подчеркивающего грудь и мягкую линию плеч, жакета из белой чесучи и расклешенной черной шерстяной юбки до икр (рис. 2.8).



Рис. 2.8. Костюм «Бар»

Предложенный в 1947 году ностальгический, женственный и романтический силуэт Диора задал тон всему модному рынку предстоявших 50-х. Коллекции Диора 1950 годов были необычайно популярны. Кристиан Диор,

внешне мягкий и робкий, обладал незаурядными деловыми качествами, прекрасно знал рынок, понимал ценность рекламы и стал хорошим дипломатом в этой сфере (рис. 2.9).

Диор изобретал новые силуэты каждый год, давая им имена – «Corolle», «Verticale», «Nuguer» и др. Весной 1954 г. новая линия обозначалась «Н» (от англ. *haricot bean* – зеленая фасоль). Модели этого второго поколения были примерно одинаковы по ширине в плечах и бедрах. В 1955 г. была представлена линия «У». Силуэт напоминал треугольник: вернулись подплечники, затем линия «А» – силуэт, равномерно расширяющийся книзу.

Юбки менялись от узких до пышных, но длина их оставалась скромной, всегда ниже колен.

Огромный капитал поддерживал Диора, позволяя ему экстравагантность; он мог использовать для одного только платья несколько десятков метров тюля или покрыть вечерний туалет вышивкой, стоящей около пяти-десяти тысяч франков. Дом Диора функционировал сразу как администрация и как предприятие: тысяча шестьсот служащих, двадцать пять ателье, филиалы в Нью-Йорке и других крупных городах мира. Только за годы жизни основателя в первые 10 лет существования этой империи моды было выпущено более 150 тысяч изделий под его маркой. Кроме этого, К. Диор создавал специальные коллекции для зарубежных филиалов. Для каждой клиентки были созданы специальные манекены, хранящиеся сейчас в Париже в Музее Диора.

Часто оперируя лишь тремя цветами – черным, белым и коричневым, Диор достигал в своих моделях невероятной гармонии пропорций и цвета.

Диор в своей творческой деятельности, прежде всего, руководствовался



**Рис. 2.9.** Кристиан Диор с моделями после показа

формой костюма. При этом он считал, что основой формы является фигура человека. Искусство модельера, по его мнению, состоит в том, чтобы уста-

новить и уравновесить совокупность форм, подчеркивающих фигуру (рис. 2.10). Только в конце работы над коллекцией, когда уже все формы опре-



**Рис. 2.10.** Эскизы Диора 1948 г.

делились, Диор решает цвет рисунка, структуру ткани, делает наколку непосредственно на фигуре с учетом задуманного силуэта.

Диор обращал большое внимание на аксессуары и особенно на шляпы. Часто на подбор шляпки он тратил больше усилий, чем на создание самой модели. Он считал, что самое важное в моде – это общая линия. От шляпы до туфель силуэт является одним целым. Шляпа должна завершать линию костюма.

Свойственные стилю Диора женственность, мягкость, четкость форм применимы к любой моде. Главный секрет работы Диора – «чем меньше кроя, тем лучше покрой» – должен понимать каждый модельер.

В середине 50-х годов ассистентом к Диору поступил юный Ив Сен-Лоран, именно здесь создавший свои первые модели. После внезапной смерти К. Диора, происшедшей в ночь на 24 октября 1957 г. в Италии, Ив Сен-Лорану было поручено руководство коллекциями Дома, а в 1958-м он поразил мир

гениальным изобретением – силуэтом «трапеция» без талии, с более короткой юбкой. Через 3 года Сен-Лорана сменил племянник Диора Марк Боан, который руководил домом около 30 лет, достойно продолжая его традиции.

С 1989 года компанию «Кристиан Диор» возглавил Жанфранко Ферре, в каждом новом туалете, в каждом аксессуаре которого чувствовался дух и стиль Диора. Он оставил ту же красоту и изысканность, ту же утонченность. В доме Диор Ферре проработал 8 лет.

Британец Джон Гальяно, долгое время руководивший Домом Диор (1996-2011 гг.), дал этому уважаемому дому второе дыхание. Его тяга к театральной пышности нарядов, яркие и неожиданные коллекции несомненно оставили свой неповторимый след в истории модного дома (рис. 2.11). С 2012 по 2015 гг. пост креативного директора занимал талантливый дизайнер Раф Симонс, известный своим минималистическим подходом к костюму. Он внес свежую струю в модную кон-



Рис. 2.11. Коллекция Джона Гальяно 2008 года для Дома Диор

цепцию Диор, тем самым увеличив доходы компании более чем в два раза.

В настоящее время коллекции Кристиана Диора хранятся в музеях Франции и США, а также в частных коллекциях по всему миру.

### 2.3.3. *Андре Курреж*

В середине 60-х гг. наметилась тенденция в моде, направленная на укрепление человека. Складывался соответствующий духу времени новый внешний облик, новый образ современника.

Одним из новых, смелых пионеров моды 60-х гг. становится Андре Курреж. Имя Андре Куррежа стало символом практичной, функциональной одежды в спортивном стиле, тщательно продуманного покроя, основанного на архитектурных закономерностях построения композиции и формы.

В 40-х гг. молодой Курреж начинает заниматься моделированием обуви, разработкой конструкций. Он посещает музеи и галереи Парижа, знакомится с творчеством Делакруа, Корбюзье и других художников. Посещает Эконо-

мический институт и одновременно ходит в Институт прикладного искусства. В 1961 г. Андре Курреж открывает свой Дом моды.

В 1965 г. его коллекция стала своего рода революцией в понимании женского костюма. Курреж не только открыл новый тип деловой, активной, динамичной, свободной женщины, но главное, перечеркнул ранее принятые пропорции женской одежды, предложив новые – укоротил юбки и открыл колени, геометрически расчленил маленькие жакеты и дополнил ансамбль женского костюма сапогами на низких каблуках из нового мягкого синтетического материала. Для моделей Куррежа 1965 г. характерны укороченные юбки, геометрически четкие линии силуэта, а также использование необычных головных уборов и обуви. Значение его нововведений не ограничивается лишь изменениями в длине платья. Художник сумел четко угадать настоятельные требования времени. Он нашел новый образ для своих современников – образ юной, стройной, узкобедрой, спортивно сложенной девушки-подростка, который получил массовое признание (рис. 2.12). А. Курреж вводит в моду женские брюки и модифицирует их кон-

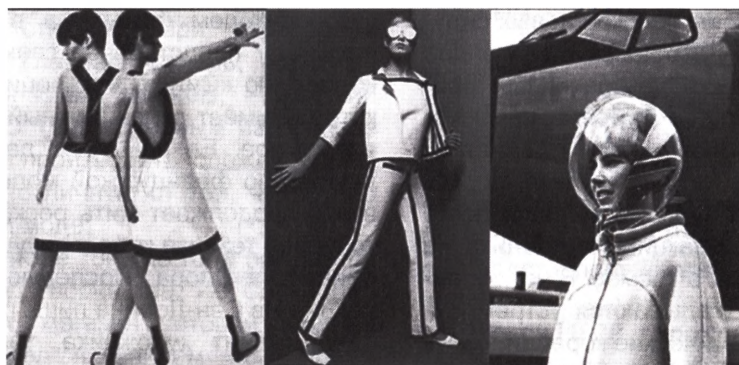


Рис. 2.12. Модели Андре Куррежа

струкцию: рельефный шов проходит посередине передней половинки брюк и внизу заканчивается разрезом.

А. Курреж – дизайнер в полном смысле этого слова. Он стремился предусмотреть в костюме все, вплоть до самых мельчайших деталей. Если раньше мастера «от кутюр» ревниво прятали от посторонних глаз секреты технологического процесса, то Курреж, наоборот, смело выделяет, подчеркивает швы контрастными кантами или вставными полосами. Казалось, что модели Куррежа построены с помощью циркуля, лекала и линейки. Большое внимание художник уделяет цвету моделей. Наиболее выразительным Курреж считал сочетание белого и черного.

Андре Курреж, первый из мастеров французской школы моделирования, заложил на высоком профессиональном уровне основы создания одежды для молодежи. Созданная им мода была ощутимой частью той социальной и материальной среды, в которой выросла молодежь 60-х гг. Популярность образа девушки-подростка держалась до конца 60-х гг. Макси завоевали умы и рынки в начале 70-х гг. Сотни модельеров мира стали разрабатывать это новое направление.

Курреж не стремился разнообразить моду за счет поисков новых силуэтов. Его путь – это поиск новых видов одежды и новых декоративных приемов. Новаторство Куррежа заключалось также в поиске новых материалов, чтобы создать четкие, жесткие формы одежды. Мода Куррежа явилась также своеобразной реакцией художника на выход человека в космос. В четких линиях модели угадываются устремленные ввысь космические корабли, блеск звезд. Он первым из кутюрье использовал в одежде пленочные материалы и пластик.

Главной заслугой А. Куррежа является то, что он заразной силой своей новой моды заставил художников «от кутюр» увидеть нового потребителя – молодежь. Если принято говорить, что новый приталенный силуэт К. Диора повлиял на дальнейшее развитие женственной моды и культуры вообще, то, начиная с 1965 г., не менее значительное влияние на развитие моды оказывает Андре Курреж, стиль которого вдохновляет всех тех, кто ставит в одежде на первое место удобство и функциональность.

#### 2.3.4. Ив Сен-Лоран

Ив Сен-Лоран родился в 1936 г. в Алжире. Закончив Парижскую высшую школу дизайнера, он в 19 лет завоевывает первую премию на конкурсе мод, организованном Международной ассоциацией шерсти. Внимание жюри конкурса этой авторитетной организации привлекает как модель платья, так и элегантность авторского рисунка. Этот эскиз открывает Ив Сен-Лорану двери в известный Дом моды К. Диора. После скоростной карьеры великого мастера К. Диора в 1957 г. Ив Сен-Лоран становится художественным руководителем фирмы, а в следующем году представляет свою первую коллекцию «Силуэт «трапеция», показ которой имеет сенсационный успех во всем мире. Ее называют даже революцией во французской моде, так как в ней продолжает жить роскошь и отточенная техника кроя, присущая Дому Кристиана Диора. Последующие коллекции Ив Сен-Лорана лишь подтверждают талант художника, так как он стал главным революционером в моде, изменившим облик современной женщины.

Коллекция 1960 г., выполненная на третьем году его пребывания главой Дома Диора, шокировала прессу и клиентов черными кожаными блузонами, водолазками и короткими пиджаками. Это возмутило Марсея Буссака, на деньги которого был создан Дом Диора, и он заменяет Сен-Лорана на более консервативно мыслящего Марка Боана.

В конце 1961 г. Ив Сен-Лоран открывает свой дом моды. В 1962 г. Ив Сен-Лоран представляет первую персональную коллекцию, которую журнал «Лайф» назвал «наилучшей коллекцией дамских костюмов, созданных после Шанель». В осенне-зимней коллекции он предлагает смелую модификацию знаменитого морского бушлата и нормандской блузы. Коллекция 1965 года была создана по мотивам живописи Пита Мондриана и принесла модельеру успех. В весенне-летней коллекции 1966 г. предлагаются «морские» модели – любимая тема художника: брючные костюмы, бушлаты и полосатые платья-майки. Осенне-зимняя коллекция знаменует появление женских смокингов.

В 60-е гг. Сен-Лоран представил публике то, без чего невозможно вообразить современный гардероб. Ему принадлежит честь создания брючного костюма, стиля сафари, прозрачных платьев. Главная модель, навсегда связанная с его именем, – женский смокинг. С 1966 г. первым из кутюрье он начал производить одежду «прета-порте», отличную от той, что делал в высокой моде.

В сентябре того же года рождается новый вид творчества: Ив Сен-Лоран открывает магазин готовой модной одежды под названием «Сен-Лоран Рив Гош» – первый из большой серии таких магазинов во всем мире.

Творчество Сен-Лорана демонстрирует увлечение фольклорным и разнообразными ретростилями – «Китайская», «Африканская», «Перуанская» и, наконец, «Русская» коллекции. В весенне-летней коллекции 1967 г. Ив Сен-Лоран показывает платья «Африканки», это вновь год дамского костюма. В 1969 г. представлены вечерние мини-платья и первый мужской костюм.

«Лейтмотив» Ив Сен-Лорана, который тем самым добивается придания большей женственности традиционной мужской одежде с тем, чтобы адаптировать ее к современной динамичной женщине. 1970 г. – год жакетов, манто и возврата дамского костюма.

Весной 1971 г. художник представляет коллекцию под названием «Коллекция 40-х годов» как реакцию на новые тенденции в моде. Как он объясняет это позже, его увлекают квадратные плечи, рукава с напуском и «платформа». Появляются его «Гречанки» – серия платьев из набивной ткани с мотивами, взятыми из античных рисунков на керамике.

В весенне-летней коллекции 1975 г. предложены маленькие, простые и удобные в носке платья. В 1976 г. Ив Сен-Лоран готовит свою знаменитую коллекцию «Русские балеты-оперы». Эта коллекция пользуется исключительным успехом во всем мире. Она встречает восторженный отклик в «Нью-Йорк Таймс», которая пишет о коллекции как о революционной, меняющей направление моды в мире. А в весенне-летней коллекции 1977 г. создает своих «Испанок» – платья, которые как бы сошли с картин Веласкеса. Осенью он представляет «Китайнок» – пример влияния на него восточного мира.

Весной 1978 г. рождаются «Бродвейские костюмы» – мужские костюмы с широкими короткими брюками и каготье.



Рис. 2.13. Коллекция «Мондриан»

Сен-Лоран известен как непревзойденный мастер цвета. Источником вдохновения для мастера служили работы таких известных художников, как Пикассо, Матисс. Особенно знамениты созданные им мини-платья. На рис. 2.13 платья из коллекции по мотивам картин П. Мондриана, которая по сей день является образцом гармонии линий и цвета в costume.

В 1979 г. представлена весенне-летняя коллекция под названием «Классика Ив Сен-Лорана», а затем рождается коллекция «Памяти Пикассо».

В 1981 г. художник создает осенне-зимнюю коллекцию «Матисс».

В 1982 г. великий мастер моды демонстрирует целую серию женских костюмов и платьев, которые напоминают индийские одежды и ткани.

В 1983 г. Нью-Йоркский музей изобразительных искусств «Метрополитен» организует крупную ретроспек-

тиву-выставку «Ив Сен-Лоран: 25 лет рисунка». Впервые выставка подобного размаха посвящается одному из современных модельеров при жизни.

Гений моды Ив Сен-Лоран был удостоен всевозможных почестей и наград. Он имел ретроспективные персональные выставки, которые являлись событиями в культурной жизни Нью-Йорка и Токио, Москвы и Пекина. В каталоге его выставки в Лувре приводятся слова президента Франции: «... Изобретатель и творец форм и цветовых сочетаний, которые вошли в историю моды».

Ив Сен-Лоран параллельно с модой работал в кино и театре, создавая костюмы для персонажей кинофильмов, театральных, балетных, эстрадных спектаклей.

Модели, иллюстрирующие творческий почерк великого мастера моды, говорят о том, что Ив Сен-Лоран – поклонник утонченности, изящества, рос-

коши, хотя включал в свои коллекции и моду «улицы». Он считается основателем стиля «унисекс» и он же был первым, кто пригласил темнокожих манекенщиц для участия в показах своих коллекций.

Чутко улавливая дух времени, Ив Сен-Лоран первым привнес в высокую моду волну революционных изменений, приблизил ее к реалиям жизни, подняв «прет-а-порте» на высоту искусства.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятия «мода».
2. Какие основные направления существуют в современном мире моды?
3. Опишите основные признаки, характеризующие форму костюма и влияющие на ее изменение в зависимости от моды.
4. Каковы циклы изменения модной формы костюма по годам?
5. Что такое прогнозирование моды и с какой целью оно выполняется?
6. Какой вклад в историю мировой моды внесла Габриэль Шанель?
7. Как творчество Кристиана Диора повлияло на моду?
8. В чем заключалось новаторство Андре Куррежа?
9. Каков вклад Ив Сен-Лорана в развитие современной моды?

# ГЛАВА III. ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ

## 3.1. 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 (ателье) – путем индивидуального пошива на конкретную фигуру заказчика с учетом его требований.

Основной объем всей производимой одежды выпускается массовым тиражом большими швейными предприятиями. Новые модели для массового тиража создаются в домах моделей или в экспериментальных лабораториях швейных фабрик художниками-модельерами (дизайнерами одежды), которые учитывают эстетические требования современной моды, маркетинговую ценность проектируемых ими моделей, рациональность и экономичность их производства.

Модельеры работают над изготовлением моделей-образцов, которые после утверждения художественным советом рекомендуются для тиражирования. Моделирование швейных изделий для промышленного производства выдвигает особые условия. Важнейшими из них являются экономические и технологические факторы, которые ограничивают возможности создания художественной формы, необходи-

мость экономии сырья и трудозатрат на перестройку технологии изготовления.

Если все эти условия учтены и модель отвечает всем требованиям, перчисленным выше, она запускается в производство. Начинается с того, что модельер-конструктор разрабатывает конструкцию новых моделей и создает комплект лекал для их раскроя на несколько стандартных типовых размеров, а инженеры-технологи составляют 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 способом одежда, удовлетворяющая требованиям качества, поступает в продажу.

Другим способом одежда изготавливается на конкретного заказчика в единичном экземпляре. Изготовление швейных изделий по индивидуальным заказам 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.

Таким образом, 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:

- пожелание заказчика;

- назначение проектируемой одежды (нарядная или повседневная, для отдыха или для работы; в последнем случае нужно учитывать характер работы);

- возрастную группу, к которой относится заказчик, его темперамент и манеру поведения;

- количество и качество швейных материалов, имеющихся в наличии у заказчика, их пластические свойства, необходимость приобретения дополнительных материалов и фурнитуры;

- 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 производится изготовление лекал и раскрой изделия с учетом всех особенностей

фигуры заказчика, свойств материалов и технологии изготовления. Чтобы обеспечить хорошую посадку изделия на фигуре, закройщик производит одну или несколько примерок в зависимости от сложности модели.

Стоимость одежды, выполненной по индивидуальным заказам, несколько выше той, что изготовлена массовым тиражом. Но будучи выполнена профессионально, эта одежда обладает рядом преимуществ: она оригинальна по своему внешнему виду, лучше сидит на фигуре и зрительно корректирует ее.

Как видно, производство одежды разными способами имеет свои особенности. При создании изделий массовым тиражом на крупных швейных предприятиях, прежде всего, необходимо добиваться того, чтобы выпускаемая одежда была модной, красивой, удобной и недорогой, в этом случае покупательский спрос на нее будет высоким.

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

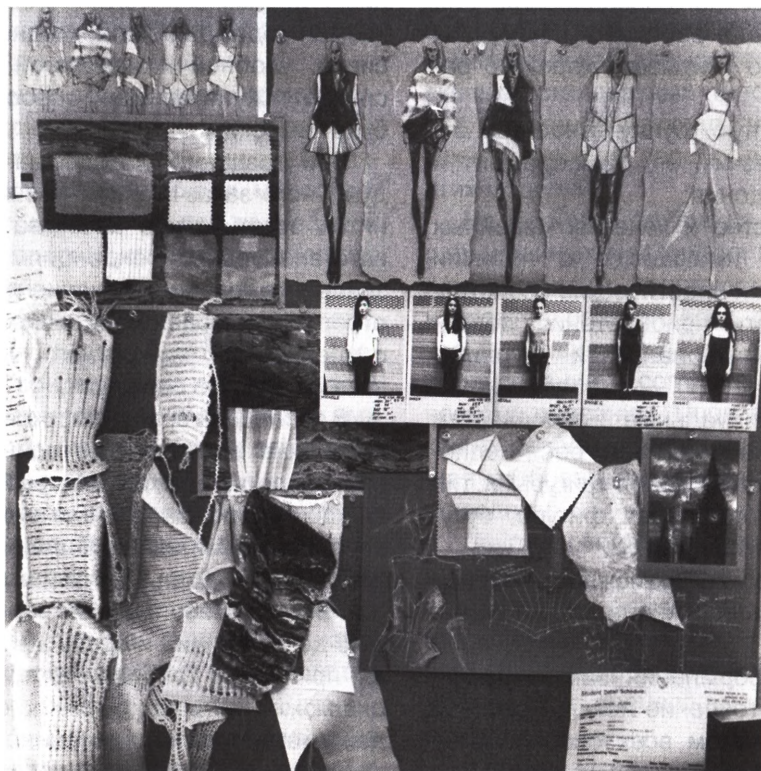
В последнее время широкое распространение получил еще один способ производства одежды, который является как бы промежуточным между двумя описанными выше. В салонах мод, небольших ателье-магазинах одежда шьется небольшими партиями – от 5 до 20 единиц и здесь же продается, причем по требованию покупателя она может быть подогнана по фигуре и даже незначительно изменена.

### 3.2. Процесс художественного проектирования

Проектирование одежды в современном понимании представляет собой совокупность (комплекс) работ по созданию нового образца изделия, включающих исследования, технико-экономический расчет и построение чертежа изделий и деталей, изготовление и испытание опытных образцов.

Проектирование одежды объединяет такие процессы, как моделирование и конструирование. Следовательно, разработка моделей – это творческая работа художников-модельеров и конструкторов одежды. Созданная ими модель, или первичный образец изделия, представляет собой воплощенный в материале замысел

художника и предназначена для последующего воспроизведения ее в серийном или массовом производстве. Создавая ту или иную модель, художник стремится прежде всего удовлетворить эстетические вкусы потребителя, однако нельзя упускать из виду и особый характер моделирования одежды в условиях массового и серийного производства. Если при индивидуальном изготовлении костюма художник моделирует на определенную фигуру, где исходными данными в разработке художественного замысла модели является определенный облик человека, то для массового и серийного производства художник проектирует не от-



**Рис. 3.1.** Процесс создания коллекции, проработка эскиза в материале

дельную вещь, а определяет «тип потребления» исходя из обобщенных, типических черт своих современников, не только проектирует конкретный тип, но и создает систему типов.

Для массового производства одежды разрабатываются модели классических форм, в то время как для серийного производства характерна разработка более острого решения модели костюма.

Процесс художественного проектирования одежды в условиях промышленного производства включает несколько стадий. Первая – предпроектная, когда изучаются свойства и качества моделей-аналогов, эстетические, технические, экономические требования, предъявляемые к данному типу изделий, составляется техническое задание.

Вторая стадия – разработка проекта, т. е. выработка решения. Эта стадия, во-первых, включает эскизную проработку изделия, выбор материа-

ла, во-вторых, разработку конструкции и построение лекал на среднетиповую фигуру, изготовление и отработку изделия в макете, определение технологического цикла изготовления изделия в условиях производства (рис. 3.1). На первом этапе этой стадии художественного проектирования работу ведет в основном художник-модельер, на втором этапе к нему подключаются конструктор и технолог.

Наиболее распространенными в моделировании одежды средствами различного выражения модели являются эскизирование и макетирование-наколка.

Эскизное творчество можно условно разделить на четыре вида: фор-эскиз, творческий эскиз, конструктивный эскиз и рекламная графика.

Фор-эскиз – первоначальный эскиз, набросок идеи формы, в котором отображаются либо вся форма в силуэтом решении, либо ее фрагмент. Выполняется линией и пятном (рис. 3.2).



**Рис. 3.2.** Фор-эскизы, выполненные на компьютере



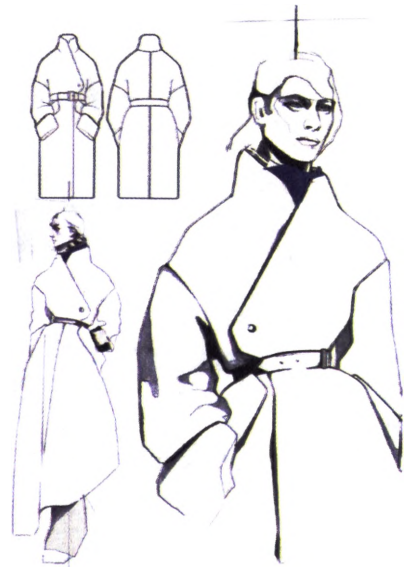
**Рис. 3.3.** *Творческий эскиз*

Творческий эскиз – это разработка на бумаге композиции костюма с более подробной прорисовкой формы, пропорций, с более выявленными линиями, проработкой цвета и частичной наметкой конструктивного решения (рис. 3.3).

В конструктивном (или рабочем) эскизе разрабатывается конструктивная схема костюма. Рабочий эскиз может быть двух видов: изображение костюма на фигуре либо без нее. Выполняют его, как правило, линейно, с указанием конструктивных линий, членений и отделок (рис. 3.4).

Рекламная графика призвана пропагандировать создаваемую форму костюма.

В отдельных случаях художник-модельер для выражения задуманного им проекта модели прибегает к маке-



**Рис. 3.4.** *Конструктивный эскиз*

тированию – наколке. Этот способ позволяет наглядно выявить форму и объем будущего изделия.

Определение составных частей объемной формы модели производят также с помощью технического конструирования, то есть построения чертежа на плоскости.

Конструирование – важная часть работы над проектом модели, так как внешний вид одежды в значительной степени зависит от формы и конструкции модели. Приемы построения чертежей выкроек одежды называют системами конструирования.

По способам измерения тела человека и технических расчетов все системы конструирования делятся на три основных вида: муляжный, масштабный и пропорционально-расчетный.

На следующей стадии проектирования по полученным выкройкам разрабатывают экспериментальную модель. Затем она просматривается и оценивается на внутреннем художественном

совете предприятия, где выносятся решение о внедрении экспериментальной модели в производство. Анализ модели предусматривает определение соответствия модели ее назначению: утилитарность, удовлетворение гигиеническим требованиям, соответствие форм, материала, отделки модели согласно ее назначению; определение эстетических показателей: соответствие современному стилю и моде, степень совершенства композиции, товарный вид изделия; определение степени технического совершенства конструкции, учет затрат на ее производство.

Перед запуском в производство новой модели разрабатывается техническая документация, фиксирующая все этапы промышленного производства изделия – от раскладки лекал на ткани до окончательной проработки изделия с включением изготовления лекал на смежные рост и размеры, выпуск опытной партии.

### 3.3. Связь костюма с пластикой фигуры

Костюм – это объемно-пространственная структура, которая находится в непосредственной и неразрывной связи с человеческим телом. Какие бы формы ни принимала одежда, она в своей основе (очертаниях, объемах, пропорциях, конструкции) тесно связана с объемной формой и размерами фигуры человека. Поэтому в практике эскизной графики принято почти всегда изображать одежду на фигуре человека.

Человеческая фигура – это нулевая точка отсчета при проектировании одежды. И дизайнеру в первую очередь необходимо изучить модель чело-

веческой фигуры с особенностями ее пропорций, анатомическими поясами и т. д., а для этого необходим анализ человеческой фигуры как объекта, который надевает костюм и задает функциональную основу формы.

Итак, конструктивной основой одежды, ее опорой является тело человека. Анатомические и пластические особенности тела определяют пластические и конструктивные особенности форм одежды: симметричность, вертикальность и горизонтальность, пропорции и др. Наиболее важными характеристиками фигуры человека являются рост, размер, телосложение и пропорции.

### 3.3.1. Пропорции тела человека

Соотношение величин разных частей тела человека между собой и ко всей фигуре называются пропорциями. При изучении пропорций тела человека по античной скульптуре было обнаружено, что нет существенного различия между этими эталонами красоты и пропорционально сложенными людьми. Человек может быть высоким или низким, худощавым или полным, и в то же время иметь пропорциональное телосложение. Пропорции человека существенно изменяются в зависимости от возраста. Изменения происходят в основном за счет уменьшения относительных размеров головы и туловища и увеличения относительной длины конечностей.

Так, если у новорожденного высота головы составляет в среднем 25% длины тела, то у взрослого человека – 13-14%. Длина ног у новорожденного составляет 33% длины тела, у взрослого – 53%. Обхват головы у новорожденного равен обхвату груди, а взрослого человека – в 2 раза меньше. В зависимости от отношений длины конечностей и ширины плеч к общей длине тела различают три основных типа пропорций тела: долихоморфный – с относительно длинными конечностями и узким коротким туловищем; брахиморфный – с относительно короткими конечностями и длинным широким туловищем; мезоморфный – нормально сложенный, занимает промежуточное положение между двумя предыдущими.

Пропорции фигуры человека привлекали к себе внимание художников всех эпох. Они стремились постигнуть тайны гармонии человеческого тела.

Постигая красоту окружающего мира, человек создавал правила, отражающие порядок в организации формы вещей. Совокупность правил, определяющих в художественном произведении нормы трактовки образа, композицию, систему пропорций данного типа изображения, называется канон. «Канон» в переводе с греческого означает правило, предписание и в широком смысле – все то, что твердо установлено, стало традиционным и общепризнанным.

В качестве канонных пропорций человеческого тела выбиралась система типичных размеров тела, принимаемая за образец, без учета возможных индивидуальных отклонений от этого образца. В создании канонных художниками руководило не только желание получить простое средство, с помощью которого было бы легко воспроизводить фигуру, не обращаясь каждый раз к натуре, но и стремление создать наиболее красивый, «правильный» образ человека, в котором все части фигуры находились бы в полной гармонии друг с другом.

Самые древние данные по изучению пропорций тела были найдены в гробнице пирамиды близ города Мемфис (около 3000 лет до н. э.). В Древней Греции одним из первых канон построения фигуры человека предложил скульптор *Поликлет*. Согласно его канонам, размер головы человека, принятый как модуль, составляет 1/8 часть от всей длины тела.

Данный метод, принятый за образец всеми античными скульпторами, взял за основу и развил другой античный художник – *Лисипп*. В качестве размерного модуля он также принял высоту головы, которая по его варианту укладывалась в величине роста 8 раз. При этом величина лицевой части составляла 1/10 часть, а голова вместе

с шей –  $1/6$  часть от всей длины тела. Кроме того, Лисипп отметил, что если изобразить человека прямо в полный рост с раздвинутыми ногами и распростертыми руками, то горизонтальные касательные линии, проведенные к поверхности головы и подошвам ног, пересеченные вертикалями, касающимися концов пальцев рук, образуют правильный квадрат.

Эта схема получила в дальнейшем название «квадрат древних» (рис. 3.5) и представляла собой первый достаточно точный и подробный канон фигуры человека.

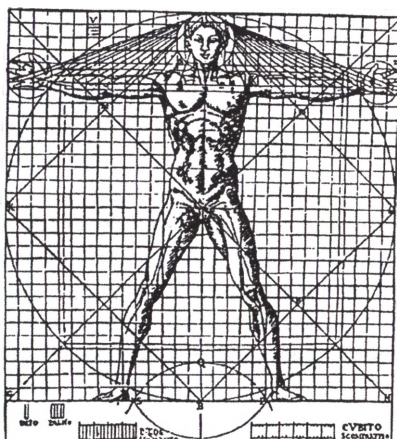


Рис. 3.5. «Квадрат древних»

В эпоху Возрождения «квадрат древних» был доработан и несколько видоизменен художником и изобретателем, посвятившим много времени изучению анатомии человека, – Леонардо да Винчи. Он вписал фигуру человека с раздвинутыми ногами и разведенными руками в круг, центром которого является пупок. Канон Леонардо изображал тело взрослого мужчины с длинными конечностями и слегка удлинненной головой (рис. 3.6).

В дальнейшем были разработаны разнообразные каноны, предлагающие модульными величинами размеры го-

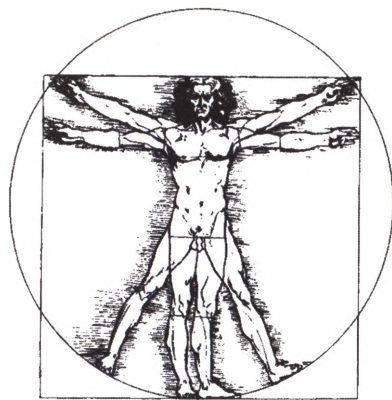


Рис. 3.6. Система пропорций человеческой фигуры Леонардо да Винчи

ловы, лица, кистей рук, носа, позвоночного столба. Но наибольший интерес для практической деятельности художников представляют собой исследования анатома П. И. Карузина. Его система пропорционирования учитывала строение тела людей различного возраста и пола.

Сравнивая изображение мужской (рис. 3.7) и женской фигур (рис. 3.8), нетрудно заметить, что тело женщины по своим пропорциям отличается от тела мужчины. Женская фигура характеризуется меньшим ростом, бо-

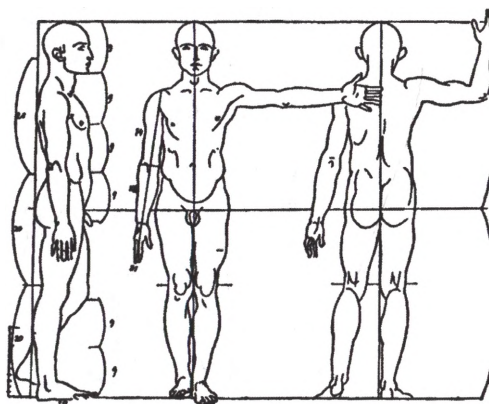
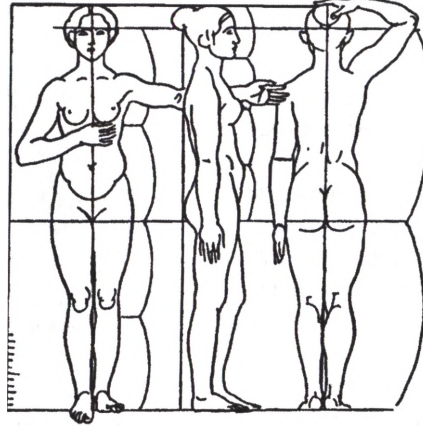


Рис. 3.7. Схема пропорций мужской фигуры

лее короткими верхними и нижними конечностями, широким тазом, тонкой талией и узкими плечами. Таким обра-

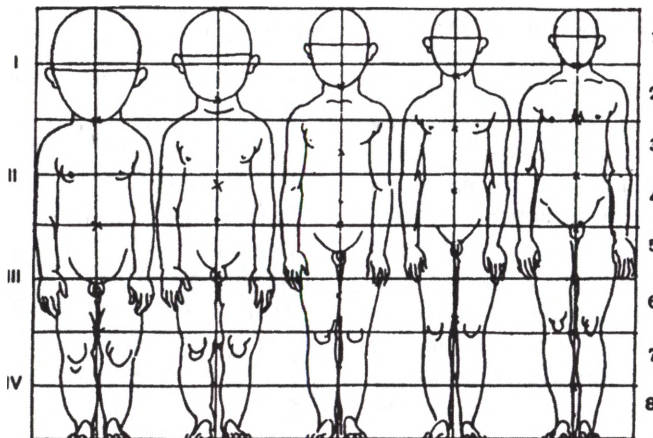
зом, соотношение частей тела мужской и женской фигур подчиняется различным канонам.



**Рис. 3.8.** Схема пропорций женской фигуры

Рис. 3.9 дает представление о возрастных особенностях строения тела, в одном масштабе изображены схемы фигур новорожденного, подростка и взрослого человека. Очевидно, что с возрастом при абсолютном увеличе-

нии тела и всех его частей изменяются соотношения между этими частями, а именно значительно удлиняются шея и нижние конечности, а относительный размер головы уменьшается.



**Рис. 3.9.** Возрастные изменения пропорций человеческой фигуры

### 3.3.2. Конструктивные пояса

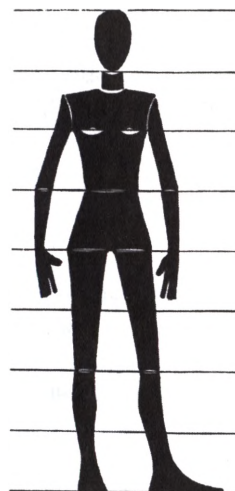
При моделировании и конструировании одежды фигуру человека условно делят по вертикальной оси на так называемые конструктивные пояса, которые связаны с определенными точками фигуры. Под конструктивными поясами в моделировании принято понимать круговые линии и их горизонтальные проекции, мысленно проводимые на уровне линий:

- плеч;
- шеи;
- груди;
- талии;
- бедер;
- коленей;
- икр ног;
- лодыжек;
- стоп.

Конструктивные пояса называются в соответствии с названием тех участков тела, на уровне которых они проходят: плечевой, шейный, грудной, талиевый и т. д. (рис. 3.10).

Линии конструктивных поясов проходят через важнейшие точки опорно-двигательной системы человека, т. е. скелета и мышц. Такими точками являются точки сочленения торса и шеи, седьмой шейный позвонок, выступающие точки плеч, центры грудных желез, выступающие точки лопаток, точки линии талии (пупок и выступающие точки подвздошной кости), выступающие точки ягодиц, точка лонного сращения, выступы бедер, коленные чашечки, место сочленения голени со стопой.

Если через эти точки провести горизонтальные линии, получается вспомогательная конструктивная сетка, которая облегчает как построение фигуры человека, так и формообразование одежды.



**Рис. 3.10.** Схема изображения человека с делениями на конструктивные пояса

Таким образом, конструктивные пояса, членящие фигуру человека на горизонтальные уровни, в практике моделирования соответствуют конструктивным линиям одежды, определяющим ее форму, пропорционально соответствующую логике строения тела человека. Одежда, которая расчленена с учетом расположения конструктивных поясов, будет всегда удобна в эксплуатации.

Конструктивные пояса имеются также в строении головы, они определяются круговыми горизонталями, проведенными на границе роста волос и лба, на уровне бровей, глаз, выступа скул, крыльев носа, губ, подбородка. Эти конструктивные пояса необходимо иметь в виду при конструировании головных уборов.

Конструктивные пояса в одежде могут быть опорными, т. е. от их горизонтального уровня начинается та или иная форма. Например, в одежде прямого силуэта опорным является плече-

вой пояс. В одежде приталенного силуэта дополнительной опорой, помимо плечевого пояса, является талиевый пояс. В таких изделиях, как юбки или брюки, единственным опорным поясом

является талиевый. В зависимости от того, какой конструктивный пояс является основным, опорным, одежда подразделяется на плечевую и поясную.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте основные этапы массового производства одежды.
2. Как производится изготовление одежды по индивидуальным заказам?
3. Из каких стадий состоит процесс художественного проектирования одежды в условиях промышленного производства?
4. Охарактеризуйте пропорции тела человека и как они меняются с возрастом.
5. Перечислите конструктивные пояса человеческой фигуры.
6. С какой целью тело человека разделяют на конструктивные пояса?

## ГЛАВА IV. ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

### 4.1. Понятие о композиции костюма

Моделирование формы одежды, костюма немыслимо без представления о композиции, поскольку композиция как структурная целостность лежит в основе многих явлений и реальной жизни, и искусства.

Композиция (от латинского *compositio* – составление, сочинение) – построение (структура) художественного произведения, обусловленное его содержанием, и значимое соотношение частей произведения искусства. Композиция играет существенную роль в процессе художественного познания жизни, воплощения содержания в зрительных, звуковых и других формах художественных произведений, организуя, соподчиняя и приводя к определенному единству элементы этих произведений.

Понятие «композиция» используется на практике в нескольких значениях. В искусстве композиция – это действие или процесс творческой деятельности: творение архитектурного проекта или картины, сочинение литературного или музыкального произведения, создание предметов прикладного искусства. Композицией называют и то, что возникает в результате этого действия, то есть само произведение.

Следовательно, композиция – понятие организующее, так как представ-

ляет собой процесс, позволяющий составлять, соединять части в том или ином порядке, организовывать из них единое целое, а также является отражением гармонической упорядоченности во внешнем проявлении целого.

Композиция, являясь средством и результатом творческого мышления, становится в costume инструментом выражения идейного замысла, средством его гармонизации, структурной основой образа.

Среди задач, которые призвана определить одежда, первоочередное решение принадлежит эстетической функции. Одежда является не просто предметом первой необходимости во всех проявлениях его жизни, но и предметом украшения себя и окружающего мира.

Поэтому одежда всегда являлась не только объектом технического производства, но и одновременно объектом художественного творчества. Художник-модельер (дизайнер костюма) – тот специалист, с работы которого начинается процесс создания современного костюма. Именно он придумывает новые виды и формы одежды, подбирает цветовое решение и декор. При этом он опирается в своей профессиональной деятельности на знание фундаментальных законов и выразительных средств композиции.

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

Работа над композицией костюма начинается с художественной идеи, которую художник-модельер должен хорошо продумать, прежде чем приступить к поиску конкретной формы. Композиция любого изделия всегда обуславливается его назначением и сферой использования. Общее художественное решение зависит от многих факторов. Например, изделие предназначено для ежедневной носки или для особых случаев, для какой возрастной группы, для какого сезона и т. д. Проектируя костюм, дизайнер должен тщательно продумать связь между конструкцией 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 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 убавить, не нарушив при этом целостность. Все составляющие детали композиции должны работать на одну идею. Иногда дизайнеру приходится отказываться от какой-то даже очень красивой детали для того, чтобы сохранить целостность идеи.

Композиция всегда состоит из отдельных соподчиненных и согласованных частей. При этом важно определить главную и второстепенную часть. Между главной частью, которую можно

назвать центром композиции, и второстепенными частями должны быть единство и взаимосвязь.

Обязательным требованием к композиции является достижение выразительности. Выразительность предмета помогает глубже рассмотреть его содержательную сторону, сделать вывод о его назначении, конструкции, ознакомиться с материалами, из которого он изготовлен, убедиться в его прочности, качестве и т. д.

Работа художника-модельера над композицией любого изделия представляет собой индивидуальное образное мышление художника, воплощение его идеи в конкретном предмете. Поэтому такой род деятельности предполагает у специалиста наличие таланта и интуиции. Но в то же время композиция является довольно строгой наукой, подчиняющейся определенным законам, владение которыми необходимо модельеру для решения творческих задач.

### **Законы определения центра композиции**

Выделение композиционного центра достигается на основе определенных закономерностей, соблюдаемых при построении гармоничного костюма.

**Закон количества.** Если в изделии одна его часть больше по величине, объему, массе, по количеству однородной отделки, то эта часть будет главенствовать при прочих равных условиях (рис. 4.1, а).

**Закон центрального расположения.** Если в изделии одна его часть находится на относительно центральном месте при прочих равных условиях, то данное расположение выделяет эту часть и делает ее доминирующей (рис. 4.1, в).

**Закон качества.** Если в изделии одна его часть доминирует по своим

свойствам, качеству, сложности отделки, то она будет являться композиционным центром. Например, в платье лиф выполнен из более дорогостоящей ткани, чем юбка, или отделка на лифе более трудоемкая, тогда эта часть будет доминировать (рис. 4.1, а).

**Закон смыслового фактора.** Если в изделии имеется отделка смыслового значения, то эта часть целого

будет доминировать над частями, имеющими отделку по общей форме.

Например, смысловую нагрузку может нести эмблема, девиз, предметное изображение, логотип и т. д. (рис. 4.1, б).

Надо отметить, что в сложных видах композиции, составляющих костюм, возможно наличие нескольких композиционных центров, соподчиненных друг с другом.



**Рис. 4.1.** Композиционный центр, расположенный:  
 а – по закону количества; б – по закону смыслового фактора;  
 в – по закону центрального расположения; г – по закону качества

## 4.2. Форма костюма и ее основные свойства

Всякий предмет обладает формой, которую мы воспринимаем как «внешность» предмета, информирующей зрителя о его конфигурации, конструк-

ции и месте, которое оно 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 – это 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. Важнейшие из них:

1. *Величина* – это соотношение размеров формы с размерами других форм при их сопоставлении; нужно учитывать, что при сопоставлении разных по величине форм размеры большей из них воспринимаются преувеличенными. А при сопоставлении двух одинаковых по величине форм крупнее будет казаться та, которая расчленена на меньшее количество частей. (Это свойство формы важно при проектировании одежды для полных людей: чтобы визуально уменьшить их размеры, необходимо расчленить форму костюма на множество мелких частей).

2. *Геометрический вид* – это свойство определяется соотношением ее размеров по всем направлениям развития формы; она бывает линейной, плоскостной и объемной; по характеру поверхности форма может быть плос-

кой, выпуклой, вогнутой, ступенчатой и т. д.

3. *Массивность* – это плотность заполнения формы, определяющая ее вес. Наиболее массивными кажутся формы, которые имеют три измерения, близкие по размерам, например, куб, шар. Чтобы уменьшить ощущение массивности формы, визуально облегчить ее, нужно приблизить ее к линейному характеру.

4. *Фактура* – это характер строения поверхности формы, который может варьироваться от абсолютно гладкого до рельефного. Различается активная фактура, имеющая достаточно крупные структурные микроэлементы поверхности, и пассивная – гладкая или с мелкими, едва заметными элементами. Активная фактура зрительно увеличивает массивность предмета.

5. *Цвет* – это самая эмоционально-выразительная характеристика формы, активно помогающая формированию образного строя изделия. Цвет активно влияет на восприятие других свойств формы. Например, за счет применения определенных цветов можно изменить впечатление величины или массивности формы.

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

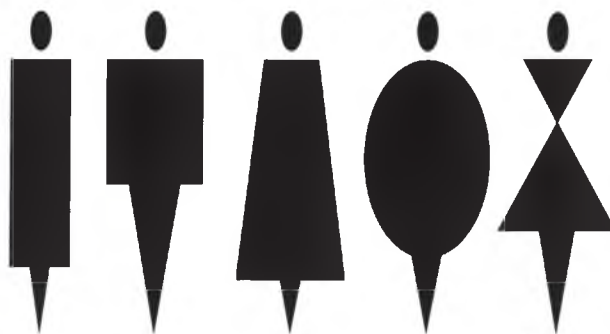
### 4.3. Силуэт

Если спроецировать объемную форму на плоскость, можно получить ее силуэт. Другими словами, силуэт – это плоскостное восприятие формы. Силуэт является наиболее исчерпывающей характеристикой формы предмета. Рассматривая любой объект, сравнивают его фронтальный (вид

спереди или сзади) и профильный (вид сбоку) силуэты.

Существующее множество вариантов силуэтов (рис. 4.2) можно свести к нескольким основным:

1. *Прямой силуэт* – один из самых популярных силуэтов. По геометрическому виду он близок к прямоуголь-



**Рис. 4.2.** Силуэтные формы, выраженные геометрическими фигурами

нику или квадрату. Одежда прямого силуэта прекрасно подходит ко всем типам фигур, так как она прекрасно 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 характер, а может быть мягкой и объемной, что определяется пластическими свойствами материалов, из которых изготовлен костюм.

2. *Трапециевидный силуэт* характерен для расклешенной одежды. По геометрическому виду 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 подчеркнута. Одежда трапециевидного силуэта с незначительным расклешением книзу визуально делает фигуру более стройной, поэтому может рекомендоваться людям полным и невысокого роста.

3. *Полуприлегающий силуэт* характеризуется умеренными пропорциями, приближенными к естественным пропорциям фигуры человека. Полуприлегающая одежда повторяет форму

тела человека, но не обтягивает его, обладая достаточной объемностью. Линия талии здесь четко выражена и располагается на естественном месте. Композиция полуприлегающего силуэта не предполагает использования контраста – соотношение размеров и масс ее отдельных частей и элементов строится по принципу нюанса. Такая силуэтная форма может быть рекомендована людям с различными фигурами и типами сложения. Особенно характерен этот силуэт для верхней одежды.

4. *Прилегающий силуэт* прекрасно подходит для стройных людей, подчеркивая достоинства их фигуры. Под понятием «прилегающий силуэт» подразумеваются две формы, их принято называть «силуэт X» и «песочные часы». Обе эти разновидности имеют общие черты: это плотно прилегающий лиф и акцент на тонкой талии, подчеркнутой конструкцией изделия или поясом. Однако по своему геометрическому виду они значительно различаются. «Силуэт X» напоминает две трапеции (лиф и юбка), соединенные между собой малыми основаниями по линии талии. Такая одежда имеет заметный контраст между расширенными линиями плечевого пояса, низа расклешенной юбки с тонкой линией талии и подходит высоким стройным женщинам.

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

5. *Овальный силуэт* – этот силуэт встречается гораздо реже описанных выше. По сути, он представляет собой модификацию прямого силуэта, но в отличие от него имеет округлую форму плеча и зауженную линию низа изделия. Таким образом, самая широкая часть одежды овального силуэта приходится на область талии и бедер. Округление плечевой линии может

быть достигнуто различными способами благодаря конструкции изделия (например, покрой реглан или полуреглан), использованию деталей определенной формы (например, крупный воротник или широкий воротник-стойка). В одежде такого силуэта плечевые подкладки либо не применяются совсем, или имеют округлую форму. Сужение книзу можно получить конструктивным путем или за счет стягивания шнуром или резинкой. Одежда силуэта «овал» не рекомендуется для женщин невысокого роста, так как визуально приземляет фигуру человека.

В пределах этих силуэтов возможны их различные модификации в соответствии с модой данного периода. На рис. 4.3 представлены виды силуэтных решений в одежде.



**Рис. 4.3.** Силуэтные формы:  
 а – прямая; б – трапецевидная;  
 в – прилегающая; г – полуприлегающая; д – овальная

#### 4.4. Линии в костюме

Одним из компонентов композиции являются линии. Линии в композиции костюма играют очень большую роль, так как обладают одной важной особенностью: вести наш взгляд по поверхности объемной формы, создавая движение, динамику. Композиция строится на прямых, кривых и ломаных линиях. Причем кривые линии подразделяются на линии с постоянным радиусом кривизны, то есть дуги, окружности и линии с переменным радиусом кривизны – параболы, гиперболы, спирали и др.

Эмоциональное воздействие линий различно. Так, прямые и циркульные дуги выражают равномерное, спокойное движение, в их природе лежит постоянство изменений, если принять во внимание, что прямая – это та же кривая с радиусом кривизны, равным бесконечности. Линии с переменным радиусом кривизны динамичны, выражают неравномерное (ускоренное или замедленное) движение.

Сама пластика форм проявляется в линиях, причем прямолинейность и криволинейность могут быть разными: мягкой и жесткой. Мягкость и жесткость линий в костюме обуславливается качественной характеристикой материала, более того, прямую линию ткань никогда не выдерживает, линии в ткани, как правило, мягкие, они либо проваливаются, либо выгибаются. Характер композиции, формы костюма проявляется прежде всего в линиях.

Характер расположения тех или иных линий также влияет на эмоциональное восприятие композиции костюма. Линии могут направляться вертикально, горизонтально и по диагонали.

Вертикальная линия выражает строгость, лаконичность. Она опре-

деляет масштабы костюма, его пропорциональное членение на части. Вертикаль способствует зрительному удлинению фигуры.

Горизонтальная линия определяет устойчивость, статичность композиции модели, способствует зрительному уменьшению модели по вертикали.

Диагональная линия выражает движение, динамику, типична для композиции с асимметричным расположением или асимметричными формами деталей.

Гармонично составленную композицию модели отличает согласованность линий, то есть одна из линий лежит в основе композиции, а все остальные согласуются с ней. Если основными в композиции являются линии, явно не взаимосвязанные, модель выглядит непривлекательно. Ошибочно также перегружать модель различными по характеру, «спорящими» между собой линиями.

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

По своему назначению линии костюмной формы подразделяются на:

- *силуэтные линии*, характеризуют внешние очертания формы одежды, ее объем и пропорции, а также определяют восприятие формы костюма в фас и профиль. Они дают обобщенное представление 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, в том числе рельефные, линии соединения рукава с лифом, лифа с юбкой, а также вытачки, складки и др. Одним из ведущих факторов современного моделирования является конструктивность, когда линии – решающее, действенное средство в создании модели. В зависимости от характера силуэта решается его внутренняя разработка – конструкция.

Конструктивные линии – это линии, расчленяющие поверхность одежды на отдельные части (детали) с целью создания объемной формы, или видимые линии, соединения составных частей и деталей формы, если принять во внимание тот факт, что любую форму образуют посредством линий, создаваемых швами. Их еще можно назвать рабочими линиями.

Основными конструктивными линиями являются плечевые швы, боковые швы юбки и лифа, шов по линии талии, швы втачивания рукавов и нижние швы рукавов, а также рельефы, подрезы и вытачки, расположенные от линии плечевого или бокового среза, а также рукава. В большинстве случаев конструктивные линии (швы), участвуя в решении формы, малозаметны в готовом изделии.

К конструктивным линиям относятся также контурные линии формы в целом и ее деталей;

- *декоративные линии* – линии различных отделок одежды, имеющие линейный характер: отделочные швы (не скрепляющие), рельефы, строчки, пояса, клапаны, хлястики, а также линии, образуемые различными элементами отделки: мерезжкой, бейкой, вышивкой, кружевом, защипами и т. д. Декоративными можно считать и контурные линии деталей: воротника, лацкана, манжеты, кармана, хлястиков, поя-

сов и т. д. Если они совпадают с конструктивными линиями, их называют конструктивно-декоративными;

- *конструктивно-декоративные* линии, несущие двойную функцию. Конструктивность этих линий заключается в том, что они дополняют конструктивное построение внутри самой формы, заменяя отчасти соответствующие вытачки. Декоративность их в том, что они обогащают форму, эстетически украшают ее. Они могут быть оформлены складками, бейками, кантом или декоративной отстрочкой. Часто конструктивно-декоративными линиями становятся рельефы и подрезы. В народной одежде орнаменты, отделочные материалы (кружева, ленты, тесьма и т. д.) и другие декоративные элементы часто располагаются вдоль линий конструкции изделия, создавая конструктивно-декоративные линии.

Большинство композиционных решений выполняют по принципу обогащения основы (формы) без нарушения основных линий, швов и вытачек. В народной одежде декоративные и конструктивные линии чаще всего совпадают, что является идеальным конструктивным решением модели.

Иногда обязательные конструктивные швы, не участвующие обычно в решении фасона, приобретают особую выразительность и имеют декоративное значение. Например, верхняя вытачка может быть оформлена в виде мягкой встречной складки, оборок, подрезов, защипов и т. д.

В некоторых случаях исходным моментом в решении композиции модели становятся линии, связанные с естественными очертаниями фигуры. Так, линия горловины по-разному влияет на общую форму костюма, увеличивая или уменьшая общую массу, создавая те или иные восприятия фигуры. Линия мысом, глубоко врезаюсь в торс, зри-

тельно делает фигуру более стройной. Овальный вырез и вырез лодочкой зрительно расширяет лиф.

Линия груди может быть подчеркнута различными линиями кокеток, складок, манишек и отдельных деталей. Эти линии могут располагаться в различных направлениях, горизонтальных, диагональных и т. д.

Линия талии может быть выражена прямыми, ломаными и плавными кривыми линиями. Эта линия является существенно конструктивной, и ее, как правило, или закрывают поясом, или декоративно оформляют строчкой, кантом, бейкой, сборками, придавая ей различную форму.

Линию бедер не всегда выявляют и подчеркивают, но иногда эта линия становится главной в композиции. Она может быть смещена ниже естественного расположения, то есть скользить, изменяя пропорции всей модели.

Одной из наиболее существенных линий в композиции, определяющих пропорций одежды, является линия низа. Она влияет на вид всего костюма в целом, так как ограничивает силуэт внизу и эмоционально воздействует на восприятие всего образа. На форму юбки влияет также разрез по линиям среднего или бокового швов.

Периодически модными становятся те или иные линии. Это относится как к силуэтным, контурным линиям, так и к тем, с помощью которых осуществляется внутренняя композиционная разработка модели.

Значение различных линий в костюме очень велико, однако далеко не однозначно. К самым важным, безусловно, можно отнести силуэтные линии, так как именно они определяют общий характер костюмной формы, ее пластическую организацию. Эти линии невозможно скрыть и замаскировать. Вторыми по значению являются кон-

структивные линии. Их можно свести до минимума, но совсем без них невозможно обойтись, так как они являются линиями соединения отдельных частей формы костюма. Их можно сделать незаметными, особенно когда изделие изготавливается из ткани с активным рисунком.

Линии, без которых можно обойтись, – это декоративные. В функциональном отношении они не имеют значения, однако придают модели нарядность и выразительность, образное звучание.

Начертательный характер линий в костюме зависит от пластических свойств материалов, из которых изготавливаются изделия. Существуют ткани плотные, жесткие, хорошо удерживающие приданную им форму. Если костюм изготовлен из такой ткани, то форма описывается прямыми или ломаными линиями. Другие материалы обладают мягкой пластикой, они создают неустойчивые, «текущие» формы и описываются волнистыми, кривыми линиями.

Линии с различным пластическим характером создают разное образно-эмоциональное звучание изделий (рис. 4.4).

По направлению линии бывают горизонтальные, вертикальные и наклонные, или диагональные. Все они также сообщают композиции образно-эмоциональное содержание. Горизонтальные линии придают композиции костюма определенную статичность, устойчивость. Зрительно делают форму более широкой, поэтому такие линии нежелательны в одежде для невысоких людей, обладающих полной фигурой.

Вертикальные линии, наоборот, сообщают форме стройность и создают ощущение вытянутости вверх.



**Рис. 4.4. Линии в костюме:**  
 а – конструктивные линии;  
 б – конструктивно-декоративные линии; в – декоративные линии

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 обстоя-

тельством можно пользоваться для скрытия некоторых недостатков телосложения человека.

Используя в пределах одной силуэтной формы линии с различными направлениями, можно создавать бесчисленное количество вариантов моделей. На таком принципе построен метод технического моделирования.

## 4.5. Пропорция

Важным композиционным средством, которое помогает достигнуть гармонии форм изделия, является *пропорция*.

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.

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 соотношение целых чисел. Такие соотношения содержат в себе модуль, который укладывается целое число раз в каждой величине, составляющей форму. Арифметические рациональные пропорции применяют в композиции, когда нужно ясно выразить подчиненность частей целому.

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

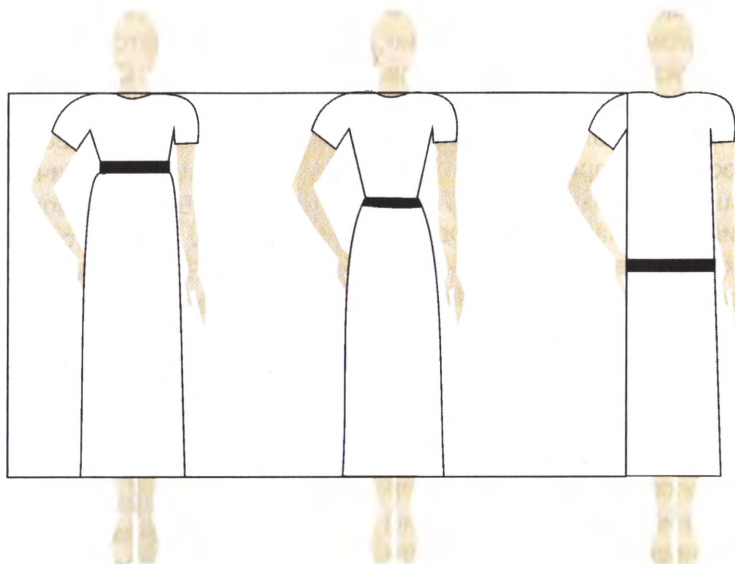
Издавна в пропорции усматривалась объективная основа красоты. Многие выдающиеся художники, архитекторы, философы, ученые-математики стремились открыть законы пропорционирования, которые лежат в основе гармонии. Например, в Древнем Египте применялась сетка квадратов, на основе которой создавались архитектурные 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 этот термин ввел в практику зна-

менитый Леонардо да Винчи. 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  $AB : AC = AC : CB$ . Приблизительно в целых числах ЗС выражается как 5:3; 8:5; 13:8; 21:13 и т. д., по мере возрастания получается все более точное выражение. Принцип ЗС можно наблюдать в искусстве и природе. Эта пропорция лежит в основе человеческого тела, поэтому ее необходимо более тщательно изучать, так как одежда в своем композиционном решении всегда зависит от фигуры человека. В костюме основой пропорционального построения (рис. 4.5) является соотношение длины изделия к его ширине. Затем соотношение более мелких частей костюма к общей форме, а потом соотношение вертикальных, горизонтальных и диагональных линий, определяющих ее детальное членение. Правильный выбор пропорциональных отношений различных элементов имеет большое 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.

Изменение пропорциональных соотношений отдельных величин ведет к их модификации, т. е. к переходу от одной формы к другой с другими акцентами. Таким образом, пропорционирование превращается в активно действующее средство формообразования. А этот процесс составляет суть такого явления, как мода.



**Рис. 4.5.** *Пропорциональное членение костюма*

## 4.6. Масштабность

Масштабность – это такое свойство, которое непосредственно связано с пропорционированием. Масштабность – это соотношенность размеров массы предмета и его деталей с размерами человеческого тела.

Масштабность в одежде проявляется не так, как в архитектуре или технике. Человек находится внутри одежды и передвигается вместе с ней. Если речь идет о бытовой одежде, а не о театральной или сценической, то все средства композиции должны быть направлены на то, чтобы общая масса и ее детали и членения соответствовали фигуре человека, обеспечивая удобство пользования в утилитарном и эстетическом смысле. Несоблюдение масштабности в костюме приводит к комичности внешнего облика человека, к карикатуре. Этот прием, т. е. на-

рушение масштабности, успешно используется в цирковом и театральном искусстве, а также в карикатуре.

Если это применить в бытовом костюме, то исчезает его главная задача – обеспечение человека физическим и психологическим комфортом. Правильно найденное соответствие массы костюма с телом человека может не только подчеркнуть достоинства, но и скрыть недостатки.

Достижение масштабности изделия самым прямым образом связано с пропорционированием. При поиске пропорций в костюме всегда возникает вопрос соответствия деталей 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.

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

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

Если одежда изготавливается из гладкокрашенных тканей, то главное внимание уделяется пропорциям формы и ее деталей и элементов. При проектировании изделия из ткани с активным рисунком очень важно учитывать размер рисунка, его раппорт и цвет. Рисунок ткани может визуально укрупнить или уменьшить фигуру, облегчить или утяжелить ее. Рисунок может расчлнить плоскость костюмной формы, тем самым разрушить или объединить ее.

Таким образом, выбор правильной масштабности (рис. 4.6) в композиции костюма представляет собой очень важную задачу, от решения которой зависит общее восприятие одежды и внешнего облика человека.



а)

б)

**Рис. 4.6. Масштабность:**

*а – костюм с нарушенной масштабностью деталей;  
б – костюм с угаданной масштабностью деталей*

## 4.7. Выразительные средства композиции

### 4.7.1. Симметрия и асимметрия

Композиционное равновесие костюма в значительной мере зависит от распределения основных масс формы относительно ее центра и связано с характером организации пространства внутри силуэта костюма.

Достижение равновесия в композиции костюма в значительной степени 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:

- *зеркальная симметрия* – когда одна половина предмета зеркально отражает вторую;
- *центрально-осевая симметрия* – когда равные части расположены вокруг оси и при повороте вокруг нее они полностью совмещаются. Например, розетка, вписанная в круг;
- *симметрия винта и спирали* – при этом виде композиция создается путем вращения элементов вокруг оси и одновременно движения вокруг этой оси. В спиральной симметрии элементы могут перемещаться в одной плоскости, постепенно приближаясь к центру.

Симметрия является одним из самых ярких композиционных средств, с ее помощью форма организуется, приводится к порядку, устойчивости и стабильности. В костюме симметрия

может проявляться в силуэте, конструктивных линиях, в размещении деталей (клапанов, карманов и т. д.), в отделке и цветовых пятнах.

При соблюдении полной симметрии получается вполне равновесная форма, которая отличается некоторой статичностью (рис. 4.7, а). 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 противоположной ей асимметрии.

*Асимметрия* – это средство композиции, в котором равенство частей и одинаковость их расположения заменяется зрительным равновесием непохожих друг на друга частей. Основой в создании единства в асимметричной композиции является согласованность всех ее частей и подчиненность их композиционному центру, а также расстановки акцентов.

Композиция костюма, основанная на асимметрии, придает ему особую остроту и оригинальность (рис. 4.7, в). Часто асимметрия в костюме достигается за счет внутренних членений формы – горизонтальных, вертикальных и диагональных, а также неодинаково расположенных деталей. Этот эффект может усиливаться за счет использования различных цветов, рисунков или фактуры тканей.

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.

Симметричная одежда более удобна, но при этом скучновата. Оживить слишком «правильный» костюм помогает *дисимметрия*, т. е. частичное нарушение симметрии. Сделать композицию симметричного костюма более активной и динамичной можно за счет применения аксессуаров. Например, асимметрично завязанный платок или шарф и т. п., все эти приемы нарушают однообразие и упорядоченность

симметричного костюма. Добавление какой-либо мелкой детали способно привлечь внимание и внести напряженность в композицию (рис. 4.7, б). Это может быть платочек в кармане, рисунок декора, аксессуар, шарфик, предмет бижутерии. Дисимметричным акцентом может стать функциональная деталь (нагрудный карман в мужском пиджаке).



**Рис. 4.7.** Симметрия и асимметрия:  
а – симметрия в костюме; б – дисимметрия в костюме;  
в – асимметрия в костюме

#### 4.7.2. Контраст и нюанс

Характерным признаком композиции является то, что каждый ее элемент не существует отдельно, а находится в окружении и взаимосвязи с другими элементами и формами.

Противопоставления отдельных составляющих композиции могут стро-

иться по трем вариантам: *тождество*, *контраст*, *нюанс* (рис. 4.8).

Наиболее выразительным является контраст – это резко выраженное различие между двумя однородными свойствами. Например, о контрастном отношении элементов можно сказать при сопоставлении малого и большого, темного и светлого, гладкого и шероховатого и т. д. Выбор степени контраст-

ности определяется на основании художественного чутья и практического опыта дизайнера и в большей степени зависит от назначения изделия. Главным требованием при применении контраста в композиции костюма – это сохранение ее целостности.

Противоположностью контраста является нюанс – слабо выраженное различие между однородными качествами. Слово «нюанс» означает едва заметный переход.

Если в костюме наблюдается полное сходство элементов по форме, фактуре, цвету, то это тождество.

В одной композиции могут присутствовать и контраст, и нюанс, и тождество одновременно.

Выбор контрастного или нюансного решения в композиции костюма всегда зависит от назначения и общей художественной идеи костюма.

Контрастная композиция всегда более активна, так как столкновение хотя бы двух начал придает форме выразительность, делает ее более заметной. Поэтому костюм, основанный на контрасте, всегда необычен, оригинален и заметен.

Нюанс – это самое тонкое, деликатное композиционное средство. Костюм, выполненный с нюансными отношениями элементов, не бросается в глаза, но его достоинство – в элегантности.

Выбор контраста или нюанса 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



**Рис. 4.8.** Контраст и нюанс в костюме:  
 а – контрастное отношение нижней и верхней части костюма;  
 б – нюансное отношение нижней и верхней части костюма;  
 в – нюансное цветовое решение;  
 г – контрастное цветовое решение

вызывает психологическое утомление и может надоесть.

В то же время в композицию костюма, построенную только на основе нюанса, для оживления можно ввести элемент контраста. Соединение в одном изделии этих двух противоположностей помогает модельеру создать гармоничную, выразительно звучащую композицию.

### 4.7.3. Ритм

*Ритм* в переводе с греческого – соразмерность, стройность; основное значение – такт. Ритм – это объективно существующее в природе явление закономерного повторения или чередования соизмеримых элементов во времени или пространстве.

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

Еще на ранних стадиях развития общества элементы ритма проявлялись в орнаментации различных вещей домашнего обихода: например, глиняную посуду человек украшал примитивными зигзагами или вмятинами, сохраняя при этом ритмичное построение повторности. В прикладном искусстве на определенном ритме строят орнаменты вышивок, рисунка на тканях. В композиции костюма ритм является одним из средств связи в единое целое всех частей формы. Здесь закономерность ритмического построения может проявляться в линиях силуэта, элементах конструкции, декоративных элементах и цветовом сочетании. С помощью рит-

ма художник усиливает звучание главного – идеи.

Ритм сообщает композиции динамичное развитие, для создания выразительного ритмического движения большое значение имеет 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* – это чередование равных по величине элементов через равные промежутки и носит название «простой метрический ряд». Например, чередование пуговиц застежки, чередование мелких складок или гофре на юбке. Ряд, составленный сочленением двух или более простых метрических рядов, называется сложным метрическим рядом. Существуют сложные ряды с неравными элементами и равными интервалами между ними; чередование неравных интервалов между равными элементами. Повторяющаяся группа элементов (с интервалами) называется периодом ряда.

Метрическое чередование элементов сообщает композиции устойчивость, уравновешенность и некоторую монотонность (рис. 4.9, б).

Более активным и динамичным средством композиции является ритм. Ритмический порядок задает форме композиционное движение. Этим он связан с проявлением динамичности, композиционным строем формы. В отличие от метра он является «руководящим» средством построения композиции формы. Изменяя порядок нарастающих или убывающих ритмического ряда, объем элементов, их структурную насыщенность и т. д., можно усиливать или ослаблять динамичность формы (рис. 4.9, в).

Ритм в костюмной композиции может проявляться в трех видах:

1) если изменяется величина чередующихся элементов при сохранении интервалов между ними;

2) если сохраняется величина чередующихся элементов при изменении интервалов

3) если изменяются величины чередующихся элементов и величины интервалов между ними.

Ритмическая организация может быть *пропорционально-последовательной* и *прогрессивно-ритмической*. Пропорционально-последовательный – это ритм, который проявляется в ритмических рядах с постепенным пропорциональным нарастанием или

уменьшением элементов или интервалов (рис. 4.9, а).

Прогрессивно-ритмический ряд основывается на закономерностях арифметической или геометрической прогрессии. При построении ряда на основе арифметической прогрессии соблюдается постоянная разность, а на основе геометрической прогрессии – постоянное отношение между величинами соседних элементов или интервалов ряда.

Скорость нарастания движения элементов в ритмическом ряду называется *темпом*. Темп бывает медленным, умеренным, нарастающим и быстрым. Ритм, метр и темп имеют огромное значение, так как они определяют ди-



**Рис. 4.9.** Ритм в costume:

а – пропорционально-последовательный ритм;  
б – простой метрический ряд; в – простой равномерный ритм

намику формы, организованность и характер образа костюма. В зависимости от назначения костюма используют разные темп, ритм и метр.

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

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 цветных 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 цветных пятен чаще всего возникает в костюме через рисунок ткани, например, полосок.

Часто в композиции костюма используется несколько видов ритма, а также ритм и метр могут быть в композиции одновременно. Меняя ритм в одежде, можно изменять и характер ее восприятия в целом.

#### 4.7.4. Статика и динамика

Важнейшими характеристиками композиции являются *динамика и статика*. Динамичной считается композиция, в которой обязательно присутствуют развитие, изменение, определенная направленность, т. е. движение. 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 преобладать. Решение этой задачи зависит от многих факторов, главным из которых 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.

Статика и динамика в композиции костюма могут быть достигнуты различными путями. Прежде всего эти свойства проявляются в самой форме костюма. Например, наиболее статичной формой обладает одежда прямого силуэта, которая по своим пропорциям приближена к квадрату. Более динамичной является одежда, имеющая трапециевидный силуэт, а также прилегающий силуэт X.

Динамичность формы всегда связана с пластическими свойствами материалов, используемых для изготовления одежды. Разные материалы имеют разную степень подвижности. Например, тонкий, свободно падающий шелк

обладает подвижной пластикой, так что одежда, созданная из него, находится в постоянном развитии и изменении.

Плотные формоустойчивые ткани и материалы, такие как драп, костюмная шерсть, кожа или парча, отличаются малой подвижностью и обычно используются для изготовления одежды, статичной по форме и 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 и сообщают форме статичность



**Рис. 4.10.** Статика и динамика в костюме:  
 а – костюм с преобладанием динамичных наклонных линий;  
 б – костюм с преобладанием горизонтальных линий,  
 придающих статичность форме

(рис. 4.10, б). Наклонные линии придают композиции динамичность (рис. 4.10, а).

Большое значение для создания динамики и 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 направление создает ритм. Ритмическая организация обладает ярким эмоциональным звучанием, она привлекает к себе внимание и делает костюм 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, т. е. статику. Асимметрия, которая может проявиться в характере силуэта, конструктивной форме, цветовом решении, использовании материалов с различными фактурами, придает динамичность образу модели.

При проектировании костюма очень важно найти верное соотношение статики и динамики в композиции.

## 4.8. Цвет в костюме

### 4.8.1. Основные сведения о цвете

Цвет – это физиологическое ощущение человека, воспринимаемое непосредственно сетчаткой глаза.

При разложении пучка белого цвета получается цветная полоса – спектр. Цвета, составляющие эту полосу, называются спектральными цветами. В спектре всегда сохраняется одна и та же последовательность расположения семи основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Наш глаз видит также много промежуточных цветов и легко различает цветовые нюансы: оранжево-красный, желто-оранжевый, голубовато-зеленый, сине-голубой и др.

Все цвета делятся на хроматические, ахроматические и переходные – от ахроматических к хроматическим или от хроматических к ахроматическим.

Основные спектральные цвета и их промежуточные называются хрома-

тическими (в переводе с греческого – окрашенными).

Ахроматические цвета (неокрашенные) – белый, серый и черный – иначе называют нейтральными. Ахроматические цвета обладают только светлотными различиями.

Хроматические цвета определяются тремя физическими показателями: цветовым тоном, насыщенностью и светлотой. Цветовой тон отличает хроматические цвета один от другого; насыщенность является показателем силы цвета и чистоты цветового тона, который характеризуется примесью к хроматическому цвету ахроматического.

Каждый цвет может быть темнее или светлее, сохраняя свой цветовой тон. Если в банку с водой накапать синих чернил и полученную смесь размешать, получится бледно-синий раствор. По мере прибавления чернил раствор будет темнеть и приобретет густой синий цвет. В данном случае происходит

постепенное уменьшение светлоты и увеличение насыщенности одного и того же цветового тона. Или наоборот, когда в стакан с сиропом темного цвета наливают газированную воду, происходит уменьшение насыщенности и увеличение светлоты.

Самыми насыщенными являются спектральные цвета. Их называют чистыми, открытыми, интенсивными. Сюда же относятся невидимые в спектре пурпурные цвета, образуемые наложением друг на друга крайних, т. е. красных и фиолетовых цветов видимой части спектра. Цвета, расположенные между основными, спектральными (промежуточные: желто-зеленый, сине-фиолетовый, оранжево-желтый и другие) – менее насыщенные; их называют сложными, спокойными, сдержанными.

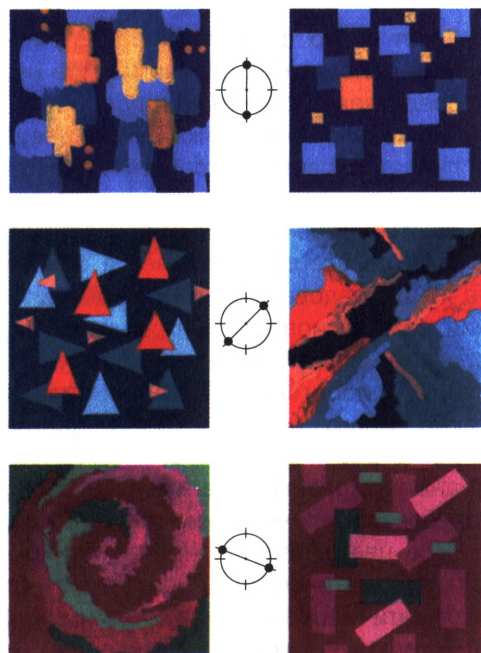
Насыщенность любого хроматического цвета уменьшается от присоединения к нему цветов: белого или черного. Цвета с примесью любого ахроматического цвета называют мутными, причем цвета, насыщенность которых уменьшена путем добавления белого цвета, называются разбеленными (например, кремовый, розовый или сиреневый цвета), а путем добавления черного цвета – затемненными. Так, коричневые цвета, которых нет в спектре, образуются в результате смешения желтого, оранжевого или красного цветов с черным цветом.

Кроме того, хроматические цвета делят на теплые и холодные. К теплым цветам принято относить желтые, оранжевые, желто-красные, желто-зеленые, т. е. все цвета с примесью желтого, а к холодным – сине-зеленые, голубые, синие, сине-фиолетовые, т. е. все цвета с примесью синего.

Все хроматические цвета делятся на дополнительные контрастные и родственные сближенные.

Ряд цветов, имеющих общие внешние цветовые особенности, называют гаммой, или тональностью. Так, если все части костюма светлых, малонасыщенных цветов, говорят, что костюм решен в светлой гамме или светлых тонах. Если весь костюм одного цвета, но нескольких оттенков, то решение этого костюма называют тональным. Например, костюм из тканей нескольких оттенков зеленого цвета называют выдержанным в зеленых тонах или в зеленой гамме.

Кроме общепринятой технической терминологии существуют профессиональные определения некоторых качеств цвета. Художники-модельеры часто употребляют такие определения цветов, как пастельные и акварельные. Пастельными называют цвета малой насыщенности, разбеленные, нежных оттенков. Это определение заимствовано из живописи, выполняемой пас-



**Рис. 4.11.** Сочетание контрастных цветов

телью, т. е. прессованными цветными карандашами – мелками.

Светлые, легкие тона, называемые акварельными, ассоциируются с прозрачностью акварельной живописи.

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. Добавление примесей черного и белого цветов дает приглушенные оттенки. В целом отношение родственных цветов образует либо сдержанную, либо динамичную по впечатлению гармонию, в зависимости от степени присутствия тональных и цветовых контрастов (рис. 4.11).

#### 4.8.2. Гармоничное сочетание цветов

Гармония родственно-контрастных цветов (рис. 4.12) складывается из цветов, расположенных в смежных четвертях цветового круга. Сочетание родственно-контрастных цветов отличается большим разнообразием, повышенной сложностью и цветовой активностью. Родственно-контрастные цвета даже в чистом виде, без примесей ахроматических цветов, гармонируют друг с другом, если количество объединяющего главного цвета и контрастирующих главных цветов в них одинаково.

В рекомендациях по их комбинации предлагаются следующие схемы: система хорд, система треугольников и система прямоугольников.

*Система хорд* (см. рис. 4.12, а) – сочетание двух цветов, положение которых в цветовом круге определяется концами строго вертикальных или го-

ризонтовых хорд. Эти цвета равноудалены и от общего главного цвета, и от контрастных главных цветов.

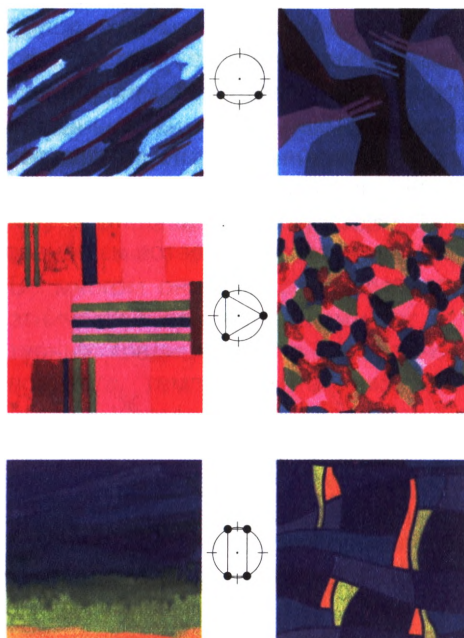


Рис. 4.12. Сочетание родственно-контрастных цветов

*Система треугольников* (рис. 4.13, а–з):

- сочетание трех цветов, расположенных в вершинах тупоугольного треугольника, у которого вершина тупого угла – главный цвет, а противоположная сторона – строго вертикальная или горизонтальная хорда;

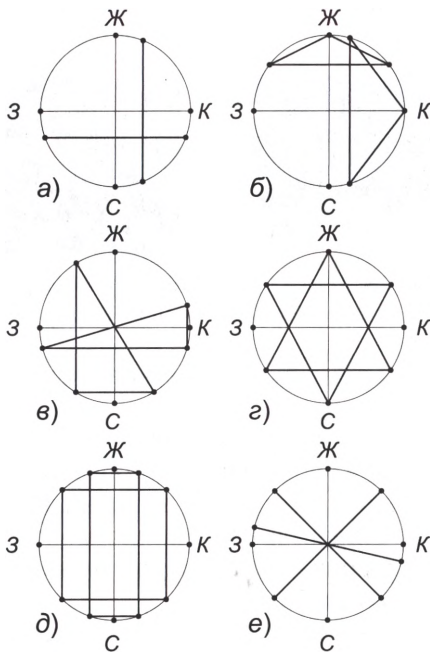
- сочетание трех цветов, расположенных в вершинах прямоугольного треугольника, у которого гипотенуза – диаметр цветового круга, а катеты – вертикальные и горизонтальные хорды;

- сочетание трех цветов, расположенных в вершинах равностороннего треугольника, у которого одна из вершин – главный цвет, а противоположная сторона – вертикальная или горизонтальная хорда. В цветовом круге

имеются только четыре таких треугольника по числу главных цветов.

*Система прямоугольников* (рис. 4.13, д) – сочетание четырех цветов, расположенных в вершинах прямоугольника или квадрата, у которого все стороны – вертикальные или горизонтальные хорды.

Гармоничное сочетание родственно-контрастных цветов значительно обогащается при добавлении к нему ахроматических или цветов из теневого ряда.



**Рис. 4.13.** Схема составления цветового гармоничного сочетания:  
 а – сочетание двух родственно-контрастных цветов по системе хорд;  
 б, в, г – сочетание трех родственно-контрастных цветов по системе треугольников;  
 д – сочетание четырех цветов по системе прямоугольников;  
 е – сочетание двух контрастно-дополнительных цветов

*Гармония контрастных цветов* (рис. 4.13, е) – контрастные цвета находятся по цветовому кругу друг против друга на концах диагонали. Например, контрастными являются синий и желтый, красный и зеленый, фиолетовый и лимонный. Такие пары цветов составляют гармоничное сочетание. Их не связывает никакая степень родства, они обладают полярными качествами, поэтому их сочетание обладает повышенной активностью и напряженностью, которая обусловлена свойством дополнительных цветов – в условиях соседства усиливать звучание друг друга. Они также значительно могут быть обогащены введением ахроматических или цветов теневого ряда.

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 гармоничного сочетания цветов является объективной и может быть взята на вооружение как опытными, так и начинающими художниками.

#### 4.8.3. Свойства цветов и их использование в моделировании

Цвет окружает и сопровождает человека повсюду. Его эмоциональное воздействие на человека велико и многообразно: различные цвета и их сочетания вызывают различные чувства и ощущения, меняют настроение, навевают определенные образы.

Установлено, что преобладание в цветовой гамме насыщенных красных, оранжевых и желтых тонов обо-

стрыает эмоциональные реакции, возбуждающе действует на психику человека, повышает подвижность и даже увеличивает кровяное давление и ритм дыхания. Зеленый, синий и серебристые цвета успокаивают, нормализуют пульс. Цвета первой группы (теплые), как возбуждающие жизнедеятельность организма, ученые называют активными, цвета второй группы (холодные), ослабляющие и замедляющие жизненные процессы, – пассивными.

Итак, воздействуя на физиологию и психику человека, цвет вызывает у него различные чувства: сильное возбуждение, спокойствие, равнодушие, ощущение холода и тепла, тяжести и легкости, удаленности или приближенности и т. д.

Возбуждающее действие красного цвета иногда проявляется головной болью и усталостью, чувством тепла и учащением пульса, повышением артериального давления. А вот фиолетовый цвет благотворно действует на легкие и сердце, повышает их выносливость.

Желтый, золотистый, оранжевый или розовый цвета взбадривают и вызывают чувство тепла, веселое настроение, способствуют умственным занятиям, повышают аппетит. Голубой цвет обычно применяют при лечении людей, страдающих заболеваниями нервной системы и органов дыхания, так как этот цвет замедляет пульс и снижает давление, выравнивает дыхание.

Успокаивающе действует на человека зеленый цвет, он также снижает артериальное давление. Еще в древности на Востоке считали, что продолжительный взгляд на зелень листвы или изумруд способствует отдыху усталых глаз.

Черный и однообразные цвета вызывают угнетение, давят на человека. 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.

Надо сказать, что цветовые ассоциации не у всех людей одинаковы. Во многом они зависят от расовой и этнической принадлежности, от культурных традиций, рода деятельности, возраста, темперамента каждого человека. Цветовые ассоциации зависят и от объективных свойств цвета. Чем больше насыщен цвет, тем более определенные и устойчивые реакции он порождает у человека. Цветовые ассоциации могут быть физиологическими и эмоциональными.

К физиологическим относятся следующие:

1) *температурные* – визуально цвета вызывают иллюзию теплых или холодных. Если разделить цветовой круг пополам по признаку цветового тона, то в верхней половине расположатся красные, оранжевые, желтые и желто-зеленые, а в нижней части – зелено-голубые, синие и сине-фиолетовые, и мы получим две части круга с цветами, которые в нашем ощущении кажутся теплыми или холодными. Это связано с тем, что теплые цвета напоминают нам цвет нагретых тел, а холодные – воду, лед, металл. Зеленые цвета, если они с оттенком желтого цвета, называют теплыми, а если с оттенком голубого, – холодными. Фиолетовый цвет с оттенком красного вызывает ощущение тепла, а с оттенком синего – холода. Теплые цвета зрительно увеличивают поверхность предмета, холодные – уменьшают;

2) *весовые* – цвет может производить впечатление тяжести или легкости. В большинстве случаев темные цвета кажутся тяжелыми, а светлые – легкими. Ощущение тяжести вызывают и малонасыщенные цвета;

3) *пространственные* – разные цвета, находящиеся на одном и том же фоне и в одной и той же плоскости, производят впечатление более удаленных или более приближенных к зрителю. Это связано с иллюзией отступающих и приближающих цветов. Отступающими являются холодные цвета, особенно если они светлые; теплые и темные цвета зрительно приближают предметы. Независимо от светлоты любой хроматический цвет кажется расположенным ближе, чем ахроматический;

4) *акустические* – некоторые цвета обладают особым свойством привлекать внимание своей броскостью; они воспринимаются как громкие. К этой группе относятся активные, насыщенные цвета, особенно теплые, например, красный. Другая группа – это ахроматические и малонасыщенные, светлые, а также спектральные холодные цвета; воспринимаются как тихие;

5) *фактурные цвета* также создают ощущение фактурности. Одни создают иллюзию плотности и помогают выявить форму, подчеркивают настоящую фактуру ткани; к ним можно отнести теплые, малонасыщенные, приближающие цвета. Другие цвета воспринимаются как нематериальные, легкие, бесфактурные; к ним относятся холодные, светлые, отступающие цвета.

Кроме физиологических цвета могут вызывать эмоциональные реакции:

6) *позитивные* – цвета, воспринимающиеся как радостные, веселые, бодрящие; они вызывают приятное впечатление, создают хорошее настроение. Как правило, такими яв-

ляются теплые, светлые, яркие, насыщенные цвета;

7) *негативные* – цвета, которые ассоциируются с грустью, печалью; они могут вызывать ощущение трагичности, душевного дискомфорта, угнетенности, даже страха. К таким цветам можно отнести фиолетовый, а также все темные, малонасыщенные цвета;

8) *нейтральные* – это пассивные, не порождающие сильных реакций цвета, они воспринимаются как спокойные, безразличные, уравновешенные; обычно это ахроматические цвета, не очень темные и не очень светлые.

Цвет является одним из важных информационных качеств костюма, поскольку при довольно стандартных современных формах разнообразие моделей достигается за счет применения разных тканей и их цветовых комбинаций.

Свойства цветов выступать и отступать, увеличивать и уменьшать объем используют при моделировании костюма и тогда, когда хотят добиться большей разницы в объемах отдельных частей костюма. Это свойство широко используют в композиции костюма. Полные фигуры в костюмах холодного темного цвета кажутся меньшего объема в силу того, что цвет как бы отдаляет их. Те же фигуры в костюмах светлого теплого тона будут казаться более объемными, следовательно, белый цвет всегда зрительно увеличивает объем, а черный предельно его уменьшает. Например, для зрительного уменьшения объема бедер (большинство женщин в бедрах шире, чем в плечах) такой вид женской одежды, как блузка и юбка, строят на соотношении двух цветов различной насыщенности или светлоты.

Изменение цветов от непосредственного соседства одного с другим называется одновременным контрастом

том цветов. На темном фоне или рядом с ним все цвета светлеют, а на светлом или рядом с ним – темнеют. В этом легко убедиться, положив кусок гладкокрашенной серой ткани одним краем на белый фон, другим – на черный. Это так называемое явление контраста по светлоте. Цвета, находясь на хроматическом фоне или рядом с ним, изменяются в сторону цвета, дополнительного к цвету фона.

Дополнительные цвета от соседства одного с другим усиливают насыщенность цвета, выявляют и взаимно подчеркивают друг друга. Например, довольно спокойному красному цвету можно придать более сильное звучание, если его дать в окружении зеленого цвета.

Родственные, близкие между собой, цвета в окружении более насыщенного цвета того же тона теряют в насыщенности, как бы обесцвечиваются. Если два синих цвета разной насыщенности расположить рядом, то один из них – менее насыщенный – как бы посереет.

Белый цвет в соседстве с красным, желтым, оранжевым приобретает теплый оттенок.

Свойства цветов при взаимодействии один с другим в одном случае усиливать или ослаблять свое звучание, в другом – изменять оттенок имеют большое значение. Знание свойств цветов и их взаимодействия помогает дизайнеру претворять в жизнь определенные замыслы.

В тесной связи с явлением одновременного контраста цветов находится вопрос взаимодействия облика человека с цветом одежды: цвета костюма и оттенка кожи (особенно кожи лица), цвета волос, глаз. Поэтому, если у женщины теплый, нежный цвет лица, светлые желтоватые волосы, то ей к лицу костюмы голубых и синих тонов. Брюнетке с тем же цветом лица, но иссиня-

черным оттенком волос идут желтые, насыщенные цвета, а женщине с рыжими, огненно-медными, бронзовыми волосами – зеленые. Женщине пожилого возраста, кожа которой стала блеклой, обычно не рекомендована одежда темно-лилового или лилового с синим оттенком цветов, иначе кожа будет казаться желтовато-землистой.

Нежелательного цветового контраста при взаимодействии цвета костюма с цветом лица и волос можно избежать, разделяя два цвета нейтральными цветами, такими как белый, черный, серый и близкий к ним бежевый в отделке или дополнениях к костюму. Эти цвета как бы изолируют цвет костюма от цвета лица, шеи, рук. В качестве отделок и дополнений могут быть использованы канты, бейки или кружева по краю горловины и рукавов, воротники, меховая отделка, шарфики, ожерелья и т. д.

Положительным свойством всех малонасыщенных разбеленных (пастельных) цветов является их гармоничное сочетание один с другим в любых количественных отношениях. Это свойство позволяет одновременно вводить в композицию как одного изделия, так и комплекта одежды, несколько различных по цветовому тону оттенков и создавать красочные, нежные сочетания. Из практики известно, что пастельные тона к лицу, за редким исключением, всем людям.

Работая над композицией одежды конкретного назначения, выбирая для нее определенный цвет, нельзя не считаться с таким его свойством, как изменение при вечернем искусственном освещении. Если туалет предназначен для вечера, цвет ткани следует выбирать только при электрическом освещении, и наоборот, ткань не для вечернего костюма нельзя выбирать при искусственном свете. Это объясняется

тем, что при искусственном освещении цвета тканей значительно изменяются. Так, красные, оранжевые и желтые цвета светлеют, причем красные цвета становятся насыщеннее, оранжевые – краснеют, а светло-желтые выбеливаются. Голубые, синие и фиолетовые цвета темнеют, при этом голубые

заметно зеленеют, синие становятся менее насыщенными, темно-синие кажутся черными, некоторые синие чуть краснеют, фиолетовые краснеют в значительной степени. Зеленые цвета желтеют (при искусственном освещении они более теплые); светлота желто-зеленых цветов не изменяется.

#### 4.9. Зрительные иллюзии в одежде

В моделировании одежды необходимо учитывать законы зрительных иллюзий.

Зрительные иллюзии, как правило, использовались, чтобы приблизить реальные фигуры к идеальной: сделать рост выше, фигуру стройнее, плечи уже или шире, грудь больше или меньше, талию тоньше и т. д.

Иллюзию, или «зрительный обман», использовали в одежде очень давно. В истории костюма можно проследить, как «сужали» талию с помощью очень широких юбок, делали ноги длиннее с помощью завышенной линии талии, создавали иллюзию маленькой головки большим воротником «фреза», увеличивали рост с помощью вертикальных декоративных отделок в костюме и т. п. Это был один из путей иллюзорного изменения пропорций фигуры человека.

В современной одежде сохранились подкладные плечи, прокладки в области груди в пиджаках и использование специального белья в больших вечерних туалетах, позволяющие добиваться «идеальной фигуры». Но эти приемы значительно упростились, потому что изменились эталоны красоты.

Первый путь создания иллюзий в одежде – фигура остается неизменной, со своими недостатками с точки зрения моды определенного отрезка

времени, а изменяется зрительный образ при помощи приемов создания зрительных иллюзий: подчеркиваются вертикали любыми средствами моделирования для придания фигуре стройности, используются клетчатые и полосатые ткани, особое внимание отводится моделированию воротников и выреза горловины и т. д.

Второй путь использования зрительных иллюзий – создание модельной одежды в стиле «оп-арт», который требует геометрически точных сопряжений, линий, полосок, клеток, а также превращения плоскости ткани в иллюзорное объемное пространство.

Таким образом, использовать зрительные иллюзии в одежде можно не только для того, чтобы сделать фигуру более или менее идеальной, но и для достижения эстетически значительного и в то же время парадоксального восприятия художественного образа модели.

Зрительные иллюзии, которые являются одними из важнейших для моделирования одежды:

1. *Иллюзия переоценки вертикали.* Вертикального кажется больше равно-великого ему горизонтального. Иногда эта иллюзия очень значительна и может приближаться к разнице в 1/3, вертикальная линия кажется больше горизонтальной (рис. 4.14, а). Расстоя-

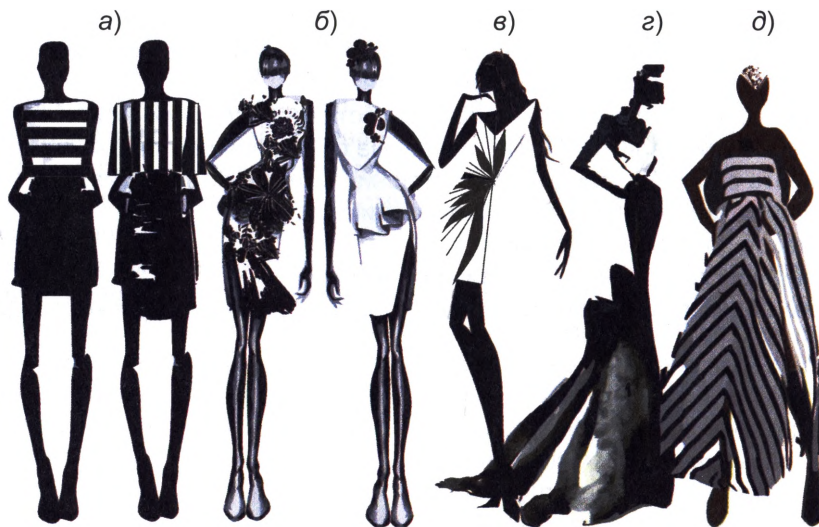
ния, находящиеся в верхней части поля нашего зрения, кажутся больше, чем расстояния, находящиеся в нижней его части. Эта иллюзия характерна для определения пропорций верхней и нижней частей одежды. Тожественные отношения, допустим, длины блузы и юбки зрительно чуть сдвигаются в пользу верха и эта неявная разница вносит беспокойство, так как глаз начинает сравнивать: что больше и что меньше по длине. Разница должна быть явной, т. е. читаться глазом.

2. *Иллюзия заполненного пространства.* Иногда заполненное декором или деталями костюма пространство кажется больше, чем равное ему незаполненное (рис. 4.14, б). Нужно избегать нагромождения деталей на той части фигуры, видимые размеры которой нежелательно увеличивать.

3. *Иллюзия переоценки острого угла.* Расстояние между сторонами острого угла кажется большим, чем есть на самом деле. Расстояние между сторонами тупого угла недооценивается, зрительно кажется меньшим (рис. 4.14, в).

4. *Иллюзия контраста.* Рассмотрим контраст форм, размеров и пластического рисунка. Маленькая форма рядом с большой кажется еще меньше, большая форма в окружении маленьких кажется еще больше. В моделировании контраст используется весьма широко и действие его достаточно очевидно.

**Пример.** В большом головном уборе голова будет казаться меньше, чем в маленьком; если вырез воротника широк, тонкая шея будет казаться еще тоньше; худая рука в просторном рукаве – еще тоньше, широкие бедра при



**Рис. 4.14.** Зрительные иллюзии:  
 а – иллюзия переоценки вертикали;  
 б – иллюзия заполненного пространства;  
 в – иллюзия переоценки острого угла;  
 г – иллюзия контраста; д – иллюзия подравнивания

сильно стянутой талии выглядеть еще шире (рис. 4.14, з).

5. *Иллюзия подравнивания (иллюзия «крученого шнура»)*. Эффект заключается в том, что шнур, скрученный из двух полосок разных цветов (например, черной и белой), помещенный на полосатую или клетчатую ткань, дает

интересный оптический эффект изменения плоскости ткани: прямые линии приобретают вид изогнутых, сдвинутых, сломанных, спиральных. Используя иллюзию «крученого шнура» на полосатых или клетчатых тканях, можно создать интересные творческие модели в стиле «оп-арт» (рис. 4.14, д).

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятия «композиция».
2. Какие условия необходимо соблюдать для создания гармоничной композиции?
3. С помощью каких законов выделяют главную часть композиции?
4. Перечислите основные свойства, характеризующие форму костюма.
5. Что такое силуэт?
6. Назовите основные силуэтные формы.
7. Назовите и охарактеризуйте типы линий, встречающихся в костюме.
8. Как пропорции в костюме влияют на восприятие его внешнего вида?
9. Что такое масштабность и как она воздействует на композицию костюма?
10. Перечислите выразительные средства композиции костюма.
11. В чем различие симметрии, асимметрии и дисимметрии в костюме?
12. Дайте характеристику понятиям «тождество», «нюанс», «контраст».
13. Что такое ритм, какие виды ритма вы знаете?
14. В чем отличие статичной композиции костюма от динамичной?
15. Что такое цветовой круг, какие основные сочетания цветов вы знаете?
16. Опишите способы определения гармонических сочетаний цветов.
17. Каково воздействие цвета на композицию костюма?
18. Что такое зрительные иллюзии?
19. Какие виды зрительных иллюзий вы знаете?
20. Каким образом зрительные иллюзии можно применять для коррекции фигуры?

# ГЛАВА V. ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОДЕЖДЫ

## 5.1. Декоративная отделка

Декоративная отделка (декор) является одним из важных элементов композиции костюма. Отделка обогащает художественно-образный замысел костюма в том случае, если она очень грамотно увязана с линиями, формами, тканью, конструкцией, согласована в цвете. Отделка не является самостоятельным элементом композиции – это дополнение, украшение, которое вообще может отсутствовать, так как не для каждого костюма она обязательна. В истории костюма были периоды, когда отделка являлась основной, главенствующей частью композиции одежды, а линии становились как бы второстепенным элементом, фоном.

Отделка как украшение усиливает и обогащает композицию и может быть использована для выделения формы изделия или ее частей. Одни виды отделок имеют декоративное и конструктивное значение, а другие – декоративное и утилитарное.

### 5.1.1. Из истории декора

Уже в первобытном обществе человек стремился выделиться из числа ему подобных, привлечь к себе внимание соплеменников, опреде-

лить свой социальный статус. С этой целью сначала он наносит декор непосредственно на тело различными органическими красителями, глиной, соком моллюсков. Затем переходит к татуировкам и рубцеванию, которые держатся на теле значительно дольше. С развитием костюма рисунок декора наносится уже не на тело человека, а на материалы, из которых изготавливается одежда. Эти изображения служили не только украшением одежды, но и имели религиозно-мистическое значение, выполняя функцию своеобразного оберега от действия магических злых сил. Социальные функции в костюме развивались параллельно с формами, порождаемыми ими, определяя реальное выполнение изделием своего назначения, диктуя применение видов тканей, характер декоративной отделки, украшений и систему взаимосвязей всех его элементов. Знаковая функция одежды выражается главным образом через декор.

Декорирование тканей происходило способом крашения. Если в Европе издавна шерстяные ткани были естественного цвета (белого и черного), то на Востоке, например, в Индии, искусство крашения было очень развито. Древние красильщики наносили на ткань рисунок расплавленным воском

и окунали ткань в красильный раствор. Места, покрытые воском, оставались неокрашенными; дополнительно завязывали участки ткани в узлы и также окунали в раствор, получались причудливые своеобразные рисунки.

Костюмы в Индии изготавливали из тонкой хлопчатобумажной ткани, а в Китае и Японии – из шелковых, поэтому в декорировании ткани очень часто применяли узорное ткачество и дополняли его свободной росписью кистью.

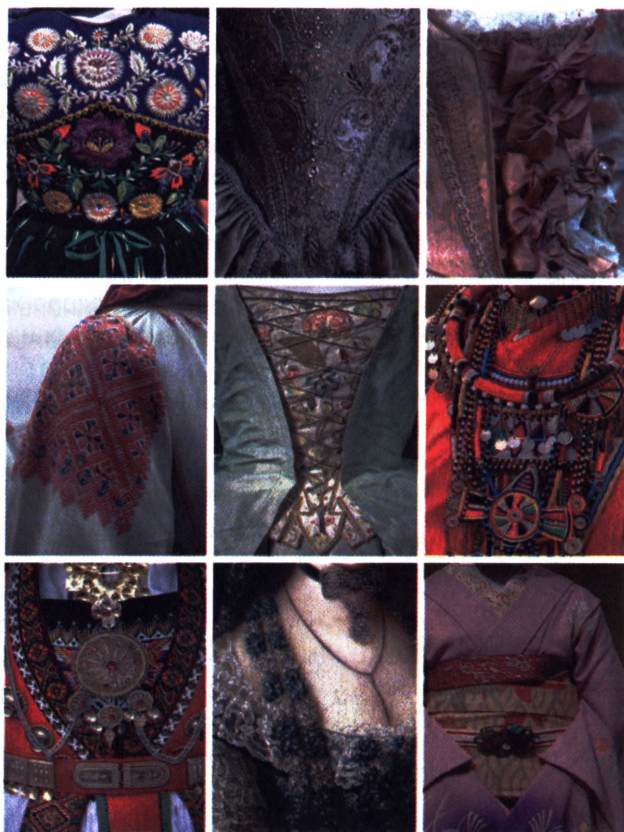
В странах Ближнего Востока украшением ткани являлась многоцветная набойка. Этот декоративный прием позднее стал популярен и в Европе.

С развитием и совершенствованием одежды утверждались различные приемы декорирования: аппликация, узорное ткачество, инкрустация, перфорация, набойка, тиснение, отделка металлом.

Одним из древнейших и распространенных способов украшения костюма является вышивка. Возникновение вышивки относят к эпохе первобытной культуры человечества, связывают с появлением первых элементарных форм шитой одежды. При раскопках на Алтае академиком *В. В. Радловым* были найдены богато украшенные вышивкой и аппликацией образцы одеж-



**Рис. 5.1.** Декоративное оформление костюма XVIII-XIX веков вышивкой



**Рис. 5.2.** Декоративные элементы костюма XVIII-XIX веков

ды, относящиеся к IV-III веку до нашей эры, хорошо сохранившиеся в оледенелых курганах.

Высокого совершенства роскошной вышивки достигли в античном мире и странах Древнего Востока, где применяли ее для украшения облачений правителей, жрецов и т. п. В Китае и Японии ткани расшивали разноцветными шелковыми нитями, достигая эффекта нежного перелива оттенков. А в Турции, Иране и других странах Ближнего Востока распространение получило золотое шитье, которое причудливо перемежалось с драгоценными камнями. Особым богатством славилась византийские золотошвеи, которые сплошным ковром покрывали ткань

золотыми и серебряными нитями, добавляя драгоценные камни и жемчуг. Носить такие костюмы было непросто из-за большого веса.

Позднее, к XIII-XIV вв., искусство золотого шитья распространилось в Среднюю Азию и Русь. Подлинным шедевром являются бухарские вышивки золотой и серебряной нитью на одеждах и головных уборах. В России вышивальщицы, помимо золотых нитей, использовали шерстяные, шелковые, хлопчатобумажные нити, речной жемчуг, бисер и стеклярус. В Казахстане для вышивки использовались те же материалы, но кроме речного жемчуга широко использовали кораллы, бирюзу, а также металлические бляшки и монетки.

Современный декор отличается от исторических образцов в основном технологией исполнения и применяемыми отделочными материалами. Однако цель декорирования сохранилась: сделать одежду более привлекательной и красочной.

На рис. 5.1, 5.2 представлены виды художественного оформления женского костюма разных народов XVIII-XIX веков.

### 5.1.2. Декор в costume

За тысячелетнее развитие 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 металлической нити, драгоценных и полудрагоценных камней, жемчуга, бисера, стекла 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;

- пэчворк – 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 изделия (вата, ватин, синтепон и др.);

- набойка – нанесение цветного рисунка на материал при помощи печатных форм – матриц, при этом количество матриц определяется количеством цветовых оттенков рисунка;

- тиснение – выдавливание рисунка на мягкой поверхности материала, особенно этот вид декора характерен для оформления кожаных изделий;

- 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, не дающего 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, станков для плетения и т. п.

Особый декоративный эффект создает отделка костюма при помощи складок, защипов, рельефов, воланов, рюш, оборок, буфов и других элементов. В современной одежде также весьма распространен прием украшения костюма различными отделочными тканями или специальными отделками, такими как кружево, тесьма, шнур, ленты, сутаж, бахромы и т. д.

Активно используется в современном костюме различная фурнитура (пуговицы, пряжки, крючки, блочки,

кнопки, молнии). Материалом для изготовления пуговиц служат пластмасса, кость, рог, перламутр, дерево, стекло, металл, кожа, шнур, сутаж, ткань и др.

Отделка может являться средством выражения основной идеи композиции. Особенно это характерно для композиционных решений, в основу которых положены мотивы и формы народной одежды с применением вышивки.

Вышивка может быть ручной и машинной, выполненной нитками (хлопчатобумажными, шерстяными, шелковыми), а также бисером, стеклярусом, жемчугом и пайетками. Применяют ее в легком платье, верхней и детской одежде.

Вышивка широко применяется и в нарядных платьях. Узоры могут быть самыми различными: геометрическими, тематическими, растительной орнаментации, беспредметными. Иногда вышивают равномерно весь лиф или все платье; иногда же вышивку концентрируют на какой-либо одной части лифа или юбки. Так, бисером, стеклярусом и жемчугом, используемыми в основном для оформления нарядных вечерних платьев и ансамблей, вышивают или линию кокетки (элемент отделки сосредоточен в одном месте), или вставку (вышивка носит равномерный характер). В качестве отделки можно применять также машинную вышивку металлической нитью, синтетической соломкой.

Машинные строчки как бы подчеркивают, усиливают линии, швы, рельефы изделия, края деталей и встречные складки, делают их более заметными. Машинную отделочную строчку применяют как в легком платье, так и в верхней одежде. Нитки, которыми прокладывают строчку, могут быть аналогичными или контрастными цвету ткани.

Машинные строчки бывают разные. Односторонние строчки, когда припуск на шов по линии стачивания заутюживается на одну сторону и закрепляется машинной строчкой в один, два или три ряда. Широко применяется строчка по краю низа, пояса, борта, воротника, манжет. При двусторонней строчке припуск на шов разутюживают на две стороны и закрепляют с обеих сторон строчками (ширина между ними 1-2 см). Нередко применяется декоративная строчка на двухигольной машине и строчка гарусом.

Строчка может быть фигурной (углы, полуovalы, квадраты). В этом случае она зачастую является основным элементом композиции. Фигурная строчка может заполнять все изделие: спортивную куртку, пальто, юбку; иногда строчка расположена по низу изделия, по линии кокетки, капюшона и т. д.

Не рекомендуется применять машинную строчку как отделку на тканях с ярко выраженным ткацким рисунком – диагональ, ромб, овал, рубчик (в этих случаях строчка перестает быть равномерной; маловыразительная, она местами как бы проваливается), а также на тканях с рисунком (полоски, клетки, диагональ, горошек). Цвет ниток или шелка, соответствующий одной части рисунка ткани, совершенно не увязывается с другой.

Особо следует выделить рельефную строчку. Она более заметная и выпуклая, так как строчат ткань с прокладкой (синтепон, байка, шнур и т. п.). Рельефная строчка, как правило, выполняется в виде узора; это полосы, углы, полуovalы, листья, завитки и т. д.

Применяя отделочные строчки, следует сохранять один и тот же характер их исполнения в модели. Иначе неизбежны неудачные композиционные решения. Необходимо также избегать перегрузки модели отделочной строчкой.

В истории моды наблюдаются периодические увлечения разными сочетаниями материала, цвета и фактуры пуговиц с тканью. Например, модными были блестящие пуговицы, сделанные из металла, деревянные или костяные, под перламутр или жемчуг и т. д. Видоизменяются также форма пуговиц, их величина, способ соединения с тканью.

Пуговицы служат застежкой или закрепляют детали, реже используются чисто декоративно. В начале XX в. пуговицы применяли в чрезмерно большом количестве и в основном как отделку (застежка спереди зачастую в то время не была предусмотрена).

Расположение пуговиц на одежде определяется модой и зависит от размеров изделия, того, какие детали применяются, какова их величина и форма. В изделиях прилегающей формы одна из пуговиц (независимо от их количества) должна обязательно находиться на линии талии, подчеркивать последнюю и на линии груди. В противном случае изделие теряет вид: линия талии недостаточно выявлена, борта отходят, вздуваются. Что касается изделий полуприлегающей и прямой формы, здесь нахождение одной из пуговиц по линии талии необязательно.

Рассматривая пуговицы как элементы отделки, следует уделить внимание характеру петель. При разработке композиции с применением пуговиц одновременно решается форма петли.

*Петли* бывают долевые, поперечные и наклонные; обметанные, обтачанные, выполненные в планке. Различают также петли навесные – из шнура или рулика, в виде навесных патов, по типу гусарских переплетов – из шнура или тесьмы.

Мех широко используется как отделка в верхней одежде весенне-осеннего

и особенно зимнего сезонов. Применение меха в одежде также подвержено моде.

Новое направление моды – разнообразие силуэтов и форм, расцветок ткани – несомненно сказывается на характере меховых отделок, и последние становятся также значительно многообразнее. Одновременно модны длинноворсовые меха (чернобурая, рыжая, платиновая лисы, песец и т. д.), меха среднего ворса (норка, куница, соболь, белка, скунс, ондатра, колонок), низковорсовые (цигейка, козлик, кролик, каракуль, мерлушка, выдра и т. д.). Отсюда, как результат, большое количество вариантов сочетания меха отделки и ткани, а также цветовых сочетаний.

Что касается искусственных мехов, они все с большим успехом соперничают с натуральными. Правила их применения и сочетания с тканью в основном те же, что и для натуральных мехов.

В зависимости от моды могут меняться не только цветовые сочетания, характер меха, но и форма, и размеры воротника, расположение меха на изделии. Так, манжеты могут быть расположены по низу рукава, а также на некотором расстоянии от низа, горизонтально, вертикально и наклонно. Мех может быть использован по линиям борта или низа изделия в виде узкой или широкой опушки.

Декоративная отделка может быть постоянной (вышивка, мережка, кант, аппликация, пуговицы и т. д.) и съемной (различной формы вставки, воротники, манжеты, пояса, банты, цветы). При съемной отделке различного характера одно и то же платье может иметь разное назначение.

Применяя тот или иной декоративный прием в современном костюме, необходимо учитывать некоторые общие правила гармонизации:

- декор должен подчеркивать форму, соответствовать ей, а не быть случайным, чужим;

- рисунок декора должен иметь достаточно фона, чтобы придать ясность и благородство узору;

- декор должен соответствовать назначению костюма.

Использование декора может быть удачным только в том случае, если оно способствует созданию гармоничного, оригинального и модного костюма. Современная мода освободилась от

чрезмерного декора в повседневном костюме.

Для каждого этапа моды характерны свои, присущие ему виды отделки и способы их применения. Например, в костюме стиля «минимализм» декор используют ограниченно, или не используют совсем. Время от времени наблюдаются периодические повторения в использовании тех или иных видов декоративных отделок.

На рис. 5.3, 5.4 представлены варианты декоративного решения современного женского костюма.



**Рис. 5.3.** Современные способы декорирования женской одежды



**Рис. 5.4.** Современные способы декорирования нарядной женской одежды

## 5.2. Стилиевое решение костюма

Современная мода уделяет большое внимание образному и стилиевому решению костюма, которое, в свою очередь, диктует форму, длину, объемы, пропорции, характер применяемых тканей и других материалов, цветовую гамму, сочетание вещей в комплекте или ансамбле.

Развитие формы костюма в XX в. выработало определенные стилиевые решения различных по назначению форм одежды, которые можно свести к трем основным группам: *классический, спортивный и фантазийный стили.*

Классический стиль костюма складывается постепенно, соединяя традиции с наиболее ценными для людей данного периода достижениями в развитии костюма. Целесообразность форм, соответствие его объемов пропорциям фигуры человека, соразмерность деталей между собой, лаконичность и ясность линий конструктивных членений создают особую гармонию функционального и эстетического в решении официального делового костюма. Общая сдержанность подчеркивается строгостью тканей

с геометрической четкостью ткацких переплетений и некрупным печатным рисунком.

Спортивный стиль в костюме появился благодаря массовому увлечению спортом, который требует от одежды свободных форм, обеспечивающих активное движение. Для костюма спортивного стиля характерны геометричность линий, укрупненность и выразительность накладных деталей и фурнитуры (чаще металлической и деревянной), обилие отделочных материалов. В рисунках широко используются разнообразные полосы, клетки, горох.

Необычные формы и членения, сложные конструктивные решения, неожиданные линии, разнообразные отделки и украшения характеризуют костюм стиля фэнтези (рис. 5.5). В таком костюме ткани используются самые разнообразные по колориту и рисунку.

Вышеназванные стили в современной бытовой одежде очень редко используются в чистом виде, чаще всего наблюдается смешение этих стилей. Такое явление называют эклектикой. В последнее время эклектичность в одежде превратилась в модную тенденцию. Соединять в одном костюме то, что традиционно считалось несо-



**Рис. 5.5.** *Стили современной одежды:*  
 а – классический; б – фантазийный; в – спортивный

единимым, стало излюбленным приемом современных стилистов, которые усматривают в этом неограниченные возможности для поиска новизны.

Наряду с этими основными стилями моды возникающие тенденции в искусстве, социальные и культурные подвиги вызывают к жизни различные другие стили и микростили. Причем границы стилей в XX в., стилевые признаки в одежде после окончания Первой мировой войны различны в разных странах и полностью не сформулированы историками.

Кроме этого, в XX в. определенные названия получили стили, характерные для различных временных отрезков и объединенные общими чертами или прототипами.

Стиль – прежде всего исторически сложившаяся, устойчивая общность признаков образной системы, средств и приемов художественного выражения. В истории искусства известны стили, державшиеся в течение трех-пяти веков. В своем развитии стиль проходит три стадии:

- демократическую, конструктивную;
- декоративную;
- стадию предельной орнаментации и усложнения, разрушающую конструктивные основы.

Все стилевые тонкости вырабатываются на первом этапе.

Историками костюма четко разделяются стили и их особенности всех прошедших веков развития человеческой цивилизации вплоть до XX века, до Первой мировой войны. После окончания Первой мировой войны в одежде наблюдается быстрая смена стилевых направлений, порой существование разнообразных стилей в одно и то же время, а также введение в моду тех или иных стилей талантливыми модельерами, так как в XX-XXI веках, когда ускоряется ритм жизни, воля художника более активно воздействует на «волю стиля».

Основы, заложенные в 20-е годы XX в. стилевой системой, продолжают и теперь определять наиболее характерные фундаментальные черты новых стилей.

### 5.3. Особенности художественного оформления одежды различного назначения

Вся многообразная одежда, выпускаемая промышленностью, подразделяется на ассортиментные группы в зависимости от ее назначения. Ассортиментной группой называется ряд промышленных изделий, выполняющих одну функцию, то есть ряд изделий одного назначения.

Терминологический словарь одежды В. М. Орленко дает такое определение понятия «ассортимент»: «Это ряд промышленных изделий, сформированный комплексно на основе выявленной и научно обоснованной струк-

туры потребностей и реализуемый как номенклатура продукции, производимой промышленностью; набор или перечень товаров по видам, наименованиям, назначению, сортам и применяемому сырью».

Современная одежда делится на ассортиментные группы в зависимости от следующих факторов: полового признака и возраста, способа изготовления, сезона, функции, стиля.

Первоначально одежда разделялась на мужскую и женскую, но степень ее различия зависела от многих

условий: образа жизни, религиозных требований, традиций. В европейской одежде в раннем средневековье мужскую и женскую одежду кроили одинаково, и главное отличие мужского костюма от женского заключалось в том, что мужчины с туникой носили штаны, а женщины – нет. Причем носить одежду другого пола считалось грехом. По мере развития и усложнения конструкции одежды все сильнее проявляются отличия в мужском и женском костюмах. В XIX в. появляются первые опыты стремящихся к эмансипации женщин одеваться в мужские костюмы. Ярким примером была французская писательница Жорж Санд. Она, эпатажуя порой общество, облачалась в мужские одежды.

Во второй половине 60-х годов XX в. уже сформировалось новое направление в моде, получившее название «унисекс», явившееся симптомом постепенного стирания различий между положением мужчины и женщины в современном обществе. Унисекс предлагает одни и те же формы одежды для мужчин и женщин: джинсы, трикотажные майки и джемперы, кроссовки и стеганые куртки. Постепенно исчезает значение того, на какую сторону застегивается одежда – на мужскую (слева направо) или на женскую (справа налево). Современная мода показывает, что стирание границ между мужской и женской одеждой на этом не останавливается. «Мода идет к тому, чтобы полностью смешать понятия мужского и женского в тканях, цветах, конструкциях», – говорит итальянский модельер *Дж. Армани*.

По способу ношения ассортимент женской одежды подразделяется на верхнюю одежду, легкое платье или группу «платье–костюм» и белье. Мужской ассортимент также подразделя-

ется на верхнюю одежду, костюмную группу, рубашечную группу и белье.

Поскольку каждая ассортиментная группа определяется назначением, а в первой главе книги подробно рассматривалась классификация одежды по различным признакам, выделим основное: повседневная, нарядная, домашняя, бельевая, утепляющая одежда.

Каждая из этих разновидностей одежды предполагает различный подход при выборе формы, покроя, материала с определенными свойствами, вида декоративной отделки. При оформлении одежды главное – это всегда помнить, что одежда должна быть удобной, привлекательной и доставлять радость человеку.

### 5.3.1. Повседневная одежда

К разряду повседневной одежды относятся все швейные и трикотажные изделия, в основном несложные по конструкции, фактуре материалов, спокойные по цвету, лишенные яркой и броской отделки (свитера, блузки, сорочки, юбки, брюки, жилеты, жакеты). Выпускается такая одежда в массовом производстве.

Из этого ассортимента составляются различные комплекты, главным условием которых является взаимозаменяемость, а также соответствие характеру повседневной деятельности человека. 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 повсе-

дневной одежды должны быть заложены необходимые припуски на свободу облегания, связанных с определенным видом деятельности. То есть повседневно-деловая одежда должна быть удобной, не сковывать и не замедлять движения.

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 сосредоточенности в деловой обстановке. Использование в деловом костюме цветов, вызывающих сильные эмоциональные и физиологические реакции, нежелательно, так как они вызывают быстрое утомление и, как правило, нестабильность в психологической обстановке коллектива.

Выбор ткани и прочих материалов для повседневной одежды не ограничивается только лишь эстетическими требованиями. Очень важны гигиенические свойства материалов. Для работы с активными движениями лучше выбирать ткани, которые обладают высокой степенью воздухопроницаемости, гигроскопичности, а также не образуют электростатические разряды. К таким материалам можно отнести ткани с натуральными и искусственными волокнами рыхлой структуры.

Характер деталей и отделки также выбирается в связи с назначением одежды. Детали такой одежды должны быть функциональными, создающими строгий ритмический порядок. Активное использование «романтической» отделки в повседневной одежде не совсем уместно.

Часто работа предполагает изменение характера служебной деятельности в течение дня. Такое разнообразие предъявляет к костюму дополнительные требования – он должен быть многофункциональным и легко приспосабливаться к конкретным условиям. Это требование обеспечивается комплексным подходом к организации костюма. Например, классический жакет с достаточно нарядной блузкой и юбкой будет придавать комплекту строгий характер. Или, наоборот, если на строгое платье надеть нарядный кардиган, создается приподнятое настроение.

Таким образом, при проектировании одежды повседневного назначения и определения 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.

### 5.3.2. Нарядная одежда

Это одежда призвана, прежде всего, украшать человека, выставлять его внешность в самом выгодном свете, создавать у него и окружающих его людей состояние торжественности и хорошего настроения. В атмосфере праздника всегда возникает желание привлечь к себе внимание, поразить всех оригинальностью наряда.

Эти обстоятельства и определяют характер оформления праздничной одежды. Здесь уместны яркие контрастные цвета, формы, крупные выразительные украшения, использование

разнообразного декора, применение материалов с активными нарядными фактурами (бархат, парча, шифоны, блестящие ткани и др.).

Большое значение в оформлении нарядной одежды придается аксессуарам: шарфам, шалям, декоративным сумочкам, ювелирным украшениям, дорогой бижутерии и нарядной обуви и др.

При проектировании нарядной одежды важно учитывать сам характер торжественной обстановки, т. е. предназначен этот костюм для театра, ресторана, презентации или для клубных и дружеских вечеринок. Очевидно, что в каждом случае художественное оформление имеет свои особенности. Определяющее значение в нарядной одежде принадлежит эстетическим факторам, и важнейшим из них является соответствие направлению моды. Но мода – это такое явление, которое меняется от сезона к сезону и каждый раз предлагает новшества оформления нарядной одежды.

Формы нарядных платьев и костюмов можно условно объединить в две группы. Первая – это спокойные, замкнутые формы, повторяющие очертания фигуры, и вторая – это открытые, фантазийные формы, 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 комплекта могут быть платье, блуза с юбкой или брюками, которые дополняются жакетами, жилетами, кардиганами и т. п.

Такие наряды могут долго не терять актуальности, так как при помощи различных аксессуаров и дополнений – палантинов, шалей, съемных воротников и манжет, поясов и различных укра-

шений – будут приобретать каждый раз новое образное звучание. Таким образом на основе одного комплекта можно получать широкий диапазон образов – от строго делового до подчеркнуто женственного.

Динамичный костюм открытой формы предполагает активные действия своего владельца. Такой наряд прекрасно подходит для больших приемов, балов или ночных клубов. Костюм для таких случаев обычно состоит из одного платья или составлен из блузы с юбкой или брюками. Часто имеет сложную и оригинальную конструкцию (драпировки, подрезы, складки и пр.), различные декоративные отделки, насыщенные цветовые сочетания, контрасты размеров формы. При проектировании нарядной одежды модельер, прежде всего, отталкивается от образа изделия. Часто источниками творчества для него становятся исторические костюмы различных эпох, всевозможные виды искусства или мотивы природы. В любом случае нарядная одежда как никакая другая зависит в своей образности от индивидуальных особенностей человека.

Это обстоятельство затрудняет проектирование нарядной одежды в условиях массового производства. Выпускается такая одежда небольшими сериями.

### 5.3.3. Домашняя одежда

Эта группа одежды имеет довольно различное назначение (для отдыха, занятий, работы) и может быть решена в любом стиле: спортивном, фольклорном, романтическом. Ассортимент такой одежды также очень разнообразен. В домашней одежде человек должен испытывать максимальный

физический комфорт, поэтому главное ее достоинство – удобство. Большое значение принадлежит ее гигиеническим качествам, таким как гигроскопичность, высокая степень водо- и воздухопроницаемости, не должна электризоваться и вызывать аллергические реакции. При этом эстетические качества стоят не на последнем месте, и одежда для дома, как и всякая другая бытовая одежда, подвержена влиянию моды, в ней находят отражение характерные для данного времени силуэт, пропорции, длина, композиционный строй. Ассортимент одежды для дома чрезвычайно широк. К ней относятся различные платья, блузы с юбками или брюками. А в теплое время года – шорты, халаты, комбинезоны, жилеты, кардиганы, различные трикотажные изделия: свитера, майки, лосины, кофты и т. д. Комплекты из этих вещей напоминают повседневные комплекты для работы или занятий вне дома, но отличие в том, что домашняя одежда не должна иметь признаков официальности и деловитости, скорее, наоборот, должна помочь человеку расслабиться, достичь раскованности и уюта.

Физический комфорт в домашней одежде достигается чаще всего свободой форм и объемностью. Степень объемности зависит от вида деятельности и назначения такой одежды.

Особую группу в домашней одежде занимает одежда для приема гостей в доме. Характер такой одежды зависит от значимости события, по поводу которого собираются гости. Несмотря на то, что нарядный домашний костюм должен соответствовать моде по форме, пластике, материалам, все же он существенно отличается от костюмов для торжеств в общественных местах тем, что обозревается на близком расстоянии в небольшом пространстве жилого интерьера. Кроме того, приемы

всегда сопровождаются застольем, где хозяйка обычно ухаживает за гостями, а значит, ее одежда должна быть удобна в движении.

Отделка и различные украшения обогащают нарядную домашнюю одежду, но они не должны быть кричащими, привлекающими слишком много внимания. Соблюдая этикет, хозяйка дома не должна затмевать своим видом, в частности костюмом, гостей.

#### 5.3.4. Белье и корсетные изделия

Нательное белье и корсетные изделия составляют особую группу бытовой одежды. Нательное белье состоит из дневного нижнего белья и ночного, а также для утреннего и вечернего туалета. Корсетные изделия делятся на косметические (предназначенные для людей без патологических изменений в фигуре) и лечебно-бандажные (профилактические и лечебные). Основными функциями женского белья и корсетных изделий являются гигиеническая, эргономическая и эстетическая. Покрывая до 80% тела, белье оказывает влияние на температуру и влажность кожи, поэтому материалы для изготовления должны быть мягкими и воздухопроницаемыми, не раздражающими кожу, легко стирающимися. При проектировании таких изделий используются ткани с высокими гигиеническими показателями, прежде всего, специальный бельевой трикотаж и бельевые ткани, цвета рекомендуют пастельные, светлые.

Нижнее белье и корсеты помогают придать женской фигуре естественный, красивый силуэт, правильную осанку, оформляют и поддерживают грудь, живот, бедра. Следовательно, они должны быть максимально удоб-

ны, не деформироваться в процессе носки, соответствовать естественным размерам фигуры и регулироваться в объеме. При моделировании этих изделий следует учитывать все эти требования, а также модное направление в силуэтных формах.

К ассортименту дневного нижнего белья относятся:

- *комбинация* – предмет женского нижнего белья, без рукавов, с открытыми спиной и верхней частью, на широких или узких бретелях. Выполняют обычно из шелкового, вискозного или другого искусственного или синтетического трикотажа. Оформляют комбинацию кружевами или кружевной тесьмой;

- *нижняя юбка* – поясное изделие на поясе или резинке. Изготавливается из жестких, формообразующих тканей, оформляется многочисленными рюшами, оборками или воланами, что помогает создавать задуманную форму;

- *трусы* – предмет нижнего белья, поясное изделие. Выполняются из трикотажа, хлопчатобумажного, шелкового, а также кружевного полотна;

- *комбидресс* (нем. *kombidress*), боди-шорт (англ. *bodishort*), боди-сьют (*bodysuit*) – вид женской трикотажной одежды, в которой кофточка или майка соединена с маленькими трусиками. Ластовица спереди застегивается на пуговицы или кнопки. Изделие цельное, т. е. без шва по линии талии. Выполняют из эластичного материала. В зависимости от оформления и материала может использоваться и как белье, и как верхняя одежда в комплекте с юбкой или брюками.

К ассортименту ночного нижнего белья относятся:

- *ночная сорочка* – покрывает все тело и частично ноги. Как предмет повседневного обихода ночная сорочка появилась в XIX в. Важным конструктивным элементом сорочки является

кокетка. С ее помощью можно придать необходимую форму и свободу изделию, ее величина и конфигурация часто несут эстетическую нагрузку, являясь композиционным центром. Ночные сорочки могут быть с длинными, короткими рукавами и без них. Теплые сорочки часто оформляют с воротниками, а летние – без них. Отделками служат воланы, рюши, оборки, кружева, вышивка и т. д.;

- *ночные пижамы* состоят из блузы и пижамных брюк. Пижамы, как и сорочки, делают с длинными или короткими рукавами, с воротниками или без них. Форма и длина пижамных брюк всегда зависит от решения пижамной блузы. Традиционными элементами их оформления являются воланы, оборки, вышивка.

Утренний и вечерний туалет состоит из халата, надеваемого поверх сорочки или пижамы во время подготовки ко сну или сразу после пробуждения. Часто халаты без застежки, ее заменяет пояс. Разнообразен ассортимент тканей, используемых для утренних халатов. Это могут быть хлопчатобумажные, льняные или шелковые ткани. Цветовой тон утренней одежды должен создавать хорошее настроение, поэтому не рекомендуется применять мрачные тона. Разновидностью утреннего халата является пеньюар – своеобразное нарядное утреннее платье, выполняемое из легкой, часто шелковой ткани. Пеньюар обычно проектируют в комплекте с ночной сорочкой. Этот вид одежды появился в начале XVII в. в Европе.

### 5.3.5. Демисезонная и зимняя одежда

Учитывая особенности климатических условий, эта одежда призвана

утеплять тело в холодное время года. Ее можно разделить на демисезонную, зимнюю и межсезонную, в зависимости от степени утепления. К ассортименту утепляющей одежды относятся шубы и меховые пальто, которые носятся только зимой. Пальто, полупальто, плащи и куртки используют в течение двух, трех сезонов, в зависимости от утепления. Верхняя одежда может решаться в любом стиле: классическом, спортивном, романтическом и фольклорном. Однако более универсальными являются классический и спортивный, так как они легко сочетаются с одеждой, решенной в других стилях. Художественное оформление одежды верхнего слоя не предполагает активного использования декоративной отделки. Часто применяются отделочные материалы, контрастные по фактуре или цвету, а отделка мехом придает

изделию не только декоративность, но и дополнительное утепление. Чаще всего в зимней одежде из меха выполняют воротники, манжеты, пелерины. Мехом могут подчеркиваться швы и края деталей, в отдельных случаях изделия могут декорироваться аппликацией из кусочков меха. Важное стилистическое значение придается аксессуарам. Их использование, прежде всего, обусловлено необходимостью утеплять голову, шею, руки, ноги в холодное время года. При этом они становятся важным стилистическим элементом. Благодаря различного вида головным уборам, шарфам, палантинам, муфтам, перчаткам, рукавицам, теплым чулкам и носкам, а также обуви можно совершенно изменить композиционный строй всего изделия, придать облику человека совершенно другой образ.

## 5.4. Особенности художественного оформления детской одежды

### 5.4.1. Требования, предъявляемые к детской одежде

На протяжении тысячелетий детей одевали так же, как взрослых. Детский костюм представлял собой уменьшенную копию взрослого. Единственным отличием был передник, который надевали на маленьких детей, чтобы не пачкалось платье. Лишь в XVIII в. в Англии начинают одевать детей в более удобную и гигиеничную одежду. В XIX и XX вв. складывается разнообразный ассортимент детской одежды в зависимости от принадлежности к определенной возрастной группе.

Сегодня всех детей условно делят на шесть возрастных групп:

0 – младенческая (до 1 года);

I – ясельная (1-3 года);

II – дошкольная (3-6 лет);

III – младшая школьная (7-11 лет);

IV – старшая школьная (12-15 лет);

V – подростковая (16-18 лет).

Детей подростковой и юношеской групп называют теперь тинейджерами. Одежда этих двух возрастных групп отличается как от остальной детской одежды, так и от взрослой. В ней отражаются актуальные стили молодежных субкультур.

Детская одежда возрастных групп 0-III в основном стабильна. Ее раз-

вите в определенной степени логично, что продиктовано основным ее назначением: обеспечить утилитарный и эстетический комфорт для нормальной жизнедеятельности ребенка. Основным законом, действующим в моделировании всех видов собственно детской одежды, является зависимость формы и силуэта одежды от возрастных особенностей телосложения. Наиболее важными факторами в определении силуэта, формы и длины детской одежды являются соотношения длины торса, рук и ног и степень выявления естественной линии талии в зависимости от роста.

Помимо возрастных особенностей телосложения детей характер детской одежды определяется и другими факторами: социальное воспитание, климатические условия, влияние моды и промышленный способ производства.

Как и все, что окружает ребенка, одежда активно воздействует на его психику, следовательно, она может выполнять общественно значимую воспитательную функцию. Таким образом, при проектировании детской одежды необходимо учитывать данный фактор.

Проектирование детской одежды невозможно без учета климатических условий. Так, одежда северных широт требует значительного утепления (синтепоном, мехом) и многослойного внутреннего решения. В умеренном климате требуется универсальная верхняя одежда, способная трансформироваться путем пристегивания дополнительных утепляющих прокладок, пелерин и капюшонов, защищающих от холода и атмосферных осадков. В теплом климате от детской одежды требуется защита от палящих солнечных лучей и горячих сухих ветров. Следует принимать во внимание также разницу микроклимата в городе и сельской местности в пределах одного клима-

тического пояса. Во всех случаях наилучшим способом организации детской одежды является ее многослойность.

Влияние моды на детскую одежду в целом не столь существенно, как на взрослую. Исключение составляет одежда для подростков. Однако мода, безусловно, воздействует на детскую одежду в той или иной степени, и это можно проследить, рассматривая изменение форм детской одежды на протяжении XX века.

Если в начале века в период стиля модерн с его своеобразным решением женской одежды в детской одежде появились чисто внешние черты спортивности – тип матроски, то конструктивизм, пересмотревший способы организации пространственной формы, вызвал резкое упрощение форм.

Перед Второй мировой войной и в первое десятилетие после войны в нашей стране в костюме разрабатывались народные мотивы, вошедшие в детскую одежду рубашечного покроя, обогатив ее вышивками, аппликацией и другими элементами.

«Помолодевшая» мода 60-х годов своей спортивностью как нельзя лучше соответствовала характеру детской одежды, и в нее вошли разнообразные юбки в складку из клетчатой ткани или плиссе, большие отложные воротники четких форм. В 70-е гг. благодаря моде на маленькие формы одежды, плотно облегающие фигуру, найденному конструкторами рациональному расположению конструктивных швов и рельефов одежда приобрела юношескую подвижность, а подростки впервые оказались в сфере остромодных решений одежды. Вошедший в моду еще в 60-е гг. джинсовый стиль получил свое дальнейшее развитие в детской одежде. В нем стали шить многие виды детской верхней одежды не только из джинсовой ткани, но и из вельвета, велюра,

плащевки, украшая их вышивкой, набойкой, аппликацией.

Во второй половине XX века наблюдается интересный феномен, когда подростковая и юношеская одежда как бы выделяется из строя общепризнанной моды, и мы присутствуем при рождении моды молодежной субкультуры, которая порой оказывает большое влияние на взрослую моду. С этого времени дизайнеры чутко присматриваются к настроениям молодых, стараясь предугадать их желания и вовремя дать тинейджерам интересные и остромодные модели одежды.

Быстрый рост ребенка, изменения пропорций в телосложении, изменение в характере его деятельности требуют частой смены одежды, и только промышленное изготовление детской одежды может удовлетворить потребности в ней.

Следовательно, промышленный способ производства является решающим фактором в обеспечении детей одеждой. Именно в промышленном производстве учитываются требования, предъявляемые к детской одежде, главными из которых являются красота, удобство, гигиеничность, безопасность, учет особенностей физиологического и психологического развития ребенка в каждом возрасте. Все эти требования сводятся к комплексу современных требований утилитарно-практического, гигиенического и художественного порядка. Утилитарно-практические требования к детской одежде заключаются в ее полезности, удобстве, практичности, то есть целесообразности и экономичности.

Учитывая, что одежда должна защищать ребенка как от жары, так и от холода, от дождя и от ветра, необходимо большое разнообразие одежды по ассортименту, формам, материалам, цвету.

Принимая во внимание быстроту, с которой дети – особенно в младшем возрасте – вырастают из одежды, рекомендуется для ее изготовления использовать недорогие ткани и отделочные материалы. Большая подвижность детей требует от одежды прочности, которая обеспечивается, с одной стороны, стойкостью ткани к выгоранию, стирке, чистке и утюжке, с другой – правильной конструкцией и точным технологическим изготовлением изделия.

Требования гигиены, предъявляемые к детской одежде, определяют выбор материала в зависимости от конкретного назначения изделия и климатических условий, а также совершенство конструкции изделия.

Детская одежда выполняется из различных материалов: тканей, трикотажа, искусственного или натурального меха, пленочных материалов, искусственных и натуральных замши и кожи. Общие требования к ним: минимальная масса, приятное ощущение на ощупь, отсутствие вредных воздействий на организм. Ведущими материалами являются ткани и трикотаж. Они успешно используются в изготовлении всех видов детской одежды.

Требованиям гигиены лучше всего отвечают трикотаж и хлопчатобумажные ткани: они воздухопроницаемы, гигроскопичны, теплопроводны и легки.

Бельевой ассортимент детской одежды выполняется из материалов, обладающих гигроскопичностью, воздухо- и паропроницаемостью, легкостью, мягких, приятных кожному покрову. Лучше всего для детского белья подходят хлопчатобумажные и натуральные шелковые ткани, а также вискоза.

Материалы для платьевого ассортимента разнообразны. Они могут быть несколько рыхловатыми, мягкими и также обладать хорошей воз-

духо- и паропроницаемостью, быть более плотными, но тонкими и мягкими. Для летней детской одежды чаще всего используются ситец, пике, майя, бязь, поплин, вуаль, рогожка и другие хлопчатобумажные и льняные ткани, тонкие трикотажные полотна. Зимний платьевой ассортимент проектируют из фланели, сатина, шотландки, вельвета, кашемира, плотных трикотажных полотен, легких и рыхлых шерстяных и полушерстяных тканей с повышенной теплопроводностью.

Материалы для верхней одежды, защищающей ребенка от атмосферных осадков, должны отличаться гидрофобностью, быть плотными, легкими. Для этого ассортимента одежды подходят такие материалы, как плащевка и болонья, плотные хлопчатобумажные ткани с защитным покрытием.

Ткани для утепленной верхней одежды (пальто, куртки) должны быть мягкими, легкими, достаточно плотными; часто используются ткани с начесом внутрь, который создает хорошую теплоизоляционную воздушную прослойку.

Определенные требования предъявляются и к форме, покрою детской одежды. Прежде всего, ничто в конструкции не должно мешать ребенку, раздражать его, затруднять свободу движений, дыхания, кровообращения. Не рекомендуются разного рода тугие пояса и резинки, стягивающие тело, высокие тугие воротники, подпирающие шею и мешающие нормальному кровообращению. Одежда должна быть легкой и держаться главным образом на плечах.

Важным условием комфортности и безопасности детской одежды является ее многослойность, особенно в зимней одежде, так как она способствует более медленной и равномерной потере тепла с поверхности тела.

К детской одежде предъявляются и эстетические требования, подразумевающие красоту колорита и рисунка материалов, новизну и изящество композиционного решения, соответствующего возрасту и телосложению ребенка; стилевое единство в решении отдельных предметов, из которых можно составить гармоничный комплект и целый ансамбль одежды.

Эстетическим требованиям, предъявляемым к детской одежде, отвечают материалы ярких, насыщенных или нежных цветовых тонов.

Колорит материалов детской одежды должен быть чистых и нежных оттенков. Наиболее распространенными в ассортименте детской одежды являются материалы, в которых рисунок и поле находятся в контрастных цветовых сочетаниях, что объясняется стремлением детей (особенно младшего возраста) к контрастным, ярким цветам, так как звучное, красочное сочетание запоминается им быстрее. Однако не следует забывать, что слишком яркие, насыщенные тона, такие как оранжевый и ярко-красный, отрицательно, возбуждающе воздействуют на психику ребенка, поэтому их нужно употреблять в небольших количествах, используя в кокетках, воротничках, манжетах, головных уборах и рукавичках, аппликации, бейках, поясах и т. п.

От возраста ребенка, особенностей его телосложения, облика и умственного развития зависит выбор рисунка ткани – его содержание, ритм, масштаб и заполненность полотна. Ведь каждому возрасту свойственно определенное восприятие окружающего мира вещей, животных и растений. Рисунок не только служит красивым оформлением ткани, но и несет воспитательную нагрузку, помогает ребенку в познании действительности, прививает вкус к красивому, любовь к природе и животным.

К орнаментированным тканям предъявляют следующие требования: композиционная схема должна быть простой и ясной, рисунок должен легко прочитываться на общем фоне, орнаментальные формы должны иметь проработанный контур и интересную внутреннюю разработку. Универсальны в этом отношении ткани с мелкой и средней величиной орнаментального мотива.

Широко используются ткани с классическим рисунком гороха, полосы, клетки, растительного орнамента. Однако характер растительного орнамента должен быть несложным, понятным ребенку, чтобы у ребенка возникало желание рассматривать его, находить такой же мотив и в природе.

В одежде детей разных возрастов приемлемы рисунки по народным мотивам, имитирующие вышивку, ткацкий или кружевной узоры. Простота и красочность народных орнаментов органически сочетаются с простотой кроя и формы детской одежды.

Интересны ткани с тематическим рисунком, мотивы которого взяты из окружающих ребенка, хорошо знакомых ему предметов, песен, сказок, стихов. Они нравятся детям, будят их любознательность, стимулируют фантазию ребенка и даже желание изобразить сказочных персонажей, подражать представителям понятных детям профессий и т. д.

Размер рисунка на ткани должен быть небольшим, пропорционально соответствующим размерам изделия и всей детской фигуре, так как слишком крупный рисунок может зрительно исказить фигуру.

Простота и ясность рисунка на ткани должна подчеркиваться и закрепляться его четким ритмическим построением. Ритмическая повторяемость рисунка на ткани способствует закреп-

лению его образа в памяти ребенка. Рисунки, особенно тематические, не должны плотно заполнять фон, иначе будет затруднено его восприятие ребенком.

Конструктивное и композиционное решение дета одежды имеет свои особенности, отличающие ее от того, как создается одежда для взрослых.

Прежде всего, следует обратить внимание на соотношение отдельных частей одежды между собой и всей одежды с детской фигурой. Главную роль при определении пропорций изделия отводят длине, так как именно с помощью длины изделия можно придать фигуре зрительную пропорциональность, то есть наиболее гармоничные соотношения между размерами торса, головы, ног и рук, сделать ребенка более стройным. В детской одежде длина относительно постоянна и определяется в соответствии с возрастной группой.

Длину платьев девочек и брюк мальчиков определяют пропорции фигуры, характерные для каждой возрастной группы. Так, длина платья и брюк детей ясельного возраста и дошкольного возраста очень короткая: нижний край платья располагается на уровне лобка, длина брюк опускается чуть ниже. Увеличение длины платья или брюк приведут к зрительному утяжелению торса и укорочению ног.

У младших школьников платья и брюки несколько длиннее, их длина доходит до середины бедер, потому что в этом возрасте изменяется соотношение длины ног и туловища из-за увеличения длины ног.

Длина одежды подростков и старших школьников соответственно увеличивается и уже в значительной степени зависит от моды.

Для организации пропорционального членения детской фигуры боль-

шое значение имеет верхняя часть лифа – кокетка. В детской одежде она может иметь разнообразную конфигурацию и величину и подсказывать соответствующие силуэтные решения. При короткой кокетке ее линия членит одежду в контрастном соотношении, а при удлиненной кокетке – в тождественном соотношении. В таких же соотношениях происходит и членение фигуры. Короткая кокетка делает зрительно фигуру дошкольников стройнее, а сборка на платье по краю кокетки может скрыть выпуклость живота.

В детской одежде кокетка является конструктивной, а подчас и декоративной деталью. Как конструктивный элемент она создает необходимую объемность формы, от ее нижнего среза распространяются сборки, защипы, складки, необходимые для формообразования. Часто кокетку отделяют вышивкой, аппликацией, строчкой, иногда ее выполняют из разных по цвету и фактуре материалов.

Неизменным требованием любого вида детской одежды является простая и четкая форма воротника. Степень прилегания воротника к шее, его покрой, размеры и форма зависят от возрастных особенностей телосложения. В одежде детей младших возрастных групп, имеющих короткую шею, воротники плосколежащие, без стойки, совсем не прилегающие к шее. Чем больше размер воротника, тем меньше его прилегание к шее. Хорошо сочетаются с детским платьем всех возрастов большие воротники типа матросских: у малышей такой воротник соответствует размеру головы, расширяет узкие плечи и зрительно изменяет соотношение горизонтальных и вертикальных осей фигуры; платье детей среднего и старшего возраста большие воротники придают особую нарядность.

С возрастом шея ребенка удлинняется и соответственно в одежде увеличивается степень прилегания к ней воротника и его высота, а размеры могут уменьшаться. Интересны в детской одежде белые съемные воротники, они способны значительно изменить вид одного и того же платья. Так, большой кружевной воротник придает одежде торжественность и нарядность, а небольшой скромный воротник – собранность и опрятность.

В детской одежде преобладает длинный и короткий рукава, что объясняется особенностями строения детских рук: у детей младшего возраста руки очень короткие и пухлые, а у среднего и старшего возраста – длинные и тонкие, с большими кистями. Полудлинные рукава могут создать впечатление в одном случае, будто ребенок вырос из платья, а в другом – подчеркивают несоразмерность длины и объема рук.

Сложные формы рукавов, их расчлененность не соответствуют детскому облику и телосложению. Форма рукавов в детской одежде меняется с изменением пропорций фигуры.

Длинные рукава не делают узкими, так как узкие рукава, плотно облегающие руки, неудобны для детей, затрудняют движение. Исключение составляют формы одежды спортивного плана, выполненные из трикотажа. Длинные рукава любой конструкции (втачной, цельнокроеный, реглан) чаще всего оформляют манжетами в виде прямой планки, образуя небольшой напуск. По мере роста и удлинения руки рукав опускается за счет этого напуска.

В моделировании детской одежды большое внимание должно уделяться отделке. Отделкой могут служить: ручная и машинная вязка, кружево, аппликация, тесьма, шнур, бахрома, сутаж, строчка, трикотаж, кожа, мех. Декора-

тивное оформление одежды может осуществляться с помощью кантов, оборок, воланов, складок, плиссе. Характер отделки, ее количество, тематика и приемы технического выполнения зависят от возраста ребенка.

Особенно широко применяют отделку в одежде детей ясельной и дошкольной групп в виде тематических аппликаций или вышивок.

В одежде детей школьного возраста отделками служат декоративные строчки, цветные бейки, узорная тесьма, вертикально и горизонтально застроченные складочки и защипы, оборки и воланы, вышивка и аппликация.

Иногда художественным оформлением одежды становится игра рисунка ткани в клетку и полоску, то есть различное его расположение на деталях.

Верхнюю одежду отделывают кожей, бархатом, шнуром, сутажом, тесьмой, мехом, стежкой.

Применяя отделку, следует соблюдать меру и не перегружать ею одежду, а также необходимо следить за пропорциональностью между размером одежды и количеством отделки в ней.

#### *5.4.2. Одежда для детей младенческого, ясельного и дошкольного возраста*

##### **Одежда для детей младенческого периода**

Характерными особенностями телосложения ребенка в этот период являются большая голова, составляющая 1/4 всей фигуры, короткая шея, очень короткие ноги и относительно длинные руки. Обхват головы новорожденного приблизительно равен обхвату грудной клетки, ширина плеч почти равна полуобхвату бедер. Центром фигуры

является пупок. В первый год жизни ребенок растет очень быстро, и все же первые 6-8 месяцев он проводит в кроватке большую часть времени, и его одежда соответствует утилитарным требованиям этого периода: белье простое, легкое, гигроскопичное, легко стирающееся и проглаживаемое, не теряющее при этом своих гигиенических свойств.

В этот период одежду ребенка составляют распашонки-рубашечки, чепчики и ползунки, комбинезоны. Ее отличают свободная форма, простой крой, минимальное количество швов, выполненных на лицевую сторону, несложная отделка. Длина распашонок и рубашек, по гигиеническим требованиям, едва доходит до низа живота.

Как только ребенок начинает сидеть и ползать, незаменимыми становятся ползунки: вид одежды, соединяющий в себе рубашку, штаны, чулки и обувь. Такая одежда обеспечивает быстрое и легкое переодевание ребенка.

Первая верхняя одежда ребенка – легкий, утепленный, достаточно просторный спальный мешок с капюшоном, без рукавов, довольно широкий внизу, чтобы ребенок мог свободно двигать ножками, а также пальто-конверт с капюшоном и рукавами. В зависимости от сезона пальто-конверты делают из различных тканей, на теплой стеганой подкладке или на подстежке из искусственного меха. Для холодного времени рукава соединяют с рукавичками или выкраивают вместе с ними. Обтекаемость формы одежды для ребенка создается покроем реглан или изготовлением пальто-конверта с цельнокроеными рукавами. Капюшон должен быть достаточно просторным, чтобы ребенок мог свободно поворачивать голову (иначе может появиться искривление шейного отдела позвоночника).

Колорит тканей для первой одежды ребенка должен быть мягким и нежным, с преобладанием белого цвета и пастельных тонов. В бельевого ассортимента неприемлемы насыщенные яркие тона. Колорит тканей определяется желанием создать вокруг ребенка атмосферу чистоты и света.

### **Одежда для детей ясельного периода**

Отличительной чертой в развитии ребенка этого периода является его относительно быстрый рост (1/3 всего роста падает на возраст до 2 лет). Тело принимает вертикальное положение, что вызывает изгиб позвоночника и характерную постановку торса с отклонением назад, живот еще большой, лопатки выпуклые. Голова еще очень велика и относится к длине всего тела как 1:4,5. Шея несколько удлиняется, благодаря чему плечи становятся ниже и шире. Туловище длинное, ноги короткие. Ребенок начинает ходить, хотя движения еще недостаточно скоординированы вначале, но в 2-3 года он уже много двигается, поэтому одежда должна быть свободных форм.

Детей этого возраста отличает также нежная розовая кожа и интенсивная окраска губ и глаз. Все эти особенности сложения, внешности, характера жизнедеятельности ребенка обуславливают конструктивные и художественные особенности его одежды.

Ассортимент одежды этой группы детей включает кроме белья легкое и верхнее платье: платья, сарафаны, кофточки, блузки, рубашки и трикотажные брючки, песочники, комбинезоны, куртки, пальто.

Основная форма одежды для девочек – трапециевидная, расширяющаяся от плечевого пояса, с кокеткой или без нее. Такая форма скрадывает выпуклость живота и зрительно умень-

шает величину головы, делая фигуру более пропорциональной. Расширение достигается двумя способами – от линии плеча (цельнокроеные полочки и спинка) и от линии кокетки, при этом используются различные крои: цельные полочки и спинка со скошенными боковыми швами; перед и спинка, состоящие из нескольких долевых частей, расширенных книзу; формирование ткани от линии кокетки сборками или мягкими защипами. Кокетки могут быть различной формы, но короткие, чтобы зрительно удлинить нижнюю часть фигуры и уравновесить большой размер головы.

Одежда для мальчиков имеет прямую форму. Прямая, чуть суженная форма брюк хорошо сочетается с рубашками, блузами и куртками, надетыми поверх брюк или заправленными в брюки с нагрудной частью. В гардероб мальчика входят пижама, брюки, рубашечки, полукомбинезон, комбинезон, разнообразные комплекты, куртка, пальто. Очень удобным видом верхней одежды является комбинезон: целиком закрывая тело, он хорошо защищает от различных внешних воздействий и делает ребенка более стройным и подвижным.

У детей ясельного возраста фигуры и характер деятельности девочек и мальчиков почти одинаковы, поэтому в одежде не всегда предусматривается различие. И те, и другие носят брюки, комбинезоны и полукомбинезоны.

Отделка одежды этой возрастной группы может быть самой разнообразной, следует лишь избегать перегруженности оформления.

### **Одежда для детей дошкольного возраста**

В этот период жизни ребенка продолжается его активный физиологический рост, наблюдаются изменения

в пропорциях. Голова по отношению ко всей фигуре становится более плоской и широкой, живот – менее выпуклым.

В пределах данной возрастной группы между детьми существуют некоторые отличия как по сложению, так и по всему облику.

Ассортимент одежды в основном остается прежним, но характер членений несколько меняется.

Для одежды девочек этой группы характерны два основных силуэта:

расширенный к низу от плечевого или грудного поясов (А-образный); свободный прямой лиф с расширением книзу (Д-образный).

Первую форму решают при помощи удлиненной кокетки, линия которой как бы образует завышенную линию талии. Вторую форму создают с помощью удлиненного лифа, образующего как бы заниженную линию талии. Членение платья с помощью завышенной или заниженной линии талии придает



Рис. 5.6. Одежда для детей дошкольного возраста

фигуре девочки пропорциональность и одинаково хорошо скрывает еще заметную выпуклость живота.

В летних платьях вырез горловины делают несколько свободнее, а форму воротников разнообразнее.

Конструкция основных форм одежды для девочек этой возрастной группы почти такая же, как для детей ясельного возраста. Формы одежды старших детей (5-7 лет) имеют некоторые отличия. Лиф с завышенной линией талии чуть сужен книзу за счет скоса боковых швов и маленьких вытачек или складок на передке и спинке, как бы уменьшающих обхват талии. В сочетании с расширенной книзу юбкой такая форма лифа образует новый силуэт.

Силуэт одежды мальчиков тот же, что и в ясельной группе: свободная, прямая форма курток и короткая длина брюк с нагрудной частью или на bretелях.

Рубашки и брюки чаще всего делают из разных по цвету и фактуре тканей, заправляя рубашку в брюки или оставляя ее поверх брюк, что создает различные соотношения одежды – завышенное или заниженное.

Рубашки и куртки для старших мальчиков часто делаются на кокетке, создающей дополнительное членение и новые пропорциональные соотношения в одежде.

Одежда детей дошкольного возраста яркая, декоративная, мягких свободных форм. Организованная в комплекты, она дает возможность разумным количеством изделий обеспечить все потребности утилитарного и образно-выразительного плана (рис. 5.6).

Жизнь дошкольников становится еще разнообразнее. Появляются новые игры и занятия. В связи с этим расширяется их гардероб спортивными куртками, брюками. Незаменимы становятся комплекты. Комплекты для

детского сада могут состоять из платья или блузки с сарафаном для девочек и коротких брюк или открытого комбинезона с рубашкой для мальчиков. Удобен также комплект, состоящий из блузы или рубашки и длинных брюк с грудкой, украшенной аппликацией. Комплект для зимнего спорта и прогулок чаще состоит из длинных брюк или плотных колготок и куртки с капюшоном из водоотталкивающей ткани, синтетических материалов или вельвета. Утепленные и отделанные мехом куртки заменяют пальто. Эффективной отделкой таких курток обычно является строчка, делающая ее нарядной и прочной.

#### 5.4.3. Одежда для детей школьного возраста

##### **Одежда для детей младшего школьного возраста**

Фигура семилетнего ребенка, особенно мальчика, становится более стройной за счет удлинения ног. Выпуклость живота исчезает, намечается талия.

В возрасте от 8 до 10 лет происходит некоторая стабилизация фигуры за счет уменьшения интенсивности роста: Величина головы относится к длине всего тела как 1:6 – в 7-8 лет и 1:6,5 – в 10 лет. Развивается костная основа, укрепляется мускулатура. Значительно меняется и облик детей в этом возрасте. Цвет лица становится более бледным, глаза, губы и волосы – менее интенсивной окраски.

В связи с изменением пропорций фигуры в пределах данной возрастной группы следует менять форму одежды и расположение линии талии.

Изменение распорядка дня, появление новых занятий, обязанностей

неизбежно вызывают появление новых форм одежды, изменение силуэта и пропорций одежды (рис. 5.7).

Основные силуэты одежды для девочек 7-8 лет – прямой и расширенный от линии талии, а в 9-10 лет



Рис. 5.7. Одежда для детей младшего школьного возраста

полуприлегающий с расширенной юбкой. Разнообразны конструктивные членения. Платья для девочек 7-8 лет лучше делать с завышенной линией талии, близкой к ее естественному положению. У девочек 9-10 лет платья полуприлегающего силуэта расширяются книзу различными средствами. Платье обычно делают отрезным по линии талии. Вариантом такого решения может быть и платье с цельнокроеным передом и отрезными бочками и спинкой. Линию талии в подобных платьях можно подчеркнуть поясом, расположенным на естественном месте талии.

Для девочек этой возрастной группы подходит и силуэт почти прямой формы, решаемый часто двухчастно: сочетание прямой блузы типа джемпера с юбкой в складку или в сборку. Этот силуэт несколько отличается от подоб-

ного ей силуэта дошкольной группы: его делают прямее, заниженную линию талии немного повышают, изменяя пропорции в отношении верха и низа. В платьях на этой линии располагают клапаны и карманы, планки, хлястики.

Верхнюю одежду решают во всех перечисленных силуэтах. Основными силуэтами для мальчиков 7-8 лет являются свободный и полуприлегающий; для мальчиков 9-11 лет характерен также прямой силуэт одежды, но ведущим становится полуприлегающий, так как фигура их становится значительно стройнее. В этом силуэте решают куртки, пальто, а прямой силуэт приближают к полуприлегающему, располагая по низу курток и рубашек притачные пояса, защипы, вытачки и пр.

Композиционное решение одежды приобретает большое разнообразие благодаря возможности различного

членения формы по вертикали и горизонтали, а также применению различных отделок.

### **Одежда для детей старшего школьного возраста**

В этот период ребята взрослеют, у них складываются черты характера, начинают формироваться убеждения, идет осознание себя в окружающем мире. Появляются серьезные увлечения какими-либо занятиями. Продолжает изменяться фигура. У девочек с 12-13 лет и мальчиков 13-14 лет наступает новый период роста, который сопровождается большими изменениями в пропорциях. Величина головы относится как 1:7. У девочек появляются округлость бедра и икры, линия талии. У мальчиков расширяются плечи, отчего таз зрительно становится уже, а талия выявляется более четко. Руки и особенно ноги удлиняются, пропорции всей фигуры приближаются к пропорциям взрослой фигуры.

Изменившиеся пропорции фигуры и внешнего облика, а также расширение социальной деятельности и формирование самосознания требуют нового подхода к моделированию одежды детей данной возрастной группы дальнейшего расширения ассортимента одежды. Наряду с одеждой, держащейся на плечевом поясе, моделируют одежду, которая держится исключительно на поясе линии талии. Так, в гардероб подростка входит костюм: жакет и юбка для девочек, пиджак и брюки для мальчиков. Юбки и брюки по линии талии оформляют поясами или резинками. В верхней одежде появляется полупальто и пальто.

В связи с появлением в последние годы материалов новых структур, новых видов отделки и колористического оформления теперь есть возможность значительного расширения одежды тинейджеров. Новые пленочные ма-

териалы, ткани типа болоньи и легкие шерстяные ткани дают возможность создавать распашные накидки без швов с капюшонами. Из двухслойных тканей и тканей двухстороннего оформления шьются бесподкладочные пальто и костюмы; из хлопчатобумажных плащевых тканей, вельвета, джинсовых и льняных тканей – комплекты для спорта и отдыха с взаимозаменяемыми предметами; из формоустойчивых тканей и трикотажа – комплекты спортивного характера, состоящие из брюк, комбинезонов, шорт, юбок, с отделкой из кожи, трикотажа, в сочетании с трикотажными майками, свитерами и отделками. Смесовые ткани и искусственная кожа, хлопчатобумажные ткани с водоотталкивающей пропиткой, вельвет, ткани с пленочным покрытием и отделкой лаке идут на куртки, пальто с подкладкой из искусственного меха, куртки-ветровки различной длины с разнообразными застежками.

Хлопчатобумажные и шелковые ткани, гипюр, вуаль подходят для платьев для праздников и выпускного бала.

Одежда для девочек может быть выполнена в четырех силуэтах. Ведущим является полуприлегающий, затем прямой силуэт (в изделиях спортивного характера); приталенный и трапециевидный силуэты с умеренным расширением книзу в основном характерны для изделий верхней демисезонной одежды.

Вырез горловины и форма воротников разнообразны, в том числе воротники со стойкой и просто стойка. Форма окатов рукавов разнообразна и зависит от назначения изделия.

Особенности формирующейся фигуры девочки позволяют композиционный центр изделия располагать в верхней части, где от разнообразной формы кокеток с помощью сборок или рельефов можно образовать не-



**Рис. 5.8.** Одежда для детей старшего школьного возраста

обходимый объем. Композиционный центр можно расположить и в области оформляющейся талии, которая может подчеркиваться поясом, небольшим напуском свободного лифа (в изделиях прямого силуэта), расширением юбки от линии талии, которая в этом случае может быть чуть занижена.

Одежда для мальчиков может быть выполнена в прямом силуэте свободных мягких линий и полуприлегающем небольших объемов. Эти силуэты повторяют силуэты предыдущих возрастных групп. Третья силуэтная форма – свободная, суженная книзу – применима в одежде мальчиков, начиная с 12-летнего возраста, когда недостаточно развитые линии плечевого пояса и угловатость верхней части фигуры смягчаются своеобразной формой силуэта – свободный верх и суженная форма брюк.

Одежда мальчиков своей явной спортивностью и пропорциями приближается к молодежной одежде взрос-

лых. Основной тип покроя – рукава реглан и втачные. Широко используется декоративно-конструктивная отстрочка деталей.

При решении композиции одежды этой возрастной группы можно вводить сложные конструктивные линии и различные детали (рис. 5.8). Большое разнообразие в конструктивные решения одежды подростков вносят разные формы рукавов: покроя реглан, цельнокроеные с кокеткой, а также рубашечный покрой.

В одежде спортивного стиля часто применяются кокетки, накладные карманы, хлястики, пояса, металлическая и деревянная фурнитура, окантовка и отстрочка деталей и швов.

#### **Одежда для подростков**

Интенсивное формирование фигуры начинается у девочек с 14, а у мальчиков – с 15 лет. У девочек развивается грудь, выявляются бедра; у мальчиков четко обозначается талия. Пропорции фигур девушек и юношей подоб-

ны взрослым, но поперечные размеры меньше, чем у взрослого. Шея, руки, ноги – длинные, тонкие, не округлившиеся, осанка тела – правильная; все это делает фигуру более стройной и легкой, чем фигура взрослого человека того же роста.

Оформившаяся фигура, осознанная «взрослость» позволяют переходить к моделированию костюма для этой возрастной группы по принципам моделирования одежды для взрослых.

Для девочек возможны четыре основных силуэта решения одежды. Конкретная трактовка каждого силуэта, степень его объемности в каждом участке одежды зависят от характера модного направления.

Основные силуэты одежды для мальчиков – прямой, свободной формы и полуприлегающий.

При всей схожести силуэтов одежды этой возрастной группы и взрос-

лых в разработке конкретных моделей, подборе материалов следует учитывать своеобразие характера молодых людей, их подвижность, активность, стремление к самоутверждению.

В одежде девушки применимы разнообразное членение конструктивными и декоративными линиями, а также ритмическая повторяемость одних и тех же деталей в горизонтальном и вертикальном направлениях. Материалы для одежды этой возрастной группы должны подбираться с учетом психологических особенностей, присущих их возрасту – более выразительные по колориту, чем в одежде взрослых, уместно использование в костюме ярких или пестрых материалов.

При моделировании одежды для этой возрастной группы необходимо выразить формами костюма присущие молодежи динамизм, максимализм и стремление к большей свободе (рис. 5.9).





Рис. 5.9. Одежда для подростков

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какие виды декоративной отделки костюма вы знаете?
2. Какие условия нужно соблюдать для удачного слияния декора с костюмом?
3. Как вы понимаете значение слова «стиль»?
4. Назовите основные стили в одежде.
5. Дайте определение понятия «ассортимент».
6. Охарактеризуйте ассортимент современной повседневной одежды для взрослых.
7. Опишите ассортимент современной нарядной одежды.
8. Из каких предметов состоит ассортимент домашней одежды, белья и корсетных изделий?
9. Дайте характеристику ассортименту демисезонной одежды.
10. Какие требования предъявляются к детской одежде?
11. Как особенности телосложения учитываются в одежде для младенцев?
12. Каковы отличительные особенности одежды для детей ясельного и дошкольного возраста?
13. Какие требования предъявляются к одежде для детей младшего школьного возраста?
14. Опишите ассортимент одежды старших школьников.
15. Какие факторы следует принять во внимание при формировании гардероба подростков?

# ГЛАВА VI. ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

## 6.1. Костюм как объект дизайна

Слово «дизайн» происходит от английского «*design*» – проектировать, чертить, задумывать. Под дизайном подразумевается художественное проектирование предметов – материальных объектов, проектирование эстетического облика потребительских изделий, изготовленных промышленным способом. Задача дизайнера состоит в том, чтобы сделать окружающие нас предметы красивыми и удобными в обращении, технически целесообразными.

Дизайн очень разнообразен по своей специализации: продуктом его деятельности является весь предметный мир, в котором мы живем и который используем для организации своей жизнедеятельности, а также для удовлетворения материальных и духовных потребностей.

Дизайн является самым молодым видом искусства – он возник в XIX–XX веках в сфере промышленности в связи с развитием массового производства. На смену уникальному изделию мастера пришло производство штампованных товаров. В то же время массовый потребитель продукции промышленного производства предъявил свои требования к выпускаемым изделиям, желая покупать товары не только удобные, но и красивые, отвечающие

его вкусам. 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.

Дизайн костюма – это искусство создания костюма как утилитарной вещи и художественного произведения. Теоретической основой дизайна является художественное проектирование одежды.

Костюм является сложной и тонко организованной структурой. Это связано с тем, что он многофункционален. С одной стороны, костюм находится в тесной взаимосвязи со всеми предметными и не предметными элементами среды обитания человека, а с другой – с самим человеком и обществом – как продукт его культурных, социальных и экономических возможностей.

Специфика работы дизайнера костюма определяется главным образом тем, что объектом приложения его усилий является человек, иногда и вполне конкретная личность со всеми ему присущими особенностями. Костюм образует с человеком зрительное целое, он

должен соответствовать половой принадлежности человека, его возрасту, частным особенностям его внешности и характера. В поиске новой формы

проектируемого костюма дизайнер всегда должен подчиняться требованиям целесообразности и функционального назначения костюма.

## 6.2. Образно-ассоциативные основы творческого решения костюма

Художественный образ в искусстве – это форма отражения действительности, причем не точная копия того, что видит художник, а осмысленная им реальность и отображенная с определенной точки зрения. Из отображаемой им действительности художник выявляет преимущественно то, что он сознательно или интуитивно считает особенно важным, главным, что оказало воздействие на его чувства, вызвало определенные эмоции, ассоциации.

То же самое наблюдается и в моделировании костюма, с той лишь разницей, что здесь проявление образности выражается иначе и главными в передаче художественного образа являются не изобразительные средства, а ассоциации. Идеи новых костюмных форм и образов приходят к художнику не случайно. Как правило, это результат долгого изучения и осмысления разнообразных явлений нашей жизни. Источником вдохновения может стать любое проявление материального и нематериального мира. Каждый аспект жизни человеческого общества (история, политика, наука, литература, искусство и другое) может вызвать в сознании дизайнера художественные образы, которые он переносит в проектируемые изделия.

Костюм, как и все видимые нами предметы, воздействует на наши чувства, главным образом на зрение. Зрительные ощущения являются исходной точкой сложного психологического

процесса, состоящего из их анализа, осмысления и переработки в представление.

У человека в результате многократного повторения восприятия и связанных с ним эмоций вырабатываются определенные условные рефлексы, которые могут в ассоциации вызвать определенные эмоциональный образ и настроение.

Так, цвета мы делим на теплые и холодные, а зрительное цветовое различие между словами «темные» и «светлые» имеют еще и эмоциональное значение, связанное с нашими ассоциациями. Отсюда такие метафоры, как «темные силы», «светлый разум».

Действенным средством в деятельности людей давно уже является геометрическая линия, что напрямую связано с определенными ассоциациями, которые они вызывают в сознании людей.

Так, например, горизонтальная линия ассоциируется с горизонтом, передает покой, вертикальная – стремление вверх, наклонная – неустойчивость, падение, ломаная линия – переменное движение, волнообразная – равномерное движение, качание, спиральная – вращение.

Столь же определенный характер имеют воспринимаемые нами пространственные отношения формы: сама форма, ее детали. Эмоции, возникающие в этом случае, объясняются тем, что формы предметов и одежды,

их цвет, очертания и другие качества связаны с представлениями о покое, движении, взлете, падении и т. д., то есть представлениями о механических свойствах тел, характеризующих их положение в пространстве.

Образность в костюме проявляется в основном в двух видах:

1) когда костюм, выражая конкретный художественный образ, является самостоятельным объектом, довлеющим над человеком;

2) когда костюм связан с конкретным человеком и подчиняется человеку, составляет с ним одно целое, раскрывая и подчеркивая внешний и внутренний облик конкретного человека.

Работа по созданию композиции костюма проходит в несколько этапов. Идеи и образы, которые рождаются у художника на эмоционально-интуитивном уровне, он воплощает в эскизах на бумаге или в макетном материале. Анализ эскизов дает возможность отобрать лучшие из них к дальнейшей доработке.

Продумывая будущую модель, художник на подготовительном этапе

своего творчества должен решить следующие вопросы:

- для кого создается модель одежды;
- назначение модели;
- какая форма наиболее точно будет отвечать назначению одежды;
- какое цветовое и фактурное решение следует выбрать;
- какие материалы лучше использовать для выполнения композиции;
- каков будет технологический процесс изготовления одежды.

Процесс создания композиции у каждого художника протекает по-своему в зависимости от индивидуальных творческих особенностей автора. Но в любом случае здесь присутствует два этапа: возникновение замысла и реализация замысла в композиции.

В своей работе над композицией художник-модельер пользуется такой категорией творчества, как гармония, которая складывается из следующих понятий, как пропорция, симметрия, ритм, мера, целостность, соответствие формы ее содержанию.

### 6.3. Источники творчества дизайнера

Любое явление нашей жизни может помочь в рождении новой идеи. Источником вдохновения, прообразом модели или целой коллекции могут стать литературное произведение, фильм, спектакль, исторические события и известные личности, явления природы и вообще все, что окружает нас в жизни.

«Все, что я знаю, вижу и слышу, все в моем существовании превращается в платье», – в этих словах Кристиана Диора заключен весь смысл образного мышления, которое отличает художника.

Ресурсами для вдохновения часто бывают предметы материальной культуры, такие как архитектура, изобразительное искусство, костюмы народов мира, а также музыка, хореография. Каждый источник обладает только ему присущими признаками, которые могут натолкнуть модельера на создание оригинальной идеи (музыка и танец – ритм, экспрессия; народный и исторический костюм – красочность и декоративность).

Изучение источника творчества с целью его дальнейшей трансформа-

ции 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 (геометрический вид формы, пропорции, ритмическое повторение элементов, фактура, цветовая гармония);

- выделенный признак принимается за основу работы.

Далее проводится работа над эскизами костюмных форм, в которых важно сохранить образно-ассоциативную связь с первоисточником.

### 6.3.1. Архитектура

Между костюмом и архитектурой, как известно, существует стилевая связь, которая выражается в общности образного решения, схожести силуэта, характере внутренних членений.

Связь между одеждой и архитектурой имеет и более глубокие корни: и архитектура, и костюм функционально определены человеком. Как и костюм, архитектурное сооружение служит средством прикрытия человека, его очага от действия непогоды. Принципы «одевания» жизненного пространства человека «в здание» и самого человека в одежду имеют много общего. Подтверждением этому является одежда и принцип построения жилища народов Севера. Не случайно во всех формах одежды различных временных периодов усматриваются те же стилистические тенденции, что и в архитектуре.

Изучение принципов организации архитектурных масс, линий, формы, пропорциональности членений здания, проявления свойств материалов – тектонических и фактурных – дает художнику информацию для образных ассоциаций, которые затем выражаются в линиях членений объемов, ритмическом построении, характере применения материала и т. д. (рис. 6.1).

Ясно, что простое копирование архитектурных форм и механическое перенесение их в формы одежды недопустимы. Необходим тщательный отбор признаков того или иного образца архитектуры, выражающих образное содержание объекта.



Рис. 6.1. Архитектура как источник творчества

### 6.3.2. Изобразительное искусство

Начало XX столетия было временем реформ в искусстве. Именно в этот период формируются почти все модернистские течения, такие как фовизм, кубизм, абстракционизм, футуризм, сюрреализм и пр. Эксперименты в изобразительном искусстве, особенно в живописи, не оставили равнодушными и создателей моды. Например, в создании формы костюма 20-х гг. XX в. четко прослеживаются кубистические тенденции. Самыми модными силуэтными формами стали прямоугольник и овал, что сильно контрастировало с вычурными силуэтами стиля модерн.

Влияние живописных полотен абстракционизма было очень ощутимо в цветовом и орнаментальном решении оформления тканей. Французский историк моды писал: «Кубизм дал воз-

можность 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 наших времен очень часто переносили художественную образность живописных полотен в свои коллекции модной одежды. Например, знаменитый французский модельер Ив Сен-Лоран часто обращался за вдохновением к живописным полотнам, в частности, в 1965 г. была выпущена серия костюмов по мотивам абстракциониста Пита Мондриана. В 1970 г. – по мотивам полотен Ван-Гога «Подсолнухи»; в 1979 г. – коллекция «Памяти Пикассо»; в 1981 г. – осенне-зимняя коллекция «Матисс».

В моде последних десятилетий интерес к изобразительному искусству, как источнику творчества, крайне возрос. Причем временной диапазон истории живописи, вдохновляющий художников, очень широк – от средневековья



Рис. 6.2. Изобразительное искусство как источник творчества

до авангардистов XXI века. Появились такие понятия, как «арт-костюм», «оп-арт» («оптическое искусство», создание пространственных иллюзий на плоскости за счет особого расположения линий, пятен, цвета). Живописные полотна вызывают у художников яркие эмоциональные реакции, способные вдохновить их на создание новой образной коллекции современной одежды (рис. 6.2). Развитие новых компьютерных технологий позволяет изобретать новые способы нанесения живописного изображения на одежду. Например, рисунок может проецироваться на платье непосредственно во время показа моделей коллекции, изменяться и трансформироваться по ходу движения модели, создавая кинетический эффект (эффект движения).

### 6.3.3. Ткань

Ткань представляет массу возможностей в композиционном решении костюма, нужно только очень внимательно изучить, на что способна та или иная ткань, так как любая ткань в различных ситуациях ведет себя по-разному.

Как известно, свойства ткани зависят от волокнистого состава пряжи, структуры переплетения и отделки. Одним из важнейших ее свойств является пластичность. Именно благодаря пластическим свойствам тканей образуется различный композиционный строй костюма, так как одни материалы способны сохранять заданную форму без поддерживающих каркасов, другие создают неустойчивую подвижную форму, постоянно изменяющуюся в процессе движения человека. Именно «поведение» ткани, ее способность легко драпироваться или держать фор-

му подсказывает и форму будущего костюма.

Фактура ткани или ее внешний вид может послужить ключом к решению композиции костюма, так как каждая фактура несет в себе признаки определенного эмоционально-образного звучания. Сила воздействия фактур на зрителя различна. Различают фактуры пассивные и активные. Пассивные фактуры имеют почти однородную нейтральную поверхность с очень мелкими элементами, активные же – сложную рельефную поверхность с крупными элементами. Активные фактуры очень декоративны и могут сами по себе быть основным звучащим элементом композиции.

Особую выразительность придает костюму использование материала с фактурами различными, но тождественными по цвету. Практически не существует несовместимых фактур.

При этом фактура одной какой-либо ткани может быть либо главенствующей среди фактур других материалов, из которых создается костюм, либо быть в нюансном отношении с ними. При соединении в одном костюме тканей разных фактур нужно следить, чтобы фактуры не начали спорить друг с другом, что особенно опасно, если ткани имеют разные цвета и рисунки.

Рисунок ткани тоже может подсказать массу композиционных решений. Так, например, рисунок клетки в складках ломается, ложится то косо, то прямо, создавая своеобразную игру рисунка и фона, на котором он сделан. Образуются цветовые и светотеневые эффекты, которые могут подтолкнуть фантазию дизайнера на создание объемной, драпированной мягкой формы.

Та же ткань в клетку или в полоску предоставляет возможность создания множества фантазийных решений

с помощью комбинации расположения клеток и полосок в различном направлении (по диагонали, по горизонтали, по вертикали).

Самым продуктивным является использование цветового решения источника. Колорит, то есть соотношение цветов, образующее определенное единство, служит одним из важнейших средств эмоциональной выразительности. В художественной практике исторически сложились две колористические тенденции:

1) применение системы ограниченных в количественном отношении однородных цветов;

2) стремление к полной передаче цветовой картины мира, использование всех живописных приемов и правил. По характеру преобладающих цветовых сочетаний колорит может быть спокойным или напряженным, холодным или

теплым, светлым или темным, радостным или мрачным.

Цвет рисунка или фона ткани по существу определяет и выбор тканей-компаньонов, участвующих в композиции костюма. Так, например, можно решать цветовую композицию костюма без изменения его конструкции, если в костюме, состоящем из клетчатой юбки и блузки, менять его цветовую организацию путем замены блузки.

Если ставить задачу проектирования серии или коллекции моделей с учетом всех возможностей, которые предоставляет ткань (пластичность, игра фактур, рисунка ткани и цвета), то диапазон композиционных вариантов костюма значительно расширяется (рис. 6.3).

Инновации в развитии наукоемких технологий влияют на развитие мировой текстильной промышленности и



**Рис. 6.3.** Ткань как источник творчества

совершают настоящую революцию в дизайне современных тканей для одежды. В качестве примера можно привести развитие оптоволоконных технологий, которое подтолкнуло дизайнеров на создание специальных тканей и костюмов из них для сцены, позволяющих значительно изменять облик костюма. Новые текстильные композиции с оптоволоконном дают возможность создавать невероятные эффекты свечения и блеска, а также различные зрительные иллюзии в восприятии фактуры, рисунка и цвета ткани.

#### 6.3.4. Народный костюм

Традиционным творческим источником являются исторический, национальный, классический костюмы. Некоторые дизайнеры находят свои идеи, отталкиваясь от композиционных построений одежды разных периодов XX века и создают модели в стиле ретро. Способы использования костюма в качестве источника создания нового в дизайне одежды могут быть самыми различными: дословное прочтение костюма, стилизация при сохранении узнаваемости, разработка только кроя, использование декора на тех же конструктивных поясах, что и в источнике, использование способов отделки на материалах, перенесение фрагмента в новую форму («метод цитат»), смешение разных стилей, фрагментов, форм («метод эклектики»), прием пародии.

Народный костюм во все времена и у всех народов был и остается постоянным источником вдохновения. Сегодня модельеры используют его, создавая не только отдельные модели, но и целые коллекции. Изучение народного

костюма включено в программы учебных заведений, готовящих художников-модельеров.

В чем же заключена столь притягательная сила народного костюма? Прежде всего, в его эстетичности, а также функциональности, целесообразности, рациональности кроя и исполнения, и все это относится к любому народному костюму любой национальности.

Народным костюмом называют сельский крестьянский костюм. К его сознательному и методичному изучению в целях использования в современном моделировании одежды приступили только в XX веке, когда назрела острая необходимость в массовом выпуске одежды, изготавливаемой промышленным способом, требовавшем особого подхода к конструированию и крою.

Во второй половине XX века народный костюм, его покрой, орнамент, цветовые сочетания широко используются модельерами при проектировании одежды. Появляются фольклорный или этнический стили (рис. 6.4). Народный костюм становится объектом пристального изучения.

Осмысление структурного показателя народного костюма, то есть конструкции, дает возможность найти истинный подход к использованию народных традиций.

Импульсом для поисков нового при создании современного костюма могут служить приемы и способы применения в народном костюме тканей, вышивок, узора тканей.

В большинстве случаев для выполнения узора применялось сразу несколько видов вышивальной техники. При всем многообразии вышивальных приемов народные вышивки отличаются необычайной согласованностью художественного замысла и технического исполнения. Как прави-



**Рис. 6.4.** Традиционный костюм народов Африки как источник творчества

ло, в орнаменте одежды все способы украшений соединялись: узоры, выполненные вышивкой и ткачеством, дополнялись нашивками из лент, позумента, тесьмы. Все они гармонировали между собой.

Использование народных мотивов в одежде наблюдается на протяжении всего XX века. В 20-е годы женщины впервые стали носить готовую одежду, что потребовало упрощения ее конструкции и технологии изготовления. В связи с массовым серийным производством одежды были крайне популярны идеи унификации, стандарта. В моду входит платье-рубашка именно благодаря простоте ее покроя и практически безразмерности.

В начале века к народному костюму обратилась талантливая художница костюма *Н. П. Ламанова*. Она тщательно изучала особенности русской народной одежды, находила в них простоту и целесообразность, которые можно было использовать в современ-

ном костюме. В рубашечном покрое, например, ее привлекали элементарность кроя, экономный расход ткани, дешевизна готовых изделий. Для отделки платьев она брала подлинные старинные орнаменты или разрабатывала их самостоятельно.

В это же время в моделях *К. Шанель* и *Ж. Ланвен* появляются египетские, африканские, русские мотивы. В большинстве случаев расположение вышивки согласовывалось с покроем, напоминая народный костюм. Длина юбок увеличивается, форма насыщается конструктивными линиями, в фасонах господствует геометрический рисунок. Головные уборы приобретают лаконичность объемов, становятся похожими на шлемы, каски, плотно охватывающие голову. Художники применяют вставку в швы цветных беек, достигая этим цветового и конструктивного эффекта. В рукавах и у горловины применяются сборки. Они также заимствованы у народных костюмов.

В 30-е годы в СССР организуется Московский Дом моделей, объединивший лучших художников-модельеров, где идет изучение народных традиций и разрабатываются образцы с использованием народных мотивов. В то время были распространены полотняные платья простого покроя, преимущественно прямого силуэта. Платья такого фасона украшались вышивкой и давали большой простор для применения народных мотивов.

В 50-е годы в моделировании одежды по народным мотивам наметился новый подход. Вместо стремления перенести в современный костюм все, что имеется в народном, как это делали раньше, ведется глубокий анализ не только декоративного решения крестьянского костюма, но и его назначения, зависимости использования тканей, покроя, декора от функциональной роли вещей, формы проявления народного в современном становятся многообразнее и захватывают не только одежду, но и ткань, обувь, украшения и дополнения к костюму.

Начиная с 1970-х годов, возникает интерес к прошлому, к культурным традициям как своего, так и других народов. В моду входит фольклорный стиль, использующий мотивы крестьянского костюма народов Европы (его разрабатывали, например, английский модельер *Сандра Родес* и французский кутюрье *И. Сен-Лоран* в коллекции 1976-1977 годов «Стиль благородной крестьянки»), и этнический стиль, смешивающий элементы одежды и прикладного искусства разных народов.

Одним из создателей этнического стиля считается японский дизайнер *Кензо*, который в 1970 г. показал модели, в которых использовал мотивы костюма народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Европы. В это время

в моделировании все более ценится проявление национального духа. С начала 80-х гг. японские дизайнеры предлагают модели современной одежды, созданные на основе японских традиций орнаментации и формообразования, адресуя их всем людям, независимо от их национальности. Принципы моделирования, выведенные знаменитыми ныне японцами *Кензо Такада*, *Иссей Мияке*, *Рей Кавакубо*, заложили основу целому течению в современном дизайне костюма, построенном на минимализме, рационализме, ярко выраженной геометричности форм. Характерными особенностями японского искусства являются отсутствие композиционного центра и асимметрия. Предложив асимметричные конструкции, японские дизайнеры положили начало направлению деконструктивизма в дизайне одежды. Стремясь создать современную одежду, японские дизайнеры берут из традиционной одежды не конкретные формы, а общие принципы создания костюма, принципы художественного творчества.

В нашей стране начало развитию традиций казахского народного костюма в современном костюме было положено в 1947 г., с созданием небольшой швейной лаборатории, которая затем переросла в ныне действующую Академию моды «Сымбат». В 70-е гг. интерес к традициям казахского костюма в нашей стране заметно возрос, а успех коллекций «Сымбат» на первых зарубежных показах – на международном фестивале моды в Болгарии в 1972 г., в Германии (1974 г.) и Италии (1975 г.) дал толчок к развитию фольклорного направления в моделировании костюма. Излюбленными мотивами в творчестве казахстанских дизайнеров являются орнаментальное оформление и яркая цветовая палитра казахского национального костюма.

В современном моделировании одежды большое распространение получило смешение национальных традиций. Смешивая элементы костюмов разных народов, дизайнер создает совершенно новый образ, часто не связанный с конкретным и определенно узнаваемым творческим источником. Такое наслоение множества традиций позволяет проектировать новую одежду, отличающуюся от традиционной европейской и этнической. Так, например, современный японский дизайн ищет пути синтеза восточной и западной традиций.

Часто дизайнеры используют метод «цитат», когда делается точный повтор какой-либо части композиции этнического костюма: покроя, орнаментальный мотив, элемент декора, деталь или цветовая гамма одежды. То есть источником для модной идеи может стать и костюм в целом, и его фрагмент, и фрагмент ткани или вышивки, использованной при его создании. Очевидно, что современная мода использует различные подходы к развитию национальных традиций в современной одежде.

Для использования народного костюма в качестве источника его изучают, как правило, «количественно и качественно», то есть зарисовывают, измеряют. Затем он получает ассоциативное выражение в набросках, которые затем используются в работе. Причем без освоения всего функционального утилитарно-эстетического строя народного костюма не может быть правильного хода трансформации его особенностей в современном костюме, так как основной смысл и ценность народного костюма, его философия заключаются в демократичности, широко понятой функциональности, логике форм и конструкций, его рациональности и целесообразности. Вот почему он остается

неиссякаемым источником, способствующим обогащению современного костюма. Причем без освоения всего функционального утилитарно-эстетического строя народного костюма не может быть правильного хода трансформации его особенностей в современном костюме, так как основной смысл и ценность народного костюма, его философия заключаются в демократичности, широко понятой функциональности, логике форм и конструкций, его рациональности и целесообразности. Вот почему он остается неиссякаемым источником, способствующим обогащению современного костюма.

### 6.3.5. Музыка и танец

Музыка, как и живопись, способна вызвать у художника свежие, яркие и глубокие эмоции, являющиеся пищей для творческих идей.

В истории моды есть немало примеров влияния хореографии на развитие модного костюма. Например, в 1900 г. в Европе танцевала знаменитая американская танцовщица *Айседора Дункан*; она совершила переворот не только в искусстве танца, но и в театральном костюме. Айседора танцевала босиком, облаченная в тонкую, полупрозрачную рубашку, напоминающую античную древнегреческую одежду. Это вызвало большой резонанс в обществе, а знаменитый модельер того времени *Поль Пуаре* создал коллекцию моделей, имеющих прямой силуэт и стилизованный античный характер. При этом произошло настоящее преобразование в моде: костюм освободился от корсета, женской фигуре была возвращена естественность. Еще одно событие, давшее толчок развитию моды, – гастроли в Париже

знаменитого русского балета *Сергея Дягилева*. Его необычные постановки балетных спектаклей «Шехерезада», «Петрушка» и др. восхищали парижскую публику. Оригинальными, пышными и красочными были костюмы, выполненные по эскизам знаменитых театральных художников Бакста, Бенуа, Рериха, Головина. Под впечатлением этих спектаклей сначала в Париже, а затем по всей Европе началось

увлечение русским и восточным стилем. В моду вошли головные уборы в виде тюрбана, туники и платья с богатым экзотическим набивным рисунком, напоминающие восточные халаты, шелковые манти с роскошной вышивкой, юбки-брюки, собранные внизу на манер шаровар. Французские историки моды писали, что появление русского балета стало знаменательной датой в европейской моде (рис. 6.5).



**Рис. 6.5.** Музыка и танец как источник творчества

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 когда-то показы проходили только под монотонное объявление номера.

В 1964 г. парижский дизайнер *Пако Рабанн* вывел на подиум манекенщиц, одетых в костюмы, собранные из металлических модулей. Дефиле про-

ходило под ритмичную музыку авангардиста *Пьера Булеза*. Это событие произвело фурор в обществе и вызвало желание других дизайнеров пересмотреть правила. Вскоре все парижские и мировые показы стали проходить с музыкальным сопровождением.

Сегодня в основу каждого дефиле положен сценарий, который определяет музыкальный настрой коллекции. Музыка в модном шоу занимает второе место после костюмов, так как создает

определенное настроение, стиль поведения и характер движения манекенщиц. Все это помогает художнику лучше передать образ своей коллекции.

Таким образом, между музыкой и костюмом существует обратная связь: с одной стороны, музыка и связанный с ней танец могут дать толчок к развитию моды, с другой – образность костюма рождает у зрителей музыкальные ассоциации.

### 6.3.6. Природа

Во все времена люди так или иначе изучали, исследовали и пытались копировать живую природу. Это нашло свое отражение прежде всего в строительном деле и предметах первой необходимости. Для науки возникла объек-

тивная возможность использовать процессы и связи элементов живой природы в искусственно создаваемых устройствах. Появилась целая наука – бионика, ставшая на службу дизайнеру.

В своей творческой деятельности человек постоянно, сознательно или интуитивно обращается за помощью к живой природе. Так, если мы посмотрим на народную одежду, то можем обнаружить геометрическую простоту формы и кроя, причем все элементы кроя находятся между собой в отношении подобия.

Народные мастера, изготавливавшие одежду, именно у природы нашли повторяемость однотипных форм, то или иное сочетание которых диктовалось функциональной целесообразностью и создавало бесконечное многообразие. Развитие природных форм



Рис. 6.6. Эскизы мини-коллекции «Бабочки»

происходит на основе закона подобия (анalogии), который обуславливает развитие и целой формы, и ее частей. В процессе самопостроения природные формы «собирают себя» из отдельных повторяющихся элементов.

Использовать этот природный метод при конструировании костюма побудило стремление к экономии материала, так как покрытие поверхности или плоскости идентичными и сопряженными геометрическими фигурами типа пчелиных сот наиболее экономично в отношении затрат материала. Следовательно, еще в древности, создавая национальный костюм, люди пришли к стандартизации элементов костюма.

Природа всегда была и остается мощным источником вдохновения для

художника, в каком бы жанре он ни творил. Например, во все времена для художников по костюму природа служила прежде всего источником поиска рисунка тканей, цветовых сочетаний в одежде, средств декоративной выразительности (рис. 6.6).

В зависимости от ассоциативной и эмоциональной настроенности художника, богатства его воображения он может увидеть в окружающей природе линии, строящие форму эмоционально: спираль, вызывающую ощущение напряженности; гиперболу, отражающую стремление вверх; равномерную волнообразную линию – образец спокойствия и т. д. Взятые из природы, такие линии могут стать силуэтной линией формы, линией формы какой-либо части костюма (рис. 6.7). Сочетание



Рис. 6.7. Природа как источник творчества

природных линий и форм может подтолкнуть не только к образному решению отдельного костюма.

Использование принципов бионики в дизайне одежды дает неограниченный ресурс для развития творческой идеи. При этом можно получить неординарные решения конструктивных узлов, новые функциональные особенности и приемы технологической обработки. Так, например, широко известен факт заимствования из природных форм принципа действия застежки-липучки, или правильнее, velcro (сокращение от сочетания английских слов *velvet* и *crochet* – «бархатный крючок»). В 1948 году ее изобрел швейцарский инженер *Жорж де Местраль*, «подсмотрев» строение репейника через

микроскоп. А натолкнула его на эту мысль простая прогулка по альпийским предгорьям, после которой ему пришлось отирать репейник со своей одежды и шерсти сопровождавшей его собаки. Тогда он заинтересовался природными механизмами необычайной «цепкости» репейника, благодаря чему была придумана популярная ныне застежка «велкро».

Таким образом, бионический подход помогает подсказать вполне конкретные пропорциональные соотношения частей костюма, функциональную наполненность формы элемента одежды, ее построение, характер сочленения или наслоения деталей, «работу» всех элементов костюма во взаимосвязи, в движении.

## 6.4. Народный костюм и современная одежда

### 6.4.1. Демократичность народного костюма

Народная одежда, обувь, создававшиеся на протяжении многих веков, являются неотъемлемой частью материальной культуры народа. Формы одежды, конструктивное и декоративное решение их зависели от климатических условий и уровня развития производительных сил, от занятий народа и сложившихся исторических условий. Народный костюм в своих классических, веками сложившихся формах сконцентрировал вековой опыт народа. Именно поэтому для большинства художников основной смысл и ценность народного костюма, его философия – в демократичности, функциональности, логике форм и конструкций, рациональности и целесообразности.

Не случайно коллекции одежды, собранные в музеях нашей страны, постоянно привлекают внимание исследователей-историков, этнографов, искусствоведов. Тем более что в сегодняшней жизни традиционная одежда почти исчезла, и уже не сохранилось той сложной и пестрой картины, того разнообразия локальных вариантов, которое наблюдалось прежде. Уникальным проявлением материальной культуры прошлого является казахский народный костюм, создававшийся под влиянием условий жизни: в степях со знойным летом, с пронизывающими ветрами, морозами зимой, большими перепадами дневных температур. В нем нашли отражение эстетические идеалы народа, его образ жизни, социальные эквиваленты. Он отличается ярко выраженным своеобразием и сыграл определенную роль в сохранении и

упрочении этнического самосознания народа. Костюм наряду с разговорной речью и антропологическими показателями служил стойким определителем, по которому отличали своих от чужих. Для него характерна общность форм для всех слоев населения с определенной возрастной регламентацией.

Традиционный национальный костюм совершенствовался в течение всей истории существования казахского народа, бережно передавая только самое ценное из поколения в поколение. Следовательно, казахский национальный костюм складывался веками, становясь выразителем красоты, доблести и благосостояния народа. В республике возрождаются национальные обычаи, традиции и обряды посредством восстановления основных элементов ношения предметов одежды, традиционного казахского костюма. При этом современная одежда, созданная на его основе, отличается оригинальностью, неповторимостью, несет в себе определенную художественную выразительность, воспитывает в молодежи любовь к народному прикладному искусству.

Традиционный национальный костюм не является застывшей в своих формах неизменной категорией, поскольку народ выработал и сохранил в нем основные функции в зависимости от традиций, обычаев, обрядов, а также географической зоны и региона распространения.

Этнографические исследования показали, что народный костюм даже в самом его традиционном виде нельзя рассматривать как неизменный, в нем прослеживается определенная эволюция, а порой и смена форм. В связи с этим национальная одежда – это своеобразная летопись исторического развития и художественного творчества народа.

Традиционный казахский костюм можно назвать ценным памятником национальной, бытовой и художественной культуры, так как он ярко характеризует национальные особенности казахского народа, его культурные традиции, эстетические вкусы.

В большей степени в модных коллекциях современного костюма заметно обращение к богатому народному наследию. Следовательно, одним из направлений, влияющих на расширение действующего ассортимента, является использование дизайнерами фольклорного стиля, основанного на элементах национального костюма в современной одежде.

В основе создания народной одежды лежат принципы и характерные особенности, согласно которым формировался покрой, утверждались орнаментальные композиции, отдельные элементы которого соединялись в тот или иной ансамбль. В народном костюме как ансамбле имеет место родство линий, покроя, форм, силуэтов, соответствие фактуры и пластики тканей, влияющих на роль декора и цвета, а также на связь утилитарных и художественных достоинств. Поэтому в основе проектирования современной одежды предлагается рассматривать функции национального костюма, которые способствуют сохранению неповторимых его художественных, конструктивных и декоративных признаков с учетом трансформации его основных элементов. Установлено, что эмоциональная выразительность одежды фольклорного стиля достигается за счет использования конструктивного членения, внешней формы элементов и сочетания их в национальном костюме, а также традиционности материалов и художественно-декоративного оформления с помощью отделки. Поэтому этот стиль можно счи-

тать общим художественным мериллом эпохи, отражающим культуру, идеологию своего времени и экономику, а также выражением эстетического вкуса в отношении декоративно-прикладного искусства, в том числе и одежды.

В процессе проектирования современной одежды должны сохраняться основные отличительные признаки национального костюма, что придает моделям национальный колорит. Этого можно достичь путем трансформации первоисточника (национального костюма) в проектируемых моделях.

Казахская национальная одежда, органично соединяя в себе утилитарные и информационно-эстетические функции, является ценным источником создания целесообразных, следовательно, жизненно необходимых предметов современного костюма.

#### 6.4.2. Классификация традиционного казахского народного костюма (по регионам)

В казахской национальной одежде довольно отчетливо выявляются три основных территориальных комплекса одежды: западный, южный и северо-восточный (сюда входит вся область Центрального Казахстана). Эти комплексы имеют некоторое соответствие с делением на жузы (западный – младший жуз, южный – старший, северо-восточный – средний).

**Западный комплекс.** Одежду западных казахов отличают главным образом особенности головных уборов. У мужчин войлочный калпак (*қалпақ*) не имел большого распространения. Борик (*берік*) делали с отдельно пришитым околышем. Помимо обычной тақия носили коническую шапочку с узкой меховой оторочкой. Летом голову

повязывали белым платком. Широко был распространен башлык из сукна, с отдельно скроенными наушниками и назатыльниками.

Среди девичьих шапочек выделялась особая форма нарядной тақия (*тақия*) с пришитой сверху лопастью, спускавшейся сзади на шею – *қасаба* (*қасаба*). Девушки в Западном Казахстане обматывали голову красным платком или шалью в виде шалмы (тюрбана), что не делалось в других районах. Борик шили часто с узкой меховой оторочкой. Только на западе был известен обычай носить косы в специальных конических футлярах или обертывать тканью.

Женским головным убором служил большой платок, накинутый на голову и скрещенный на груди концами и намотанный поверх него второй платок в виде шалмы (тюрбана). У молодых женщин шалма делалась на твердом каркасе.

Серебряные украшения на западе отличались массивностью и разнообразием форм. В одежде букеевских и актюбинских казахов отмечалось некоторое влияние узбекского и татарского костюма. Примером может служить мужской шапан с боковым разрезом внизу, обшитый узорной тесьмой или цветным шнуром. Некоторые носили бухарские или хивинские халаты. Имели распространение тубетейки работы казанских мастеров.

Костюм казахов Мангышлака отличала прежде всего большая архаичность и бедность. Здесь гораздо меньше употребляли покупные ткани. Борик всегда шили из 4-х клиньев, с отворачивающимися краями. Часто борик и тымак (*тымақ*) делали целиком из мерлушки, кожей наружу, не покрывая тканью. Были два типа меховых шапок, не известных у других казахов: камка борик (*қамқа берік*) – невысокая

цилиндрическая шапка с плоским верхом и кулакшын (құлақшын) – шапка на войлочной основе с ушами и плоской верхушкой. Башлык (башлық) не носили. Для женской одежды характерно также длительное сохранение старых форм. Нарядной одеждой здесь была шуба – ишик (*işik*), украшенная полосками позумента. Кимешек в прошлом не был известен на Мангышлаке и проник сюда позже из Приаралья.

В одежде казахов Приаралья были некоторые особенности в головных уборах: иной покроем башлыка с цельной недлинной лопастью, имеющей один шов сзади. Формы кимешека были самые разнообразные. Мужской борик был двух типов: с подшивным и отворачивающимся околышем, но шили его всегда из ткани на толстой подкладке из шерсти.

У казахов Торгая борик делали с опушкой-отворотом. Отмечалась особая форма тымака с одной длинной и широкой лопастью, заменявшей наушники и назатыльник. Для женской одежды характерно распространение безрукавного камзола – главной праздничной одежды молодых женщин и девушек.

**Южный комплекс.** Интересны характерные детали этого комплекса: наличие в мужской одежде короткой до талии или немного ниже безрукавки и широкое распространение женских и мужских камзолов с короткими рукавами.

Также широкое распространение имели плащи из верблюжьего сукна (шекпен) и войлочный калпак. Борик шился всегда в виде калпака с отворотом, обшитым мехом. Башлык не был известен.

Женскую одежду отличала распашная юбка – белдемше, что свойственно только южному комплексу одежды. Характерны нагрудные нашивки на пла-

тях замужних женщин – онир (*өңір*). Женские головные уборы имели ряд особенностей: девичий борик шился с широкой опушкой, замужние женщины носили кимешек и шалма. Преобладал один вид кимешека, скроенного в виде треугольника, сшитого по равным сторонам так, что шов приходился на спину. Имел отдельно скроенную макушку и налобник. Кимешек был длинным, на конце острым, богато украшенным вокруг лицевого разреза. Шалма были разные, в зависимости от родоплеменной принадлежности женщины и ее возраста.

Здесь были распространены не известные в других областях элементы одежды: женце – отдельно надеваемые нарукавники и тизе кап (*тизе қап*) – наколенники.

Следует отметить еще одну особенность: из украшений одежды выделяется вышивка, очень разнообразная по технике и использованному материалу (шелк, шерсть, аппликация). Гораздо меньше использовались для украшения монеты.

**Северо-восточный комплекс.** Ряд особенностей совпадает с особенностями западного, а с другой стороны – южного комплекса. С югом его роднят войлочный плащ (шекпен), девичья меховая шапка с широкой опушкой, сходство головных уборов замужних женщин. С западом сближает башлык, но формы головных уборов здесь разнообразные.

Наряду с такими у женщин встречались такого же типа шапочки из кожи, конской шкуры, сплетенные из конского волоса. Борик шили двух типов: один как на юге, из ткани, скроенной в четыре клина, другой – целиком на меховой подкладке.

Женская одежда в Северном Казахстане отличалась весьма значительным употреблением серебряных монет

как украшения. Характерно распространение серебряных застёжек для камзолов и шубы – *купи (күпі)*.

#### 6.4.3. Ассортимент одежды традиционного казахского мужского костюма

Традиционный казахский костюм включает в себя одежду, головные уборы, обувь и украшения.

Он представляет собой многочастный комплекс одежды, обуви, головных уборов, а также аксессуаров, которые объединены в соответствии с законами и правилами композиции объектов прикладного искусства:

- все элементы в композиции казахского костюма имеют различные объемно-пространственные формы, которые складываются из первичных сочетаний и связей этих элементов;

- все элементы костюма находятся в закономерных соотношениях и связях между собой, которые выражают утилитарные и художественно-эстетические функции.

В период XVIII-XIX вв. в наплечной одежде, как распашной, так и накладной, преобладал туникообразный покрой.

Поясной одеждой в мужском и женском традиционном казахском костюме являлись нательные и верхние брюки, а также юбка (*белдемше*) только у замужних женщин.

Основным элементом поясной одежды у мужчин были верхние брюки (*шалбар*), прямоугольного или расклешенного покроя, которые надевались на нательные брюки (*дамбал*).

Существенной разницы в покрое мужских и женских штанов не наблюдалось. Они имели простую конструкцию, которая состояла из цельных полот-

ниц, клина и ластовицы. Полотнища брюк была прямоугольной формы и выкраивалась по всей ширине материала, в целях экономии.

На основе рубахи и нательных брюк формировалась плечевая и поясная мужская и женская казахская национальная одежда.

Одни и те же элементы традиционного казахского костюма (одежда, обувь), встречались как в мужской, так и женской одежде: шапаны и шубы, а также накладная рубаха в виде нательной одежды (*иш койлек иш көйлек*).

Зимняя одежда в основном преобладала у мужчин и замужних женщин.

Казахская национальная одежда делится в зависимости от назначения, способа и характера ношения, половозрастного признака, сезонности на следующие виды:

- по назначению: повседневная, нарядная, обрядовая;

- по способу ношения: верхняя и нательная;

- по виду ношения, распашная и накладная;

- по способу закрепления: плечевая, наплечная и поясная;

- по половозрастному признаку: мужская, женская и детская;

- от сезонности: зимняя, летняя и всесезонная.

Мужская одежда в свою очередь подразделяется на одежду для джигита, молодого и пожилого мужчины (*аксакала*).

Плечевая верхняя одежда включала в себя: шапан, бешмет, шекпен, ишик, женсыз камзол (*женсіз қамзол* безрукавка), женды камзол (*женді қамзол* с рукавом), шолак жен камзол (с коротким рукавом). Поясная одежда и навесные изделия включали в себя: дамбал, шалбар, белдик (*белдік*). Головные уборы: *такия*, *борик*, *кулын борик (құлын бөрік)*, *орамал*. Обувь: кожаные сапоги и калоши.

Мужской костюм казаха состоял из халата и штанов. Поверх легкого халата зимой надевался еще стеганный халат. Подпоясывались халаты кожаным ремнем, украшенным у богатых серебряными пластинами. Зимой в дорогу

надевали тулуп. Обувью служили кожаные сапоги с узким носком и высокими каблуками. Дополняли мужскую одежду: летом – белой войлочной шляпой с полями, зимой – меховая шапка с наушниками и назатыльником (рис. 6.8).



Рис. 6.8. Традиционные мужские костюмы казахов

Хлопчатобумажная широкая рубаша длиной до колен с длинными просторными рукавами – основной элемент плечевой традиционной казахской одежды. Основным элементом плечевой одежды у мужчин являлась нераспашная туникообразная рубаша (жейде). Простая и удобная, с треугольным вырезом, без плечевого шва.

В качестве плечевой мужской одежды служил шапан, который одевался поверх шубы или тулупа, был очень длинный и широкий, на толстой подкладке, назывался большой (үлкен или дәу) шапан. Зимний шапан утеплялся шерстью и ватой, имел стежку, выполненную продольными швами на расстоянии 5-6 см. Он являлся универсальной верхней одеждой. Бедные люди зимой носили несколько шапанов, один на другой. Состоятельные,

чтобы подчеркнуть свое богатство, носили несколько халатов: первый – обыкновенный ситцевый; второй – суконный; третий – шелковый; четвертый – более почетный парчовый или бархатный.

Шапан один из самых основных и старинных видов верхней, всепогодной, мужской и женской одежды, широкий, прямого покроя, длинный, с отложным воротником или воротником «стойка», с длинными рукавами, на подкладке, с отделкой из тесьмы, левая полочка запахивалась на правую, с завязывающимся поясом, с боковыми разрезами. Шапаны изготавливали из легких и плотных тканей, различных расцветок, но преимущественно однотонных и более темных.

Разновидностями шапана являются: кынамалы-шапан (*кынамалы шапан*) –

длинный, прилегающего силуэта, с отложным воротником и длинными рукавами; сырмалы – стеганный из плотной ткани; каптал (*қаптал*) – с утепленной подкладкой; шабу – с меховой оторочкой. Кроме этого жадагай-шапан (*жадағай шапан*) – легкий халат на одной тканевой подкладке; такыр-жаргак (*тақыр жарғақ*) – из замши темно-коричневого цвета, который впечатляет благородством формы и материала, а также в меру украшенной вышивкой шелковыми нитями.

Традиционный размер шапана – длина ниже колен, а рукава должны закрывать пальцы при опущенных руках. Шапан носил также социальную функцию. Он мог выступать как подарок (шапан-жабу), а также как единица уплаты (ат-шапан айып, шеге-шапан).

В собраниях Центрального государственного музея РК представлено несколько видов шапанов: из цветных, полосатых и однотонных тканей красного, малинового, темно-синего, зеленого цвета, на востоке Казахстана из узорных китайских тканей, украшенных вышивкой, а самые ценные из дорогого бархата. Шапаны для повседневной носки не украшались, края пол, подола, рукавов обрабатывали иногда полоской ткани в целях предохранения от износа.

В качестве материала для изготовления одежды осенне-зимнего периода использовался войлок, одним из свойств которого является способность отталкивать капли дождя, которые стекают по ворсинкам вниз, не позволяя одежде промокнуть насквозь.

Ниже приведены наиболее характерные виды верхней национальной одежды и их названия.

Шекпен, кебенек, боз шекпен – разновидности дождевиков (одежда, которую кочевники надевали в дождь и непогоду) были изготовлены из войлока.

Дождевики кроили из целых полотнищ войлока широкими, чтобы можно было их надевать без труда поверх шубы или другой верхней одежды. При этом полотнище шекпена соответствует ширине плеч человека. Они имели широкую горловину, к которой крепились капюшон и широкие рукава.

Шекпен – плащ широкий и длинный (легкое домотканое пальто), туникообразного покроя в первоначальной форме, а затем со скошенным плечом с подкладкой на тонком слое шерсти или без нее, с широкими длинными рукавами, с отложным воротником или воротником-стойка, с завязками или застежкой на груди. В основном его скатывали из неокрашенной верблюжьей шерсти (желтый, белый) и окрашенной в синий, пурпурный и другие цвета. В связи с высокой плотностью он выполнял одновременно функцию как зимней, так и летней одежды.

Боз шекпен или шиде (*шіде*) – красное, пушистое, мягкое и очень легкое пальто, изготовленное из шерсти верблюжонка, предназначенное в основном для людей с высоким материальным достатком.

Кебенек – плотный, несшивной плащ, без подкладки, с широкими и длинными рукавами, очень большой и легкий, длиной до щиколоток, удобный, изготовленный из белого тонкого войлока. С узким воротником, типа шальки, а также воротником-стойка или широким отложным, служившим капюшоном.

Кебенек является одним из древнейших элементов верхней казахской одежды. Он надевался поверх зимней одежды, туникообразного покроя, имел один или два коротких боковых разреза по низу. Края бортов и низа обметывали белыми нитками или обрабатывали полоской белой ткани с целью предохранения от износа.

Одной из древнейших видов верхней одежды считается купи, туникообразной формы, из свалявшейся шерсти, овец или верблюдов, со стоячим или отложным воротником, с застежкой или завязкой по горловине. Очень легкое теплое пальто, стеганое, на меховой подкладке, покрытое бархатом, сукном и другими плотными тканями, а также шелковой тканью, с опушкой из дорогого меха.

Также в быту использовался так называемый халат – каттау (*қаттау*) из тонкого белого войлока.

В качестве зимней одежды носили шубы из меха, которые покрывались сукном, шелком, парчой, различались между собой по названию или по цвету. Знатные люди отличались тем, что носили шубу, крытую синим сукном и отороченную бобром.

Общее название шубы из шкур домашних и диких животных в казахской национальной одежде – тон, а из меха пушных зверей – ишик (*işik*).

Тулуп (тон) – изготовленный из овчины имел распространение в качестве зимней одежды почти во всех традиционных народных костюмах, то есть играл роль интернациональной одежды, отличался только покроем и мехом. Наряду с этим встречались тулупы из меха лисицы, енота, хорька. Термин «шуба» (от восточного «джубба») получил распространение с XV в.

Казахи носили нагольный тулуп, изготовленный из дубленых овчин, шерстью внутрь, туникообразной конструкции. Богатые люди шили тулуп из шкур четырех-пятимесячных ягнят. Горловина тулупа обрабатывалась широким отложным воротником из того же меха. Наиболее древняя форма тулупа была без воротника.

Бурме (*бурме*), сенсен (*сеңсең*), орман, камка, барша – разновидности нарядных дубленок.

Барша-тон – долгополая шуба, крытая дорогой парчой и отороченная мехом.

Жаргак-тон (*жарғақ тон*) – широкая, слегка удлиненная шуба, с воротником, изготовленная из шкур недоношенных жеребят, которая в основном преподносилась в подарок.

Бота-тон – шуба из шкуры верблюжонка, с отложным шалевым воротником, борта которого вышиты шелком, с тремя полосами орнаментальных узоров, на одной из которых расположен зооморфный орнамент «верблюжий след», с двумя боковыми разрезами, украшенными стилизованными изображениями головы барана.

Кок-тон (*көк тон*) – крытая синим сукном и отороченная мехом бобра.

Ишик – меховая шуба особо тонкой выделки, изготовленная из ценных мехов (соболиного, волчьего, лисьего, мерлушки и др.), без застежки, подпоясывалась кушаком или поясом. С широким отложным воротником, из качественного, пушистого меха, взятого только со спинки, который располагался от пояса вверх и спускался ниже плеч. Покрывалась шуба сукном, бархатом, или блестящим сатином.

Наряду с этим изготавливались шубы: жанат ишик – из меха енота, кара тулки (*қара түлкі*) – из меха черно-белой лисицы, алтайы кызыл тулки (*алтайы қызыл түлкі*) – из красной алтайской лисицы, кылка жаргак (*қылқа жарғақ*) – из козых шкур, из которых выщипывали длинные волосы, оставляя подшерсток. Кроме этого казахи знали технику изготовления шубы из лебяжьего пуха, пуха гагар и цапель.

Одним из самых распространенных элементов плечевой одежды является бешмет – легкий, подогнанный по фигуре, приталенного или (прямого) силуэта в зависимости от возрастного признака, со стоячим воротником,

с втачными, длинными рукавами, застегивающийся только на одну пуговицу в верхней части запаха или от талии до горловины в зависимости от региона проживания. Длинной до бедер или до колен, на подкладке, надевается поверх нижнего белья. Эта одежда была всесезонной, летом она защищала от жары и дождя, а зимой от холода. Широко были распространены бешметы на матерчатой основе из шкур жеребят, сайгаков, с тамбурной вышивкой. Особенно нарядной считалась одежда, в которой грива располагалась на плечах и спине.

Бешметы шили преимущественно из тканей синей, коричневой, бежевой расцветок. Края пол, рукавов обрабатывали тесьмой, чуть ниже талии располагались карманы без клапанов.

Камзол считается одним из элементов национальной одежды, который является самой легкой распашной одеждой, одеваемой поверх рубахи у мужчин, поверх платья у женщин. В середине XIII в. он в основном туникообразного покроя, а с середины XX в. традиционный камзол стал привлекательным. Камзол являлся основным элементом одежды, который оказывал влияние на эстетические функции костюма. В зависимости от конструкции камзолы были: с рукавами или без них, разной длины: до талии, чуть ниже талии, или почти до колен, на подкладке, с воротником или без него, а также утепленные тонким слоем шерсти или ваты. При одинаковом прилегающем покрое с разрезным плечом и кроеной проймой они отличаются друг от друга длиной, оформлением горловины: так безрукавка имеет глухой по шее или слегка выгнутый на груди ворот, а к круглому вороту камзола пришивался воротник – стойка или отложной.

В зависимости от назначения камзолы делились на торжественную и

повседневную одежду. К основному названию одежды добавляли слова, которые рассказывали о качестве и назначении одежды. Камзол сохранился в двух разновидностях: с рукавами, длиной ниже колен (*женди камзол*), и без рукавов, длиной до середины бедра (*женсіз камзол*). В Южном и Восточном Казахстане часто носили камзолы с короткими до локтя рукавами (*қаркөспе*, *шолак жен камзол* *шолак жен қамзол*).

Изготавливали камзолы в основном из плотной ткани, бархата, вельвета, преимущественно однотонных, темных, а у молодых более ярких расцветок, редко пользовались пестрыми тканями или в полоску. Украшались мужские камзолы очень редко. Кокрекше (*көкрекше*) – безрукавка, нымша – в Южном Казахстане; кеудеше, курме (*күрме*) – в Семиречье и Восточном Казахстане для повседневной носки, которую носили исключительно для тепла. Кокрекше, приталенная одежда, надеваемая поверх платья длиной до бедер или колен. Шили из хлопчатобумажных тканей или из домотканого материала, зимой из меха.

В качестве нательного белья использовалась распашная нательная рубаха (*жейде*), из белой хлопчатобумажной ткани, широкая с длинными рукавами, простая и удобная, без воротника, с завязками на три пары тесемок, а также с открытым треугольным вырезом или глухим воротником. Рубаха для молодых украшалась вышивкой.

Также использовалась рубаха (*койлек* *көйлек*) – нераспашная рубаха с плечевым швом, скошенным срезом, с прямым разрезом на груди, по краям которого проложена вышивка, с широким, отложным или узким воротником «стойка». По боковым швам в области проймы пришивались ластовицы «кол-

тыкша» (*қолтықша*) в виде треугольников. В первоначальном виде вырез для горловины в рубаше прорубали, затем пришивали завязки с обеих сторон, позднее вырез стали обрабатывать планкой, с застежкой на прорезные петли и пуговицы.

В качестве поясной одежды использовались верхние штаны, которые были неотъемлемой частью костюма мужчин и женщин. Их носили на бедрах так, что живот оставался свободным. Нателным бельем служили нижние штаны (дамбал), с широким шагом, в виде прямоугольного «мешка» с двумя длинными, чуть сужающимися книзу штанинами со вставкой – клином в соединении, верхний срез которых подгибался для того, чтобы продеть веревку для поддержки штанов.

Верхние штаны в Северном, Центральном и Западном Казахстане назывались шалбар, а в Юго-Восточном и Южном Казахстане – сым. Большой интерес вызывают по покрою жаргак-шалбар из Южного Казахстана, которые представляют собой классический вариант казахских брюк – две прямоугольные штанины и широкий клин, образующий шаг. По боковым швам и низу штанин проложена богатая тамбурная вышивка, что придает изделию художественную выразительность. До XIX века штаны шили из верблюжьей домотканой материи и мягкой кожи желтого или красного цвета, а в XIX веке их преимущественно стали изготавливать из плотных бумажных тканей темного цвета или из яркого бархата. До середины XIX века роскошью считались штаны из тонко выделанной замши желтого цвета, а также из кожи, которые постепенно исчезают из быта, в конце XIX – начале XX вв. были уже редкостью. Для носки в зимний период использовались штаны из овчины мехом внутрь, а со второй половины

XIX в. из плотных тканей на толстой стеганой подкладке из шерсти. До начала XIX в. штаны шили без ширинки, пуговиц, они завязывались на пояс, продетый в подгиб верхнего среза. Штаны заправлялись в сапоги.

Брюки на широком поясе, с застежкой на пуговицы, с ширинкой получили распространение в конце XIX в. под влиянием русского традиционного костюма.

Неотъемлемым элементом казахской национальной одежды издавна был белдик (*белдік* пояс), выполняющий одновременно и эстетическую, и утилитарную функции. Подпоясывали брюки, платье, верхнюю женскую и мужскую одежду. При этом одежда плотнее прилегала к фигуре, обеспечивая тепло и свободу движения во время ходьбы и работы. С точки зрения композиции казахской национальной одежды пояс (белдик) гармонично расчленял фигуру человека. Издревле к поясу прикреплялись мелкие необходимые предметы: кожаные сумки для денег, оружие и орудие труда (нож). Пояс завязывался на талии или чуть ниже, оборачиваясь вокруг тела, концы которого свисали обычно спереди, иногда сбоку или сзади. Длина пояса иногда доходила до 5 метров, поэтому обертывалась вокруг фигуры несколько раз. Ксебелдик (*кісе белдік*) застегивался на художественно обработанные металлические пряжки и украшался парными и непарными поясными подвесками. Пожилые женщины использовали кожаный пояс, которым запаховали свой шапан, и то исключительно в утилитарных целях. Пояс кожаный (белбеу), бархатный с металлическими бляшками, иногда филигранный. Пояс являлся необходимой деталью всадника и имел скорее прагматическую функцию: защищал поясничные позвонки от перегрузок при верховой

езде. Пояс юноши отличался от пояса взрослого мужчины, он не был наборным, пряжка и накладки на его ремень имели защитную семантику.

**Обувь.** Элементом традиционного казахского костюма является также обувь. Мужская обувь делилась по сезонам. Традиционные казахские сапоги, нередко с заостренными и загнутыми вверх носками, не различались на левую и правую ногу, а шились на одну колодку, поэтому обувь служила дольше. Исключение составляли инкрустированные разноцветной кожей сапоги на высоких каблуках. В качестве сырья использовалась конская или воловья кожа. Зимние изготавливали высокими, свободными с длинными и резко расширяющимися голенищами на низком каблуке, которые надевали поверх войлочных чулок кииз байпақ (*кииз байпақ*), а летние были более короткими и узкими с ровными голенищами.

Кайкама (*қайқама*), или кайқыбыс (*қайқыбыс*) – сапоги для верховой езды, носки которых часто были загнуты вверх, подошва была из мягкого материала, швами внутрь сапог, без каблука, очень тонкие и удобные.

Шонкайма (*шоңқайма*) – сапоги на высоком каблуке, украшенные орнаментом, использовались как нарядные.

Коксауыр (*көксауыр*) – нарядные сапоги, изготавливали из красной и зеленой шагрени, которую получали, посыпая просо на размягченную кожу и притискивая ее тяжестью.

Жумсақ табан (*жұмсақ табан*) – обычные по крою сапоги, сшитые швами наружу, с мягкой подошвой.

Кон (*қон*) – сапоги из сыромятной кожи, без каблуков, нижняя часть и голенища которых выкраивались вместе.

Обувью пожилых людей были мягкие кожаные сапоги (ичиги – *мәсі*) без каблуков на тонкой подошве, на которые при выходе на улицу надевали кожаные калоши «кебис» (*кебіс*), с твердой подошвой на высоком каблуке, позже стали надевать резиновые «азиатские» калоши фабричного производства. Они предохраняли обувь от неблагоприятных воздействий климатической среды. Обувь богатых людей изготавливалась из дорогих сортов кожи и украшалась цветным сафьяном, бархатом и богатой вышивкой.



Рис. 6.9. Ассортимент мужской обуви

Наиболее примитивной обувью, которой пользовались бедняки, были шокай (*шоқай*) – сандалии, изготовленные из сыромятной кожи, как и ремни, а также шарык (*шарық*), надеваемые на войлочные сапоги «кииз етик» (*киіз етік*) – для предохранения их от преждевременного износа (рис. 6.9).

#### **Возрастное разделение костюма.**

Традиционный казахский костюм для мужчин состоял из нательной рубахи (жейде) и штанов (шалбар); бешмета (камзол, мешпет); халата (шапан); плаща из домотканой шерсти (шекпен); шубы или тулупа (ишик, тон); халата с подкладкой (купи).

Костюм *юноши* (*джигита*) состоял из рубашки (койлек), нательных штанов (дамбал), верхней наплечной одежды (бешмет), безрукавки (кеудеше, кокреше), шаровар, пояса (белдик) и тибетейки.

Костюм *молодого* мужчины состоял из нательной рубахи (жейде) и штанов (дамбал), наплечной одежды (шапан), плаща (шекпен), верхних штанов (шалбар), тибетейки, головного убора (борик), шляпы (калпак), башлыка (жалбагай), сапогов (коксауыр), а также тулупа (тон), шубы (купи), плаща (кенебек), шапки (тымак), сапогов (саптама), пояса (ксебелбеу).

Традиционный казахский костюм *пожилого* мужчины (аксакала) состоял из нательной рубахи (жейде) и штанов (дамбал), верхней наплечной одежды (бешмет, шапан), шаровар, зимней одежды – шубы (ишик), сапог (ичиги), калош (кебис).

#### **6.4.4. Ассортимент одежды традиционного казахского женского костюма**

Женская одежда подразделяется на одежду для девушки, а также для

молодой, замужней и пожилой женщины.

Женская национальная одежда отличается от мужской нарядностью и богатым декоративным оформлением, поскольку любая одежда была украшена скромной вышивкой или аппликацией. Особенно оформлялась с помощью декора (орнамента) праздничная одежда девушек и молодых женщин. Комплект элементов женской одежды примерно такой же, как мужской, только наблюдается отличие в способах украшения, покрое, степени нанесения декора, размерах деталей одежды, а также наличии некоторых специфических элементов костюма.

Костюм девушки и женщины сильно отличались друг от друга. В девичьей одежде преобладает красный и синий цвет, символизирующий солнце и жизнь, который обозначает репродуктивную функцию. Костюм молодой, замужней и пожилой женщины отличался головным убором и поясом, а также цветовой гаммой и элементами декора.

В качестве плечевой женской одежды использовался шапан – халат, который в отличие от мужского изготавливался из тканей более ярких расцветок, а также на стеганой подкладке. Края праздничного халата обрабатывались каймой из ткани другого цвета, которая одновременно служила для повышения эксплуатационных свойств, а также носила утилитарную функцию.

В начале XIX века обязательным элементом свадебного костюма у невесты был халат из дорогой ткани (бархат, атлас, сукно), чаще всего красного цвета, с длинными рукавами, зашитыми внизу. Халат декорировался вышивкой и оформлялся различными видами украшений (рис. 6.10).

Специальную зимнюю одежду имели только замужние женщины.



**Рис. 6.10.** Свадебный костюм молодой девушки

К ней относились шубы (ишик акку *işik akku*) – на лебяжьем пуху, покрытая дорогим бархатом, белоснежная, изящного покроя, бас-тон – подшита мехом выдры, крытая высокосортным шелком, на лисьем меху или камка – тон на меховой подкладке из лапок белой лисицы.

Купи украшалась по воротнику узорной вышивкой, была оторочена мехом выдры, отделана бархатом и галуном, предназначалась для носки в период осенних и зимних холодов. Тканью яркой расцветки покрывались купи и шубы молодых женщин, а пожилых – более темной. Наряду с этим материал и мех шубы зависел от материального состояния людей. Кроме этого верхняя одежда пожилой женщины обычно подпоясывалась кушаком (из ткани), зажиточной – широким поясом из кожи, молодой – бархатным поясом (белдик), кулис, а девичьей – белбеу.

У женщин была нераспашная, туникообразного покроя рубаха (көйлек), но более длинная и широкая, чем у мужчин, без подчеркнутой линии талии. Воротник глухой или с разрезом спереди, застежкой у горловины. Рукава широкие, длинные. По низу рукавов и платья, а также вдоль разреза проложена тесьма.

Со второй половины XIX века возникли девичьи платья с двумя-тремя рядами оборок платье – косетек (*қос етек*), дословно – «с двумя подолами». Оборками украшали не только низ рукавов, но иногда и края воротников (рис. 6.11).

В качестве накладной одежды использовалась рубаха (койлек) – более длинная, широкая, чем у мужчин, с глухой застежкой, с прямым нагрудным разрезом. Иногда встречались рубахи с отложным воротником, а со второй половины XIX века его заменили на стоячий.



Рис. 6.11. Платья для молодых девушек

С конца XIX в. женская рубаха (жейде) из прямого покроя переходит в платье кунекей (*кунекей кейлек*). Это платье из легкой ткани с отрезным лифом и широкой юбкой. На талии – густая сборка, рукава длинные со сборками по низу.

Платья женщин старшего возраста были скромнее и изготавливались из более тяжелых и плотных тканей. В начале XX века у женщин молодых и среднего возраста широкое распространение получило платье на кокетке, заимствованное от узбечек и таджичек.

В девичьих платьях к юбке пришивали оборки, украшенные вышивкой или позументом.

Девушки и молодые женщины (до появления первого ребенка) поверх платья носили нагрудник (*өңірше*). Он имел трапециевидную форму, сочетался с шейным украшением в виде небольшого стоячего воротника, украшенного кораллами, шариками из дутого серебра. Этот элемент носил утилитарную функцию: закрывал вер-

тикальный разрез платья, чтобы не было видно обнаженного тела. Изготавливали его из плотной ткани обычно красного цвета. Другой нагрудный элемент – алка (*алқа*) – был меньшего размера, полукруглой формы и застегивался на шее. Нагрудник украшали вышивками, серебряными бляшками, монетами, бисером, обрамляли шелковыми лентами и позументом. Во второй половине XIX века нагрудник исчезает, имитация алка достигается за счет разреза вдоль платья, который обшивается однотонной полосой ткани другого цвета – онер (*өңір*).

Поверх платья девушки носили камзол, преимущественно бархатный, яркого цвета, на подкладке, длиной ниже бедер, приталенный, без рукавов и воротника. Богатые девушки носили короткие безрукавки до талии или середины бедер, расшитые шелковыми и шерстяными цветными нитями, канителью. Во второй половине XIX века появляются нарядные камзолы. Вырез горловины, полочка, низ камзола оформлялись вышивкой, очень часто

металлическими нитками с помощью канители (золотое или серебряное шитье), нашивками, просто галунами, каймой из парчовой или набивной ткани, реже – бисером.

Камзол замужней женщины отличался застежкой на талии в виде разъемной фигурной металлической

пряжки «капсырма» (*қапсырма*), либо использовались пуговицы. Пожилые женщины поверх платья свободного покроя также надевали длинный камзол в основном с длинными рукавами, на голову надевали кимешек, дополненный белым платком, завязанным в виде тюрбана (рис. 6.12).



Рис. 6.12. Одежда замужних женщин

Нарукавник (женси *женсі*) был распространен в Семиречье, изготовлялся из яркой ткани, вышит поперечными полосами, иногда оторочен мехом. К рукавам сверху прикреплялась тесемка, которая удерживала их на плечах, нарукавник применялся в качестве нарядного элемента одежды. Для повседневного использования он изготавливался из простой плотной ткани и надевался во время работ для предохранения рукавов от износа.

Ш. Валиханов утверждает, что в прежние годы девушки носили корсет, называемый кокузбек (*көкүзбек*). Надевали также нагрудник, убранный жемчугом,

монетами – ала тамак (*ала тамақ*). Под рубашой девушки местами носили нагрудник – тустык (*төстік*).

Поясная женская одежда в Средней Азии и Казахстане была представлена двумя формами: штанами (шароварами) и распашной юбкой (белдемше). Штаны, подобные по крою с мужскими, различались лишь длиной штанин, изготавливались из того же материала, что и нижняя рубаша, а иногда из разноцветных тканей, с широким поясом и шагом, сужающимися чуть ниже колен штанинами. Носили их, заправляя в сапоги. Верхние штаны (шалбар) женщины надевали редко, обычно при езде верхом.

Иногда поверх нижних штанов (дамбал) на ноги надевали наколенники (тизе кап), которые украшались вышивкой или были на теплой подкладке. В женском костюме, в отличие от мужского, элементы одежды передавали информацию не только о социальном статусе, но и семейном положении, определяли положение женщины в доме. Так, до рождения первого ребенка молодая женщина носит головной убор невесты (саукеле *сәукеле*). Этот период жизни осмысливается как переходной от девичества к материнству, что маркируется надеванием первого головного убора замужней женщины «кимешек». Рождение 3-4 детей сопровождается надеванием распашной юбки белдемше. В связи с надеванием первого кимешека и белдемше существовал обряд, который подтверждает, что это не просто элементы костюма, а знак перехода в новый семейный статус.

Встречались две разновидности белдемше: из прямого полотнища ткани, со сборкой на поясе и из нескольких раскошенных полотнищ, которые являлись одеждой только замужних женщин. Широкий плотный пояс был существенной частью распашной юбки, его разновидность – шалгы (*шалғы*),

завязывался широкой тесемкой двумя кругами вокруг талии. Замужние женщины носили распашную юбку из бархата или тонкого сукна, со сборкой на широком плотном поясе из того же материала, застегивающуюся налево на пуговицы или пряжку, которую одевали поверх платья. Кроме этого, она украшалась тамбурной вышивкой или иногда отделывалась дорогим мехом. Наряду с белдемше встречается небольшой фартук рудиментарной формы, который одевался на поясницу для защиты от холода. Юбка изготавливалась без подкладки, но зимой пожилые казашки вставляли подкладку из овечьей шерсти или даже меха. В конце XIX века этот элемент одежды был уже редкостью.

Одежда как комплекс предметов в целом, так и отдельные его элементы, имели насыщенный семантический пласт. В комплекте костюма той или половозрастной группы были свои характерные черты. Это могли быть как специфический предмет одежды или украшение, так и форма, отделка или цвет одежда. Эти элементы костюма являлись не только маркерами социального статуса в обществе, но также наделялись определенными охраненными значениями, связанными



Рис. 6.13. Ассортимент женской обуви в казахском костюме

с магиико-религиозными представлениями казахов.

**Обувь.** Женская обувь отличалась от мужской формой носков, высотой каблучков, а также длиной голенищ. Женские сапоги изготавливали в основном с короткими голенищами. Голенища подбивали меховой опушкой, отделявали кожей другого цвета.

Биз окше етик (*биз өкше етік*) – сапоги на каблучках.

Шаркой – башмаки.

Мяси изготавливали из шагреновой кожи и других мягких и тонких сортов кожи.

Кебис – остроносые на высоком каблучке.

На рис. 6.13 представлен ассортимент женской обуви.

#### **Возрастное разделение костюма.**

Традиционный казахский костюм для женщин состоял из наплечной одежды, плечевой и поясной одежды: нижней рубашки (иш-койлек), штанов (дамбал), платья (койлек), бешмета или камзола – безрукавки, плаща (шекпен), а также теплой зимней одежды, шубы или тулупа (ишик), стеганого пальто (купи).

*Девичий* костюм состоял из рубахи (ишкойлек), платья (койлек-косетек), бешмета, тюбетейки (такия), шапки (борик), штанов (дамбал), пояса (белбеу), а также нагрудных украшений (онирше, алка).

Костюм *молодой* женщины состоял из платья (койлек), безрукавки (камзол), шапана, плаща (шекпен), стеганого пальто (купи), шапки (борик), пояса (белдик), белого платка, утепленных сапог, головных уборов.

Костюм *замужней* женщины состоял из платья, длинного камзола с рукавами, юбки (белшалгыш *белшалғыш*), белдемше), головного убора (желек, кимешек).

Костюм *пожилрой* женщины состоял из платья свободного покроя на подкладке, камзола с рукавами или без рукавов, шапана, пояса (белдик), шубы или тулупа (ишик), а также головного убора (кимешек, тюрбан).

#### 6.4.5. Традиционные головные уборы казахов

Одежда и обувь играют большую роль в культурной жизни народа, отображая его многовековую историю. Оригинальными элементами народного костюма являются головные уборы и украшения, которые отражают семейное положение, социальный статус, род, территорию проживания, то есть они несут в себе утилитарную и опознавательную функции, так как играют первенствующую роль в целевой функции одежды. В оформлении головных уборов сохранились как половозрастные, так и территориальные различия. Головной убор казахи считали священным элементом одежды, сосредотачивающий магическую силу человека. Головными уборами нельзя было меняться и дарить их.

Различают головные уборы мужские, девичьи и женские.

**Мужские головные уборы.** Самый универсальный тип головного убора, который мужчины и женщины носили круглый год – борик, покррой которого был одинаков по всему Казахстану. Это округлая теплая шапка, с меховой опушкой из мерлушки, выдры, куницы и енота. Также встречался головной убор из жеребьячьей шкуры, волосом наружу – кулын борик.

Зимними головными уборами считались тымак и башлык, которые носили зимой и летом. В зависимости от покрроя башлыка можно определить

родовую группу казахов и его территорию распространения. меховая шапка не только надежно закрывала голову, а его лопасти защищали от ветра и снега шею, покрывая сверху воротник шубы. такую шапку изготавливали из войлока, который покрывали бархатом, сукном, а также дешевыми бумажными тканями, такими как сатин и ситец. Лопасти обычно шили на толстой шерстяной подкладке, обшивали лисьим мехом или овчиной. Этот головной убор в основном был распространен среди чабанов, так как обладал высокими теплозащитными свойствами.

Летом носили легкие войлочные шляпы (калпак) и шапку с меховой опушкой (борик). Мужчины постоянно

носили головные уборы, и даже дома, так как постоянно наголо брили голову. Обязательной была круглая матерчатая шапочка такая (в Восточном Казахстане – кепи *келі*). Второй разновидностью шапочки является нижняя, одеваемая под верхний головной убор. Кроме плоских, облегающих голову шапочек в качестве головных уборов, использовались более высокие тибетейки с остrokонечной верхушкой. Она встречается почти у всех народов в двух разновидностях: жесткая с орнаментацией, как верхний головной убор и мягкая с плоской круглой макушкой, обычно без подкладки.

На рис. 6.14 представлены виды мужских головных уборов.



Рис. 6.14. Ассортимент мужских головных уборов

Калпак – летний головной убор, имел распространение по всему Казахстану. Изготавливался из тонкого белого войлока, с узкой высокой тульей, закругленной или остrokонечной макушкой, края которой обрабатывали полоской черной или красной материи, а тулью украшали нашивкой цветного шнура.

Калпак с разрезными полями назывался айыр калпак, без разреза – донгелек. Знатные люди носили айыр калпак, он имел форму: остrokонечный высокий калпак с раздвоенным отво-

ротом. Одна часть раздвоенного отворота символизировала богатство, другая – власть. Расшивали айыр калпак шелком и канителью, нередко шили из бархата. Во второй половине XIX века распространяется донгелек калпак (*дөңгелек қалпақ*). Отогнутые поля у калпака всегда обрабатывались темной или яркой тканью, вверху нередко пришивали кисть из ниток.

**Женские головные уборы.** Девичьи головные уборы – тибетейка, шапка с меховой опушкой (такая и борик с уки *үкі*). Девичья такая украшалась не

только вышивкой (зооморфным или растительным орнаментом), но и различными нашивками из бусинок, серебряных бляшек и монет, кораллами, бахромой с кистями; к макушке пришивали кисть из ниток или бисера, пучок перьев филина – ўки, служивший оберегом (рис. 6.15).



**Рис. 6.15.** Девичья шапочка-такия

Парадный свадебный головной убор «саукеле», который впервые надевали перед отправлением невесты в аул жениха. Головной убор состоял из высокой шапки в форме усеченно-

го конуса, богато украшенного серебряными пластинами и драгоценными камнями, к макушке которого прикреплялась белая или цветная вуаль или шелковая шаль, закрывающая спину.

Обязательным дополнением к нему была большая накидка (желек) из легкой ткани, которой обычно прикрывали лицо невесты. Старые формы стали исчезать во второй половине XIX века, заменяемые шальями фабричного производства. Женские головные уборы отличаются большим разнообразием в зависимости от возраста и семейного положения (рис. 6.16). В них более прочно сохранились территориальные (родоплеменные) различия). Ношение головных уборов для женщин (кимешек, орамал) было обязательным и соответствовало древнему обычаю прятать волосы от посторонних глаз.

Первый кимешек был самым нарядным. Лицевой вырез украшался вышивкой, канителью, серебряными бляшками, кораллом, бисером. Детали «кимешек» изменялись в зависимости от возраста, кроме того, покроем, форма и размер его задней лопасти «хвоста» различались у разных родоплеменных групп. Тюрбан надевали при выезде из аула или во время приема гостей,



**Рис. 6.16.** Ассортимент женских головных уборов

в различных племенных группах он имел разную форму и свое название. Способ украшения кимешек отражал возрастные отличия. Различия главным образом сводились к деталям покроя и украшениям одних и тех же видов головных уборов. Головной убор пожилой женщины дополнялся чалмой или платком. В начале XX века старинные чалмообразные уборы сохранились только у пожилых женщин, молодые женщины стали носить цветные шали, привозившиеся из России.

Старинный головной убор *касаба* (*қасаба*) имел в своей основе круглую, слегка скошенную вниз на затылке форму (рис. 6.17). Ее размеры, высота строго не регламентировались. Изготавливался из того же материала, что и камзол, вышивался золотыми нитями, окантовывался галунами, серебряным люрексом. Нарядность шапке придавали еще и перья. Замужние женщины такой головной убор носили без перьев, накинув поверх нее платок, нередко и поверх платка.



Рис. 6.17. Шапочка-касаба, вид сзади

Женские головные уборы отличаются разнообразием форм и видов, в которых нашли отражение семейное положение, социальный статус, принадлежность к родоплеменной группе и территория распространения. Девичьи шапки «такя» и «борик», кроме информационной функции, имели также охранную функцию. Пучок перьев «уки», прикрепляемый на макушке, являлся оберегом, известным с языческих времен. Особая форма кимешек

сообщала ему охранную функцию, которая была обусловлена древними магико-религиозными представлениями.

6.4.6. Творческая трансформация первоисточника при создании современного костюма

Художник, работая над новой идеей, формой будущего произведения, об-

ращается к различным источникам творческого процесса. Это может быть наблюдение и изучение природы, и выполнение при этом различных зарисовок – животных, цветов, птиц, материалов исторического и народного костюма.

Творческая трансформация первоисточника начинается со сбора материала. Это наиболее трудоемкая и важная часть работы художника. Без первичного материала нельзя даже говорить ни о фантазии, ни об ассоциациях, ни о художественном образе.

Выполняя копии, зарисовки, надо стремиться прочувствовать все богатство первоисточника – выявить пластику формы и закономерности ее развития, красоту пропорциональных отношений элементов друг к другу и целой форме, разнообразии и богатстве ритмов, характере цветового построения, фактурное разнообразие и определить важность всего этого в целостной композиции. Первоисточник может вдохновить художника на создание своих, чисто специфических решений, которые будут тем или иным способом напоминать о первоисточнике.

При построении композиции на основе первоисточника нельзя полностью переносить старую форму. Дизайнеру необходимо создавать модели, в которых отражается мода времени, то есть недопустимо ограничиваться простым копированием, механическим соединением народных мотивов. Не повтор традиционного, а осмысление его богатства и создание новых, интересных предложений – главное требование к костюму, созданному на основе исторического и народного.

Таким образом, прежде чем создать произведения по народным мотивам, художник тщательно изучает первоисточник, стараясь понять структуру ткани или вышивки, особенности коло-

рита или изучить принципы кроя. Анализу подлежат также традиционные принципы расположения вышивки. На новой основе трансформируется принцип многослойности и декоративности, комбинирования тканей, характерный для народной одежды. Изучение и творческая трансформация народного костюма способствует развитию, обновлению и обогащению современных образцов одежды.

Основной смысл и ценность народного костюма – в его демократичности, широко понятой функциональности, логике форм и конструкций, его рациональности и целесообразности. Такой неиссякаемый первоисточник, каким является традиционный костюм, зачастую подсказывает создание логичных форм, оригинальных конструкций, интересных композиций, фактурных и орнаментальных решений оформления материалов и трикотажных полотен. В различных современных моделях национальные мотивы проявляются по-разному: в одних моделях они смутно угадываются, в других – акцентируются. Костюм строится на применении и сочетании форм, элементов, характерных для народного костюма.

Особый интерес к народному костюму проявляется и в настоящее время. Как опытные, известные, так и начинающие дизайнеры нашей страны развивают национальные традиции в модном костюме. Анализ современных моделей, созданных на основе народного костюма, выявляет различные творческие подходы художников к использованию народных мотивов. Например, в моделях одежды дизайнеров, выполненных на основе казахского костюма, исходным материалом для творческой деятельности являются: форма, конструкция, декор, ткани, способ ношения, общая ассоциация с народным костюмом.

Таким образом, художник достигает выразительности и образности путем осмысления первоисточника средствами ассоциативного представления. В представлении предметы, явления, образы обладают не только наглядностью, конкретностью, свойственной восприятию; они являются в какой-то мере уже обобщенными, абстрагированными образами реальной действительности.

Ассоциация идей – это связь представлений, благодаря которым одно представление, появившееся в сознании, вызывает по сходству, сложности, смежности или противоположности другое.

Ассоциативное представление является важным фактором при создании костюма, оно позволяет достичь разнообразия видимого образа и новизны решения.



**Рис. 6.18.** Коллекция женской одежды «Теплое чувство» на 10-й Выставке моды «Central Asia Fashion – 2012»

Творческая трансформация первоисточника и, в первую очередь, народного костюма, путем ассоциативного представления способствует эмоционально-образному решению современного костюма как завер-

шенного художественного ансамбля (рис. 6.18).

Изучение и творческая трансформация народного искусства способствует развитию, обновлению, обогащению современного костюма, созданию в нем своеобразного национального колорита.

## 6.5. Виды художественных систем в проектировании костюма

### 6.5.1. Проектирование единичных изделий и серии изделий на основе базовой формы

Внедрение новой модели на поточном производстве требует изменения технологических условий, что крайне невыгодно для производителей. В то же время выпуск большого количества одинаковых изделий снижает их потребительскую ценность. Разрешить это противоречие помогает техническое моделирование, которое занимается разработкой различных вариаций моделей, полученных на основе одной базовой формы одежды. В результате чего на крупных швейных предприятиях может шиться довольно разнообразная одежда, выпущенная небольшими партиями, без значительных изменений технологических условий.

Базовая форма всегда создается с учетом модных тенденций и перспектив их развития. Она основывается на передовых технологиях, возможностях современной техники, включает в себя 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. Конструкция базовой основы изготавливается на типовую пропорциональную фигуру с учетом разных размеров и полнотных групп. При создании изделий на основе базовой формы из конкретных материалов в построении конструкции учитываются особенности этих материалов, поэтому прибавки и характер конструктивных линий могут быть несколько скорректированы.

Отталкиваясь от эталона базовой формы по одной конструктивной основе, можно разработать целые серии или семейства моделей, которые будут значительно отличаться друг от друга по внешнему виду и образному содержанию. Добиться этого можно за счет следующих приемов:

- использование накладных и съемных деталей, таких как карманы, воротники, манжеты, погончики, хлястики, паты и т. д.;
- изменение основных пропорций путем увеличения или уменьшения длины рукава и изделия в целом;
- применение отделки в виде воланов, рюш, оборок, складок, а также накладных отделочных материалов (тесьмы, кружева, шнура и т. д.);
- сочетания разных по цвету, рисунку, пластическим свойствам материалов;

– использование разнообразной фурнитуры.

Для базовой формы следует выбирать более спокойное решение и сравнительно несложную конструктивную

основу, потому что на изделии сложной конструкции расположение деталей, конструктивных и декоративных линий будет затруднено невыгодными пересечениями линий (рис. 6.19).



Рис. 6.19. Эскиз серии моделей одежды, разработанных на одной базовой основе

#### 6.5.2. Проектирование изделий в системе «комплект и ансамбль»

Комплектом называется полный набор вещей, выполненных из одного или разных, но сочетающихся по цвету, фактуре, рисунку материалов, имеющих общее назначение и стилевое единство. Комплектный подход позволяет добиться большего разно-

образия вариантов костюмов, так как из определенного набора вещей можно создавать различные комплекты. Возможность заменять отдельные части комплекта является важным средством его эксплуатации. Особенно широко комплектное построение костюма используется в повседневной одежде. Составление комплекта одежды из единичных изделий промышленного производства подчиняется общим за-

конам, по которым строится любая пространственная композиция.

Комплекты одежды проектируются с использованием широкой гаммы пластических свойств швейных материалов. Они могут быть выполнены из одной ткани, из тканей-компаньонов, тканей с разным волокнистым составом, разным видом переплетения и отделки, но объединенных цветом (рис. 6.20, а).

Так же, как и комплект, по единому композиционному замыслу создается ансамбль костюма, который включает в себя набор взаимосвязанных изделий, образующих стилевое единство. В ансамбле наиболее полно раскрывается образ определенного человека (рис. 6.20, б).

Для ансамбля характерна целостность его восприятия, многогранность и многослойность. Помимо швейных



**Рис. 6.20.** Эскиз моделей одежды, разработанных в системе:  
а – комплект; б – ансамбль

изделий, ансамбль включает в себя головные уборы, аксессуары, чулки, обувь и другие дополнения, которые строго соподчиняются друг другу. Взаимодействие элементов в ансамбле обусловлено их общим стилем, конструкцией, материалом и назначением. Для ансамбля характерно решение костюмов для исключительных случаев – нарядные, парадно-торжественного назначения, свадебные, ритуальные.

### 6.5.3. Проектирование коллекции

Коллекция в моделировании одежды – это серия моделей различного назначения, объединенных единством авторской концепции, образа, применяемых в коллекции материалов, цветового решения, формы, базовых конструкций, стилевого решения.

Коллекция может состоять из различных элементов, это могут быть ан-

самбли, комплекты, единичные изделия, дополнения и аксессуары.

Для наилучшего продвижения коллекций, еще не поступивших в продажу, у сегодняшних дизайнеров есть особый рекламный ход – так называемое «превью» (*preview*) – предварительный обзор, демонстрация коллекций. Это наброски, фотографии, каталоги, которые дизайнеры предоставляют прессе за несколько дней до показа.

Коллекции подразделяются на несколько типов:

1. Перспективные коллекции, в которых воплощается концепция моды на будущий сезон, они представляют новые стили и тенденции. К перспективным коллекциям можно отнести большинство коллекций высокой моды и коллекции «прет-а-порте», созданные известными дизайнерами. Перспективные коллекции представляют образы будущего человека, поэтому при их проектировании учитываются прогнозы моды, тенденции развития образа жизни, прогноз экономической ситуации, данные об изменении цветовых предпочтений и т. п. Коллекция «прет-а-порте» одновременно является промышленной базовой коллекцией для конкретной фирмы.

*От кутюр* (*haute couture*, «высокое шитье») – это самый высший сегмент модного рынка: эксклюзивная одежда, создаваемая в единственном экземпляре, при этом на 70% являющаяся результатом ручного труда. Чтобы изготавливать одежду «от кутюр», дизайнеры должны получить специальные сертификаты.

*Прет-а-порте де люкс* (*pret-a-porter de lux*) – сегмент, который следует сразу после класса от кутюр. Отличается высокой стоимостью изделий, небольшой серией, высоким качеством и авторством.

*Прет-а-порте* (*prêt-à-porter*) переводится как «готовое к носке», – это готовая одежда, которая создается самыми известными дизайнерами для массового ее производства. Именно прет-а-порте является основным источником доходов Домов мод. Появление категории прет-а-порте – заслуга Джорджо Армани, разделившего в 1981 году линию прет-а-порте на две категории. Новаторскую идею Армани подхватили подавляющее число дизайнеров. Одежду прет-а-порте отличают более демократичный подход к выбору тканей и материалов, более простые конструкции одежды и более низкие цены. К данной категории относятся такие бренды, как Marc Jacobs, Michael Kors, Max Mara, Calvin Klein, Etro и другие.

2. Промышленные базовые коллекции предлагают концепцию ассортимента для непосредственного внедрения. В них воплощаются актуальные направления моды, они предназначены непосредственно для массового производства. Такие коллекции демонстрируются на ярмарках моды для представителей торговли. Для промышленных коллекций характерны «смягченные» формы, уже апробированные решения.

*Межсезонная* (*промежуточная*) *коллекция* – коллекция одежды, выпускаемая дизайнерами между основными коллекциями (осень-зима и весна-лето). К промежуточным коллекциям относятся *pre-fall* и *круизная*.

*Pre-fall* (дословно – «перед осенью») предназначена для определения модных направлений, изучения спроса, ознакомления с предстоящими модными трендами, служит дополнительной рекламой для бренда, обеспечивая его узнаваемость. Несомненным

плюсом pre-fall коллекций (в сравнении с pret-a-porter) являются: применение более доступных материалов, тканей; удобные, простые фасоны одежды, и, как следствие всего перечисленного, относительно невысокая стоимость нарядов. Очень важным является тот факт, что pre-fall коллекции демонстрируются не на модных показах, а в каталогах (лукбуках) (рис. 6.21).

*Круизная коллекция (Resort Collection, Cruise Collection)* по аналогии с Pre-Fall – это промежуточная коллекция перед весенне-летним сезоном.

Выходит круизная коллекция в конце зимы.

*Resort* – круизная коллекция, изначальной целью которой была продажа одежды для отдыха на курортах (купальников, парео, летних коктейльных платьев, пляжных сумок, шлепанцев). Но в последнее время дизайнеры стали включать в коллекции resort практически все элементы гардероба (вечерние платья, костюмы, плащи). При этом модели одежды не вычурные, имеют простой крой и сделаны из доступных тканей, материалов (как и pre-fall).



**Рис. 6.21.** Лукбук коллекции «*Flower queen*»

3. Авторские коллекции выражают творческую концепцию дизайнера. Авторскими коллекциями являются коллекции высокой моды и коллекции «прет-а-порте», созданные известными модельерами, предназначенные для индивидуального клиента или массового потребителя, а также коллекции, созданные для демонстрации на международных выставках и ярмарках, на презентациях, для участия в творческих конкурсах.

4. Коллекции специального назначения, например, коллекция школьной одежды.

Различные типы коллекций дополнительно могут подразделяться с учетом:

- ассортимента (в зависимости от профиля швейной фирмы);
- сезонности;
- возрастных категорий (коллекции одежды для детей, молодежи и т. п.);
- конкретного назначения (коллекции нарядной одежды, одежды для спорта и отдыха и т. п.).

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятия «дизайн».
2. Каковы основные этапы изучения творческого источника для создания новых моделей?
3. Что может послужить источником творчества для дизайнера?
4. Опишите основные территориальные комплексы казахского народного костюма.
5. Что входит в ассортимент одежды традиционного казахского мужского костюма?
6. Дайте характеристику ассортименту одежды традиционного казахского женского костюма.
7. Чем костюм замужней женщины-казашки отличался от костюма девушки?
8. Перечислите основные виды обуви в составе традиционного костюма казахов.
9. Назовите виды мужских и женских головных уборов казахов.
10. Каким образом происходит процесс трансформации творческого источника в модель современной одежды?
11. Что такое семейство моделей?
12. Какие приемы существуют для создания семейства моделей на одной конструктивной основе?
13. Каковы особенности проектирования ансамбля?
14. Как проектируется коллекция?
15. На какие типы подразделяются коллекции?

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Моделирование одежды – это целое искусство, неразрывно связанное со всеми аспектами нашей жизни и явлениями, окружающими нас. Признанные авторитеты в области дизайна сходятся в едином мнении о том, что грамотный специалист индустрии моды должен иметь широкий кругозор, охватывающий многочисленные сферы человеческой деятельности, не ограничиваясь только специальными знаниями о закономерностях построения формы костюма.

Известно, что одежда, которую мы носим, может рассказать о многом. Она несет определенную информацию о своем владельце, связанную с его вкусами, социальным положением, уровнем жизни, профессией, характером, привычками и многим другим. Таким образом, даже самый простой на первый взгляд предмет одежды – это часть целого сложного образа реального потребителя. И успешность образа во многом определяется мастерством художника-конструктора-модельера.

Востребованный специалист в сфере моделирования костюма – это художник, инженер, психолог и организатор в одном лице. Поэтому, говоря о конечной цели дизайнерского образования, речь идет о подготовке будущего специалиста к активной творческой познавательной и практической деятельности.

Сведения, изложенные в учебнике, должны помочь в упорядочении и расширении узкоспециальных знаний, необходимых каждому начинающему художнику-модельеру, дизайнеру костюма. Наряду с этим, для полного освоения и закрепления предложенного материала, необходима также самостоятельная работа обучающегося, подкрепленная практикой. Все это должно проявляться в активном отношении к получаемой информации, в осмысленном и глубоком познании и анализе окружающих предметов и явлений современного общества.

Следует подчеркнуть, что настоящему художнику-модельеру (дизайнеру) необходимо стремиться развивать свой собственный творческий почерк, а для этого необходимо быть любопытным и «жадным» до новых знаний. Поэтому важно дополнять свое самообразование книгами, посвященными футурологии, окружающей среде, народной культуре и творчеству, литературе, экологии, биологии, психологии, антропологии, наукам о поведении, экономике. Создание гармоничной одежды – дело рук творческой, всесторонне развитой личности.

## ГЛОССАРИЙ

**Абстракционизм** (лат. *abstractus* – отвлеченный) – модернистское течение в искусстве XX в.; абстрактное искусство сводится к созданию с помощью отвлеченных художественных форм (цветовых пятен, линий, фактур).

**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.).

**Анорак** – в классическом варианте: куртка с капюшоном, одевающаяся через голову с карманом-кенгуру. Может быть с двойной застежкой (молния + кнопки или пуговицы). Бывает как в утепленном, так и облегченном варианте (летнем).

**Ансамбль** (фр. *ensemble* – вместе) – совокупность элементов одежды и аксессуаров, подчиненных общему композиционному замыслу и составляющих стройное единство; все элементы ансамбля костюма носятся одновременно.

**Бекеша** – старинная верхняя зимняя одежда, в основном мужская. Детские бекеша носили и девочки; отличительная черта – меховая отделка на рукавах, по доле, карманах; воротник представлял собой невысокую меховую стойку.

**Бермуды** – легкие короткие летние брюки до колена (длинные шорты) с широкими штанинами, часто с отворотом.

**Блейзер** – мужской или женский, свободного кроя или приталенный пиджак из одноцветной материи с накладными карманами (на нагрудном кармане обычно вышит знак клуба, принадлежность к клубу выражается через цвет ткани, чеканку на металлических пуговицах). Термин «блейзер» (англ. *blazer*) происходит от глагола *blaze* – светиться, искриться, что, прежде всего, относится к металлическим пуговицам.

**Боди** – облегчающая одежда из трикотажа, состоящая из лифа, выполненная как одно целое с трусами с застежкой на кнопки или пуговицы на ластовице; может быть с рукавами или без.

**Болеро** – короткая (длиной выше линии талии), богато украшенная куртка (безрукавка) испанских тореадоров, не имеющая застежки. В современной женской моде чаще всего используется в вечерних туалетах.

**Бриджи** – узкие брюки длиной чуть ниже колена.

**Буфы** (фр. *bouffer* – надуваться, топорщиться) – декоративная отделка в виде пышных складок, сборок на рукавах, юбках и т. д.

**Бюстье** – маленькая, плотно прилегающая блузка без рукавов. Известно как предмет женского белья с начала XIX века. В качестве верхней одежды появилось в 50-е годы XX века. Выбор материалов и декор позволили сегодня бюстье перейти в ранг вечернего и эстрадного костюма.

**Велосипедки** – спортивные эластичные брюки до колена, модные с конца 80-х гг. XX 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.

**Гардероб** – набор комплектов одежды и аксессуаров, принадлежащих одному человеку и отвечающих его образу жизни, определенным социальным и климатическим условиям.

**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.

**Дафлкот** – мужское или женское укороченное пальто спортивного стиля с характерными особенностями: кокетка, застежка на пуговицы-палочки, капюшон.

**Дефиле** (фр. *defiler*) – проход манекенщиц, демонстрирующих модели одежды перед зрителями во время показа коллекций.

**Джемпер** – надеваемая через голову вязаная фуфайка с круглым воротом, с рукавами, без воротника и без застежки.

**Дисимметрия** – незначительное нарушение симметрии предмета за счет введения в его композицию мелкой детали.

**Диспропорция** – несоразмерность, несоответствие частей, отсутствие пропорциональности.

**Доха** – просторная зимняя одежда с широкими рукавами, шитая мехом наружу.

**Жабо** – отделка, выполненная из ткани или кружев, собранных в сборку или сложенных в складку, которая крепится под воротником, опускаясь вниз по груди.

**Жакет** (фр. *jaquette* – куртка) – разновидность короткой женской верхней одежды из трикотажа или шерстяной ткани, с длинными или укороченными рукавами. Жакет напоминает пальто, но в отличие от него шьется из более легкой ткани и имеет малую длину. Может быть однобортным, двубортным или на молнии, с воротником или без. Традиционные жакеты имеют приталенный по фигуре силуэт, но существуют различные вариации и более свободного кроя.

**Жакет-кардиган** обязан своим появлением графу Дж. Кардигану, не имеет воротника, высоко застегивается, шьется, как правило, с карманами.

**Жакет-спенсер** – короткий (до талии) жакет приталенного или прямого силуэта. В XVIII веке вошел в моду, названный в честь лорда Спенсера, укоротившего полы своей куртки.

**Жакет-тренкот** напоминает пальто-тренкот, только короче. Он шьется из плотной ткани, с отлетной кокеткой, накладными карманами, поясом и погонами.

**Жаккардовая ткань** – ткань с набивным рисунком, вначале жаккардовые ткани были только одноцветными, с атласным узором по матовому фону. Название ткани происходит от фамилии создателя машины для производства такой ткани Джозефа Мари Жаккарда, который в 1805 году изобрел первую жаккардовую машину.

**Жилет** – плечевая одежда с застежкой спереди, без рукавов, появился во второй половине XVIII в. вместо весты; первоначально жилет носили под фракком.

**Камзол (веста)** – обтягивающая мужская одежда с длинными узкими рукавами, длиной до колена, без обшлага, распространенная в XVII-XVIII вв., которую позже стали носить без рукавов и заменили жилетом.

**Кардиган** (англ.) – шерстяной жакет по фигуре, без воротника на пуговицах, с глубоким вырезом. Назван в честь седьмого графа Кардигана (1797-1868), носившего подобный жакет.

**Кафтан** – старинная русская мужская одежда по фигуре с маленьким воротником или без него.

**Квилт** (англ. *quilt* – стеганое одеяло) – вид декоративного оформления текстильных изделий, сочетающий фигурную стежку и лоскутную технику (пэчворк).

**Ковбойка** – рубашка из клетчатой ткани, с длинными рукавами и погонами.

**Кокетка** (фр. *coquette*) – конструктивный элемент одежды, представляющий собой горизонтальное членение в верхней части плечевого или поясного изделия.

**Кринолин** – конструкция в виде широкой юбки на гибких стальных обручах, соединенных друг с другом лентами.

**Куртка** (лат.) – первоначально короткая, наглухо застегивающаяся мужская верхняя одежда. В России нечто подобное появилось в XVIII в. (первая фиксация – 1792 г.). В настоящее время так называется мужская и женская верхняя одежда, фасон и длина которой меняются в зависимости от моды.

**Ленга** – расклешенная юбка длиной в пол, элемент индийского костюма. Ее носят с узкой короткой блузкой-чоли и шарфом дупатта. Эту комбинацию современные индийские женщины часто предпочитают в качестве свадебного наряда, так как традиционные сари невесты очень тяжелы.

**Лиф** – верхняя часть плечевых швейных изделий, покрывающая стан фигуры человека от линии талии и выше.

**Лосины (легинсы)** – рейтузы из эластичных материалов (лайкра, ластик).

**Макинтош** – мужской или женский непромокаемый плащ. Назван в честь шотландского химика Чарльза Макинтоша, разработавшего в начале XIX века способ создания непромокаемой материи.

**Манто** – женская верхняя одежда из ткани или меха без сквозной застежки.

**Матроска** – синяя блуза с большим прямоугольным отложным воротником, напоминающая форменную одежду матросов военных кораблей.

**Модуль** (лат. *modulus* – мера) – величина, применяемая для выражения кратных соотношений размеров при придании целому и его частям соизмеримости.

**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 вытачек в выпуклых местах и высекания лишней ткани.

**Норфолк** – охотничья куртка, названная именем лорда, который ввел ее в свой гардероб. Она была чрезвычайно популярна в конце XIX века. Шьется длиной до бедер, на спине закладываются две глубокие складки, на талии пришит пояс. Ее черты можно встретить и в современной одежде.

**Оборка** – конструктивно-декоративный элемент одежды; род отделки в виде присборенной полоски ткани, которая пришивается по краю швейных изделий.

**От кутюр** (фр. *haute couture* – высокое шитье) – парижский синдикат высокой моды, включающий 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.

**Палантин** (фр.) – женская наплечная накидка из меха, бархата или другой ткани. Названа по имени принцессы Палантинской, которая однажды, замерзнув, накинула на плечи полоску из соболей.

**Панье** – жесткий объемный каркас для юбки из китового уса или плетеного тростника.

**Парка** – удлиненная куртка свободного кроя с поясом на кулиске, с большими карманами, двойной застежкой.

**Пелерина** – короткая накидка на плечи, как правило, не доходящая до талии, надеваемая поверх платья или пальто.

**Пиджак** (англ.) восходит к облегающим жакетам времен готики. Пиджак примерно в том виде, в каком мы его знаем, появляется в 70–80-х гг. XIX века в Англии: это ежедневная (рабочая) одежда, которая тогда обшивалась по бортам черной тесьмой.

**Поло** – спортивная рубашка с мягким отложным воротником и застежкой до середины груди.

**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.

**Пуловер** – трикотажная рубашка без воротника и застежки, с рукавами и V-образным вырезом.

**Пыльник** – легкий летний плащ.

**Пэчворк** (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.

**Раппорт** (фр. *rapport* – возвращение) – тождественно повторяющаяся часть или мотив орнамента.

**Реглан** (англ. *raglan* по имени генерала, 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.

**Редингот** – мужская или женская верхняя одежда прилегающего силуэта с двумя небольшими воротничками и двубортной застежкой.

**Редингтон** – женская и мужская верхняя одежда прилегающего силуэта и со сквозной застежкой. Впервые появился в Англии в XVIII веке как мужской костюм для верховой езды.

**Рейтузы** – длинные узкие вязаные брюки.

**Рюш** – род декоративной отделки одежды в виде присборенной полоски ткани, которая может притачиваться как по краю изделия, так и внутри деталей.

**Сарафан**. 1. Платье без рукавов или со вшитыми рукавами из бельевой ткани как русская национальная женская одежда. 2. Легкое женское платье без рукавов.

**Сари** – традиционная индийская одежда, драпируемая вокруг тела. Это прямоугольное полотнище ткани длиной от 5 до 9 метров подходит женщинам любой комплекции.

**Сафари** – тропический костюм, удобная функциональная одежда из плотного хлопка для путешествий, обычно шьется песочных, защитных или хаки (незаметных в джунглях и саванне) цветов. Детали соответствуют функции: карманы и застежки, позволяющие в необходимой степени трансформировать костюм.

**Свингер** – короткое пальто из шерстяной ткани или меха с сильно расклешенной спиной.

**Свитер** – трикотажная фуфайка с рукавами без застежки и высоким воротником.

**Слаксы** – широкие брюки.

**Смокинг** – вечерний, нарядный мужской пиджак особого покроя – с сильно открытой грудью и воротником, покрытым атласом. В странах Европы распространен в конце XIX века и вытеснил фрак почти из всех сфер жизни светского мужчины.

**Стеганья** – утепленная одежда, изготовление которой состоит в соединении двух слоев ткани и проложенного между ними утеплителя при помощи различно расположенных стежков.

**Тренкот** – пальто или плащ из плотной ткани, прототипом является шинель. Пальто с отлетной кокеткой, накладными карманами, погонами. Все эти детали обычно имеют отделочную строчку по краю.

**Туника** – плечевая одежда прямого силуэта, короче юбки и длиннее блузки.

**Унисекс** (лат. *unus* – один) – явление в современном costume, 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.).

**Фактура** (лат. *factum* – обработка, строение) – качество обработки поверхности предметов, используемое как средство художественной выразительности.

**Фрак** – мужская парадная одежда, отрезная в талии, с узкими длинными фалдами сзади и вырезанными спереди лацканами, с отложным воротником и лацканами.

**Френч** – куртка военного образца.

**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.

**Хитон** (гр. *chiton*) – у древних греков род несшитой драпированной одежды (до колен и ниже), характерной как для женского, так и для мужского костюма.

**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.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Сафина Л. А., Тухбатуллина Л. М., Хамматова В. В., Абуталипова Л. Н. Проектирование костюма. – М.: ИНФРА-М, 2015.
2. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. – 6-е изд. – М.: Книжный дом Университет, 2015.
3. Линч А., Штраусс М. Д. Изменения в моде. Причины и следствия. – М: Гревцов Паблишер, 2009.
4. Небрета Л. Э. Самый современный атлас мировой моды. – М.: Астрель, 2009.
5. Джексон Т., Шоу Д. Индустрия моды. – Киев: Баланс Бизнес Букс, 2011.
6. Силинг Ш. Мода. – М.: Астрель, 2011.
7. Мода. Полная энциклопедия одежды и стилей. – М.: ОГИЗ, 2013.
8. Комиссаржевский Ф. История костюма. – М.: Астрель. АСТ-Люкс, 2005.
9. Огюст Расине. Иллюстрированный атлас истории моды. – М.: ЭКСМО, 2008.
10. Козлова Т. В., Рывинская Л. Б., Тимашева З. Н. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Легпромбытиздат, 1990.
11. Коротева Л. И., Яскин А. П. Основы художественного конструирования. – М.: ИНФРА-М, 2011.
12. Макавеева Н. С. Основы художественного проектирования костюма (практикум). – М.: Изд. центр «Академия», 2008.
13. Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю. Моделирование и художественное оформление одежды. – М.: Изд. центр «Академия», 2006.
14. Кабижанова Г. К. Основы декоративной композиции. – Алматы: Lem, 2002.
15. Джанибеков У. Д. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата: Онер, 1982.
16. Джанибеков У. Д. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – Алма-Ата: Онер, 1991.
17. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Казахская национальная одежда (XIX – начало XX века). – Алма-Ата: Наука, 1964.
18. Маргулан А. Казахское народное прикладное искусство. Т. 1-3. – Алма-Ата: Онер, 1994.
19. Нуржасарова М. А. Теоретические и методологические принципы проектирования современной одежды на основе традиционного казахского костюма: Автореф. дис. ... докт. техн. наук; спец. 05.19.04 / Нуржасарова Майра Абдрахмановна. – М., 2005. – 49 с.
20. Рассохина Э. А. Казахские народные традиции в современной одежде. – Алма-Ата: Онер, 1982.

*Серия «Профессиональное образование»*

Нуржасарова Майра Абдрахмановна  
Беркалиева Гульнар Ниязбековна  
Рустемова Айгуль Омаровна  
Умрихина Анастасия Олеговна

## **Моделирование и художественное оформление одежды**

121107 «Модельер-закройщик»,  
121108 «Модельер-конструктор»

*Учебник*

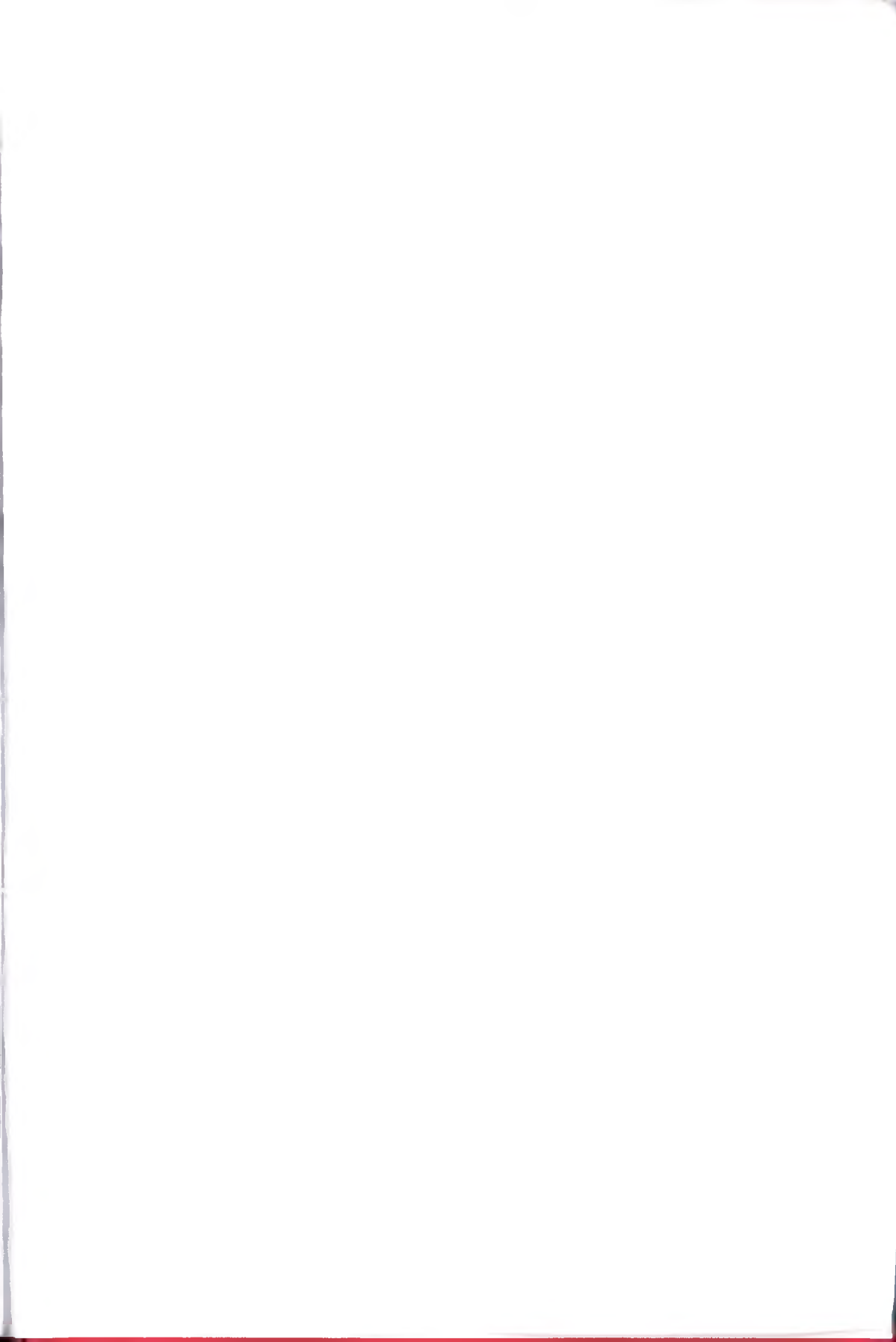
2-е издание, переработанное и дополненное

*Редактор Сауле Уралова*  
*Технический редактор Эльмира Заманбек*  
*Художественный редактор Женис Казанкапов*  
*Дизайнер Вячеслав Козлов*  
*Корректор Сауле Уралова*  
*Компьютерная верстка Динары Канапиновой*

Подписано к печати 15.02.2017.  
Формат 70x100<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. п.л. 13,0.  
Тираж 500 экз. Заказ № 0025.

Издательство «Фолиант»  
010000, г. Астана, ул. Ш. Айманова, 13  
тел./факс: 39-60-70, 39-54-59, 39-72-49

Отпечатано в типографии ТОО «Регис-СТ Полиграф»



ISBN 978-601-302-657-2



9 786013 026572

*F*FOLIANT