

Ф.М.ПАРМОН

# КОМПОЗИЦИЯ КОСТЮМА





Учебник написан для студентов техникологических вузов и факультетов легкой промышленности и направлен на формирование художественного вкуса у будущих специалистов по проектированию и производству костюма (одежды, обуви, аксессуаров). В книге излагаются основы композиции костюма, которыми руководствуются при создании одежды, обуви и аксессуаров как объекта творчества, а также при оценке качества образцов; специфика художественного проектирования костюма промышленного производства как сферы дизайна; принципы моделирования изделий промышленного производства. Раскрыты источники творческого процесса художника. Костюм рассматривается как средство эстетического формирования личности. По образному выражению известного художника по костюму Н.П.Ламановой, "...искусство должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников".



**ЛЕГПРОМБЫТИЗДАТ**



ББК 37.279  
П 18  
УДК 646.4(075.8)

*Федеральная целевая программа книгоиздания России*

Рецензент – доцент Московской государственной академии  
сферы быта и услуг, член Союза художников  
**В.Б.Дыминский**

*Учебник издается в авторской редакции*

*Первое издание учебника удостоено серебряной медали  
на Всесоюзном конкурсе учебников для вузов в 1988 г.*

**Пармон Ф.М.**

П 18      Композиция костюма: Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1997 – 318 с.,  
ил. – ISBN 5-7088-0724-5.

В книге излагаются основы композиции костюма, которыми руководствуются при создании одежды, обуви и аксессуаров как объектов творчества, а также при оценке качества образцов; специфика художественного проектирования костюма промышленного производства как сферы дизайна; принципы моделирования изделий промышленного производства. Раскрыты источники творческого процесса художника, изложено искусство русского народного костюма. Костюм рассматривается как средство эстетического формирования личности.

Для студентов вузов. Полезна также для широкого круга читателей.

П  $\frac{3404000000-005}{044(01)-97}$  Без объявл.

ББК 37.279

ISBN 5-7088-0724-5

© Издательство "Легкая промышленность и бытовое обслуживание", 1985  
© Пармон Ф.М., 1997, с изменениями



## ВВЕДЕНИЕ

Проектирование и производство костюма (одежды, обуви, аксессуаров) высокого качества неразрывно связано с подготовкой специалистов – художников-дизайнеров, инженеров-конструкторов, инженеров-технологов швейного, обувного и кожевенно-галантерейного производства, способных решать сложные профессиональные задачи и вместе с тем быть эстетически грамотными.

Они участвуют непосредственно в создании костюма или оценке качества разработанных образцов, обязаны уметь проанализировать и объективно оценить качество образца (изделия) и, в частности, грамотно определить его эстетические достоинства, композиционное совершенство.

От того, насколько инженер-конструктор или инженер-технолог прочувствует замысел художника и донесет его через отработанную конструкцию и совершенную технологию до готового образца, зависит качество изделий массового и серийного производства. Поэтому будущие специалисты должны усвоить основы композиции костюма, вопросы художественного проектирования изделий промышленного производства, хорошо ориентироваться в вопросах моды в костюме и стилях, принципах творческой деятельности ведущих моделирующих организаций и модельеров. Они должны понимать проблемы, стоящие перед художником, знать методику работы художника, видеть красоту промышленных образцов, уметь рисовать.

Задача художника-педагога – обучение будущего специалиста мастерству в органичном единстве с воспитанием высоких идейных и нравственных качеств, содействие выявлению, становлению и развитию творческих индивидуальностей.

Автор выражает благодарность В.Б.Дыминскому за полезные замечания и советы, высказанные при рецензировании рукописи.

---

## 1. КОСТЮМ – ОБЪЕКТ ТВОРЧЕСТВА, СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ

### 1.1. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС И КУЛЬТУРА КОСТЮМА

По-настоящему красив и счастлив тот,  
кто находит время и силы постигать  
великую культуру человечества.

*С.Т.Коненков*

В формировании гармонически развитой личности особое место занимает эстетическое воспитание. Оно неразрывно связано со всеми другими направлениями воспитания – политическим, трудовым, нравственным, физическим и художественным. В течение всей жизни человека и во всех сферах его деятельности – в труде, быту, общественной деятельности, общении, отдыхе – формируются его эстетическое сознание и эстетические чувства. Ведь благодаря труду человек стал творцом прекрасного.

Эстетическое воспитание не приносит желаемых результатов, если оно не подчинено высокой нравственности.

Для эстетического воспитания личности имеется богатейший арсенал средств, среди которых важнейшим является искусство как главный компонент художественной культуры.

Искусство пробуждает и развивает понимание эстетических ценностей в человеческой жизни, любовь к природе. Оно является существенным фактором эстетического вкуса как факта эстетического сознания, как стимулятора общественной практики.

Эстетический вкус выражает оценку действительности с позиции выработанных у человека представлений о прекрасном, безобразном, комическом, трагическом и т.д. Если же предметом этой оценки оказывается искусство как средство образной передачи мыслей, эмоций, знаний, то способность высказывать ее называют художественным вкусом.

Вкусом должен обладать прежде всего сам создатель произведений искусства, так как он в известной степени “программирует” характер дальнейшего восприя-

тия своих произведений и в некоторой степени является законодателем эстетических вкусов общества.

Эти же требования предъявляются и к специалистам, создающим окружающий предметный мир для удовлетворения жизненных потребностей человека, — художникам-проектировщикам, конструкторам, технологам и т.д., т.е. тем, кто в определенной степени способствует процессу воспитания личности. Развитым эстетическим вкусом должны владеть и те, кто живет, трудится, отдыхает в этой предметной среде. Каждый человек должен постоянно воспитывать, обогащать, совершенствовать эстетический вкус.

Цель гармонизации предметного мира — обеспечить наиболее рациональную взаимосвязь человека с предметным миром, наиболее эффективную и здоровую организацию его труда, учебы, быта, отдыха. Важно, чтобы вещи служили человеку, а не он был их рабом. Таким образом, гармонизация предметного мира — не только материально-технический, но и социальный прогресс. Он определяется социальной структурой общества, его общественными и эстетическими идеалами.

Разумные потребности формируются не только материальными условиями, но и всем строем нашей общественной жизни, духовным уровнем людей. Задача состоит в том, чтобы воспитать деятельную личность, способную творить по законам красоты.

Важнейшей составной частью предметного мира является костюм — средство эстетического воспитания личности. Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальных достоинств.

Костюм — образно решенный ансамбль, в центре внимания которого — человек; ансамбль объединяет одежду, обувь, прическу, грим, аксессуары и несет определенную утилитарно-эстетическую функцию.

Одежда — система материальных оболочек, искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий природы и являющийся некоторым проявлением индивидуальности человека, эпохи.

Обувь — покров стопы или и голени ноги человека, защищающий от внешних механических и температурных воздействий, обеспечивающий удобство передвижения и выполняющий наряду с утилитарной эстетическую функцию.

Аксессуары — дополнения к костюму — шарф, кофты, платок, головной убор, галстук, перчатки, сумка, кошелек, пояс-ремень, зонтик, чулки и т.п.

Сумку, пояс-ремень, кошелек, перчатки и т.п. называют галантереей. В понятие “галантерейные” или “кожевенно-галантерейные” изделия (как и швейные, текстильные, трикотажные, меховые и другие изделия) вкладывается смысл, определяющий ассортимент изделий, вырабатываемых из тех или иных материалов.

Разрешить вопрос эстетики современного костюма (а значит и формирования у масс высокого эстетического вкуса) в широком понимании этого слова способно в первую очередь промышленное проектирование и производство.

Нас интересует в первую очередь создание образов, рассчитанных для внедрения в массовое, серийное производство, т.е. деятельность той категории специалистов, от которых зависит качество одежды, обуви, поступающих для широкого круга потребителей. Ибо массовая мода определяется не достоинством моделей на показах-демонстрациях, а продукцией промышленного производства, тем, что демонстрируют люди ежедневно на улице, на работе и отдыхе, дома. По образному выражению известного художника-модельера А.А.Левашовой, “мода — не показ в роскошном зале, а улица с ее разнообразными требованиями, улица, которой нужен режиссер в лице промышленного художника, знающего все возможности страны, способного угадать и формировать вкусы завтрашнего дня”.<sup>1)</sup>

Современный человек предъявляет к костюму более высокие требования, хочет, чтобы он отличался подлинной красотой и высокой степенью удобства. В связи с этим важную роль в повышении качества промышленных изделий играет эстетический фактор. Забота об эстетическом преобразовании окружающей людей предметной среды, о повышении художественно-конструкторского уровня промышленной продукции должна стать у нас делом государственной важности.

Повышение качества костюма промышленного производства является важной проблемой культурного и технико-экономического прогресса.

Промышленное производство одежды, обуви и т.п. является результатом коллективного труда художников, конструкторов, технологов, экономистов и других специалистов, направленного на достижение высокого качества продукции. От создателей костюма требуется высокий профессионализм. Специалисты, непосредственно участвующие в коллективном творчестве, должны быть эстетически образованными.

<sup>1)</sup>Левашова А.А. (К 50-летию со дня рождения). — Техническая эстетика, 1968, № 6, с. 30.



## 1.2. КОСТЮМ – ОБЪЕКТ ТВОРЧЕСТВА

Костюм – особый объект творческой деятельности художника. Искусство создания костюма, как и всякое другое искусство, требует от создателя мастерства, знаний, фантазии, вкуса, определенных навыков. Для создания костюма (одежды, обуви, аксессуаров) используются самые разнообразные материалы, наделенные различными качествами – цветом, фактурой, структурой, рисунком. Разрабатывают материалы специалисты широкого диапазона – текстильщики, трикотажники, кожевники, меховщики, химики и др. Из материалов создаются объемные, трехмерные пластичные формы платьев, ботинок, шляп, сумок и т.п. Создавая костюм как художественный ансамбль, взаимосвязывая, согласовывая элементы композиции в органическое, единое целое, художник по костюму решает также вопрос тонально-цветовых соотношений, сочетаний. Таким образом, художник по костюму – это и скульптор, и живописец, и график. Немаловажную роль в формировании многогранного специалиста играет также овладение технологическим (портновским) мастерством.

Ансамбль – художественно решенный костюм, несущий определенную идею (замысел), образное содержание, структуру, обусловленные назначением. Ансамбль костюма характеризуется строгой взаимоподчиненностью его составляющих с образом человека конкретного времени, эпохи, находясь в созвучии с окружающей средой – интерьером или экстерьером.

Архитекторы, в соответствии с решаемыми ими профессиональными задачами, понимают под ансамблем совокупность сооружений, композиционно связанных в едином пространстве на основе общей художественной идеи. С культурологической и дизайнерской точек зрения архитектурный ансамбль – лишь часть предметного ансамбля культуры. Предметный ансамбль – это комплекс предметов, не имеющих внешней пространственной связи, но объединенных общей художественной идеей, моделирующей (отражающей) целостное существование комплекса в системе культуры.<sup>1)</sup> Типичный пример предметного ансамбля – коллекция одежды, предлагаемая создателями на новый сезон. В реальном пространстве и времени модели, вошедшие в коллекцию, могут никогда не встретиться, однако в основе их целостности лежит худо-

жественная модель – образ человека как субъекта определенного образа жизни, типологизированного в ряде ситуаций жизнедеятельности: “дом”, “работа”, “отдых”, “спорт”, “театр” и т. д.

Комплект – это набор элементов костюма, объединенный стилевым единством и определенными признаками – материалом, назначением, цветом. Предметы, составляющие комплект, равнозначны, взаимозаменяемы, что и отличает комплект от ансамбля.

Продуктом деятельности создателя костюма является модель (образец). По своему характеру различают модели-идеи (выставочные, перспективные, уникальные) и промышленные модели. У каждого художника идея новой модели, коллекции зарождается по-своему.

Промышленным образцом признается новое художественно-конструкторское решение изделия, определяющее его внешний вид, соответствующее требованиям технической эстетики, пригодное к осуществлению промышленным способом и дающее положительный экономический эффект.

Художественно-конструкторское решение промышленного образца, претендующего на правовую охрану, должно обладать такой совокупностью существенных признаков, которые в достаточной мере определили бы образность образца: решение должно быть новым и отличаться от аналогичных отечественных и зарубежных образцов, должна быть обеспечена возможность изготовления его в промышленных условиях при экономически целесообразных затратах на производстве, а также с использованием прогрессивных материалов и технологий промышленного машинного производства; обладать художественной выразительностью и композиционным совершенством; производство и потребление продукции, произведенной по образцу, должно давать положительный результат, под которым понимается экономический, технический, социально-психологический или иной общественно-полезный результат.

Коллекция – это серия моделей определенного или различного назначения, построенная на основе единого решения, стиля, конструкции, базовой формы, структуры материала.

В разных областях научных знаний понятие “стиль” толкуется по-своему. В архитектуре и искусстве стиль обычно выступает как эстетическая категория, носящая временной характер и представляющая собой своего рода систему единых признаков, объединяющих предметную среду, жанры изобразительных искусств. Стиль в таком его понимании выступает как

<sup>1)</sup>Метод художественного конструирования. Дизайн-программа. М., ВНИИТЭ, 1987, с. 85.

исторически сложившаяся общность творческих принципов, характера и особенностей выражения наиболее существенных признаков предметов материальной и духовной культуры, создаваемой обществом.

Всегда создание принципиально нового немислимо без вдохновения, которое приходит только в результате постоянного поиска.

В модель-идею автор вкладывает свое творческое мастерство, талант художника, свой почерк создателя по-новому решенной, порой уникальной, единичной, неповторимой вещи. Эти модели могут быть более трудоемкими по сравнению с обычными моделями, усложненной конструкции, с увеличенным расходом материала, с введением ручных технологических операций изготовления и отделки (например, ручная вышивка) и т.п. Такие единичные модели, созданные на высоком художественном уровне, являются произведениями прикладного искусства.

На упрек журналистов в адрес французского мастера моды Пьера Кардена, что иные его модели просто неудобно надевать (так они вычурны), кутюрье ответил: "Ваши упреки справедливы лишь по отношению к самой "острой" части моей коллекции. Кроме того, художник имеет право на свое видение. Истина не бывает простой, она так же сложна, как люди, которые стремятся ее выяснить. Допустим, Пикассо рисовал женщину, видя ее с трех позиций. А я открываю новые объемы одежды. Существуют две моды: одна – практичная (она долговечна), другая – нарядная (она заставляет много говорить о себе и проходит в один сезон). Признаюсь, мне интереснее работать во второй".<sup>11</sup>

На основе моделей-идей порой рождаются, создаются целые коллекции – направляющие, промышленные и др.

Композиционно-конструктивно отработанные и технологически совершенные промышленные модели, являясь объектом деятельности дизайнера, создаются с учетом производственных и других возможностей для внедрения и тиражирования в условиях предприятия.

Некоторые специалисты считают художника-модельера оформителем, который занимается внешним украшением готовой вещи, формы, созданной без его участия. В действительности это далеко не так. Художник, разрабатывая новую идею, видит форму в целом еще задолго до того, как определится конструкция.

Природа "эстетического" не лежит на поверхности явлений, предметов, а взаимосвязана с практической деятельностью создателя и функционально-технической структурой изделия.

Красота промышленного образца рассматривается как особый, исторически выработанный и непрерывно совершенствующийся механизм целостной оценки степени совершенства вещи (предмета, изделия). У каждого художника идея нового (модели, коллекции) зарождается в результате постоянного и кропотливого труда. Вот как французский модельер К.Диор проводил первую примерку рождаемой модели: "...Я прошу манекенщицу подойти, походить – я смотрю, как живет платье. Я рассматриваю его в большом зеркале, чтобы увидеть модель в двойном отдалении – в зеркале недостатки виднее... Я смотрю на модель со спины, сбоку, разглядываю, на месте ли каждый шов. И потом задаю себе вопрос: "Получилось ли то, что я хотел?". Тут не приходится щадить ни самолюбие закройщицы, ни свое собственное. Нужно быть суровым судьей. Это требует большого напряжения. Мне не нравится какая-нибудь баска, мне кажется, что она неверна по пропорциям. Может быть, укоротить ее? Наоборот, я ее расширяю. Я ищу новую длину для юбки или для рукавов. Увеличиваю или уменьшаю вырез. Точно устанавливаю место швов. Разница может быть в один сантиметр, но от этого зависит удача модели. Иногда из-за шва не на месте платье полнит фигуру; если шов немного сдвинуть, фигура будет выглядеть стройнее. Обычно цель всех изменений – это большая простота. Какой-нибудь шов кажется лишним – обходятся без него. В другом месте необязательны вытачки – их заменит сутюжка или иное направление ткани. Один из самых больших секретов работы: чем меньше кроя, тем лучше покрой".<sup>12</sup>

Деятельность художника в области костюма имеет много специфического, не свойственного другим сферам творчества. Искусство костюма характеризуется конкретностью. Поскольку костюм и человек – неразрывное целое, костюм должен быть жизнеспособным, т.е. удобным, практичным, красивым, элегантным. Эти качества закладываются создателем уже в его первоначальный замысел. Вместе с тем костюм недолговечен по сравнению с произведениями живописи, скульптуры, архитектуры и т.п., которые живут веками, волнуют зрителя постоянно.

<sup>11</sup>Пьер Карден. – Неделя, 1975, № 38, с. 13.

<sup>12</sup>Кристиан Диор. Рождение коллекции. Главы из книги "Кристиан Диор и я". – Журнал мод, прил. № 1, М., 1966, № 4.

### 1.3. КОСТЮМ – СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ

В недалеком прошлом костюм утверждал положение человека в обществе, его стоимость была отражением богатства человека. Модная одежда была дорога – ее изготавливали на заказ портные-художники. Хороший туалет чаще был отражением вкуса автора, нежели обладателя этого туалета.

В наш век отношение к костюму в корне изменилось. Выразительный, образно решенный костюм способствует раскрытию внутреннего богатства человека, его индивидуальных достоинств, характеризует его отношение к окружающему миру.

Еще в 30-е гг. известный художник-модельер Н.П.Ламанова подчеркивала роль одежды (костюма) в формировании художественного вкуса: "...искусство должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников".<sup>1)</sup> Эти слова звучат особенно актуально сегодня: потребность в красоте костюма, как и в красоте всего окружающего предметного мира, укрепляется и расширяется.

Эстетический вкус личности проявляется не только в том, как человек одет, каковы его манеры, как он говорит, но и в том, как он осуществляет свою профессиональную деятельность, насколько полезен и интересен он обществу, в какой бы сфере ни протекала его деятельность.

Сегодня основная масса людей обладает достаточно развитым вкусом. По внешнему облику, пожалуй, невозможно отличить, кто он – инженер, ученый или рабочий.

Эстетическая роль костюма в том, чтобы вместе с другими факторами внешней культуры выявить красоту и духовное богатство человека, помочь осуществить гармоническую связь образа с внешней средой.

Моду выносит на улицу молодежь. Молодые охотно принимают новое; сегодня их эстетический вкус и культура в значительной степени зависят от деятельности художников, дизайнеров, от мира вещей, которые их окружают ежедневно. Ведь от того, как и насколько вовремя можно суметь организовать, направить юношу или девушку, подчинить их психологию эстетическим критериям нашего общественного строя, во многом зависит формирование современного человека.

Каждый человек, решая свой костюм, с одной стороны, проявляет свой личный вкус, с другой – ориен-

тируется на ту коллекцию, те образцы изделий, которые он видел на показе в демонстрационном зале, кино, журнале, по телевидению. "Мода возникает только тогда, когда промышленность выпустит одежду, соответствующую популярным образцам", – отмечала художник по костюму А.А.Левашова.<sup>1)</sup>

Сегодня костюм на улице рассматривается как типичное для нашего времени соавторство художника и потребителя.

Своеобразная аранжировка моды народом является одновременно источником творчества для художника, создающего костюм. Он подхватывает, развивает инициативу улицы, создавая свои образцы.

Сегодня задача художника по костюму не в том, чтобы дать готовый рецепт, как сделать модное платье, а напротив, помочь человеку самостоятельно найти решение, воспитать его хорошим примером. Поэтому на демонстрациях моделей, лекциях, при просмотре журналов мод надо уметь изучать моду, понять ее образ, а не искать для себя готовый рецепт. Для всего этого нужно быть подготовленным человеком – уметь смотреть показ, демонстрацию, читать журнал мод. Чтобы развить в себе эстетический вкус, человек прежде всего должен быть способным замечать, чувствовать, воспринимать красоту, любоваться ею. В результате этой способности у него и вырабатывается умение выделять красивые предметы, вещи, понимать их достоинства.

Вкус должен быть развитым, но вместе с тем у каждого культурного человека он должен быть наделенным индивидуальными качествами. "Пользуясь счастьем жить в обществе хороших людей, объединенных общей идеологией, я должен помнить, что общность идей не исключает разницы личных вкусов. И если эти вкусы развиваются в направлениях, не опасных для общества, то они могут счастливо существовать, – писал известный режиссер, народный артист СССР Н.П.Акимов. – Более того, если я претендую на звание культурного человека, я обязан с уважением относиться к чужим вкусам. Не зная этого правила, многие хорошие, в сущности, люди приносят немало обид и огорчений своим согражданам грубыми высказываниями об их вкусах и желанием навязать свои".<sup>2)</sup>

Специалистам легкой промышленности (в первую очередь художникам, а также конструкторам, техноло-

<sup>1)</sup>Левашова А.А. Режиссура улицы. – Декоративное искусство СССР, 1969, № 10, с. 34.

<sup>2)</sup>Акимов Н.П. О хороших манерах. – В кн.: Эстетика поведения. М., 1965, с. 34–35.

<sup>1)</sup>Цит. по кн.: Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. М., 1972, с. 17.



гам и т.п.) выпала трудная, ответственная и вместе с тем почетная миссия — направлять свое профессиональное мастерство на проектирование и производство костюма, доставляющего радость людям, создающего благоприятные условия в труде, учебе, на отдыхе. Чтобы мода вышла из демонстрационных залов Домов моделей или других моделирующих организаций “на улицу” и стала массовой, необходимо, чтобы ее опробовали. Обычно это делает молодежь — авангардисты, люди, идущие на шаг впереди массовой моды. Они же принимают на себя удары со стороны поклонников и противников различных направлений моды. Порой их высмеивают, осуждают, затем постепенно к ним при-

выкают. Так происходит обычно процесс принятия нового и моды тоже.

Авангардистами, как правило, становятся люди ищущие, стремящиеся выделиться, отличаться, быть непохожими на других. Но среди них есть и такие, для которых мода превращается в самоцель. Отождествление одних с другими приводит порой к тяжелым последствиям. Так, в 50-е гг. в лексиконе появилось слово “стиляга”. Так называли человека, стильно, сверхмодно одетого. Со стилягами велась открытая борьба. Печально, что в результате этой борьбы досталось и тем, кто более или менее осмысленно относился к своему внешнему облику, костюму.

## 2. ИСТОЧНИКИ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА-КОНСТРУКТОРА

Создание костюма – это постоянный поиск разнообразия форм и конструкций одежды, обуви. Источники, используемые при создании костюма, могут быть самыми различными. Богатейшей кладовой (и в плане форм, и в плане конструкций) для создания современного костюма является исторический костюм, складывавшийся и утверждавшийся веками. В связи с этим для будущего специалиста – проектировщика одежды, обуви, аксессуаров – необходимо изучение эстетики форм и конструкций костюма в историческом аспекте под определенным, специфическим углом зрения. Здесь особое внимание уделено изучению конструкции. Одна из первых заповедей при творческом поиске решения костюма (бытового или сценического) на основе исторического – это понимание и знание конструкции форм той или иной эпохи.

### 2.1. ИЗ ИСТОРИИ ЗАРОЖДЕНИЯ ФОРМ И КОНСТРУКЦИИ КОСТЮМА

Стремление к красоте было свойственно всем народам еще на ранних этапах развития человеческого общества. Сохраняя национальные традиции, передавая навыки и особенности своего ремесла из поколения в поколение, впитывая в себя новые образные понятия, народные умельцы донесли до наших дней образцы национального костюма (рис. 1 см. цв. вкл.). При этом формы и конструкции, выработанные с позиции функциональной целесообразности и рациональности, не претерпевали особых изменений.

Наряду с национальным костюмом богатейшим источником творческой деятельности художника является исторический костюм – от простейших элементарных форм одежды древних народов до европейского кроеного платья.

В каждую историческую эпоху складывался свой эстетический идеал, костюм является наиболее ярким выражением этого. Линии, формы костюма и его элементов определяют пропорциональные членения, соотношения костюма и фигуры человека. В большинстве исторических костюмов эти соотношения были нарушены. За всю историю костюма можно назвать, пожалуй, два примера подчинения пропорций костюма естественным пропорциям человеческого тела – это античный и современный костюм.

Костюм отражает внешний образ человека, выявляет его внутреннее содержание, он как бы является психологической, социальной, возрастной и исторической

характеристикой человека. Психологическая характеристика проявляется в том, что человек надевает на себя. Историческая характеристика складывается из познания всего окружения, которое сложилось в данную историческую эпоху. Как только общество разделяется на классы, костюм становится отражением социального неравенства.

**Одежда.** Первобытному человеку нужны были свободные руки, чтобы нести оружие и орудия труда. Пояс, расположенный по талии, послужил первоосновой для одежды. В дальнейшем на пояс стали что-либо надевать – появились передники, юбки, брюки.

В качестве материала для одежды человек использовал все то, что могло выполнять защитную функцию: листья и волокна тропических растений, мягкую кору деревьев и т.п. Выбор материала для первобытной одежды обусловлен самой природой, в которой жил человек, и главным материалом повсеместно были шкуры животных.

Привязав к поясу две длинные шкуры, защитившие ноги от колючек, человек получил чулки. Затем появляются нарукавники, предохраняющие руки. Позже родилась идея плаща. Сохранившиеся в употреблении в наше время шали, плащи, накидки, пледы – все это “потомки” той шкуры, которой наш хитроумный предок впервые прикрыл тело.

Обувь появилась значительно позже одежды. Ее родиной были горные и северные районы. Головной убор – самый отличительный элемент костюма, отражающий характер, социальное и семейное положение владельца и т.д. Остриженная голова – признак примирения с обстановкой. Считалось, что голова, волосы обязательно должны быть закрытыми.

Элементарная одежда первобытного человека представляла собой покрытие с вырезом или разрезом в середине для головы, которое прикрывало спину, грудь, бедра, защищая тело от неблагоприятных воздействий внешней среды – холода, сырости, жары и т.п.

Наряду с защитой тела человека от внешних воздействий, как и ряд других причин, условием возникновения и совершенствования одежды явился труд человека как главная движущая сила в развитии общества: совершенствовался человек, совершенствовались орудия труда, совершенствовались одежда и обувь.

На примере использования шкур животных для покрытия тела человека рассмотрим, как складывались первоначальные формы одежды вообще. Формы элементарной меховой одежды (целиком используемой шкуры), закрывавшей грудь и живот (в виде передника) или спину, в зависимости от способа крепления развивались следующим образом: 1) шкуры крепили на плече, связывая лапы (например, древняя одежда венгров), – наплечная накидная одежда; 2) посредине



Рис. 2. меховая распашная одежда народов Крайнего Севера (коми).

шкур делали отверстие для продевания ее через голову – туника, пончо; 3) покрытие обертывали вокруг туловища, закрепляя его сбоку и на плече (у украинцев, словаков, болгар и др.), – нагрудник-бунда.

Соединив покрытия по линии бока (сначала с одной стороны, а затем с обеих сторон), человек получил глухую рубаху без рукавов, которая по форме приблизилась к фигуре и, следовательно, лучше согревала тело человека (например, тунгусский кафтан, одежда эстонцев, финнов, норвежцев и др.). Развитие трудовой деятельности (занятие земледелием, скотоводством), кочевой образ жизни (верховая езда) и т.п. в условиях суровых зим требовали более усовершенствованной “подвижной” одежды, которая согревала бы и руки. Общее направление, по которому шло дальнейшее развитие одежды, – появление рукавов, разреза спереди насквозь (распашная одежда), удлинение и расширение нижней части одежды, т. е. развиваются формы распашной одежды (рис. 2); формы глухой рубахообразной одежды из звериных шкур (малица, совик) сохранились и до наших времен на Крайнем Севере.

Обувь. С давних времен форма и конструкция обуви тесно связаны с условиями носки, средой, климати-

ческими условиями, в которой проживает тот или иной народ. Так, в жарких южных районах издавна определился такой вид обуви, как сандалии, которые явились хорошей защитой ног (плантарной части стопы) от ожогов и механических повреждений. Сандалии и сейчас широко используются как летняя обувь в странах с умеренным климатом и как незаменимая – на юге.

Ученые считают, что первой (самой элементарной) обувью был кусок кожи или материала растительного происхождения, который человек прикрепил к нижней части стопы или которым обмотал ногу. Помимо кожи, для обуви использовались такие растительные материалы, как кора, камыш, папирус, лыко, солома, а также грубая толстая пряжа, войлок, дерево. Первая форма такой обуви – своего рода обертка (чехол) для стопы. Простейшая кожаная туфля получалась из прямоугольного куска кожи.

Формование обуви происходило на ноге – верхний край куска кожи стягивали ремешком-продержкой из кожи или сухожилия, фиксируя таким образом форму стопы и обуви. Так выглядели многие формы национальной обуви, которая сохранилась и до наших дней, например национальная обувь славян и их соседей (поршни, постолы и др.). Поскольку у такой обуви в процессе носки быстро изнашивался низ (подошва), его стали делать из нескольких слоев, т. е. более прочным и толстым.

В странах с умеренным климатом и холодным временем года человеку необходимо было защищать не только ступню, но и всю стопу и голень. Условия жизни требовали создания иных, новых форм обуви, таких, которые, пройдя исторические этапы совершенствования, сегодня бытуют под названиями “туфли”, “полуботинки”, “ботинки”, “сапоги”.

Одним из значительных явлений в совершенствовании форм и конструкций обуви было расчленение ее на составные части (рис. 3). От примитивной формы сапога, которая, по существу, формировалась на ноге,

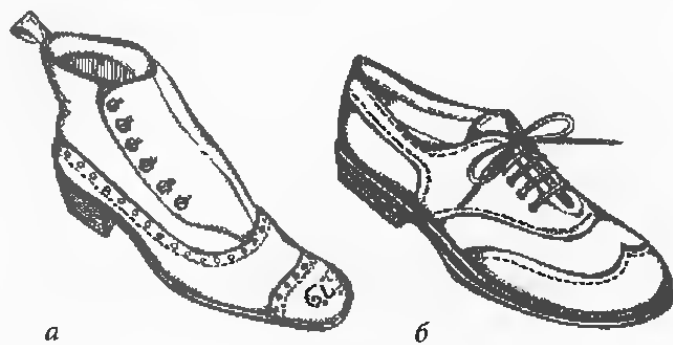


Рис. 3. Кроеная мужская обувь: ботинки конца XIX – начала XX вв. (а), ботинки с настрочной союзкой XX в. (б).





Рис. 4. Народная (национальная) обувь: русская (а), древнегреческая (б), северо-американских индейцев (в).

перешли к сапогам с голенищем, отрезным в месте сочленения стопы с голенью, что позволило убрать образующиеся при изгибе сапог складки и избежать сильных потертостей ноги. Подобно одежде в обуви появился первый формообразующий конструктивный элемент – вытачка, которая позже включилась в контуры отрезных деталей и обеспечила (при соединении деталей швом) создание формы по ноге. Позже весь перед сапог делался отрезным и соединялся с голенищем ниточным швом. Определелись первые составные части в конструкции сапог – перед обуви (головка) и голенище. Расчленение формы (сапог) на большее число составных элементов (деталей верха обуви) – носок, задника и др. – широко развилось гораздо позже и связано с освоением машинного производства обуви.

Характерным элементом национальной исторической обуви является загнутый вверх носок, обеспечивающий удобство передвижения и обусловленный стремлением предохранить стопу от воздействия жестких складок, которые образуются в передней части обуви при плоской подошве. Поэтому обувь из таких материалов, как войлок, дерево, делали с загнутым носком (например, деревянная обувь северных европейских народов, войлочная – азиатских народов и др.).

Стремление предупредить быстрый износ подошвы под пяткой навело на мысль утолщать пяточную часть, подкладывая несколько слоев кожи. В результате появляется каблук и набойка. Подобное встречаем в

древнерусской обуви. Введение в обувь жесткого задника придало ей большую износоустойчивость. В Древней Руси жесткий задник делали часто из бересты.

Функции обуви как составной части костюма с древних времен самые различные, одна из них – эстетическая. Хотя в некоторой степени меньше, чем одежда, обувь различных народов по-разному декорировалась – тиснением, перфорацией, вышивкой, аппликацией, инкрустацией, металлом и т.п. (рис. 4).

**Аксессуары.** Среди аксессуаров сумка является одним из древнейших составляющих костюма.

Сумки появились как необходимость, а археологические раскопки, проведенные в нашей стране, и найденные подлинные образцы свидетельствуют о том, что сумка служит человеку издавна<sup>11</sup>. Исследователи считают, что первоначальная форма сумки находилась в прямой зависимости от материала, из которого она сделана, и была самой элементарной – мешок из кожи или меха. Простые формы и конструкции сумок из разных материалов и поныне бытуют как народные, национальные.

Сумки были необходимы, в первую очередь, для переноски тяжестей. Шкура ягненка, например, представляет собой объемную форму. Чтобы из нее получить сумку, достаточно было лишь завязать отверстия

<sup>11</sup>О сумках, относящихся к находкам I в. до н.э. на территории нашей страны, говорится ниже.



Рис. 5. Сумка народов Крайнего Севера – ненцы.

на месте ног, декоративно оформить их, например кистями или бахромой из кожи или другого материала и обшить входное отверстие. Подобный подход к созданию объемной формы из шкуры или ее части известен, например, у народов Крайнего Севера (рис. 5); эвенкитунгусы изготавливали меховой кафтан из цельной шкуры, снятой чулком, головные уборы – целиком из шкуры, снятой с головы оленя (рис. 6).

При раскопках Саксонских курганов (саксонский период – 160 – 1066 гг. н.э.) были обнаружены среди других аксессуаров к костюму маленькие кошельки, которые подвешивались к поясу вместе с большим количеством предметов (ножницы, щипчики, гребешки, ключи). Сумки-кошельки, получившие название монетников, употреблялись с довольно своеобразной целью – знатные кавалеры и дамы клали в них мелкие монеты для раздачи милостыни. В период позднего средневековья в качестве декора широко распространяется вышивка, которой украшают сумки, пояса, перчатки, костюм в целом. С XV в. роль сумки в костюме резко меняется: она становится популярным аксессуаром. Сумки на рамочных замках, отделанные перламутром, драгоценными камнями, украшенные шитьем шелком, металлической нитью, бисером, становятся предметом роскоши. Размеры сумок уменьшаются. Одновременно с ними существуют и поясные кошельки.

В XVI в. сумка состоит из нескольких отделений, каждое из которых снабжено затягивающимся шнурком. Модны сумки с бронзовыми или золотыми застежками. Образец такой сумки из бархата хранится в

Лувре. Она отделана золотыми кистями и шнуром. Верхняя ее часть выполнена из шелка и служила муфтой для рук. Сверху сумка снабжена кольцом для крепления ее к поясу.

В первой половине XVII в. в связи с активным введением в конструкцию костюмов карманов мужчины отказываются от кошельков. В женском костюме мешки-карманы прятались под верхней одеждой и носились самостоятельно подвешенными к поясу (на талии). Модницы продолжали носить сумки в руках или пристегивали их к поясу, подвешивали на шнурках или лентах. Для изготовления сумок использовали дорогие материалы, сумки отделывали шелком, золотым шнуром, вышивкой.

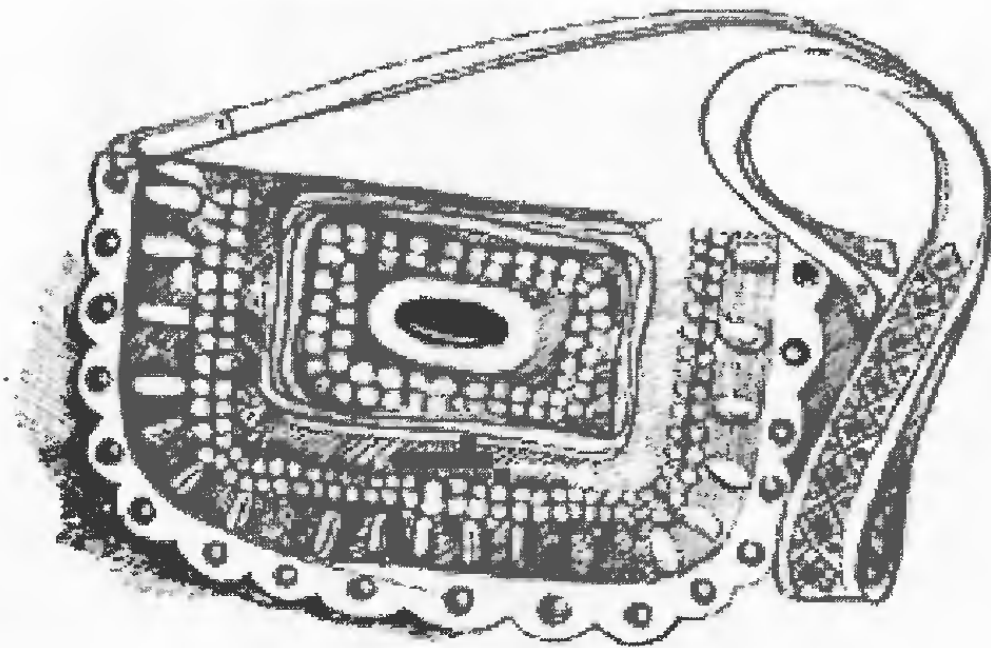
В первой половине XVIII в. в моде маленькие сумочки – ридикюли, основой которых являлась картонная коробочка. Ридикюли были популярны довольно длительное время.

Конструкция сумки в нашем понимании этого слова появляется только в конце XIX – начале XX в. Происходит разделение сумок по сезонам, назначению. В начале XX в. модными были сумки из шелка, бисера, а также из кожи. По форме можно выделить прямоугольные сумки (“конверт”) и сумки в виде кошелька. Внимание уделялось как внешнему, так и внутреннему решению сумки.

Перчатки также известны человеку издавна, что подтверждается находками из египетской гробницы. Функция перчаток – не только защита рук от холода и



Рис. 6. Меховые головные уборы народов Крайнего Севера (по музейным экспонатам).



грязи, но и символ высокого положения человека в обществе.

Пояс с давних времен служил первоосновой костюма. Кроме того, являясь элементом костюма, пояс по-прежнему был необходим для крепления и ношения различных предметов. Как мы убедимся ниже, пояс в костюме выполнял различную функцию и изготовлялся из самых разнообразных материалов.

Перечисленные здесь аксессуары к костюму называют галантерейными изделиями, а поскольку основным материалом для их изготовления является кожа, то специалисты называют эти изделия коженно-галантерейными.

Издавна в народных (национальных) костюмах – одежде, обуви, а также сумках (и других изделиях из кожи) – одной из функций являлась эстетическая (рис. 1 см. цв. вкл., 4, 7).

## 2.2. КОСТЮМ ДРЕВНЕГО МИРА И ФЕОДАЛЬНОГО ВОСТОКА. ВИЗАНТИЙСКИЙ И ДРЕВНЕРУССКИЙ КОСТЮМ

Наиболее изученными районами древних культур являются долины крупнейших рек – Нила, Тигра и Евфрата, где уже в V–IV тысячелетиях до н.э. существовали государства.

### 2.2.1. Костюм Древнего Египта

О жизни египтянина, его труде, представлениях, о его облике мы узнаем из многочисленных рельефов, покрывающих стены гробниц. На древнеегипетских

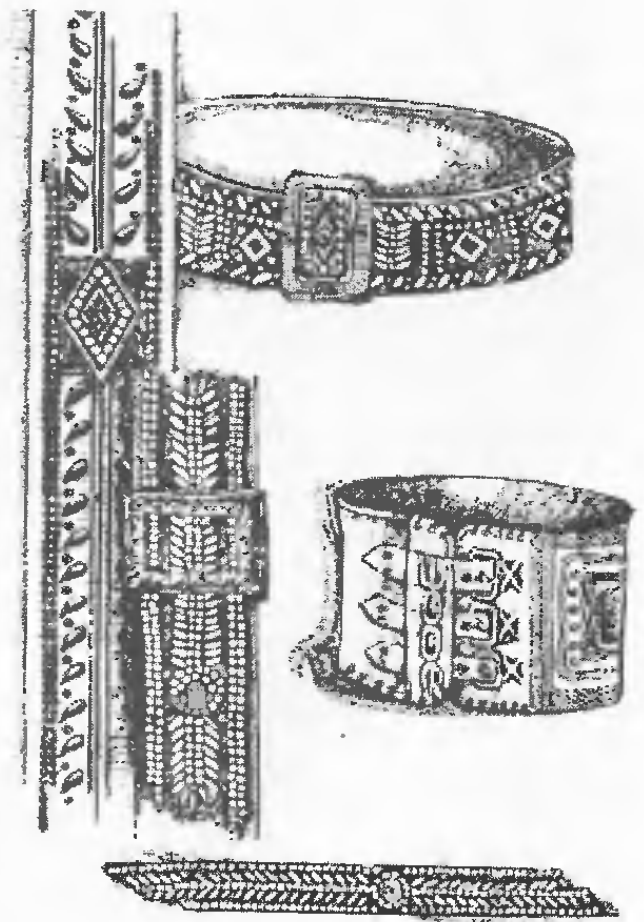


Рис. 7. Кожаные сумка и пояса (Западная Украина).



Рис. 8. Древнеегипетское строительное искусство (1290–1224 гг. до н.э.).

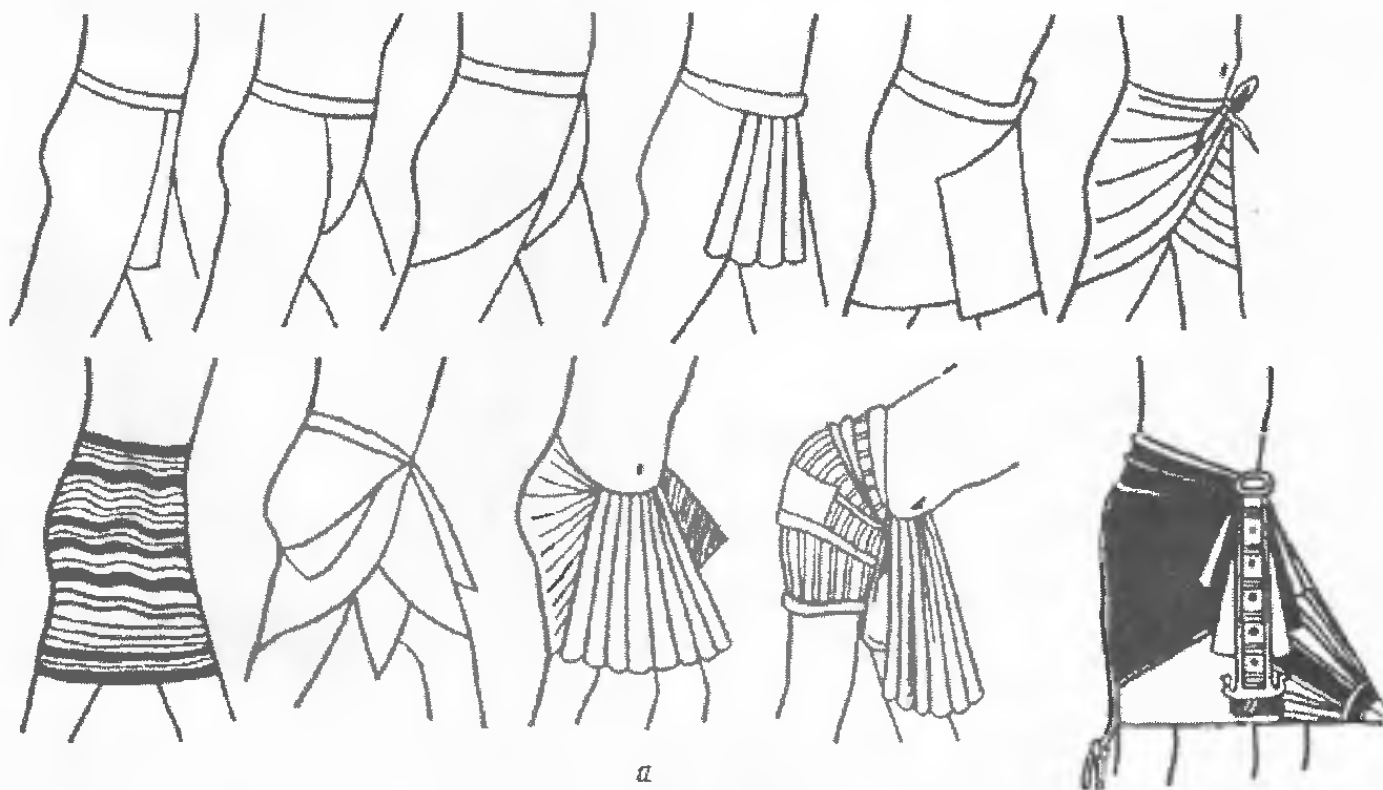


Рис. 9. Передники (а) и сандалии (б) древних египтян.



изображениях хорошо просматривается костюм с его характерными особенностями (рис. 8).

Основой египетского костюма является пояс, к которому крепится передник — схенти — кожаный или из ткани (рис. 9). Размеры передника различны, форма — прямоугольная или треугольная.

Национальная одежда женщин — платье калазирис (рис. 10 см. цв. вкл.). Им покрывали тело, начиная от плечевого пояса, линии груди или талии, и крепилось оно на линии плечевого пояса одной или двумя лямками. Тканый калазирис был до такой степени эластичен, что, плотно облекая тело, нисколько не стеснял свободы движений. Открытый по бокам калазирис состоял из прямоугольного куска ткани длиной в два роста человека. Полотнище складывали вдвое, на месте перегиба делали отверстие для продевания головы. У полотнищ, соединенных по бокам, оставались открытыми верхние участки от стига — для продевания рук (элемент проймы). Полотнище ткани для калазириса было прямое или расширялось по концам. При желании платье могло быть с рукавами — короткими или длинными, узкими или широкими, прямыми или расширенными книзу. Калазирис носили часто с плиссированной юбкой или покрывалом.

Мужчины носили в основном передник. Декоративные элементы в нем полностью отсутствовали. Верхней одеждой мужчин также был калазирис. Украшать одежду могли только представители знати — на-

местники фараона, жрецы, крупные землевладельцы и сам фараон. Калазирис простых людей изготовлялся из более грубых тканей. Красочной была одежда жрецов и фараонов. Особую роль в костюме жрецов играла шкура леопарда, которую надевали во время богослужения. В зависимости от поклонения тому или иному богу жрецы имели различные дополнения к костюму, например в форме головного убора. Костюм жреца всегда дополнял богато украшенный пояс.

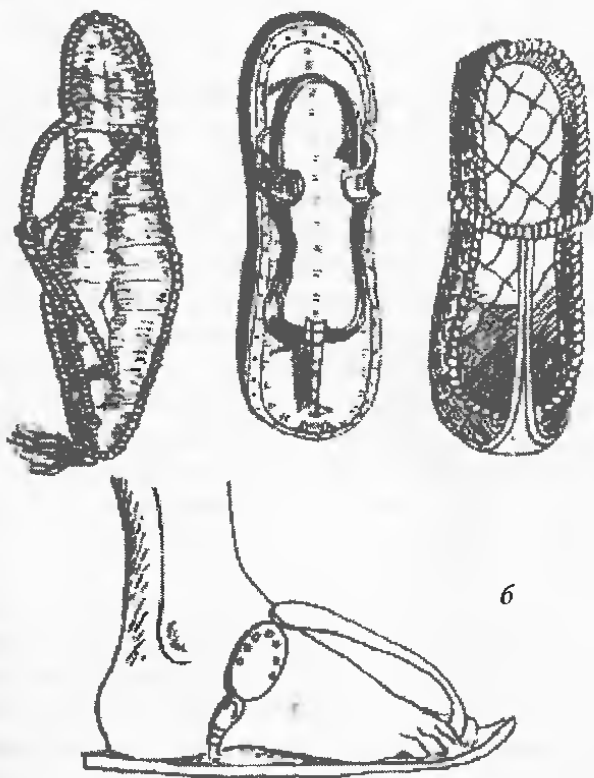
В Древнем царстве (3000—2400 гг. до н.э.) мужчины заплетали волосы в короткие косички или же гладко выбривали голову. Чтобы предохранить голову от жары, стали употреблять парики из растительных волокон. Форма и размеры париков указывали на социальное положение их владельцев. Богатые надевали иногда два парика сразу. Мужчины выбривали подбородок и заменяли скудную от природы растительность искусственной бородой, имеющей форму небольшого куба или косы, завитой на конце. Женщины высших сословий носили сложную прическу. Все волосы заплетали в бесчисленное количество косичек. Косички туго натягивались и приклеивались к голове, а сзади свободно распускались.

В Новом царстве (1580—1090 гг. до н.э.) у знатных мужчин во всеобщем употреблении был воротник (ошлечье) из проклеенной и разрисованной яркими красками ткани. Сановники и особенно царь украшали голову повязкой из полосатой ткани, сложенной по диагонали (клафт). Знаком власти фараона была двойная корона, украшенная символом — коршуном и змеей.

Большинство же египтян носили одноцветные или полосатые шапочки из кожи или хлопчатобумажной ткани.

Обувь у египтян была простейшей — сандалии (рис. 9, б) из кожи или плетеные из разрезанных на узкие полоски листьев папируса. Сандалии прикреплялись к ноге с помощью ремней. Женская обувь не отличалась от мужской. Знатное сословие носило сандалии с золотыми или позолоченными украшениями.

Египтяне перерабатывали хлопок и лен, изготовляя из них ткани с большим мастерством: своей тонкостью ткани не уступали тончайшим батистам. Основные цвета — красный, голубой, зеленый; позже ткани окрашивали и в другие цвета. Но во все времена блестящая белизна полотна оставалась любимым цветом: на фоне смуглой кожи египтян и желтого песка такой костюм был наиболее выразительным. Украшали костюм разноцветными орнаментами (наиболее распространенными были параллельные полосы различных цветов). Орнаментальные мотивы заимствовались из окружающего растительного мира — главную роль играл цветок лотоса, имевший здесь символическое значение и оли-



цветовявший собой солнце, жизнь. Встречался также геометрический орнамент.

Египтяне владели искусством грима. Грим здесь — не только живописное, но и скульптурное средство. Украшения широко дополняли как женский, так и мужской костюм.

Рассматривая костюм, называя египтян искусными ювелирами, превосходными красильщиками, прядильщиками, ткачами, портными, парикмахерами, следует отметить, что древнеегипетскому искусству в целом свойственны чувство меры (умение отобрать главное, убрать ненужное), гармонии ткани и формы костюма.

### 2.2.2. Костюм Ассири-Вавилонии

Государства Ассирии и Вавилонии образовались в третьем тысячелетии до н.э.<sup>11</sup>. Воеизированный характер этих государств, вся история которых состояла из большого количества походов с завоевательными целями, наложил отпечаток на нравы людей — они стали жестоки и грубы. По внешнему виду ассири-вавилоняне во многом противоположны египтянам. Это были коренастые, мускулистые люди, с крупными чертами лица, обильной растительностью на лице и великолепными волосами, очень сложно и тщательно причёсанными.

Отличительной чертой городов Ассири-Вавилонии были мощные, необычные по технике строительства дворцы; в произведениях искусства — также преувеличение мощи, силы; весь облик ассири-вавилонян — олицетворение физической силы.

Основной одеждой ассири-вавилонян всех сословий была рубаха (канди) с цельнокроеными рукавами длиной до локтя (рис. 11 см. цв. вкл.). Социальное положение людей ясно выражалось в костюме. Стоимость одежды и количество носимых одежд строго регламентировалось. Знаком царского достоинства являлся плащ-накидка — конас. Плащ-накидка проходил под мышкой и укреплялся на другом плече или складывался вдоль; его сшивали, оставляя свободным отверстие для головы, а на месте сгиба делали прорез для руки. В таком случае он надевался на оба плеча так, что с одной стороны был открыт сверху донизу.

Царская одежда украшалась разноцветной вышивкой в сочетании с золотыми чеканными пластинками. Царь носил, как правило, канди белого цвета, конас — пурпурного. В сочетании с золотыми пластинками и

вышивкой костюм царя поражал необычайной красочностью. Одним из символов царской власти был головной убор тиара-кидарис, состоящий из войлочного с узким верхом колпака, украшенного металлическими пластинами, и золотого венца-повязки — фанонса — с эмалью и драгоценными камнями, концы повязки заканчивались бахромой и спускались на спину. Руки царя украшались браслетами — выше локтя и на запястьях.

У приближенных и слуг царя знаком отличия была бахрома, украшавшая канди. Длина и ширина бахромы указывали на положение придворного. Чем шире была бахрома и чем больше было ее на одежде, тем выше было его положение.

Ассирийцы и вавилоняне заботились об убранстве своих волос. Они делали пробор посередине головы, зачесывали волосы за уши назад и завивали их концы локонами. Завивали также усы, бакенбарды, бороду отращивали как можно длиннее и разделяли ее на продольные ряды чередующихся между собой локонов и завитых косичек.

Рубаха воина и охотника делалась до коленей, а для ног употребляли новый элемент костюма — штаны. Предназначенные сначала для одних воинов впоследствии они вошли во всеобщее употребление; штаны вверху затягивались поясом, внизу охватывались кожаными зашнурованными полусапожками. Панцирем служила особая куртка из кожи, обувью — сандалии с задником из твердой кожи.

Особое место в костюме знати уделялось украшениям из драгоценных металлов — диадемы, браслеты, пряжки, обручи, серьги.

Женщина в Ассири-Вавилонии была бесправна, поэтому в ассири-вавилонском искусстве почти нет изображений женщин. Предполагают, что по форме и конструкции женская одежда мало чем отличалась от мужской. Она также богато орнаментировалась.

Ассири-Вавилония отличалась высокой степенью совершенства ткачества и вышивки. Во времена Древнего Рима их работа ценилась очень высоко, было сильно развито и красивое дело: известные ассири-вавилонские краски (красные, коричневые, голубые, желтые и синие) отличались большой прочностью. Изготовление пурпурных красок и способы окрашивания ими тканей долгое время были их секретом.

### 2.2.3. Персидский костюм

Разнообразная жизнь Старого Света представляла собой со времен глубочайшей древности результат взаимодействия Востока и Запада. В VII в. до н.э. на историческую арену выступают персы, которые овладевают большими территориями и многими народами пока

<sup>11</sup>Ассирийское государство в течение долгого времени подчинялось Вавилону, который достиг особого расцвета культуры в начале II тысячелетия до н.э. Однако в VIII в. до н.э. Вавилонское царство было само завоевано Ассирией.

их победоносные шествия не были остановлены соединенной Элладой.

Достаточных сведений об одежде древних персов, которые обитали на территории современного Ирана и прилегающих к нему территорий, не сохранилось. Судя по статуэтке из кости, которая была найдена в районе Кашан и относится ко времени 4200 лет до н.э., можно предполагать, что древнейшая одежда персов, сообразно с их занятиями охотой и скотоводством, состояла из выделанных звериных шкур, обращенных волосным покровом (мехом) внутрь.

Наиболее крупными известными нам памятниками древнеперсидского искусства являются дворцы в Персполе и Сузах. Цоколи лестницы и стены дворцов были украшены глиняными барельефами, покрытыми цветной лазурью. Яркие, цветные барельефы дают нам представление о внешнем облике изображаемых и об их одежде.

Кожаная на меху одежда предохраняла персов от действия сухого воздуха плоской Иранской возвышенности и в то же время удерживала температуру тела.

О шелковых и хлопчатобумажных тканях персы времени царя Кира не имели и понятия, что же касается шерсти, то употребление ее для тканей и одежды было крайне ограничено. В то время персы одевались полностью в кожаные изделия (рис. 12 см. цв. вкл.).

Персидская национальная одежда состояла из облегающего фигуру кафтана (персидское название) и зауженных книзу штанов-анаксаридес. Распашной кафтан длиной доходил до колен, подпоясывался и имел узкие рукава. В дальнейшем кафтан и штаны изготовлялись из цветной, видимо, шерстяной ткани. Зауженные книзу штаны заменены широкими шароварами, которые надевались вместе с длинными кожаными чулками (рис. 12, б, см. цв. вкл.). Костюм завершался плащом, туфлями со шнуровкой или сапогами и головным убором в виде колпака с наушниками и назатыльником (рис. 12, а, см. цв. вкл.). Древнеперсидские памятники не дают нам сведений о женском костюме.

Классовые различия в костюмах древних персов так же, как и у ассирийцев, были значительны. Персидские воины и приближенные царя носили длинные, свободной формы кафтаны с широкими рукавами. Подобно ассирийцам персы холили свои волосы и бороду, пользуясь различной косметикой.

Наиболее дорогой и богато украшенной была одежда царя. Кафтан, окрашенный в темно-пурпурный цвет, имел право носить только царь. Спереди, во всю длину кафтана располагалась белая полоса и во все периоды служила отличительным знаком царского достоинства. Кафтан отделывался драгоценной каймой. Красные анаксаридес также украшались драгоценностями. Вышитые туфли царя изготовлялись на

высокой подошве. Верхней одеждой царя был плащ-канди с вышитым золотом изображением ястребов и соколов — символов власти. Характерными особенностями костюма царя были также кидарис или цилиндрическая шапка — митра, кверху немного расширенная и украшенная золотом и драгоценными камнями, и длинный жезл.

Скульптурные изображения представляют нам царя в богатой складками одежде с посохом, в шапке и с длинной, заплетенной на ассирийский манер, бородой.

Первые цари династии Сассанидов пытались снова ввести древнеперсидский костюм. Низшие сословия оставались при своих обычных пароянских костюмах<sup>1)</sup>. Высшие сословия подчинялись стремлениям царей ввести древнеперсидский костюм не по покрою, а лишь в отношении своей чрезмерной длины и ширины. Главными элементами костюма по-прежнему был кафтан и штаны: кафтан свободной формы, штаны — узкие или наоборот, слишком широкие (рис. 13, а, см. цв. вкл.).

Высшее сословие предпочитало вместо традиционных гладких, разноцветных узорчатых тканей<sup>2)</sup>. Золотые украшения были заменены отделкой кафтанов и поясов жемчугом. Костюм завершался плащом, туфлями, преимущественно из кожи красного цвета, и головным убором.

Женский костюм в общем отличался от мужского более значительной длиной и применением более тонких тканей. Одежда достаточно плотно облегалась фигуру (рис. 13, б, см. цв. вкл.) и имела разрез на груди, который застегивался с помощью завязок. Знатные женщины, подобно мужчинам, носили одновременно несколько, насаживаемых одна на другую, одежд.

Костюм сассанидских царей состоял из широких сверху и зауженных книзу штанов и заправленной в штаны наплечной одежды — подпоясанной и необычно перехваченной вокруг шеи и груди (наподобие подтяжек) (рис. 13, в, см. цв. вкл.).

С захватом персов арабами в формах персидского костюма произошли изменения. Среди мужчин распространились древнеарабские рубахи, чалма, кафтаны, плащи. От смешения арабских и турецких костю-

<sup>1)</sup>Образовавшееся в стране древних персов Пароянское государство погибло в 226 г. вследствие внутренних раздоров и междоусобиц, его заменило государство новоперсидское или государство сассанидов, названное так по имени царствовавшей династии в 641 г. Сассаниды были побеждены арабами; пять веков спустя арабы были покорены сельджуками турками, вслед за турками явились в 1220 г. монголы, а в начале XV в. страна была покорена туркменами, туркмен изгнали саори, присвоив себе титул "шаха"; положено основание персидского государства.

<sup>2)</sup>Узоры тканей состояли преимущественно из звезд, разнообразно сплетенных цветов и листьев, а также из изображений фантастических животных.

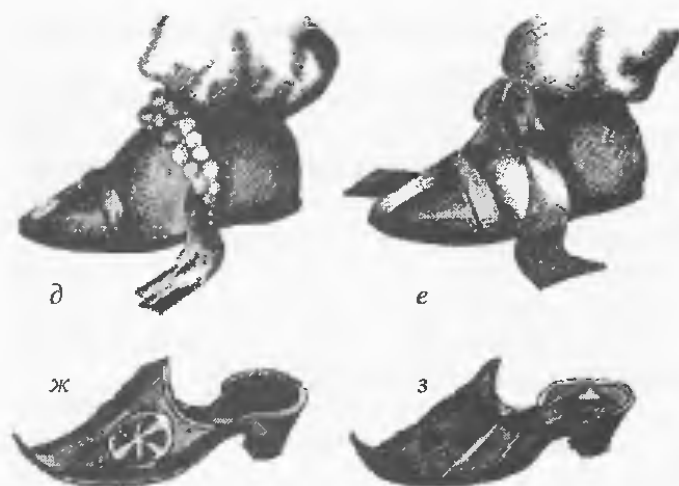
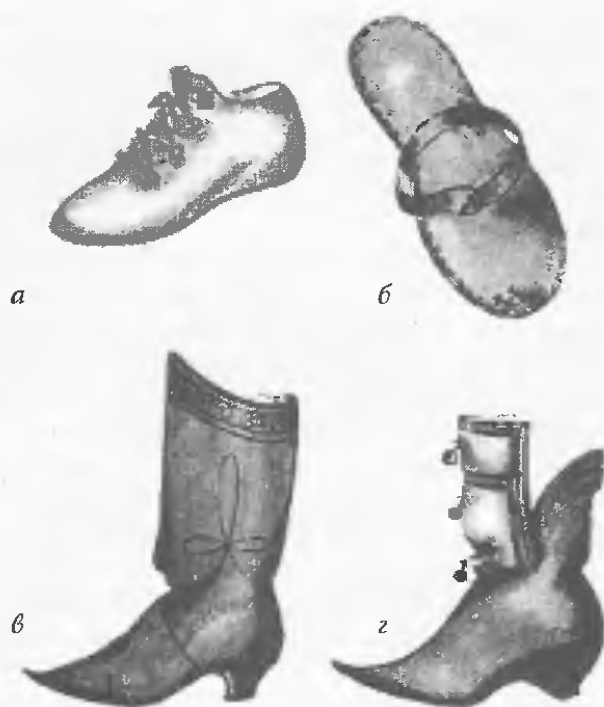


Рис. 15. Персидская обувь: древняя, типа туфель со шнуровкой (а), сандалии (б), традиционные мужские средневековые сапоги (в, з), пурпурные туфли с лентами – составной элемент царского костюма (д, е), кэфш – женские туфли без задника (ж, з).

мов с персидскими сформировался новый костюм. Длинный с широкими полами, подпоясанный халат и высокая в виде усеченного конуса шапка составляли одежду персов. Рукава у одежды были самые разнообразные: с разрезами или без них, естественных пропорций, длинные или очень длинные, висячие до пола. При укороченных рукавах задняя (локтевая) часть их удлинялась в виде спадающего до пола широкого полотнища.

Памятники живописи с изображением персидского костюма относятся к концу XV в. Персы носили в это время несколько пар широких штанов и длинный, застегивавшийся на груди кафтан, подпоясанный широким цветным шелковым поясом. На голове носили разноцветные шапки (часто бархатные) или чалму (рис. 14 см. цв. вкл.). Женский костюм состоял из белой хлопчатобумажной рубашки, широких цветных шаровар, нижней кофты с длинными рукавами, верхнего кафтана с короткими рукавами, туфель с загнутыми вверх узкими носками, пояса-шарфа, вуали на голове и шапочки. Выходя из дому, персианка надевала сверху накидку, плащ или покрывало.

Интересна также персидская обувь. Первоначально она представляла собой что-то вроде туфель со шнуровкой (рис. 15, а), состоящих из куска кожи или ткани, который плотно облегал стопу и завязывался на подъеме ноги. Более открытой обувью были сандалии из грубой кожи (рис. 15, б). Традиционной мужской обувью были сапоги (рис. 15, в, з). Позже распространилась обувь разнообразных цветов, наиболее почитаемой при дворе была красного и шафранно-желтого цветов. Среди знатных людей особо ценилась обувь пурпурно-

го цвета. Следует выделить при этом туфли с лентами, которые являлись составным элементом царского костюма (рис. 15, д, е). В более позднее время женской обувью стали туфли без задника – кэфш, которые изготовлялись обычно из шагреновой кожи, окрашенной в черный, красный и часто зеленый цвет (рис. 15, ж, з). Стелька обшивалась также кожей зеленого цвета, подошва на месте каблука подбивалась узорчатой железной подковкой.

Самыми распространенными украшениями персов, особенно знати, были браслеты, серьги, ожерелья из золота, серебра и драгоценных камней.

В итоге можно отметить, что хотя древнеперсидский костюм не оказал заметного влияния на костюм других стран, но национальная персидская одежда – штаны и узкий кафтан – была первым после ассирийского канди видом кроеной одежды, которая легла в основу восточных костюмов последующих эпох.

#### 2.2.4. Одежда скифов

Скифы Причерноморья. Эпоха, в которую жили скифы<sup>1)</sup>, отделена от нас двумя с половиной тысячелетиями. О происхождении скифов мало что знали еще во времена Геродота. Чтобы осветить запутанные проблемы скифской истории, на помощь пришла архео-

<sup>1)</sup>Наименование многочисленных племен евразийских степей и предгорий в середине I тысячелетия до н.э. – *шкуда* или *скифы*, данное Геродотом по названию одного из западноазиатских племен, было и остается собирательным. Предполагают, что все эти племена азиатского происхождения и говорили они на разных диалектах североиранской языковой группы.



логия. Внимание к истории скифов не случайно. Слишком заметный след оставили они в истории человечества, волнующей была судьба этого народа. Долгое время скифов рассматривали как одного из возможных предков восточных славян – очень ярким и своеобразным было их искусство.

При раскопках главное внимание ученых было обращено на погребения скифской аристократии, так называемые царские курганы. Сокровища скифских царей, выдающиеся произведения скифского и греческого искусства, открытые в результате раскопок, произвели ошеломляющее впечатление и на ученых, и на широкую публику.

Раскопками установлено, что скифские захоронения в курганах датируются в основном начиная с IV в. до н.э. и что скифы жили в степной полосе Северного Причерноморья от Дуная до Дона, а также в Крыму. К началу IV в. до н.э. Скифское царство достигает своего наивысшего расцвета.

Главную силу и гордость скифского искусства составляют изображения животных, выполненные в своеобразной манере, именуемой в науке “звериным стилем”. Отличительными чертами его являются изображения животных или отдельных частей тела, особая стилистическая манера, для которой характерны обобщенность образа, передача самых типичных свойств животного, сочетание в одном образе реальных и фантастических черт. Все изображения животных являются украшением предметов как чисто утилитарных, так и парадного назначения. В первую очередь это предметы мужского обихода (оружие, конская сбруя), предметы социально-культурного назначения, одежда, пряжки и застежки для одежды.

Во времена образования классовой прослойки всегда вырабатываются внешние атрибуты власти – особые украшения, прически, одежда. Видимо, у скифов звериный стиль имел и такие функции. Предметы звериного стиля служили также талисманами, призванными оберегать их владельцев, увеличивать их силу и устрашать врага.

О костюме (его элементах и способах ношения) можно судить по изображениям на найденных при раскопках сосудах, блюдах, бляшках, пряжках и т.п. – одежда, прически, оружие переданы мастерами с детальными подробностями.

Ограниченный выбор материалов, необходимых для изготовления одежды, занятия охотой и скотоводством, суровый климат – все это само по себе явилось условиями, определившими однообразный характер одежды, который подтверждается также свидетельством Гиппократов о том, что “обитатели страны так похожи видом друг на друга: носят одну и ту же одежду летом и зимой”. Обычно одежда это состояла из выде-

ланных звериных шкур меховой стороной внутрь. Наряду с шерстяными и войлочными материалами использовали льняные, конопляные, пеньковые.

Мужскую одежду составляли: кафтан, шаровары или неширокие штаны – анаксириды, башлыки (или кирбасии) и сапоги (рис. 16). Узкорукавный кафтан в виде полупубка – сисирна – выкраивался с двумя косидущими наперед фалдами, которые заходили правой стороной на левую и удерживались в таком положении туго стянутым поясом. Наряду с удлиненными носили укороченные кафтаны (куртки). Кафтан надевался непосредственно на тело. Рукава иногда были длиннее рук, в таком случае они заворачивались у запястья или сокращались по длине посредством наборных складок по всей руке. Края кафтана образовывали меховую опушку. Украшался кафтан золотыми бляшками, нашивками, вышивкой. Декор был взаимосвязан с формой и конструкцией одежды и располагался по краям кафтана, по линиям соединения деталей – швам. Шаровары носили поверх обуви, они удерживались проходящими под ступней лямками (для удобства верховой езды) и спадали широкими складками. Анаксириды заправлялись в сапоги или обвязывались вокруг щиколотки. Кирбасии – остроконечные клобуки из твердого плотного войлока или кожи. Митры представляли собой башлыки с длинными наушниками и коротким назатыльником. Штаны и головные уборы декорировались подобно кафтанам.



Рис. 16. Одежда скифов Причерноморья.

Сапоги имели вид кожаного чулка, плотно облегающего ногу с помощью ремней, охватывающих ступню и щиколотку. Обувь такого вида являлась настолько своеобразной, что древние именовали ее скифской. Небольшой кожаный плащ застегивался на груди фибулой. Плащи изготавливали также из волокнистых материалов, по форме они напоминали бурку. Скифское оборонительное оружие – шлем, панцирь, поножи, щит. Скифы носили длинные волосы и клиновидные бороды.

Сведения о женской одежде скифов ограничены из-за ограниченности изображения женщины на найденных предметах. Нижняя одежда имела вид широкой рубахи, собранной складками вокруг шеи и с широкими, собранными вздержкой у запястья, рукавами. Верхнюю одежду с длинными рукавами носили накинутой на оба плеча подобно плащу и застегивали на груди. Одежду эту носили, вероятно, и иным способом, продевая в прорези руки, оставляя широкие рукава спадающими за спину или вдоль рук. Носили также узкорукавный, плотно облегающий стан кафтан, расходящийся от пояса частыми складками. Украшениями мужчин и женщин были серьги, гривны, ожерелья, браслеты, наборные пояса.

**Скифы Алтая.** Основным занятием древних горноалтайцев было скотоводство. Лошадь и овца являлись основными домашними животными. Охота на пушных зверей, в частности на соболя, выдру, белку обеспечивала их мехом, который шел на изготовление одежды.

При вскрытии оледенелых курганов Алтая найдены исключительно сохранившиеся и редко встречающиеся в древних захоронениях изделия из дерева, кожи и тканей, одежда, ковры и другие предметы VI–V вв. до н.э. Скифская одежда, хорошо приспособленная к местным условиям климата и образу жизни, состояла из меховой или войлочной куртки, таких же штанов, мягкой меховой или кожаной обуви, надевавшейся на войлочные чулки.

Головные уборы, предполагают, были двух типов: кожаные на войлочной подкладке типа шлема и войлочные островерхие колпаки с полями, прикрывавшими уши и затылок. Поверх куртки надевали кафтаны. Широко распространены были украшения – серьги, шейные гривны и браслеты. Алтайским скифам была хорошо известна техника получения узоров типа инкрустации или мозаики из кусков меха и кожи. Таким приемом была выполнена, например, одежда из Катандинского кургана, мешочек и сумочка – из Пазырыкского.

Во Втором Пазырыкском кургане была найдена длинная (до коленей) и просторная с широкими рукавами мужская рубаха без воротника и разреза на груди.

Низ рукавов и горловина отделаны красной каймой. Один из найденных кафтанов был изготовлен из тонкого, в два слоя, белого войлока. Широкий и просторный, он по покрою напоминает рубаху, но со сквозным разрезом спереди (распашной). Правая пола кафтана запахивалась на левую и застегивалась с помощью специальных завязок из пучков белых шерстяных ниток.

Во Втором Пазырыкском кургане была также найдена спуска мужской верхней одежды из собольего меха. Замечательна в этой одежде вырезанная из тонкой кожи аппликация с наклеенными на нее золотыми кругами. Интересны также два образца верхней одежды из Катандинского кургана: один – длинный (до пят) кафтан с очень длинными декоративными рукавами, другой – типа фрака. Кафтан выполнен на собольем меху с верхом, составленным из лоскутов горностаевого меха со вставками кожи (рис. 17, а); кафтан, узкий в плечах и расширяющийся книзу, по спинке – оплечье из кожи, переходящее спереди на полы широкими, сужающимися книзу полосами вдоль линии борта. Кожей также оторочены низ рукавов и самого кафтана. Кафтан отделан кожаными аппликациями и деревянными, крытыми золотом, бляшками. Второй образец, в виде фрака, без воротника, сзади имеет длинную фалду (“хвост”).

Скифы надевали на ноги длинные войлочные чулки с пришитой войлочной подошвой (рис. 17, б). По верхнему краю чулок нашивали полосы орнамента из разноцветных лоскутов. Поверх чулок надевали сапоги с мягкой, кожаной головкой, с голенищами до колен так, что поверх был виден орнаментированный верх чулок. Размеры подошвы, будучи меньше стопы, увеличивались за счет кожи головки сапог, которую спереди собирали в сборки, загибали и пришивали к подошве. Голенища сапог – мозаичные – из чередующихся квадратиков меха и кожи или меха и цветного войлока (рис. 17, б). Головной убор представляет собой шлем или разновидность шапки-ушанки со спускающимися книзу наушниками и назатыльником. Сшит он из белого войлока и покрыт тонкой кожей.

Женская верхняя одежда из Второго Пазырыкского кургана представлена коротким кафтаном с узкими декоративными рукавами. Наружная сторона кафтана (как и мужского) прошита продольными стежками сухожильной ниткой или покрыта узорной кожаной аппликацией. Борта и низ обшиты полоской меха. Такую одежду носили без застежки, накинутой на плечи. Одно целое с ней составляет нагрудник в виде длинной лопасти; как и кафтан, отделан кожаными аппликациями (рис. 17, в). Одежду дополняют мягкие полусапожки с короткими голенищами.

Головки (как и голенища) сделаны из тонкой кожи красного цвета, со швом только сзади, к подошве при-

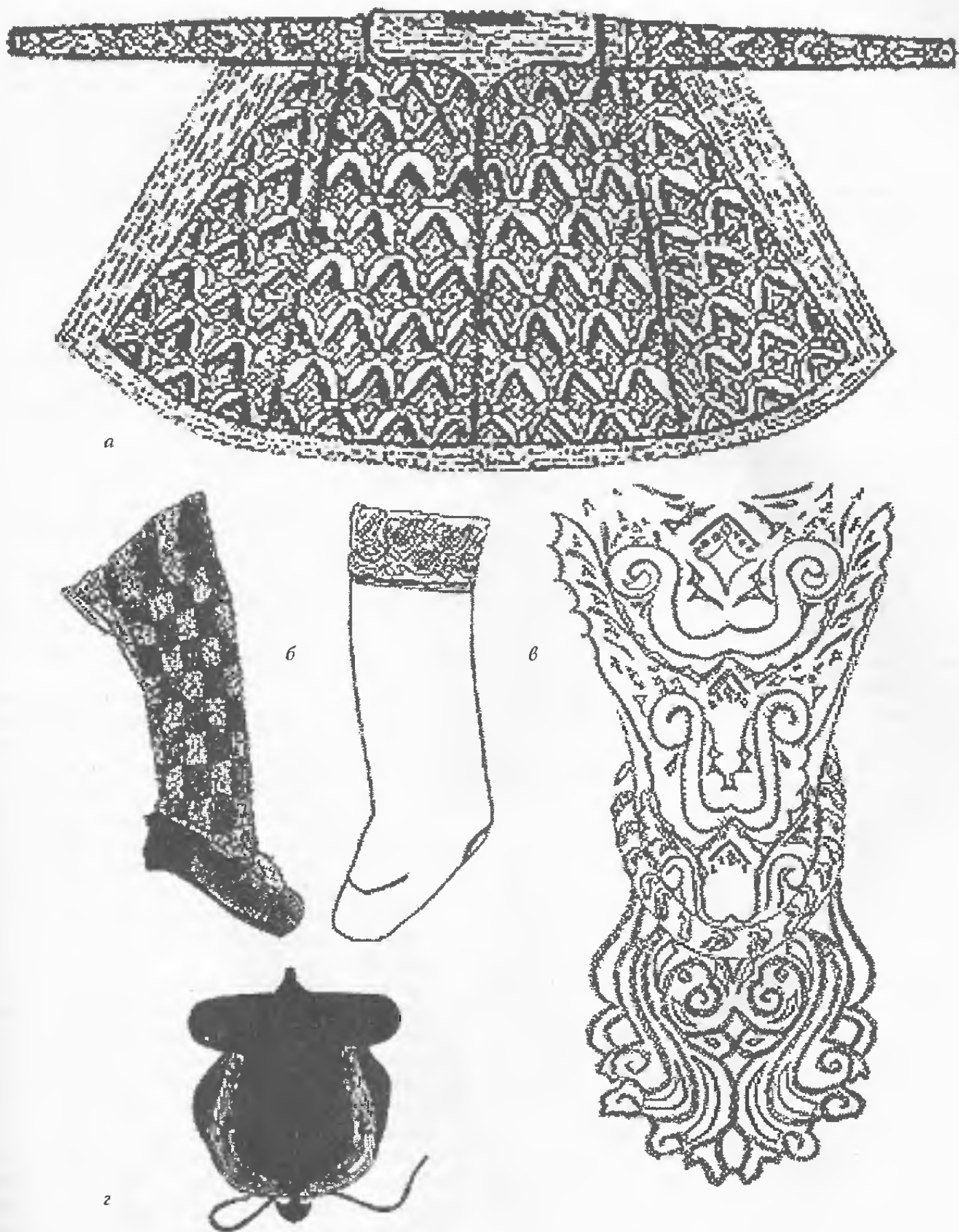


Рис. 17. Одежда (а), обувь (б), деталь нагрудника (в) и сумки (з) скифов Горного Алтая.

шиты толстыми сухожильными нитками. Передняя часть (носок) по линии пришивания подошвы собрана в сборку. Голенища сзади не сшиты, а пришиты лишь к краю головок. Следовательно, голенища прикрывали только переднюю часть голени. Полусапожки полностью орнаментированы. По месту соединения головки с голенищем вшита полоска красной шерстяной тесьмы, украшенной кожаными аппликациями. Оригинально отделаны подошвы полусапожек красной шерстяной тканью, сухожильной нитью, бисером. Внутри полусапожек найдены такого же покроя чулки или носки из тонкого и мягкого белого войлока, выкроенные из цельного куска, со вшитой узенькой подошвой и со швом сзади на пятке. Как и в мужских чулках, передняя часть пришита к подошве, собрана в сборки. Вторая пара найденных при раскопках женских полусапожек – с цельными, сравнительно короткими и широкими голенищами из меха леопарда и с кожаными головками. Особого внимания заслуживает украшение подошв обуви. Такие украшения имели место только при обычае сидеть, сложив ноги пятками наружу так, как это принято среди степных народов Азии.

Сохранились в курганах части различных поясов-ремней, прошитых тонкой крученой сухожильной ниткой. Пояса также покрыты орнаментом, выполненным сухожильными нитками или тонкими ремешками-жгутиками, обтянутыми спирально узкой полоской оловянной фольги. При одном из поясов были найдены серебряные орнаментальные бляхи. Женщины и мужчины носили серьги. Археолог С.И.Руденко предполагает, что ручные и ножные браслеты, шейные гривны, кольца, перстни были также в употреблении у скифов.

Среди изделий из кожи заслуживают внимания сумки (рис. 17, 2) и сосуды. Кожаные сосуды представляют собой довольно плоские узкогорлые фляги, покрытые снаружи мозаичным узором, составленным из кожи и меха, окрашенных в различные цвета. Имелись также небольшие кожаные кошельки и мешочки различных типов и форм. Из кожи выделялись также переметные сумки. Средняя часть сумки такого типа пришита ремешком к деревянной палочке, через которую перекинута две равные половины с объемистыми внутренними карманами. Носили сумку на ремне, разрезанном на три полосы: средняя полоса крепилась к особому ушку посередине палочки, а боковые – к ее краям. Сумки выкраивали из цельного куска кожи, с боковыми вставками. Другая прямоугольная кожаная сумка имеет выгнутый верхний край и потому к середине слегка расширяется. По технике выполнения и орнаменту она имеет много общего с флягой, найденной в том же кургане, и состоит из куска замши, отде-

ланной по краю аппликацией из плотной кожи, с нашитым посередине узорным кожаным карманом.

Известно также о татуировке у скифских племен. Она была обнаружена на теле мужчины, погребенного во Втором Пазырыкском кургане. Татуировкой покрыты руки, грудь, часть спины и голени. В композицию татуировки вписаны горный баран, олень с клювом грифа, с рогами и загривком, крылатый барс, рыба. Татуировка, видимо, означала знатное происхождение или мужество. Со слов Геродота известно, что у фракийцев “порезы на коже означают благородное происхождение, не имеющий их – неблагороден”.

## 2.2.5. Костюм Древнего Китая

Древнейший представитель культуры Востока – Китай – насчитывает четыре тысячелетия своей истории. Уже во втором тысячелетии в Китае были известны письменность и шелководство.

Китай развивался, будучи окруженным стеной политических заборов, вне связи с рядом стоящей цивилизацией. Своеобразный характер китайского феодализма обеспечивал неизменность форм, в том числе и костюма.

Государственная религия Китая – поклонение небу, поэтому Китай называли “поднебесным”. Облако стало заглавным всей системы орнаментики и почерком всего искусства Китая. Китайская письменность – письменность понятий, а не звуков.

Цвета в костюме регламентировались по чинам: императорской фамилии – желтый, воинов – белый, красный; молодых воинов – голубой, сановников – коричневый. В Китае сложилась символика живых образов: дракон – повелитель дождя, выражение слияния неба и земли, вода – его внешняя среда, огонь – внутренняя сущность, отсюда лейтмотив китайского орнамента – волны, облака в виде спирали, т.е. символы раскатов грома и молнии. Самое большое место в Китае отводилось изображению персика – символу долголетия, иероглифу орхидеи – символу учености, цветку пиона – символу богатства.

Китайцы первыми научились из кокона получать нить и ткать шелк. В Китае культивировали и выпивку. Две тысячи лет тому назад появились вышитые ткани и костюм. Первым вышитым изделием стал зонтик – аксессуар сословия. Вышивка наносилась также на веревки, одежду, туфли; она играет огромную роль в украшении интерьера и в настоящее время.

Простейшие формы костюма Древнего Китая подсказаны занятиями людей, сырьевыми возможностями и климатическими условиями – это куртка с большим запахом и застежкой под правой рукой, штаны, шляпа и зонтик, защищавшие от дождя и солнца, накидка из плетеных листьев и соломы. Аристократическая одеж-

да различалась видом материала, цветом, количеством ткани, вышивкой и рисунком. Сейчас эта одежда сохранилась как театральная.

Идеалы красоты у каждого народа свои. В китайском костюме ценится общий облик, форма, конфигурация. Костюму богатых присущи плавные изящные формы. “Девушки прогуливаются в саду как облака” – сравнение китайского писателя. Женщина-аристократка не работала, и самым лучшим украшением ее являлась маленькая нога. Китайские женщины в детском возрасте подвергались операции, которая заключалась в тугом забинтовывании ног в кожаные ремни, так что рост их в течение нескольких лет совершенно прекращался, пальцы ног подгибались при этом под подошву, в результате стопа сильно деформировалась.

Основой китайского костюма являлся халат – распашная одежда с цельнокроеными рукавами, с разной

конфигурацией пол (рис. 18 см. цв. вкл.). Эта одежда варьировалась, дополнялась аксессуарами – шарфами, воротниками. В каждом придворном халате были и другие, декоративные рукава, которые свисали до пола. Воспитанность человека определялась умением носить такой халат. Формы китайских халатов, как и ширина рукавов, различны (рис. 19). В древности даже крестьяне носили одежду с широкими рукавами, а чтобы эти рукава не мешали работать, их подвязывали специальной лентой, переплетенной на груди. В холодное время года китайцы надевали одновременно несколько халатов, а также одежду на подкладке или стеганую на вате. Зимой на севере носили меховые шубы. В дождливую погоду и в снегопад поверх обычной одежды набрасывали плащ. Простые люди носили плащи, сплетенные из соломы или травы, богатые – из птичьего пуха или шерстяной ткани.



Рис. 19. Мужской и женский китайские национальные костюмы.



Важной частью костюма, как в древности, так и в средние века, был пояс (дай), цвет, материал и украшение которого обычно служили знаком различия аристократии и чиновничества.

Виды халатов — это мань, куань-ин и рей. Мань — торжественная придворная одежда с застежкой под правой рукой и вдоль всего бока, со строго регламентированной и навечно утвержденной вышивкой с изображением драконов в разных вариациях в зависимости от назначения халата, сословия, принадлежности. Куань-ин надевался под халат мань. Спереди на халате — отличительный знак (бидзи), он мог быть расположен и со стороны спины: у военных — это изображение барса, тигра, льва, у гражданских — птица. Рей — халат для всех, орнаментировался только по одному типу, характер его орнамента — растительный или иероглифический.

В старину в официальных формах костюма штаны обычно полностью были скрыты длинными халатами, так как в высших сословиях они были неприличной частью костюма. Конструктивная основа штанов оставалась неизменной в течение многих веков. Штаны носили по-разному: навыпуск, иногда подвязывали их под коленями или стягивали своего рода гамашами, порой заправляли в голенища сапог или в зимние сапожкообразные чулки.

Типичной китайской обувью были легкие туфли из ткани, пеньки или плетеные из соломы (рис. 20, а, б). Толстая подошва изготовлялась из нескольких слоев проклеенной бумаги, ткани или кожи.

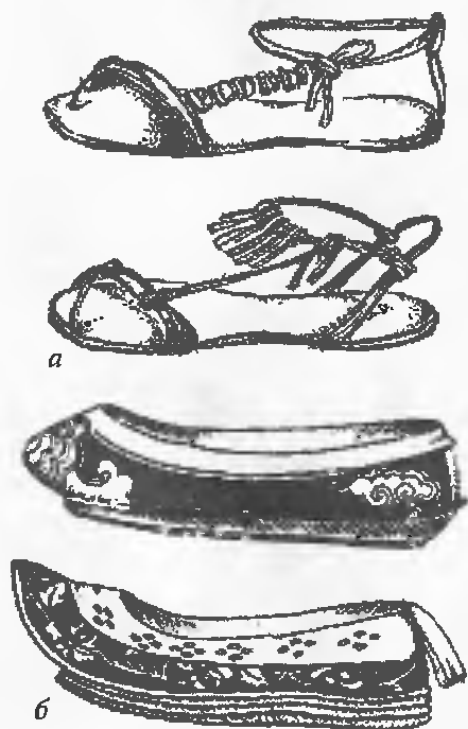


Рис. 20. Китайская обувь: соломенные сандалии — цао се (а), туфли (верх и простеганная подошва) из тканей — бянь се (б).

В дождливую погоду надевали деревянные скамеечкообразные сандалии без верха, державшиеся на ногах с помощью плетеных жгутов из ткани. Были периоды, когда под влиянием костюма кочевников в Китае носили кожаные сапоги, но при этом вырабатывался свой национальный вариант — сапоги были из ткани. Гражданские люди носили сапоги с круглыми носами, военные — с квадратными. Этим китайцы выражали представление о круге и квадрате как символах неба и земли, т.е. как бы сопоставляли интеллектуальную и физическую силы.

## 2.2.6. Костюм Индии

Индия — родина хлопка и ткани из него. О необычайной тонкости самой простой кисеи можно догадаться по поэтическим названиям, которые ей давались: “текущая вода”, “вечерний туман”, “сотканный из воздуха”. В Индии с древних времен существовал обычай — производить из хлопка ткани, затканые золотой или серебряной нитью. Наряду с ткацким искусством в Индии совершенным было крашение, отделка тканей набивным рисунком, а также роспись ткани в технике батик.

По положению, существовавшему в Древней Индии, женщина была бесправна и не имела никаких богатств, кроме тех вещей, которые она на себя надевала.

У индусов было самое обильное наличие украшений. Женщины из бедных семей имели в основном дешевые украшения из меди, бронзы, стекла, фаянса, зажиточные — украшения из драгоценных металлов. Существовали украшения для волос и лба, серьги, кольца, продеваемые в нос, ожерелья различных видов, браслеты, надеваемые у предплечья, запястья, кольца для пальцев рук и ног, браслеты для ног, пояса с пряжками. Украшения изготовляли также из раковин, слоновой кости, кораллов, жемчуга, из зерен разных злаков, косточек плодов и ягод, бисера, фаянса, лака с цветным стеклом. Основой имущественного положения и кастового различия было качество и количество материала, используемого для костюма, его декор и украшения.

Набедренная повязка — дхоти — основа индийского национального костюма. Дхоти — это прямая полоса ткани длиной от 2 до 5 м, которой драпируют ноги и бедра (рис. 21 см. цв. вкл.). Существовало несколько способов драпировки дхоти. Другая принадлежность мужского костюма — плащ (накидка). Он представлял собой прямоугольную полосу ткани, которую располагали сзади (со спины) на перед, перекрещивали на груди, после чего оба конца перебрасывали за оба плеча на спину. Носили эту одежду индийские цари, царская свита и воины.



Рис. 22. Индийское сари: последовательность надевания.

Находки, относящиеся к III тысячелетию до н.э., позволяют говорить о накидке, которая перекидывалась (у мужчин) через левое плечо, а справа проходила под мышкой. К тому же типу принадлежала и одежда “ни-ви” — кусок ткани, обертываемый вокруг талии так, что на животе он собирался в складки. Эти элементы входили в состав женского и мужского костюма и являются основой современной несшитой одежды Индии (женского платья — сари, мужского — дхоти), сохраняясь в многочисленных вариантах надевания и способах ношения покрывал.

Сари — традиционная форма драпированной женской одежды. Индийское сари отличается многообразием способов драпировки, завязывания свободного конца платья, форм заложенных складок и т. п. Эти качества сари являются своего рода определителем, знаком того, кто носит платье. Сари — самая замечательная и наиболее красивая часть индийского костюма. Все способы драпирования имеют сходство — во всех случаях сари обматывается снизу вверх. Наиболее простой способ надевания сари заключается в обматывании тканью один или два раза вокруг бедер таким образом, что образуется род закрытой юбки длиной до половины икр или даже до пят, и скреплении ее узлом или поясом. Оставшейся тканью драпируют верхнюю часть тела. Иногда конец сари, приходящийся на грудь, подтыкают сбоку.

Обычно для сари используется неокрашенная белая ткань, иногда с узором (каймой) по краям и внизу; есть также сари с разноцветными полосами и самых ярких цветов из шелка или тончайшего батиста с длинной золотой бахромой. Ничто не может быть великолепнее блеска подобной роскошной ткани, особенно оттеняющей оливковый цвет кожи индийской женщины и развевающейся во время ее ходьбы, отливая золотом вокруг ее стройных ног.

Издавна в Индии известна и шитая одежда — адживаса. Это мужская верхняя одежда в виде прилегающей, шитой золотом рубахи (в этом случае ее называли драпи). Появление и утверждение шитой одежды в Индии имеет прямую связь с нашествием иноземных народов, главным образом с переселением мусульман из Центральной Азии. Со временем шитый костюм завоевывает господствующее положение в официальной жизни, традиционные элементы костюма по-прежнему сохраняются у простого народа.

К шитой мужской одежде принадлежит кафтан — распахнутая одежда, у которой левая пола глубоко заходит за правую со смещением застежки под правую руку, с овальной линией выреза горловины и борта в верхней части полочки. Вырез горловины обшит лентой или каймой. По желанию кафтан обматывается на талии поясом или шалью.

Занесенная в Индию туника как бы распадается (расчлняется) на юбку (гуджира) и маленькую кофточку (чоли). Кофточка имеет короткие рукава и плотно облегает грудь. Сзади, между лопатками, кофточка зашнуровывается, при этом края ее не сходятся. Часто она обильно орнаментируется. Между короткой кофточкой и юбкой — обнаженное тело даже при надетом сари (рис. 22).

Одним из видов кроеной одежды, характерной для Индии, являются штаны (с различными названиями) из легкой ткани, которые носят и мужчины, и женщины. Индусы могли выбирать себе по желанию любой цвет костюма, кроме желтого, который считался привилегированным цветом царей и их семейств. Завершением костюма была чалма, которая завязывалась по-разному. Обувью служили сандалии и закрытая обувь — туфли с заостренными носками, а также башмаки из лыка или тростника.

Сближение с западной культурой не могло не сказаться на развитии индийского костюма. В наибольшей

степени это явление сказалось на мужском костюме: женщины до последнего времени хранили верность своей традиционной одежде. Англичане привезли в XIX в. в Индию сюртуки, брюки, даже пилотки. Приобщение к европейским вкусам сказалось на изменении силуэта женского платья (например, в Пенджабе): свободная рубаша становится все более прилегающей, приближаясь к формам европейского платья.

### 2.2.7. Японский костюм

Искусство Японии – целый мир предметов и образов, многоликий, яркий, необычный. В традиционном японском доме, почти лишенном мебели, вертикальные свитки в специальных нишах и букет цветов создают гармоничную атмосферу, всегда каким-то образом выражающую время года, настроение хозяина. Каждая вещь “живет” и в своей собственной красоте и в соотношении с другими предметами в доме, составляет с ними художественный ансамбль. При этом японцы всегда были ценителями не только элегантности и изящества, но и строгости форм и в линиях рисунка и в складках одежды. Отсюда их тяга к естественному, к природе, на которую они всегда ориентировались как на высший образец красоты.

В Древней Японии природа понималась как живое существо, одухотворенное и чувствующее. Каждый причудливый камень, изогнутое дерево, журчащий ручей казались воплощением духа, божества – ками. С этим связаны и особое отношение к материалу, постоянная забота художника о том, чтобы выявить природные качества глины, дерева, бронзы, шелка, открыть присущую каждому материалу собственную красоту.

Классический период развития японского искусства почти полностью приходится на эпоху феодализма, ставшую для Японии, так же как и для многих стран Востока, временем создания национального искусства (VII – середина XIX вв.). Япония – маленькая страна с необычными природными условиями – морскими приливами, землетрясениями, сложным рельефом и т.п. Для японского искусства характерна миниатюрность: в малом видеть большое. Сложная, многогранная связь рисунка, формы и материала характерна и для орнаментации тканей, используемых в японском национальном костюме, и для японского костюма в целом.

Японский национальный костюм исторически развивался на протяжении полутора тысяч лет. В Древней Японии поясной одеждой были: хакама – у мужчин и мо – у женщин. По внешнему виду надетая на тело хакама напоминает сравнительно широкую и длинную, до щиколотки, юбку. Передняя и задняя ее части, пришитые к двум отдельным поясам с длинными завязка-

ми, в движении как бы образуют разрезы; по центру заднего полотнища, как правило, – встречная складка. На переднем полотнище симметрично по бокам заложены по три односторонние складки, постепенно расширяющиеся книзу. Японский костюм (женский и мужской) с эстетической точки зрения представляет противоречивое явление: он не повторяет формы тела, а является как бы декорацией; форма, цвет, орнамент костюма скрывают пропорции фигуры. И только одежда крестьянина говорит о соотношении ее с пропорциями тела. Одежда простого народа была тем стержнем, вокруг которого развивалась бытовая культура японцев. Традиционной одеждой народа была куртка хаори, которую носили вместе с хакама. Хаори – распашная одежда со свободной спадающими полами, без запаха, полы удерживаются в свободном состоянии. Повседневные хаори, как правило, темных цветов, часто полосатые, празднично-церемониальные – из черного шелка с белыми гербами. Конструкция – туникообразная, с широкими рукавами, вшитыми в прямые проймы.

Начиная с XVI в. мужчины и женщины всех сословий стали носить косоде – одежду, предшествующую современному кимоно. Косоде – широкий, прямого покроя халат с небольшим воротником и узкими рукавами; вначале он использовался как нательная одежда, а с XVI в. – как верхняя.

Национальной одеждой японцев является кимоно (рис. 23 см. цв. вкл.). Слово “кимоно”, широко распространенное в Японии в XVII–XIX вв., ведет свое происхождение от выражения “киру моно” – “надеваемая вещь”. Оно относилось ко всем одеждам, как к нарядным, праздничным, так и повседневным, рабочим. В конце XIX в. оно стало названием только основного вида японской верхней наплечной одежды. Нередко слово “кимоно” используется как синоним европейского слова “одежда”. Покрой японского платья отличается классической простотой и почти одинаков у мужчин и женщин. Существовало всего два размера кимоно – взрослый и детский. Кимоно кроится по прямым линиям: продольные швы соответствуют нити основы, поперечные – утку. Стан кимоно состоит из двух длинных полотнищ, перекинутых через плечи и соединенных на спинке по линии середины. По бокам полотнища сшиты со спинкой так, что в верхней части стана от плечевого сгиба оставлены для рукавов прямые проймы. Рукав вшивается так, чтобы плечевой сгиб стана совпадал со сгибом на рукаве. Рукав складывается вдвое по утку и зашивается внизу. По внутреннему шву оставляется сверху у сгиба рукава отверстие для рук. К переднему срезу обеих половинок пришиваются клинообразные полосы ткани, расширяющие их. Запихивается кимоно на правую сторону. В женских ки-

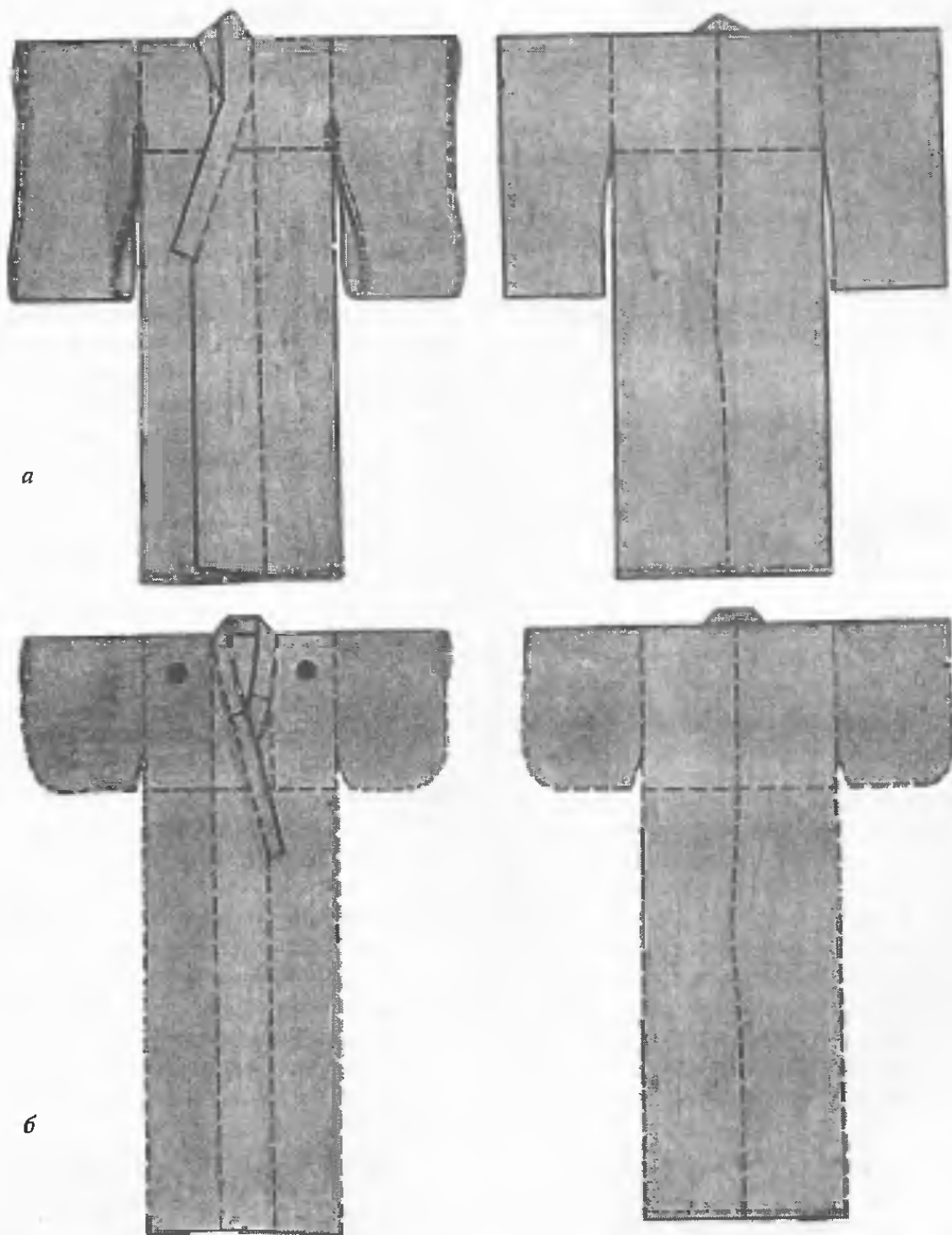


Рис. 24. Крой кимоно: жеиского (а) и мужского (б).

моно (рис. 24, а) в отличие от мужских (рис. 24, б) подмышечная часть проймы и рукава никогда наглухо не зашиваются.

В соответствии с сезоном года различают кимоно трех видов: летние, без подкладки — хитоэ; для прохладного времени на сплошной, сверху донизу подкладке — авасэ; зимнее, в котором кроме верха и подкладки делается прокладка из шелка-сырца или ваты

— косодэ (шелковое) или вата-ирэ (хлопчатобумажное). В холодное время года японцы надевают несколько утепленных ватой кимоно — одно на другое.

Последовательность надевания отдельных частей японского национального костюма такова: вначале бедра обматываются белой тканью, затем надевается светлый, плотно облегающий халат — дзюбан, на него надевается ситати — шерстяной халат и затем — кимоно.



Рис. 25. Японские женские прически и украшения для волос (декоративные гребни).

Куртка хаори надевается поверх кимоно и скрепляется на груди бантом, так как полы хаори не сходятся. Держит кимоно пояс – оби. Японки обычно не носят драгоценных украшений, их заменяет бант, которым завязывается оби. Бант располагается обычно на спинке выше талии и выглядит словно огромная бабочка, которая села на кимоно. Оби – самая дорогая часть костюма. Церемония повязывания оби сложна, а общее количество поясов, наматываемых на талию японки, очень часто достигало семи. Мужские оби – более узкие, из тонкой мелкоузорчатой ткани. В складках оби

японцы прячут множество мелких предметов, а что не вмещается в складки пояса, кладут в широкие мешкообразные рукава.

При однотипной форме и конструкции у кимоно огромное разнообразие орнаментации, отражающее назначение костюма, ранг человека, сезон и даже настроение японца. В подборе цветов на тканях чувствуется сдержанность и тонкий вкус. В росписи воплощаются мотивы времен года – цветущая вишня, багряные листья клена, ветви бамбука, сосны и т. п. Мужские кимоно, как правило, одноцветны и строгы.

Японские женщины до XV в. носили волосы распущенными, затем стали укладывать их в прическу. Прически были самые разнообразные, часто очень сложной формы. Для их украшения применялись декоративные гребни (рис. 25) и шпильки из дерева, бамбука, металла, кораллов, панциря черепах. Для сохранения такой прически японки спали, положив под голову специальные валики. Головные уборы не характерны для японцев: их заменяли зонтики в жаркую и дождливую погоду. Во время прогулок, работы женщины носили плоские широкополые соломенные шляпы, зимой – платки или накидки типа капюшонов.

Поскольку костюм не предусматривал карманов, все необходимые предметы (трубку, кисет, коробочку) прикрепляли к поясу с помощью небольшого брелка – нэцкэ. В виде палочки или пуговицы нэцкэ употреблялись и раньше, но в XVII в. они начинают приобретать характер миниатюрной скульптуры.

Вместо чулок японцы носили короткие шелковые или хлопчатобумажные носки с подошвой из толстой шерстяной ткани, в них они ходили у себя дома, в театре, в храмах. Гэта – японская национальная обувь на деревянной подошве в виде скамеечки. Дзори – вид обуви на мягкой подошве, на ногу закрепляется кожаными ремешками (рис. 26).

Веер – принадлежность японцев в жаркие дни. У японцев сложилась своеобразная пантомима веера –

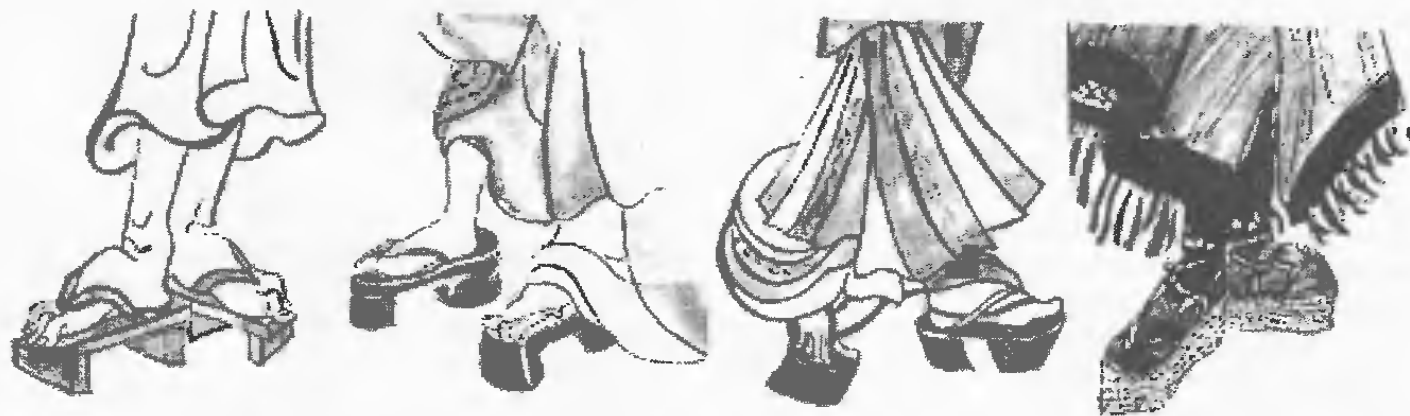


Рис. 26. Японская национальная обувь.



“язык веера”, “произносимый движением руки”. Веера украшались изящными картинками или стихами, выведенными золотыми или серебряными иероглифами.

#### 2.2.8. Вьетнамский костюм

История развития вьетнамского костюма довольно своеобразна. Вьетнам – страна более шестидесяти национальностей. В процессе многовекового развития вьетнамского народа сложилось национальное искусство, имеющее древние традиции. Несмотря на тысячелетнее влияние китайской и индийской культуры, вьетнамское искусство самобытно. В разные исторические периоды и в различных по условиям жизни регионах страны многонациональное искусство страны всегда отражало реальную действительность и выражало волю, мысли и чувства всего народа в его единоросте с силами природы, в тысячелетней борьбе за свободу и независимость своей страны.

Все это стало основой становления, развития и совершенствования вьетнамского костюма.

В старом Вьетнаме, при господстве абсолютной монархии и феодальной бюрократии, все общество было строго регламентировано по классам и сословиям. Все сферы жизнедеятельности находились под контролем огромного чиновничьего аппарата, построенного на жесткой иерархии. В соответствии с этим отличительным признаком различных рангов, степеней и должностей являлся костюм. По цвету, декору костюма, головным уборам определялось социальное положение того или иного лица.

Впервые парадная официальная одежда со знаками различия чинов для вьетнамских гражданских и военных должностных лиц была утверждена в 975 г. после изгнания из страны китайских поработителей. А в 1006 г. форма была заменена образцами одежды китайской династии Сун. Копирование китайских костюмов происходило по существу в среде высшей правящей прослойки. Чиновники трех первых классов носили одежду фиолетового цвета, четвертого и пятого – красного, а от шестого до девятого – синего. Халаты с разрезами по бокам имели узкий воротник и широкие рукава. Фиолетовая одежда расшивалась золотом, а вся остальная – серебром.

В прохладное время года носили одежду из атласа, в жаркое – из легкого шелкового газа.

В конце XIV в. произошли изменения в расцветке одежды государственных служащих: чины первого класса – по-прежнему должны были носить фиолетовую одежду, второго – ярко-красную, третьего – персикового цвета, четвертого – зеленую, все остальные – синего.

Юбку имели право носить только принцы. Женский костюм также отражал положение женщин Вьетнама. Для парадных придворных церемоний предназначался костюм, состоящий из верхнего халата и нижнего халата, штанов, сапог, пояса и головного убора. На рис. 27, а (см. цв. вкл.) представлен костюм богатого чиновника. Верхний халат изготовлен из фиолетового цвета шелка на красной подкладке. Сзади, ниже плеч, имелись два “крыла”, обшитые каймой из белого шелка. Халат покроя “кимоно” характеризуется глубокими шлицами, доходившими до подмышек, так что образовывались четыре спадающих полотнища. Длинные и широкие рукава доходили почти до подола. Весь халат расшивался разноцветными шелками, на правой поле – изображение дракона. Спереди и сзади имеются петли для продевания пояса. Нижний халат состоит из двух соединенных частей – кофты и юбки. Распашная кофта без рукавов изготовлена из хлопчатобумажной ткани. Застегивается кофта на навесные петли из белой тесьмы и металлические пуговицы в форме бутона. Юбка халата – из красного репса, на подкладке, застежка располагается слева направо. К подолу пришивалась широкая кайма, край которой отделан кожей. Юбка богато расшивалась разноцветным шелком. Штаны состояли из шести кусков белой шелковой ткани с широким поясом. Сапоги – высокие, мягкие, с голенищами из плотной черной шелковой ткани, подошвы – из белой кожи. Обязательной принадлежностью костюма знатного чиновника был пояс в виде деревянного обруча, обшитого красным сукном. Пояс украшался полудрагоценными камнями в металлической оправе. Головной убор как и халат, являлся важным отличительным признаком чиновничьего ранга. Конфигурация его довольно сложна: высокая прямая тулья сзади, в виде ступеньки верх и облегающая переднюю часть головы полусфера. К затылочной части шапки прикреплялись два узких “крылышка”, которые придавали убору вид перевернутой буквы “Т” (динь), отсюда и название этого типа головных уборов – динь. Головной убор декорировался тонким серебром, гранеными стеклами, имитирующими бриллианты с изображением драконов, а на полях шляпы – изображение летучих мышей.

Одежда знатных горожанок была не менее роскошна, чем одежда чиновников, а украшения вьетнамских женщин, по мнению исследователей, были еще более обильными, чем украшения европейских женщин. Женский костюм богатой горожанки состоял из верхнего и нижнего халатов, штанов, нагрудника, сандалий, пояса, тюрбана и шляпы. Верхний халат покроя кимоно изготавливали из шелка черного, красного, зеленого или персикового цветов, на подкладке из тисненого шелка. Халат с разрезами отличался небольшим

шейным вырезом и широкими рукавами. Воротник и низки рукавов окантовывались белым или бледно-голубым шелком. Распашной халат застегивался сбоку на маленькие пуговицы. Верхний халат мог быть и несколько иным (рис. 27, б, в, см. цв. вкл.) без подкладки, с невысоким воротником-стойкой, узкими рукавами и глубокими (до талии) боковыми разрезами. Нижний халат ничем не отличался от верхнего, за исключением размеров и ткани: его изготавливали из газа с ткаными "мушками". Штаны конструктивно напоминали мужские и состояли из шести полотнищ черного шелка с красным шелковым поясом. На голове, как правило, носили тюрбан из шелковой ткани. Плетеная шляпа — большая, плоская; за счет небольшой выпуклости сверху (в центре) создавалась устойчивость шляпы на голове. К бортикам шляп с обеих сторон прикреплялись шнуры с кистями, концы которых подвязывались под подбородком. Такие шляпы назывались нон куай тхео, их носили и пожилые и молодые женщины. Неотъемлемой частью костюма служил пояс-шарф из шелковой ткани, несколько раз обернутый вокруг талии. Костюм богатой горожанки завершали оригинальные деревянные сандалии, покрытые черным лаком, с загнутыми сверху носками.

Праздничный костюм жены чиновника низших классов (рис. 28) включал в себя кофту, юбку, пояс и



Рис. 28. Праздничный костюм жены чиновника: кофта (а), распашная юбка (б), пояс (в) и шарф (г).

нашейное украшение. Кофта (рис. 28, а) изготавливалась из черной хлопчатобумажной ткани на темно-синей подкладке. Кофта делалась распашной с невысоким воротником-стойкой и рукавами зауженными к запястью. Полы расширялись от талии и заканчивались боковыми разрезами. Воротник, низ кофты и края рукавов окантовывались. С кофтой надевалась оригинальная, из тех же материалов, распашная юбка на подкладке (рис. 28, б). Юбка состояла из тринадцати полотнищ ткани. Верх юбки плотно присбаривался и обшивался полоской цветной ткани. Объем юбки сверху регулировался с помощью тесемок. Пояс женского костюма (рис. 28, в) — хлопчатобумажный, черного цвета, концы пояса орнаментированы вышивкой. Костюм завершалось нашейное украшение в виде черного шарфа, расшитого бисером (рис. 28, г).

Подавляющее большинство вьетнамцев — сельское население, занятое исключительно земледелием и рыболовством. Поэтому именно крестьянская одежда является по-существу основным типом современного вьетнамского национального костюма. Главные элементы вьетнамской деревенской одежды — куртка и штаны — по материалу, форме, цвету почти одинаковы, как у мужчин, так и у женщин.

Установившийся в течение многих веков тип одежды наилучшим образом соответствует нуждам общества и исходит из реальных возможностей ее изготовления. Одежда крестьян приспособлена к климатическим условиям страны, проста в изготовлении и удобна в носке.

Типичный женский крестьянский костюм состоит из куртки, штанов, нагрудника-лифа и головного покрывала (платка).

Распашная куртка с цельнокроеными рукавами изготавливается из хлопчатобумажной ткани, окрашенной чаще всего в коричневый цвет.

Раньше куртки, как правило, надевали прямо на голое тело, позже — на нагрудник в виде короткой рубахи с ляжками, перекрещивающимися сзади и застегивающимися на пуговицы.

Штаны — длинные, достигающие до щиколоток и просторные по всей длине. Они изготавливаются из хлопчатобумажной ткани коричневого цвета и имеют вшитый белый пояс с прорезями спереди и сзади для вздержки. Во время работы на залитых водой рисовых полях и во влажное время года при ходьбе штанины подвертывают выше колен. Как будничные, так и праздничные штаны изготавливают темно-коричневого цвета, реже — темно-синего. Лишь во время траура надевали куртку и штаны белого цвета.

В холодное время года женщины носят халат "ао зай дан ба" — длинный, с узкими рукавами. Халат распашной, без застежки, с воротником в виде узкой стой-

ки, с разрезами по бокам (глубиной 70 см). Во время работы и ходьбы на сравнительно большие расстояния передние полы халата подвязывают спереди, а в холодную погоду их перекрещивают и завязывают сзади. Праздничный халат – такой же, но запашной, с фигурной верхней полкой, застегивающейся на четыре пуговицы.

Женские головные уборы подразделяются на два типа – жесткие и мягкие. К первому относятся конические шляпы из листьев пальмы латании, покрытых бамбуковыми обручами и скрепленных нитью (рис. 29). Эти шляпы носят женщины всех возрастов в любую погоду – для защиты от дождя и солнца. Они легки, удобны, изящны. В сухую погоду женщины носят головные платки из хлопчатобумажной ткани черного цвета, завязывая концы под подбородком или вверху. Тюрбаны тайской работы темных однотонных или светлых в клетку расцветок обертывают вокруг головы в виде конуса.

Основные элементы верхней мужской одежды те же, что и женской – хлопчатобумажные куртки и штаны. Очень распространены хлопчатобумажные куртки типа кителя с нагрудными и боковыми карманами и отложным воротником. В жаркую погоду носят брюки и рубашки с закатанными рукавами и открытым воротом. В холодное время года в Северном Вьетнаме надевают куртки с меховым воротником, шарфы, кепки или шлемы из плетеного бамбукового каркаса, обтянутого влагонепроницаемой тканью.

Своеобразна также обувь жителей Вьетнама. В сельской местности большую часть года ходят босиком и обувь надевают лишь в самое холодное время, либо в

дни праздников и ритуальных церемоний. Самыми распространенными являются сандалии с ремешками, проходящими между большим и средним пальцами ноги и обхватывающими пятку (известные как “вьетнамки”), а также открытые туфли на деревянной платформе.

После революции 1945 г. внешний облик жителей Вьетнама значительно изменился, но они по-прежнему дорожат своими национальными традициями, национальным искусством. В дни торжеств и ритуальных празднеств в деревнях крестьяне надевают традиционную национальную одежду.

Народности Вьетнама славятся своими ручными изделиями, разнообразными плетеными предметами быта, вышивкой (рис. 30 см. цв. вкл.), украшениями, в особенности из серебра.

### 2.2.9. Корейский костюм

Корейский национальный костюм и его основные элементы складывались в течение многих веков. Значительное влияние на костюм представителей господствующих классов Кореи оказывал придворный костюм китайского феодального государства. Вместе с тем нельзя сводить корейский национальный костюм к простой копии китайского.

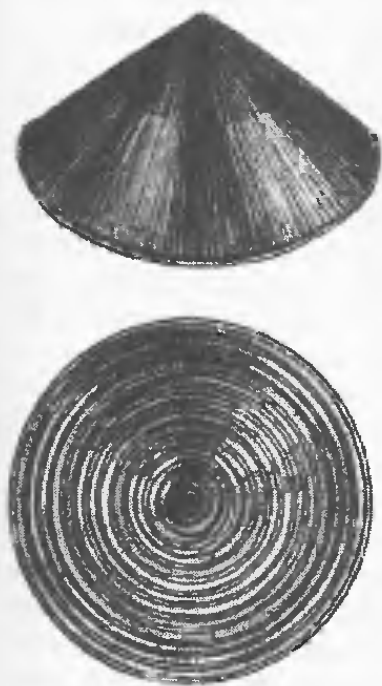
Для традиционного корейского костюма широко использовались ткани из волокнистых растений – китайской и японской крапивы, конопли, хлопка. В глубокую древность уходят традиции корейцев по выработке шелковых тканей, хотя представительницы янбанского (высшего) сословия носили одежду из привозных (обычно китайских) сортов шелка. Производство шерстяных тканей в Корее не было известно. Суконная одежда и обувь изготавливались исключительно из привозных китайских материалов.

В холодное время года в Северной Корее носили также одежду из меха<sup>1)</sup>.

В корейском костюме XIX в. существовали социальные разграничения. Корейская знать (гражданские и военные чиновники) носила длинные просторные халаты с такими же рукавами; головным убором вельможи была черная шляпа с широкими прямыми полями (рис. 31 см. цв. вкл.). На ногах носили светлые войлочные сапоги.

Основная масса корейского населения – крестьяне – носили не халаты, а куртки с длинными узкими рука-

Рис. 29. Вьетнамская шляпа из листьев пальмы латании: вид внешний и вид внутренний.



<sup>1)</sup>Среди простого населения в конце XIX в. была распространена одежда из собачьих шкур. Богатые люди носили зимнюю одежду на меху промысловых зверей – выдры, соболя, горностая, тигра и т.д. Ценные сорта меха использовались также на изготовление и отделку военного костюма.

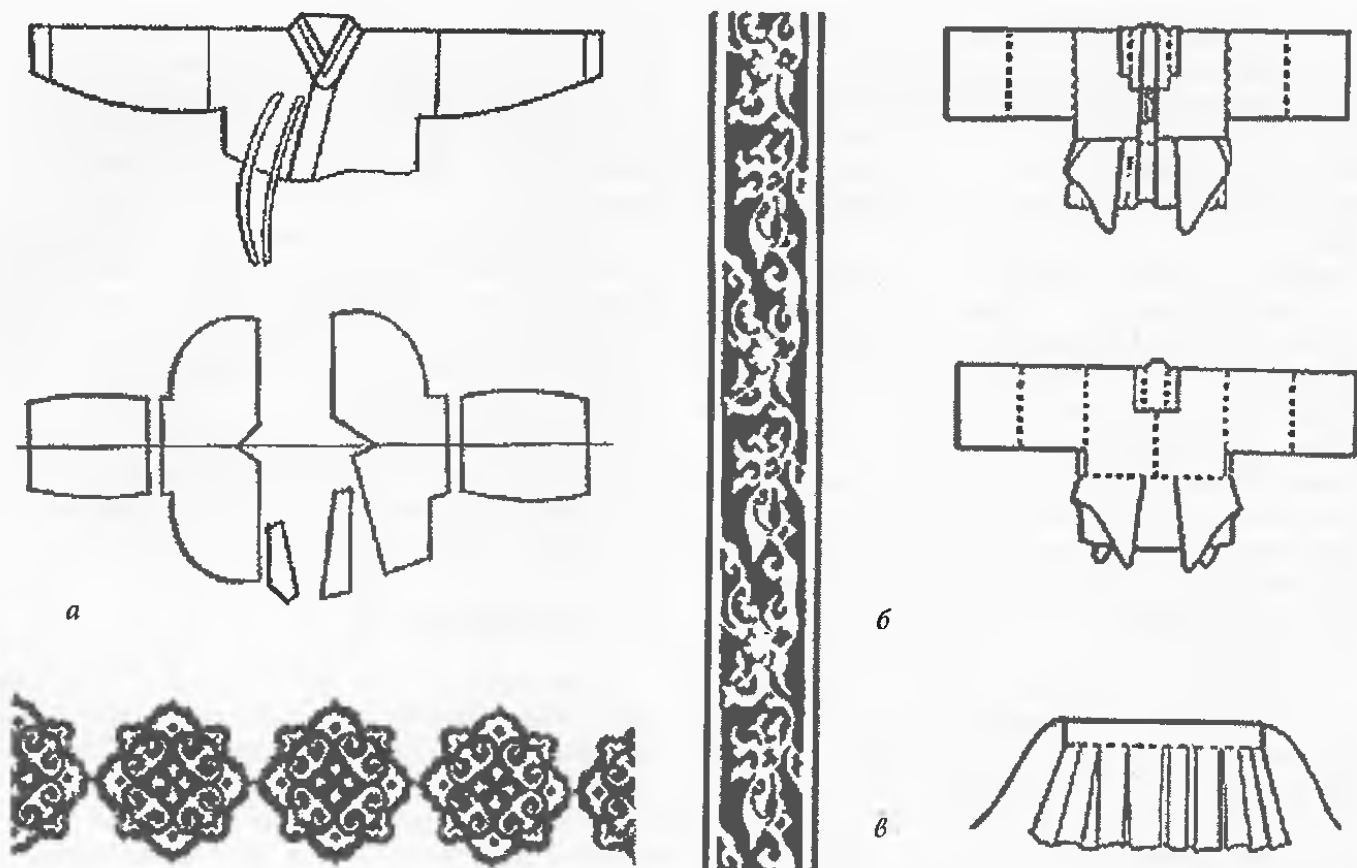


Рис. 33. Схема кроя и орнамент элементов корейского традиционного костюма: куртки-чогори (а, б), и юбки-чхима (в).

вами или вообще без рукавов. Полы куртки завязывались тесемками с правой стороны. Крестьянским головным убором до сих пор является плоская соломенная шляпа или головная повязка из ткани (рис. 32 см. цв. вкл.). Крестьяне носят плетеную обувь.

Одежда корейцев подразделялась по назначению на повседневную, праздничную, обрядовую, ритуальную; по сезону – на летнюю (без подкладки), осенне-весеннюю (на подкладке или стеганая) и зимнюю (на вате).

В конце XIX в. наиболее распространенным цветом одежды был белый. Не случайно в литературе, относящейся к этому времени, Корею нередко называли “страной белых аистов”, “страной белых лебедей”.

Изготовление одежды в Корее, как правило, было женским занятием. Недаром, согласно корейскому свадебному обряду, основным подарком невесты жениху была сшитая ею рубаша.

Основным элементом корейского женского традиционного костюма была кофта с застежкой с правой стороны. Нательная кофта изготавливалась из холста или хлопчатобумажной ткани. Самым распространенным видом кофты являлась чогори. Покрой женских и мужских чогори в основном был одинаков. Полочки и спинка состояли из двух полотнищ, перегнутых по

линии плеча и сложенных вдвое. Спинка делалась со средним швом, спереди кофта имела глубокий запах. В средней части рукав несколько расширялся, а затем опять суживался к запястью. По верхнему краю удлиненного воротника обычно пришивалась полоска ткани белого цвета. Чогори застегивалась с помощью тесемок-завязок (рис. 33, а, б); при этом воротник, завязки и манжеты изготавливались из тканей другого цвета. В период династии Ли нарядные чогори нередко украшались не только цветными воротниками и завязками, но такого же цвета треугольными вставками под мышками. Бытовавшие в период династии Ли очень короткие нательные чогори обусловили появление хоритти – широкой ленты с двумя завязками, которой корейские женщины бинтовали грудь. Нательной одеждой нередко служила также неспитая западная юбка – соксонот, состоящая из трех хлопчатобумажных полотнищ, присборенных сверху и прикрепленных к поясу.

Поверх соксонот надевали широкие штаны – пади, низки которых присбаривались. Поверх нижней юбки надевалась еще одна юбка – чхима (рис. 33, в), состоящая из восьми-двенадцати полотнищ ткани, соединенных между собой, за исключением тех, которые располагались по бокам. Полотнища сверху искусно укла-

дывались в мелкие складки (сборки) и закреплялись поясом. Девушки и молодые женщины носили юбки самых разнообразных цветов: красные (наиболее любимые, особенно для свадебных костюмов), синие, голубые, розовые, фиолетовые и др. Вместе с тем цвет женской одежды зависел от возраста владелицы: девушки и молодые женщины носили одежду из ярких тканей – красных, синих, зеленых, желтых; женщины после тридцати лет – фиолетовую; пожилые – преимущественно белую.

Одним из древнейших элементов корейского женского костюма являются запашные юбки. В конце XIX – начале XX вв. наблюдалось развитие юбки-чхема: появилась юбка с лифом. Поясной одеждой был также передник, который в глубокой древности стал обязательным элементом женского костюма.

В холодное время года корейцы носили халат наподобие чогори, но большей длины.

Мужской костюм, в основном белого цвета, состоял из штанов и куртки такого же покроя, как и женская кофта, только более длинной. Поверх куртки мужчины надевали жилет – чокти – из темной ткани.

Разнообразными были прически. Сложные прически считались привилегией замужних женщин. Девушки носили косы.

Мужчины и женщины носили конусообразные плетеные из соломы шляпы – саккат, с завязками на внутренней стороне. В осенне-весенний сезон женщины носили платки и меховые шляпы. Часто головные уборы имели сзади козырьки от ветра.

Обувь была одинаковой для мужчин и женщин. Различие заключалось в том, что женские сандалики нередко плелись из цветной соломы, а туфли из тканей – орнаментировались.

В дождливую погоду носили деревянные туфли. Повседневной национальной обувью для холодного времени года были войлочные сапоги (рис. 34).

Украшения в женском костюме крепились к поясу в виде кистей из волос, выкрашенных в различные цвета. Помимо этого носили браслеты (янтарные, металлические); интересны корейские пуговицы в виде бабочек, цветов, выполненные из серебра, янтаря, нефрита

и других материалов. Своеобразна символика корейской орнаментики тканей и вышивки. Многие животные и звери наделяются корейцами сверхъестественной способностью устрашать и отпугивать злые силы (тигр, дракон)<sup>11</sup>. В орнаментах использовались также различные растительные мотивы – цветы вишни, ветви и др.

## 2.2.10. Монгольский костюм

Монгольский национальный костюм имеет многовековые историко-художественные традиции. Он тесно связан с образом жизни монгольского народа, спецификой его хозяйственного уклада, с природными условиями страны, своеобразием климатических условий, временем года. Свой отпечаток накладывает на костюм принадлежность людей к той или иной этнической или социальной группе, род занятий, возраст, семейное положение и др.

Судя по материалам, из которых изготавливалась одежда, обнаруживается связь монгольской культуры с культурой соседних стран Востока. Такие материалы для одежды как кожа, мех, шерсть, изготавливали сами монголы. Неизвестно, когда началось в Монголии собственное производство тканей, однако установлено, что издавна одежду изготавливали здесь из шелковых, хлопчатобумажных, шерстяных тканей.

Основой монгольского национального костюма с давних времен является халат – дээл, который представляет собой вид наплечной подпоясанной одежды с цельнокроеными рукавами. Традиционный дээл имеет глубокий запах пол, которые закрепляются на фигуре 5–7 застежками из различных материалов – золота, серебра, меди, дерева, драгоценных камнями, кости, перламутра, а также вывязанными из нитей рулика. Кстати, застежки здесь являются важным элементом декора одежды. В первоначальном варианте дээл не имел воротника и запахивался по типу кимоно. Позже появился воротник – “стойка”, плотно прилегающий к шее.

Форма, конструкция, композиция, в т.ч. цветовая гамма, орнаментальное решение, говорят о древней самобытной культуре и искусстве костюма монгольского народа.

Халат – дээл имел различное композиционно-конструктивное решение: с косой линией борта – “ташуу энгэртэй дээл” (рис. 35, а, см. цв. вкл.), напоминающей длинную безрукавку с прямой линией борта – “задгай энгэртэй дээл” (рис. 35, б, см. цв. вкл.), что подтверждается одеждой хуннского периода, найденной при рас-

<sup>11</sup>Символом мира, неразрывной дружбы и супружеской верности являлся феникс.



Рис. 34. Корейская традиционная войлочная обувь.



копках Ноин-ульского кургана. Позже распространился халат с прямоугольной линией борта – “дурозлжин энгэртэй дээл”. В процессе приспособления к меняющимся социально-экономическим условиям происходило дальнейшее развитие национального костюма, сохранившее однако во многом древние традиции. И по сей день монголы носят халаты с косой (ташуу энгэртэй дээл) и прямой линией борта (дурозлжин энгэртэй дээл).

Дээл своей конструкцией обеспечивает свободу движений, надежно защищает от холода и в то же время благодаря свободному покрою сохраняет прохладу в жару. Длина рукавов халата варьируется в зависимости от времени года: для холодного времени года – удлиненные, отдельно выкраиваемые рукава с раструбами. В настоящее время такие раструбы оформляются в виде отворотов в низках рукавов и являются большей частью элементом декора.

Материал для халата дээл определялся тем, для какого сезона изготавливалась одежда: зимой – дээл на меху или из шубной овчины, в прохладное время года – на вате или шерстяной подкладке. Подкладка для зимних дээл была из волчьих, козлиных шкур, корсака, рыси, росوماхи, енота, лисьего и собольего меха. Летнюю одежду изготавливали из шелковых тканей – атласа, парчи, чесучи или хлопчатобумажных тканей, а также из сукна и бархата на тонкой, легкой подкладке. Нарядные дээл изготавливались из шелковых однотонных или узорчатых тканей, а для особо нарядных дээл – плотный шелк с рельефным орнаментом в виде кругов, в которых изображен дракон. (Кстати, дракон – один из самых популярных орнаментальных мотивов, который, считают, распространился в Монголии с XIII в.). Не все могли купить дорогие привозные ткани для праздничного костюма, поэтому простые (гладкие) ткани для халата вышивались – разнообразная по технике исполнения вышивка является распространенным декором монгольского костюма.

Монголы, как правило, предпочитают яркие цвета тканей для одежды и поэтому придают большое значение подбору цветов дээл, его символике. Замужние женщины, например, любят носить дээл зеленых цветов. Красные цвета предназначаются для праздничной одежды. Белый цвет почитался как символ благородства, святости. Мужчины предпочитали дээл синих цветов. Одежда темных тонов в старину не встречалась.

Дээл, даже повседневный, любовно декорировался. Отделочный кант подбирался контрастного цвета. Кроме кромочного канта, иногда наслаивавшегося в два-три ряда, располагался второй ряд канта, который на груди и спине выкладывался в замысловатый орнамент (с символическим значением) или в виде сплошной орнаментальной композиции.

Форма, цвет, декор костюма и его элементов, деталей – символичны. Например, устремленная вверх остроконечная верхушка головного убора, покоящаяся на куполообразном основании, символизирует благополучие, процветание.

Монголию населяют разные народности, и эта особенность сказалась в одежде. Наблюдаются различия в костюме разных народностей – в форме, конструкции, композиции, декоре. Например, по-разному оформляется линия борта халатов, различна форма безрукавок, надеваемых поверх халата, окантовка линии борта, цвет и декор одежды. Но все же основной одеждой у монголов является халат, форма которого создается в определенных соотношениях и пропорциях частей, конструктивных узлов, деталей, например, ширина низа халата к ширине плеча – 3:1; длина халата по оси симметрии к ширине низа – 4:3; ширина рукава к его длине – 1:3 и т.д. Прост и экономичен раскрой ткани для халата: ткань складывается в три слоя вдоль всей длины изделия, при этом вывернется ориент по кромке как оси симметрии. Обе половины полочек и спинки (левая и правая) выкраиваются одинаково, а из третьего полотнища – дополнительное расширение правой полочки.

Ношение дээл без пояса не допускалось: любая небрежность в костюме считалась проявлением неуважения к окружающим. За пояс мужчины заправляли кисет для табака<sup>1)</sup>. От холода и дождя поверх халата надевают различные по форме и длине накидки, жилеты, плащи с короткими, длинными рукавами или без рукавов. Нижняя одежда также почти не различалась у мужчин и женщин. Это – штаны и рубаха, которые изготавливались, как правило, из светлых, однотонных хлопчатобумажных тканей. Прототипом штанов из тканей являлись штаны из обработанных шкур. Мягко выделанная овчина складывалась вдвое в длину, при этом стиб приходился на шаговую часть штанов. По линии боковых швов шкура несколько подкраивалась. Штаны удлинялись надставками, а сверху – собирались ремешком по фигуре.

Традиционные черты монгольского костюма сохранились на сегодня в облачении монгольских лам. Одежда их имеет своеобразные вырез горловины и форму воротника. Вырез от горловины проходит плавной, закругленной внизу линией, до подмышки. Линия горловины и борта нижней полочки вырезана по прямой линии почти до талии и образует прямоугольный вырез, в который вшивается воротник. Низки рукавов

<sup>1)</sup>Непременной принадлежностью традиционного монгольского мужского костюма были также нож в ножнах, огниво и кремь. Кресало обычно имело форму сумочки, огниво носили на поясе, прикрепленном к нему с помощью пуговицы, пряжки или тесемки.

оформляются с отворотами: в летнем халате – из голубой шелковой ткани или бархата, в зимней – из черного бархата или меховые. Поверх халата набрасывается по-особому задрапированное полотнище ткани длиной в три объема бедер, а по ширине – в расстояние от подмышек до щиколотки. На ногах – монгольские сапоги на толстой подошве с загнутыми вверх носками. Во время службы в храме ламы надевают сверху дополнительную накидку (красного или желтого цвета) с воротником и на подкладке. Головной убор зависит от ранга, духовного звания, должности ламы<sup>1)</sup>.

Важными элементами женского костюма являются разнообразные украшения, своеобразная прическа, при этом волосы заплетаются в две косы, которые расширяются у висков в виде крыльев (рис. 36 см. цв. вкл.). Головные уборы, так же как и прически, различны у разных народностей Монголии (рис. 37). Необычен костюм замужней женщины – высокая шапка с заостренным верхом, волосы двумя крыльями спускаются на плечи через специальные футляры, приподнятый край оката (головки) рукава напоминают распласташую крылья птицы.

Девушки одевались проще. Даже цвет костюма у них имел мягкие тона – розовый, зеленый, голубой. Длинный ниспадающий до щиколотки дээл туго подпоясывался, подчеркивая тонкую, гибкую талию. Шел-



Рис. 37. Головные уборы народов Монголии.

Рис. 38. Монгольская традиционная обувь.



ковый пояс имел длину пять-шесть метров, а умение правильно его носить, красиво подпоясываться также являлось искусством. Девичий головной убор – полукруглая шапочка из шести клиньев – украшалась на верхушке красным шариком – узелком, искусно сложенным из шнура. От него на левую сторону до пояса спадала лента с кисточкой (рис. 37). Парчовые вставки и отвороты шапочки в сочетании с алым цветом ленты с кисточкой и матовым сиянием жемчужных нитей серег-подвесок, ниспадающих на грудь, придавали особое очарование и женственность девичьему костюму. И все это усиливалось на фоне однотонных, нежных, пастельных тонов дээла.

Дээл замужних женщин – ярких, сочных цветов и их сочетаний. Рукава могли быть изготовлены из нескольких разноцветных кусков шелка. Надевая поверх дээла различной длины жилет, замужняя женщина в таком случае пояс не носила.

Обувь, как и одежда, материалом, цветом, декором (качеством и количеством) различалась по сословиям. Монгольская традиционная обувь – кожаная или войлочная, декорировалась аппликациями, вышивкой (рис. 38).

#### 2.2.11. Античный костюм

Костюм Древней Греции. Наивысшего своего развития Афинское государство достигло в V в. до н.э. после победы над персами в греко-персидских войнах. Этот период истории Греции носит название классического, т.е. образцового. V в. до н.э. был “золотым веком” в истории Афинского государства. В этот период литература, изобразительное искусство, архитектура и скульптура достигают небывалого расцвета. Произведения прославляют гражданские идеалы, воспева-

<sup>1)</sup>Викторова Л.Л. Монголы: происхождение народа и истоки культуры. 1980.

ют свободного и доблестного человека, освободившего родину от персов.

Образ мужественного человека нашел свое выражение в эстетическом идеале того времени. Идеалом был доблестный и прекрасный человек. Необходимым признаком красоты являлось сильное, тренированное и гармонично развитое человеческое тело. Костюм Древней Греции складывался в тесной связи с условиями жизни греков и под влиянием их эстетических представлений. Благоприятные климатические условия и эстетическое отношение к человеческому телу определили легкость и гармоничность форм античного костюма. Идея костюма Древней Эллады формировалась соответственно образу жизни людей, получив философское подтверждение в теоретическом определении как "...союз пользы, блага и эстетической ценности..." Создание костюма, в том числе грима, аксессуаров для греков было творением, как и все виды искусства. Извлекая прекрасное из пластических свойств ткани, греки научились мастерству управления тканью по законам красоты. Эстетической основой костюма являлась драпировка, которая располагалась в самых разнообразных направлениях, подчеркивая форму тела, и изменялась в разных ракурсах при движении. Для решения греческого костюма необходимо было найти определенную фактуру ткани, которая бы ложилась хорошо в складки, найти соответствующую плотность ткани и уметь оперировать орнаментом и украшениями. "Уму непостижимо, как могли древние греки и римляне так гармонично и красиво и в то же время так естественно, правдиво, характерно делать эти божественные драпировки"<sup>1)</sup>.

Складкообразование – основа пластического построения античного костюма. Различают трубчатые, органые, каскадные, лучевые складки. На системе этих складок строится вся драпированная одежда. Например, вырезав для плаща прямоугольное полотнище из "косой" ткани, т.е. так, чтобы линия утка была параллельна диагонали прямоугольника, получают возможность образования каскадных складок.

- Основой при создании формы греческого костюма был кусок ткани, скототый, закрепленный или задрапированный на теле. В зависимости от длины и ширины ткани, места ее закрепления, системы складывания, сгибания, обертывания, укладывания формировался различный вид костюма. Из минимального по размеру куску ткани получалась набедренная повязка, передник. Увеличив этот кусок пропорционально росту человека, получали другую форму одежды, прикрывающей торс – экзому. Это был кусок ткани, кожи, шкуры, скрепленный на левом плече завязкой, узлом из лап шкуры,



Рис. 39. Античный (древнегреческий) костюм.

ремнем или скототый булавкой; возможно опоясывание по талии. Качество ткани, количество ее, степень задрапированности, форма опоясывания определяли принадлежность экзомиды рабу, свободному человеку, всаднику или воину.

Хитон – прямоугольный кусок ткани, сложенный пополам так, что линия сгиба проходит вдоль левого бока туловища. Хитон может быть открытым и закрытым, т.е. сшиваемым сбоку. При отгибании напуска верхнего края хитона параллельно линии плеч хитон принимает более сложную форму и, будучи опоясанным, представляет классическое одеяние женщин времен Гомера. Ткань такого хитона орнаментировалась и складок не образовывала. Хитон из более широкой ткани можно было драпировать. При этом короткий хитон являлся спартанской одеждой воинов и юношей (рис. 39, а), длинный – одеждой женщин и старцев. Хитон может быть с отворотами, опоясанный по талии, по бедрам и крест-накрест на груди. Последняя форма опоясывания, образуя подобие рукавов, является примером ионического хитона. Хитон плиссированный обязательно имел орнаментальную кайму по подолу. Отворот хитона мог создаваться отдельным куском и драпироваться на плечах, опускаясь каскадными склад-

<sup>1)</sup>Чуйков С. Итальянские дневники. М., 1966, с. 67.



6

ками вдоль груди. И простейший (дорический), и сложный (ионический) хитон скалывали из двух полотнищ, закрепляя на плечах и вдоль рук. Женщины надевали иногда два хитона: поверх длинного – короткий.

Пеплос – скотый на плечах кусок ткани, по ширине и длине значительно превышающий размеры человеческой фигуры. Пеплос – платье с отворотом, спускающимся на грудь и спину, прикрывающим плечи (в отличие от хитона). Один или два напуска (подпоясывания) на талии или под грудью и на бедрах усложняют горизонтальным членением движения спадающих складок, создавая сильное эмоциональное впечатление (рис. 39, б, в).

Гиматий, или гиматион (плащ), – вид обвивной одежды. По длине гиматий мог быть до коленей, циклотки, спадать до пола. Гиматий обвивал фигуру с головой, являясь одновременно одеялом и нередко единственной одеждой, хотя нижним платьем в обиходе был хитон (рис. 39, а). У царей, судей, старейшин гиматий мог быть расшитым классическим орнаментом, являясь в таком случае торжественной одеждой. Драпированный гиматий не орнаментировался.

Хламида – легкий плащ – кусок прямоугольной ткани, закрепленный узлом, застежкой, пряжкой-фибулой на правом плече или под подбородком и спадаю-



в

щий красивыми каскадными складками. Края украшались орнаментальными полосами. Хламиду юноши-спартанцы надевали прямо на тело, направляясь в места для гимнастических упражнений (палестру). Ею прикрывались воины и путники в походах. Хотя в Древней Элладе уже умели окрашивать ткани, в идеальном варианте хламида оставалась естественного, белого цвета шерсти и льна.

Хлена – плащ из плотной грубой ткани, служивший зимней одеждой. Так же называется сильно драпированный плащ. На одну треть отогнутый, плащ-хлена застегивается на одном плече, проходя под левой рукой.

В Древней Греции известны два рода головных уборов – соломенная шляпа с круглыми полями, надеваемая мужчинами и женщинами, и круглая войлочная шапочка, носимая на затылке мужчинами. Чаще всего женщины и мужчины изображены на античных памятниках с непокрытыми головами, с разнообразно и красиво уложенными волосами. Женщины носили волосы на пробор посередине и распущенными сзади, украшая их лентами, или завязывали на затылке в узел (эту классическую прическу называют “греческий узел” – коримбос). Повседневная прическа мужчин в классический период состояла из коротко остриженных волос, недлинной бороды и усов. Некоторые ще-

голи носили длинные волосы, завитые в локоны и подхваченные золотым обручем. В торжественных случаях укладывали волосы над лбом в виде красивого банта, называемого цикадой (например, на статуе Аполлона Бельведерского).

Рационализм сказался и в обуви: она не стесняла движений, пальцы были открыты. Основной обувью были сандалии, представлявшие собой толстую кожаную подошву с прикрепленными к ней ремнями, которые переплетались вокруг стопы и голени. Наиболее характерный вид сандалий – иподиматы, состоявшие из подошвы (кожаной, пробковой, деревянной) и нескольких ремней. Более сложный вид сандалий – крепиды, имевшие подошву с небольшими бортиками. В отверстия, находившиеся в бортике, продевали тонкие ремни, которыми крест-накрест обвивали ногу до щиколотки. Крепиды часто имели задник.

Кроме сандалий, греки носили мягкие кожаные полусапожки, а также высокие резные сапоги – эндромиды. Они состояли из подошвы и кожаных голенищ, закрывавших ногу сзади, а спереди стянутых сложной шнуровкой. Пальцы ног, как и в сандалиях, в сапогах были открыты. Надевали эндромиды обычно в торжественных случаях военачальники. Бедняки, как правило, надевали мягкие туфли, сшитые из кожи, – постола.

Обувь, особенно парадные крепиды, изготавливались из цветной кожи, иногда золоченой, а порой даже расшитой жемчугом. Обувью женщинам служили сандалии, а также мягкие туфли и даже полусапожки. Обувь изготавливали из свиной или телячьей кожи, окрашенной в яркие цвета или золоченой. Отделяли ее металлическими бляшками, иногда вышивкой. Обувь была без каблука, и это придавало походке плавность.

Одежда воинов состояла из короткого хитона, поверх которого надевали плотно охватывающий тело кирасу-торако. Иногда кирасу украшали рельефными изображениями – орнаментами и даже рельефными композициями. К плечам и подолу кирасы прикрепляли ременные полоски с металлическими бляхами, которые защищали плечи и нижнюю часть фигуры и в то же время не стесняли свободы движений. На ноги надевали поножи, сделанные из металла или кожи и скрепленные сзади на икрах ремнями. Голову венчал металлический шлем с высоким гребнем. Оружием служили меч, копье, кинжал, а для защиты – щит.

Костюм Древнего Рима. История Древнеримского государства восходит к VIII в. до н.э. и завершается в V в. н.э. гибелью Рима, павшего под ударами варваров и составших рабов. Наиболее значительными периодами Римского государства были республиканский и императорский, названные так по характеру их политического устройства. В течение нескольких столетий Рим

из небольшого города-государства превратился в огромную империю, что и определило сложный характер римской культуры.

Классовая дифференциация в устройстве общества наложила отпечаток на характер древнеримского костюма: сложные и пышные, яркие и красочные одежды свободных граждан, простые и грубые одежды бедняков и рабов. Различие было и в среде самих рабовладельцев. Особенно усилилось классовое расслоение в период Римской империи (I–V вв. н.э.). Костюм имел также специальные отличия. Например, сенаторы носили тунику с нашитой на нее вертикальной красной полосой и плащ с пурпурной каймой.

Эстетическим идеалом римлян являлись суровые воины и величественные женщины. Этот идеал подчеркивали сложные одежды, придававшие фигурам римлян величественность и статичность. Основными тканями для изготовления одежды служили шерсть и льняное полотно. В более поздний период в Рим привозили восточные шелка. В костюмах сочетались яркие цвета – красные, фиолетовые, пурпурные, желтые; парадным цветом одежды был белый.

Национальной одеждой граждан Римской империи считалась тога – кусок ткани эллипсовидной формы, складывающийся вдвое и сложными пластическими движениями окутывающий фигуру (рис. 40). Тога бы-

Рис. 40. Античный (древнеримский) костюм.





ла официальной одеждой, ношение которой вменялось в обязанность. Тога надевалась поверх туники, которая превратилась в домашнюю одежду – рубаху с короткими или длинными рукавами, круглым или квадратным вырезом горловины. Два вертикальных клавуза (полосы) спускались по всей длине полотнища туники.

Бедняки и сельские жители носили тунику темных цветов и грубый шерстяной плащ – пенулу, который представлял собой полукруг (иногда круг) с отверстием для головы; пенула часто снабжалась капюшоном. Штаны римляне не носили. Однако в северных своих владениях они заимствовали этот элемент костюма от варваров.

Обувью свободным римлянам служили сандалии, состоявшие из толстой подошвы и оплетавших ногу ремней, и полусапоги, которые были обязательным дополнением к тоге. К знакам различия должностных лиц относились и красные башмаки – муллеус, а во времена Римской империи их носили только императоры. Обувь изготавливали из кожи различных цветов и украшали серебряными и золотыми бляшками. Бедняки и рабы в непогоду надевали простые деревянные башмаки. Результатом анализа всего разнообразия античной обуви явилась разработка классификатора<sup>11</sup> по композиционно-конструктивным признакам (рис. 41).

Волосы мужчин были завиты в локоны или гладко причесаны с челкой над лбом, лицо – гладко выбрито или носили небольшие завитые бородки. Дополнением к костюму служили украшения: перстни, пряжки, медальоны, венки из живых цветов и листьев.

Женский костюм по своему характеру и форме во многом напоминал мужской. Нижней и домашней одеждой была длинная и широкая туника. Узкую тунику надевали девушки в день свадьбы. Обыкновенную тунику подпоясывали. Верхней одеждой служила на-поминающая тунику стола с недлинными рукавами или без них, подпоясанная под грудью. Поверх столы надевали плащ – паллу. Плащи различными способами драпировали фигуру, иногда край плаща накидывали на голову.

Характер военной одежды и доспехов древних римлян (рис. 40) во многом схож с греческим. Во времена Римской империи, когда римские войска пополнялись варварами (германцами, галлами и др.), одежда римских воинов значительно видоизменялась. Появился более короткий плащ – сагум и короткие, доходящие до коленей, штаны.

## 2.2.12. Византийский костюм

В 395 г. н.э. Римская империя разделилась на Западную и Восточную. Западная была разрушена восстаниями рабов и захвачена варварами – германцами и галлами; Восточная, объединив под своей властью Египет, Сирию, Малую Азию, Грецию, выстояла и стала называться Византией. Расположенная на стыке торговых путей Запада и Востока, Византия в V в. достигает экономического расцвета и становится центром новой культуры.

Культура Византийской империи держалась на незыблемых основах античной культуры, хотя многое взяла у Востока – пышность в архитектуре, богатство декора. Становление Византии тесно связано с развитием новой религии – христианства. Вопросы религии занимают в жизни общества одно из главных мест. По учению церкви, человеческое тело является вместилищем и источником греха, а не предметом любования и преклонения, как в античное время. Искусство приобретает все большую отвлеченность и символичность, вырабатываются некоторые стандарты изображений и трактовок одежды. Вместе с тем развивается страсть к роскоши, которая пронизывает и религиозное искусство.

Византия становится и центром мирового текстиля. Здесь искусство ткачества достигло таких вершин, что долгое время византийские ткани (шерстяные, шелковые, парчовые) и ковры оставались образцами для подражания, они были предметом вывоза в различные страны, в частности, в Древнюю Русь. Украшение одежды заключалось в ткацком решении рисунков, наносимых на ткань, – это было и черно-белое, и цветное решение. Цветные рисунки подражали римской мозаике, живописи (фаюмский портрет). Ткачи достигали совершенства в изображении человеческого лица, в решении цвета тела. На тунике способом ткачества выделялись полосы, круги, квадраты, в которые вписывались разные темы. Узорное ткачество и вышивка – декор византийского костюма.

С приходом христианства уничтожаются идеалы античности. Изменения происходят и в костюме – создается туникообразная одежда, но с большим станом, т.е. искаженная туника. Основным образцом для нее послужила римская туника позднего времени – таларис с длинными рукавами. Стан туники состоял из прямых полотнищ ткани, а рукава, имевшие квадратную пройму, сильно сужались книзу. Главным различием туники у людей различных классов и социальных групп было качество ткани и длина туники. Основная масса населения носила короткую, выше коленей, одноцветную тунику из шерстяных, полушерстяных и льняных тканей. Простота и целесообразность, устой-

<sup>11</sup>Пармон Ф.М., Крутлова А.Ю. Античные сандалии – классический пример решения ремешковой обуви. – Сб. научных трудов МТИЛП. М., 1983, с. 32–38.

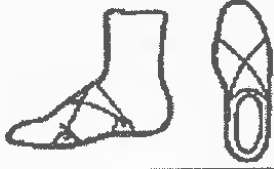
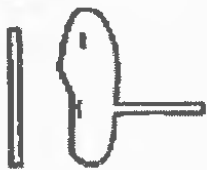
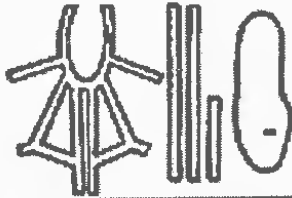
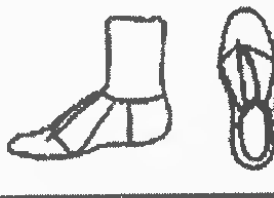
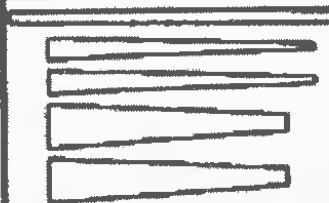
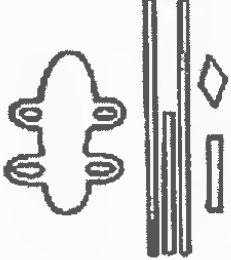
| Вид обуви и название           | Функция, материал       | Форма силуэт                                                                        | Конструкция                                                                          | Композиция                                                                            |
|--------------------------------|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Сандалии-шпидикаты (греческие) | повседневная, кожа      |    |    |    |
|                                |                         |    |    |    |
| Босовики (римские)             | кожа, пробковая подошва |   |   |   |
|                                | кожа                    |  |  |  |
|                                |                         |  |  |  |
|                                |                         |  |  |  |
| Перонки                        | кожа                    |  |  |  |

Рис. 41. Классификатор античной обуви по композиционно-конструктивным признакам.

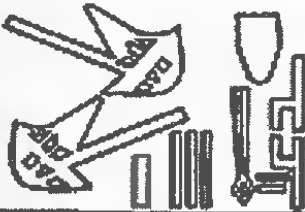
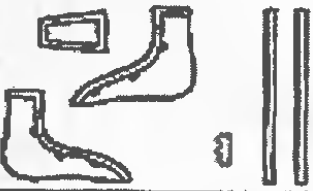
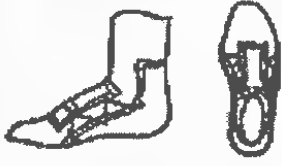
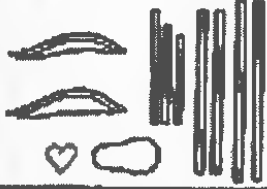
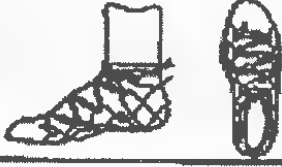
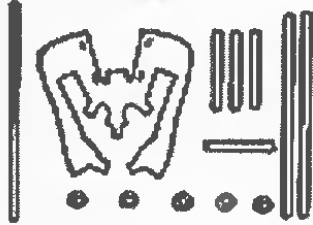
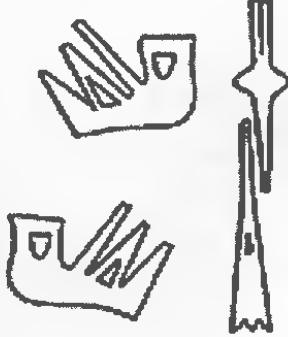
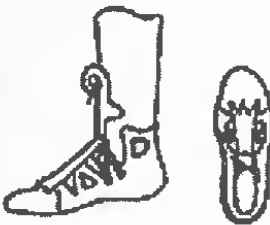
| Вид обуви и название | Функция, материал  | Форма, силуэт                                                                       | Конструкция                                                                          | Композиция                                                                            |
|----------------------|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Сандалии-крепы       | повседневная, кожа |    |    |    |
|                      |                    |    |    |    |
|                      |                    |   |   |   |
|                      |                    |  |  |  |
|                      | нарядная, кожа     |  |  |  |
|                      |                    |  |  |  |
|                      |                    |                                                                                     |                                                                                      |                                                                                       |
|                      |                    |                                                                                     |                                                                                      |                                                                                       |

Рис. 41. Классификатор античной обуви по композиционно-конструктивным признакам (продолжение).

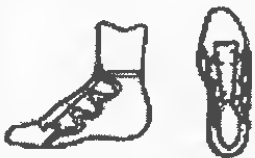
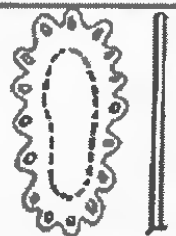
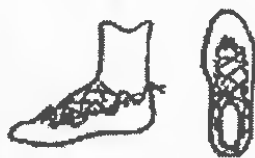
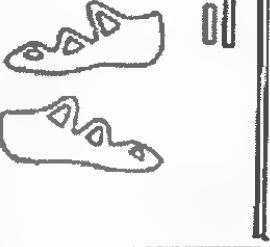
| Вид обуви и название                | Функция, материал                              | Форма силуэт                                                                        | Конструкция                                                                          | Композиция                                                                            | Способы закрепления на ноге    |
|-------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| Сандалии: калцарны                  | обувь актеров, кожа, толстая пробковая подошва |    |    |    | с помощью узла и ремешков      |
|                                     | нарядная                                       |    |    |    | с помощью двух тонких ремешков |
| Бахляки-постолы                     | победная, кожа                                 |   |   |   | с помощью длинного ремешка     |
| Красный башмак (греческий)          | кожа, мех                                      |  |  |  | — — —                          |
| Красный шелковый башмак (греческий) | нарядная, темно-красный шелк, кожа, мех        |  |  |  |                                |
| Leather gallica (финская обувь)     | победная, кожа                                 |  |  |  | с помощью узла                 |

Рис. 41. Классификатор античной обуви по композиционно-конструктивным признакам (продолжение).

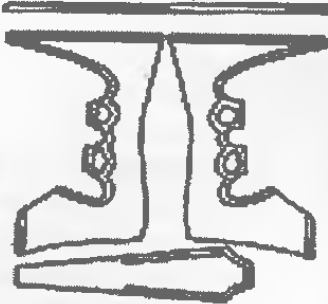
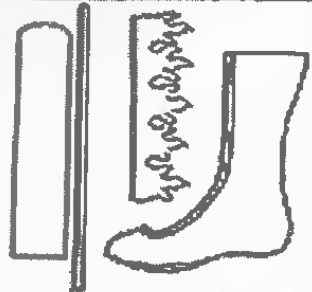
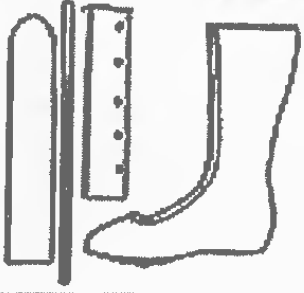
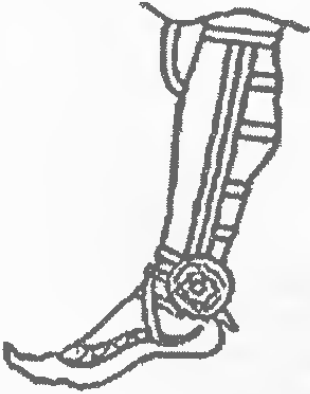
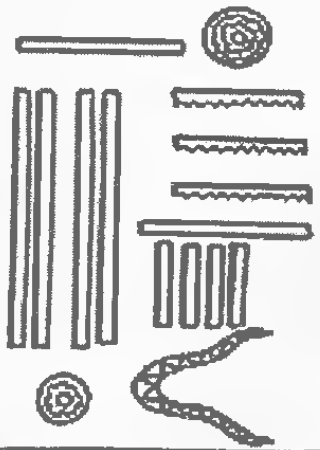
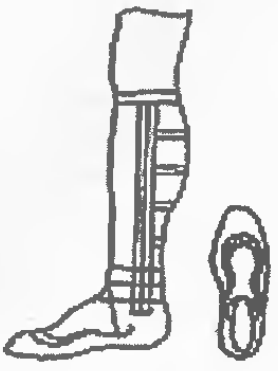
| Вид обуви и название | Функция, материал   | Форма, силуэт                                                                       | Конструкция                                                                          | Композиция                                                                            |
|----------------------|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Сапоги-эвтроныды     | нарядная, кожа      |    |    |    |
| Сапоги-котурны       | нарядная, кожа, мех |   |   |   |
|                      | нарядная, кожа      |  |  |  |
| Поножи-кнениды       | для боинов, кожа    |  |  |  |

Рис. 41. Классификатор античной обуви по композиционно-конструктивным признакам (окончание).



чивость и жизнеспособность оставались характерными чертами костюма основной массы византийского населения. Штаны напоминали по форме длинные чулки из ткани. Обувью служили мягкие сапоги, подвязанные узкими ремешками ниже коленей, или туфли типа закрытых сандалий с переплетами почти до коленей, головным убором – шапки с остроконечной или сферической тульей. В отличие от древнеримской византийская одежда была уже, что обуславливалось большей плотностью и жесткостью ткани. Туника украшалась двумя неширокими продольными полосами – клавусами.

Туника – многослойная одежда: первая (нижняя) туника – одноцветная, с расшитым запястьем рукава, вторая – расшитая, с укороченными рукавами и на подкладке, третья (верхняя) – без рукавов, сплошь расшитая. Все цвета туники подобраны в контрастных тонах. Создается впечатление неподвижного, монументального образа.

Туника служит прообразом многослойной европейской одежды<sup>1)</sup>. Монументальный византийский костюм из дорогих тканей становится прообразом как светского костюма высшей знати – Европы средних веков, так и царского костюма России до времен Петра I. Византийский костюм становится официальной церковной формой и существует до сегодняшнего дня.

Женская одежда по своему характеру была близка к мужской. Следуя законам религии, женский костюм скрывал тело, создавал футляр, оболочку для него. Складывается и образ женщины того времени – с большими продолговатыми глазами, с узким удлинением овалом лица, с тонким носом и маленьким ртом. Женщины носили длинную тунику, поверх которой в качестве верхней одежды надевали пенулу. Костюм знатной женщины состоял из длинной толы и большой накидки “мафория”, покрывающей спину, плечи и голову, спереди коицы ее перекидывались через плечи крест-накрест (рис. 42, а, см. цв. вкл.; 42, б). Костюм императрицы состоял из белой толы с богатой отделкой по бокам и низу, пурпурной мантии, украшенной широкой каймой с изображением человеческих фигур и застегнутой на правом плече фибулой. На ногах – расшитые золотом туфли. Аксессуары к костюму – массивное ожерелье и венец из золота и драгоценных камней.

По мере формирования основного типа костюма женская одежда становится все более жесткой и столбо-



Рис. 42 (б). Византийский костюм (обувь).

образной. Это узкая прямая парчовая стола с сильно расширенными книзу рукавами; императорский лорум, превращенный в круглое ожерелье, от которого посередине спускался шарф, далматика и туника.

В целом византийская культура и костюм оказали большое влияние на формирование художественной культуры Древней Руси. Историческая роль византийской культуры заключается также в том, что она явилась связующим звеном между античным и новым миром, во многом способствуя дальнейшему расцвету европейской культуры.

## 2.2.13. Древнерусский костюм

О древнерусской одежде приходится судить по материалам археологии, фрескам, миниатюрам, иконам, предметам прикладного искусства.

Во всех источниках в основном даются сведения об одежде знати, о крестьянской одежде говорится мало. Изображения крестьян встречаются лишь случайно. Они попадают среди мелких рисунков рукописей, на заглавных буквах, среди некоторых фигур на иконах или в житиях.

Описание внешнего вида древних русов оставил арабский путешественник X в. Ахмет-ибн-Фадлан, который видел их, приезжавших по своим торговым делам к царю хазар. Он писал, что не знал людей с более совершенным телосложением: “Они подобны паль-

<sup>1)</sup>В последующем своем развитии отдельные формы туники, укорачиваясь, удлиняясь, приобретая крой, переходят в те многочисленные формы костюма, которые свойственны европейскому средневековью. По количеству и разнообразию форм костюма Европа XIV в достигла наивысшего расцвета.

мам, румяны, красны. Они не носят ни курток, ни кафтанов, а лишь плащи (кисы), покрывающие один бок и оставляющие свободным другой. Каждый из них вооружен секирой, мечом и ножом. Мечи их плоские, с бороздками, франкские<sup>1)</sup> (т.е. европейские).

В русском государстве уже на ранних стадиях его становления наряду с восточнославянскими племенами в союзе Руси на равных основаниях участвовали и финно-угорские народы: меря, весь и чудь. В Киеве был "Чудин двор", в Новгороде целый район — "Чудин конец". В составе русского войска, ходившего походом на Константинополь, плечом к плечу со славянами сражались варяги и чудь.

В X—XI вв. в Древней Руси вместе с христианством проявляется византийское влияние. Выработанные славянами формы быта видоизменяются. Русские князья входят в торговые или военные отношения с Византией, заимствуют многое, в т.ч. религию, чины, знаки отличия, одежду. Одежда великокняжеского времени отличается богатством и торжественностью, в украшениях костюма появляются в большом количестве золото, золотые и серебряные изделия, покрытые чернью и эмалью.

Русь приняла христианство из Византии, а восточнохристианская церковь разрешила христианскую проповедь и богослужение на своем национальном языке. Поэтому в истории литературы Руси не было ни латинского, ни греческого периодов. С самого начала, в отличие от многих западных стран, Русь обладала литературой на своем языке, понятном народу. Помимо всего этого еще до принятия христианства на Руси было развито искусство устной речи. В огромных просторах люди с особенной остротой ощущали и ценили свое единство и в первую очередь единство языка, на котором они говорили, пели, рассказывали предания глубокой старины. В тогдашних условиях, по образному выражению акад. Д.С.Лихачева, даже само слово "язык" приобретает значение "народ".

Ранний феодализм пришел на смену родовому обществу. Это был огромный скачок, ибо Русь миновала историческую стадию рабовладельческого строя. Христианство пришло на смену древнерусскому язычеству. В древнерусском язычестве гнезился страх перед могуществом природы, сознание бессилия человека перед стихийными силами. Христианство в своей богословной концепции мира ставило человека в центр природы, а природу воспринимало "как служанку человека, открывала в природе "мудрость" мироустройства и божественную целесообразность". Это хотя и



Рис. 43. Древнерусская рубаха.

не освобождало человека полностью от страха перед силами природы, все же коренным образом меняло отношение человека к природе, заставляло его задумываться над смыслом устройства вселенной, смыслом человеческой истории, открывала в них предвечный замысел и нравоучение человеку. Как отмечает Д.С.Лихачев, первые русские произведения полны восхищения перед мудростью вселенной, но мудростью не замкнутой в себе, а служащей человеку<sup>1)</sup>.

В великокняжеской семье утверждается византийский костюм, у простого народа сохраняется свой, традиционный. Почти вся русская традиционная одежда (наплечная) была накладной, т.е. надевалась через голову. Реже встречалась распахная и драпированная одежда. Последняя в народе почти отсутствовала.

В работе "Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар. Период первый. Спб., 1832" А.Н.Оленин отмечает, что от IV в. до н.э. до XIII в. покроем одежды, узоры и ткани, разные убранства, одним словом, все было как у византийцев, господствовавших тогда во всей Европе. Этот период А.Н.Оленин называет византийским. Перечисляются главные элементы костюма того времени.

Нательной одеждой была белая или цветная холщовая рубаха — туника (рис. 43). При выходе из дому или в церемониях сверху надевали плащ или епанчу, то, что в старину называли корзно. Единственный в своем роде памятник древнерусского искусства, приведенный А.Н.Олениным в работе, изображающий костюм XI в. (рис. 44, см. цв. вкл.). Князь Святослав, сын Ярослава I, изображен в круглой (отличающейся от шапок своих детей) низкой шапке типа треуха с поднятыми вверх наушниками, цвет которых напоминает синий. Околыш у шапки бурый, а тулья — золотая. Святослав изображен с большими усами и подстриженной головой. Епанча, или корзно, Святослава Ярославовича была синего цвета, обшита золотым гасом, подшита крас-

<sup>1)</sup>Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Перевод и комментарии под ред. И.Ю.Крачковского. М.-Л., 1939.

<sup>1)</sup>Памятники литературы Древней Руси XI — нач. XII вв. Кн. I. Сост. и ред. Л.А.Дмитриева, Д.С.Лихачева. М., 1978, с. 8.

ной тканью и застегнута на правом плече (рис. 44, см. цв. вкл.).

Среди работ по древнерусскому костюму выделяются труды археолога В.А.Прохорова (Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по величайшему соизволению В.А.Прохорова. В 4 кн.: Спб., 1881–1885. Причем, книги 2–4 издавались его сыном – А.В.Прохоровым).

В.А.Прохоров проводит параллели между элементами костюма скифов и славян-язычников. Он придерживается мысли об их сходстве.

Вопрос об изучении и развитии русского традиционного искусства был поставлен во второй половине XIX в. русским критиком и публицистом В.В.Стасовым, который дал оценку изданиям по русскому костюму. В своей статье “Заметки о древнерусской одежде и вооружении” (Стасов В.В. Собр. соч., т. II, 1847–1886 гг. С. 571–596) он выступил с оценкой издания А.В. Прохорова “Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной” (Спб., 1881), подчеркивая его достоинство и превосходство перед работами других авторов, делая вместе с тем ему замечание. В.А. Прохоров, подобно другим авторам, ошибочно называет скифов прародителями русских и отводит в своем труде место скифской одежде, с чего и начинается изложение истории древнерусской одежды. Можно лишь допустить, что элементы скифской одежды были заимствованы древними славянами-русскими, проживавшими по соседству со скифами в южных районах. Скифская одежда считается одеждой иранских племен и была предельно приспособлена формой, конструкцией, способами ношения к условиям жизни “лихого наездника”, т.е. кочевника. Действительно, короткий и облегающий фигуру человека кафтан, коротенькие сапоги, перевязанные у лодыжки и подтянутые ремнем, башлык от непогоды и холода во время долгих переездов и кочевок на открытом воздухе, часто целыми ночами напролет – все это подробности как нельзя более удобные и пригодные для наездника и кочевника (рис. 16). Все это не имеет значения для пахаря, для оседлого жителя, работающего только в течение светового дня. Как образно замечает в своем критическом произведении В.Стасов, “наш земледелец всегда работал и работает на поле – в лаптях, или какой ни на есть легкой обуви, меха и башлыка не наденет потому, что у него и так пот градом катит по лицу и груди (В.В.Стасов, с. 183). Жители южных районов России могли в свое время позаимствовать от многочисленных конных соседей короткий кафтан и длинные узкие штаны<sup>1)</sup>.”

<sup>1)</sup> Кстати, подобной точки зрения, что в костюме скифском ничего славянского нет и что костюм вполне тождествен костюму новоперсидскому, придерживался Г. Вейс в своем труде “Kostümkunde” (см. Herman Weis. Kostümkunde. I. Stuttgart. 1862. S. 177).

Скифский костюм рассматривается здесь лишь с позиции как костюм иноземных племен и народов, живших и действовавших в известные древние времена на тех самых местах, где сейчас живут русские.

В период татарского ига и роста Москвы наметилось отчуждение Руси от иностранных государств и иностранной культуры. Все силы народа были направлены на борьбу с поработителями, сперва затаенную, а затем и открытую. Здесь уместно отметить величие древнерусской иконописи. Древнерусская иконопись как неповторимый и непревзойденный в мире образец старинной живописи также содержит сведения о костюме. Правда, нельзя с уверенностью утверждать, что та или иная форма одежды встречается на полотнах церковных живописцев в связи с ее реальным существованием в быту данного периода, а не со сложившимися к тому времени традициями иконописи. Однако полностью отрывать изображения иконописных полотен от жизни нельзя. В этой связи нельзя не назвать “Троицу” А.Рублева (рис. 45, см. цв. вкл.). Ученые поддерживают вложенную в “Троицу” Рублевым идею единства; так необходимо было оно русскому народу в те смутные времена.

Вся обстановка русской жизни сложилась самообытно, при некотором влиянии татар. Постепенно вырабатывался костюм, значительно отличавшийся от того, который носили в Киевской Руси. Застой общественной жизни и суровые климатические условия определили формы костюма, характеризующиеся неподвижностью и солидностью. Слагается представление о красоте костюма. Красота форм русского костюма – это красота статики, покоя, а не движения. Тяжелые, долгополые шубы, длинные кафтаны, длинные висающие рукава определились ко времени Ивана III и просуществовали до Петра I.

С середины XVI в. появляются в печати так называемые “Сказания иностранцев о Московии”. Это целая серия описаний Московского государства, содержащая почти всегда хорошо исполненный иллюстративный материал. Их авторы, иностранцы-путешественники, посетившие нашу страну с разнообразными целями, в основном, с дипломатической миссией в качестве послов, как Герберштейн, Олеарий, Мейерберг.

Альбом рисунков Мейерберга “Рисунки к путешествию по России римско-императорского посланника барона Мейерберга в 1661–1662 гг.” (Спб., 1827) содержит интересный иллюстративный материал, повествующий об одежде, жилище, бытии, в т.ч. крестьян. Пожалуй, здесь встречаем самые ранние изображения женского крестьянского костюма, в т.ч. такого его элемента, как понёва (рис. 46).

Интерес вызывают иллюстрации в писаниях Герберштейна (Герберштейн С. Записки о московитских



Рис. 46. Самое раннее изображение русской понёвы (по рис. Мейерберга, XVII в.).

делах. Введение, перевод и примечания А.И.Малеина, Спб., 1908) и Олеария (Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Введение, перев., примеч. и указ. А.М.Ловягина, Спб., 1906) (рис. 47, а).

Олеарий рассказывает, что самой распространенной одеждой русских того времени был кафтан, или зипун, доходивший до колен и застегивавшийся на пуговицы. Поверх зипуна в торжественных случаях знать надевала роскошные меховые шубы, которые не снимались даже и в комнатах в гостях или на царских приемах. К кафтану сзади пристегивался высокий стоячий воротник, известный под названием “kozyрь” (рис. 47, б), который нередко украшался серебряным и золотым шитьем по бархату и атласу, а также жемчугом и дорогими камнями. (Отсюда и народное выражение “ходить козырем”, т.е. важничать, щеголять). Кафтаны были различные, в зависимости от их назначения – верхние и нижние, станковые и ездовые, смиренные и траурные, а также дождевые, турецкие, черкесские, русские и др.

Относительно русских мужчин А.Олеарий писал, что русские вообще рослы, сильны и толсты, цветом

лица подобны другим европейцам. У них в большей части широкие бороды и толстые животы. Усы у русских также длинные, покрывают губы. Поверх рубахи и штанов носили кафтаны, узкие, некоторые были с длинными “рукавами, надевавшимися на руки в сборках”. Поверх кафтана носили другую верхнюю одежду, длиной до икр, она называлась ферязью.

Князья и бояре в торжественных случаях надевали аршинные шапки, отороченные черным соболем или лисьим мехом и украшенные золотыми и жемчужными нашивками. Простые люди носили летом шапки из белого валяного сукна (войлока), зимой – суконные, иногда отороченные мехом.

А.Олеарий также отмечал, что женская одежда похожа на мужскую, только верхняя, под названием опашни, делалась несколько шире, сзади пришивался обшитый мехом капюшон. Кафтаны женщины не носили. Рукава женских рубах были узкие, очень длинные, и если делались из кисеи, то набирались на руки. Женщины также носили длинные и широкие шапки, окаймленные атласом и парчой, а иногда еще и с бобровой оторочкой, некоторые носили и лисьи шапки.

Наиболее ранние изображения русских женщин (крестьянок, горожанок) в сарафанах, кокошниках и душегреях находим в работе Георги Н.Г. “Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, вероисповеданий и прочих достопамятностей” (ч. I–IV, Спб., 1799).

Сцены русской народной жизни запечатлены в гравюрах конца XVIII – начала XIX вв. Государственный Эрмитаж располагает большой коллекцией гравюр и литографий с изображением сцен из народной жизни – лучшие графические листы представлены в альбоме Г.Н.Комеловой “Сцены русской народной жизни конца XVIII – начала XIX веков по гравюрам из собрания Государственного Эрмитажа” (Л., 1961).

Рис. 47. Русский костюм в гравюрах А.Олеария: московский крестьянский костюм XVII в. (а), боярская одежда XVII в. (б).



Обострение классовых противоречий, начавшееся во второй половине XVIII в. в России вместе с процессом разложения феодально-крепостнической системы, поставили в центр внимания передовой общественной мысли того времени вопрос о крепостном праве, тормозившем развитие страны. В этой связи для русской культуры того времени становится характерным нарастание реалистических и демократических элементов. Образы русских крестьян начинают входить в живопись, графику, литературу.

Для многих русских художников, работавших в первой половине XIX в., основной темой становится жизнь русского народа и главным образом крестьянства. Симпатии к простым людям, стремление показать их духовную красоту выражены в живописных полотнах художников А.Г.Венецианова и В.А.Тропинина, графических листах А.О.Орловского и О.И.Кипренского. Художники любовию наблюдали жизнь народа в повседневном быту и правдиво отразили ее в своих произведениях. Образы крестьянского населения и сцены из народной жизни отражены в произведениях художников А.П.Рябушкина, Ф.А.Малявина, С.В.Иванова (рис. 48 см. цв. вкл.) и др.

Содержательный иллюстративный материал по русской одежде, украшениям, утвари представлен в альбомах "Древности Российского государства" в шести отделениях (томах), изданных в 1849–1853 гг. с рисунками академика Ф.Г.Солнцева. Особую ценность в данном случае представляют рисунки, отражающие летний и зимний костюм Торжка, костюм девичий и женский, а также одежда тверских и рязанских женщин. Иллюстраций Ф.Г.Солнцева отличает великолепное цветовое воспроизведение костюмов (рис. 49).



Рис. 49. Русский костюм в иллюстрациях Ф.Г.Солнцева: зимние женские костюмы г. Торжка.



Рис. 50. Древнерусская обувь: кожаная — поршни (а), плетеная из лыка — лапти (б).

Одежда людей доисторического времени не сохранилась. На древних каменистых идолах (т.е. каменных бабах) разных периодов, сохранившихся в разных местах южной России, изображена одежда и украшения, некоторые из них похожи на ту одежду и украшения, которые существовали у нас в более поздний период (например шапка, серьги, пояса с подвесками, мечи, иожки, монисты, гривны, браслеты и другие вещи).

Киево-Софийский собор — единственный уцелевший памятник зодчества Руси XI в., в котором сохранившиеся материалы дают представление об одежде наших древних народов. Рельефные украшения на наружных стенах Дмитриевского собора во Владимире (1194 г.) показывают, что русский костюм в это время мало отличался от костюма XI в. — те же верхняя одежда, рубахи, корзиы, поволоки, епанчи, шапки, женские головные уборы. Одежда была длинной и короткой.

Предполагают, что у русских, как и у всех славянских народов, древнейшая обувь представляла собой подошву, края которой были загнуты вверх и стянуты у подъема ноги лыком, шнурком или ремнем (рис. 50, а). Сохранилось также славянское название курпы или древнеславянское опанки, но более широко такая обувь была известна по названию поршни. В тот же период была распространена и плетеная из лыка обувь (рис. 50, б) — лапти (общеслав. lapy). О лаптях упоминает Лаврентьевская летопись (985 г.). Сведения об обуви встречаются в русских письменных памятниках XII в. в "Повести временных лет" и др. Позже для обозначения грубой сельской обуви славянами был заимствован турецкий термин "постол"<sup>1)</sup> (рус. постолы, болг. постол, серб. постола, чеш. postola, польск. postol).

<sup>1)</sup>Нидерле Л. Быт и культура древних славян. Прага. 1924.

В обиходе были также доходящие до середины голени полусапожки, с разрезом спереди, которые зашнуровывались или застегивались. Все эти виды обуви домашнего производства вошли в обиход начиная с X в. К концу языческого периода у славян появились высокие кожаные сапоги, покрывающие голень. Слово “сапог” возникло из славянского *sapogos*, происходящего, в свою очередь, от *sora* (кожаная труба). В “Слове о полку Игореве” сапог означает высокую обувь.

Изучение кожаных изделий, найденных при раскопках Москвы, Новгорода, Пскова, Старой Ладogi и др., производилось рядом исследователей – учеными МТИЛП под руководством Ю.П.Зыбина, а также историками М.Г.Рабиновичем, Е.И.Оятевой, С.А.Изюмовой и др. В результате археологических раскопок помимо образцов обуви и других кожаных изделий были найдены также инструменты и орудия кожевенного и обувного ремесел: струги, ножи для резки кожи, прямые и кривые шилья, иглы, деревянные обувные колодки, гвоади и др. Интересно отметить, что, например, инструменты и новгородских сапожников XI–XVI вв. мало чем отличались от инструментов сапожников-кустарей XIX–XX вв. Среди найденных в Новгороде деревянных колодок (около 200) различных форм и размеров, изготовленных из березы и липы и датированных X–XV вв. (рис. 51), были простые, из одного куска дерева, и составные из двух частей, со съемным верхом – подъемом. Детали таких колодок соединялись с помощью деревянных шпешков, вставлявшихся в специальные отверстия. Составные колодки служили моделью при изготовлении обуви. Простые колодки использовались для расправки и околачивания обуви после соединения верха с низом выворотным швом.

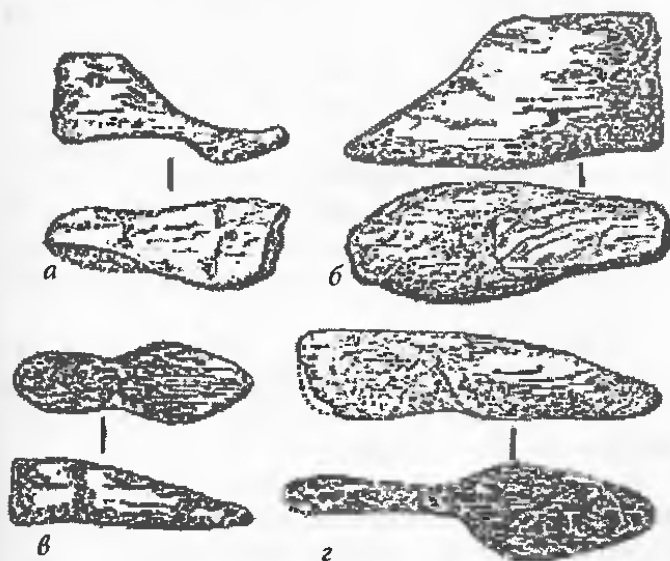


Рис. 51. Обувные колодки X–XV вв.: затяжные (а), колодки-правила (б-2).



Рис. 52. Сафьяновый сапог (археологический материал).

Самые древние изделия из кожи были обнаружены при раскопках Старой Ладogi (находки датируются VII–IX вв.).

Развитие приемов раскраивания верха обуви шло по линии увеличения количества деталей, что позволяло экономить материал и одновременно повышать эксплуатационные качества обуви. Наряду с основными деталями заготовок, определяющими конструкцию обуви, были и дополнительные детали, придающие изделию жесткую, фиксированную форму.

Древнерусская обувь разделяется на два типа конструкций: мягкую и жесткую. Мягкая конструкция имеет только основные детали – заготовку верха (из одной или двух частей) и подошву. Обувь жесткой конструкции имела, кроме основных, еще и дополнительные детали – заготовки состояли из многих частей<sup>1)</sup>.

Сапоги – наиболее распространенная обувь XV–XVI вв. Большинство из них с острыми приподнятыми носками. Интересный образец русских сафьяновых зеленых сапог хранится в фондах Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника (рис. 52). Голенище этих сапог двухшовное, с поднарядом. Швы, соединяющие перед и заднюю с голенищем сапога, также отделаны кантом из кожи (светлой и темной) и медной проволокой. Задняя расшита медной проволокой и полосками цветной кожи (красной и желтой). Подошва пришивалась к верху сапога цветными нитками (желтыми и малиновыми). Ее низ сплошь обшит железными гвоздиками с выпуклыми шляпками, образующими узор в виде елочки. Металлическая основа каб-

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Народная (национальная) обувь – творческий первоисточник для модельера в современных условиях. М., 1988.



лука была вбита в деревянный подкаблучник, обтянута кожей задника и обвита внизу параллельными рядами медных спиралей. Между слегка оттянутым назад высоким каблуком и подошвой (в геленочной части) получалось пространство, где на самом деле мог "пролететь воробей". В древнерусском фольклоре сохранилось образное описание сапог с высоким каблуком:

У оратая сапожки зелен сафьян:  
Вот шилом пяты, носы востры,  
Вот под пяту-пяту воробей пролетит,  
Около носа хоть яйцо прокати<sup>1)</sup>.

Сходство конструкции и декора обуви древнерусских городов – Новгорода, Старой Рязани, Пскова, Смоленска, Москвы, Старой Ладogi – свидетельствует об общности технологии обувного ремесла на Руси, что является одновременно признаком массового производства обуви.

У славянских народов были широко распространены различные кожаные изделия.

Большинство найденных в Новгороде кошелеков изготовлялось из двух кусков кожи, округлых снизу и имевших сверху отверстия (разрезы) для кожаного ремешка-вздержки. Детали кошелька имели подкладку из ткани. Круглые кошельки изготовлялись из одного куска кожи с ремешком-вздержкой в верхней части. Датируются эти изделия XII–XV вв. Прямоугольные кошельки X–XIII вв. состояли из двух частей. Одна из них делалась длиннее и служила одновременно клапаном, который иногда выкраивался отдельно и пришивался или прикреплялся к стенкам сумки кожаным ремешком.

На основе анализа найденных кошелеков можно сделать вывод, что приемы изготовления и отделки кожаных изделий XI–XIV вв. те же, что и для обуви (крупноточность в раскрое, швы, вышивка швом "веревочка" и др.).

Сумки (сумы) отличались от кошелеков формой и большими размерами. В Новгороде найдены фрагменты сумок XIV–XV вв., расшитых нитками. В былинах упоминаются кожаные "переметные" сумы<sup>2)</sup>.

Кожаные рукавицы XI–XV вв. выкраивались из одного или двух кусков кожи, сшитых выворотным швом. Подобные изделия найдены в Новгороде и Москве. В письменных источниках имеются сведения о рукавицах и "рукавицах-перстатых", т.е. о перчатках. В Старой Ладогe найдена рукавица более раннего периода (VII–X вв.)<sup>3)</sup>.

Рукавица выкроена из большого, сложенного вдвое куска овчины и сшита выворотным швом мехом внутрь.

Материалами для украшений (дополнений к костюму) служили серебро, бронза, реже – золото. На голове носили разнообразные венцы в виде повязки, суживающейся к концам, и состоящие из нескольких тонких серебряных или бронзовых колец, нанизанных на валик из бересты; из серебряной или бронзовой пластинки одинаковой ширины, украшенной кружками и рубчиками; в виде металлического обруча, украшенного различного рода привесками. Венцы крепились к жесткому основанию, например, берестяному. Кольца венцов не сходились на голове, связывались шнурками, регулирующими объем.

К женским украшениям (рис. 53) относились также височные или волосные кольца разнообразной формы, серьги, большинство которых по своей величине и тяжести невозможно было носить в ушах, а поэтому их вплетали в волосы или надевали на тонкий ремешок и в таком виде ремешок надевали на ухо. В качестве украшений носили также костяные гребни.

Шея украшалась гривнами, привесками, монистами. Гривны имели форму неспаянного обруча, изготовлялись из толстой гладкой проволоки или были кованы на несколько граней, а также имели вид жгута, винта или были плетеные в виде косы. Обычным шейным украшением было ожерелье, состоящее из самых разнообразных бус, имевших округлую форму, в виде розетки, шариков, цилиндров. Мониста состояла часто из стеклянных бус различной формы – темносинего, красного цвета или прозрачные. Нередко ожерелья составляли из бусин, выполненных из глинистой или каменистой пасты, отличаясь крупным размером, разнообразием форм и цветов. Украшением груди служили также цепи, состоящие из колец из бронзы, серебра и редко – золота. К цепям привешивалась коробка (из серебра, бронзы, меди или железа) с колечком, к которому прикреплялся нож небольших размеров.

Более редкими женскими украшениями были фибулы или пряжки, которые носили на груди или на плечах. Руки украшались браслетами, пальцы – кольцами, перстнями.

По дошедшим до нас изображениям на фресках, гравюрах, живописных полотнах и др. можно судить о большом разнообразии и необычности форм русских головных уборов (рис. 54).

Издавна главное богатство Древней Руси составляли меха: соболя, куны, горностаевы и др. Поэтому особенной роскошью отличались зимние одежды – меховые шубы и шапки. Мех, как одно из главных украшений, употреблялся даже и для летней одежды. Меха было так много, что цари платили им жалованье и по-

<sup>1)</sup> Андреев Н.Л. Русский фольклор. Л., 1938. С. 163.

<sup>2)</sup> Аристов Н.Я. Промышленность Древней Руси. СПб., 1866, с. 151.

<sup>3)</sup> Оятева Е.И. Обувь и другие кожаные изделия земляного городища Старой Ладogi. Арх. сб. Вып. 7. Л., 1965. С. 42–49.



Рис. 53. Украшения к древнерусскому костюму.



Рис. 54. Древнерусские головные уборы.

сылали их в дар иностранным правителям. Богатые одежды, парчовые и бархатные шубы из дорогостоящих мехов, кафтаны, осыпанные камнями, — вся эта восточная роскошь, ослеплявшая иностранных послов при дворе русских князей, входит на Русь в быт начиная со времен Ивана III, когда татарское иго было свергнуто, и Русь вздохнула свободнее.

Русский костюм допетровского времени в основных его традиционных элементах был одинаков по крою у богатых и у бедных, различался только качеством материала. В простонародье одежда изготовлялась из полотна, ветоли, веретя, сукна, а вместо пушного меха употреблялась овчина.

Употребительной в обиходе, особенно в богатом быту, была телогрея. Она представляла собой распашную одежду длиной до пят, с длинными до пола рукавами и имевшими под мышкой открытые проймы, в которые телогрея надевалась на рубаху. Рукава телогреи свисали сзади с рук до подола или перекидывались сзади один на один, и такой способ ношения считался украшением женского выходного костюма. Изготавливались телогреи из сукна, камки, т.е. из более массивной, тяжелой ткани. Такая одежда по краям окаймлялась золотыми и серебряными шнурками, шелковым кружевом или тесемками и кистями, полы застегивались серебряными и оловянными пуговицами, которых было 15–17 и нашивались они от верха до низа. Подкладкой у теплых телогрей был мех (лисий, соболий, горностаевый), у холодных или летних — тафта.

К числу накладных одежд принадлежал летник, который имел небольшой разрез на груди для продевания через голову. Летник имел особые рукава, называемые накапками, которые были длиннее одежды и у запястья уже, чем у плеча. Накапки сшивались только до половины, остальная часть не сшивалась и украшалась вошвами.

Боярыни XVI в. носили летом под верхней одеждой летники из атласа или другой легкой ткани. Изготавливались также телогреи, на которые надевались теплые и холодные душегрейки, похожие на сарафаны, только короче их, без пуговиц, с вырезом на груди. Под этой одеждой носили ферязи или сарафаны. Ферязи, напоминавшие сарафаны, представляли собой широкое платье, застегнутое спереди до низа, без рукавов. Сарафаны носили женщины всех сословий: богатые — из дорогих тканей, бедные — из полотна-крашенины, китайки и т.п.

Верхней летней распашной одеждой был опашень или окабень — просторная одежда с клиньями по бокам. Скошенный вырез горловины опашня был как бы продолжением линии борта пол (видимо, отсюда название воротника в современной одежде, передними концами

переходящего в полы, — “опаш” — Ф.П.). Рукава опашня спускались до подола одежды.

К числу женской зимней одежды относился кортель — одежда из меха соболя, куницы, горноста; нагольная или покрытая тафтой, камкой. Конструктивно она напоминала летник.

В царском быту женщины прятали зимой руки “в рукав” или муфту: перчатки и рукавицы здесь не употреблялись. Такой рукав изготовлялся из бархата или атласа, отделывался собольими хвостиками, иногда украшался золотыми кистями, жемчугом, камнями. В простонародье по мере надобности употреблялись рукавицы или рукавки перчатые.

Как в царском, так и простонародном быту, девушки носили волосы открытыми, или распущенными по плечам и завитыми в кудри, или сплетенными в одну или две косы, спадающие сзади на спине. Пряди волос переплетались золотыми или жемчужными нитями. Внизу косы девушки вплетали ленты, цветные или золотые кисти, называемые косником или накосником.

Замужняя женщина носила вместо косника меховую или бархатную, закрывавшую затылок и волосы, подзатыльник. Она покрывала голову убрусом, представлявшим тонкое полотняное или тафтяное полотно. К числу женских головных уборов, прятавших волосы, относится чепчик или волосник.

Сближение с Западом в XVII в. отразилось на всей обстановке жизни только в более зажиточных слоях общества. Оживлению русской жизни не соответствовали тяжелые шубы и длиннополые кафтаны. Поэтому Петру I так нужно было переодеть русских людей в более удобную короткую одежду. Еще больше подтвердила свою жизненность и функциональность традиционная русская национальная одежда.

Элементы, составлявшие основу русского народного костюма, представлены на схеме 1.

Холщовая рубаха — туника — основной элемент. У мужчин она имела длину до колен (или была короче) и с длинными, достаточно просторными рукавами. Женская рубаха длиной своей чаще всего доходила до середины голени, могла быть и до пят. Рубаха обязательно подпоясывалась. Украшались в основном рубахи женские и богатых людей. Декор располагался вокруг горловины, разреза на груди, у линии соединения рукава с проймой, по низу рубахи и низкам рукавов. Разрез на груди застегивался булавкой, аграфом.

Поясной одеждой у мужчин были порты (штаны), у женщин — полотнище ткани, располагавшееся вокруг бедер и получившее название понёва. Порты длиной своей доходили до колен или лодыжек. Иногда надевали (подобно рубахе) двое штанов. Обувью служили лапти, реже — кожаные поршши или сапоги.



По старинному обычаю русские мужчины носили коротко подстриженные волосы и длинную окладистую бороду. На голове носили бронзовый обруч, а также войлочную шапку. Зимним головным убором была шапка с меховой опушкой (околышем), одеждой была овчинная шуба или полушубок, на руках вареги или рукавицы.

Дополнением костюма (мужского и женского) были различные навесные украшения – металлические, стеклянные, а также браслеты, кольца и др.

Со временем наблюдались изменения в основном верхней одежды – кафтана, получившего в будущем различные названия. Мужской кафтан был из грубой шерсти, длиной до колен, с длинными рукавами.

С XIII в. вместо закрытого стали носить открытый кафтан с застежкой по всей длине. Вместо плаща надевали верхний, также распашной кафтан, который имел короткие и широкие или длинные и довольно узкие рукава. В верхней части рукава делался разрез для продевания рук так, что рукав свободно спадал (свисал) вниз. Такой кафтан не подпоясывался. Встречался еще один вариант кафтана, у которого вверх у горловины

спинки был большой и широкий припуск ткани, который отворачивался (отгибался) наружу, образуя воротник, получивший название опаш.

Женский костюм этого времени состоял из белой холщовой рубахи с длинными и широкими рукавами, суживающимися к низкам, и из длинной, спускающейся до пола наплечной сборчатой одежды без рукавов, открытой и застегивающейся спереди по всей длине рядом пуговиц, получившей название сарафан. Верхней одеждой была короткая наплечная одежда с высоким членением (подпоясыванием) – душегрея. Женщины носили высокий, жесткий, выступающий вперед головной убор – кичку. Как особо нарядным головным убором у молодых женщин был кокошник.

В целом русские простые люди сохранили древний костюм без особых изменений до начала XVIII в., а в отдаленных районах и еще позже – вплоть до XIX в. Подтверждением этому являются дошедшие до нас изображения и описания XVI–XVII вв., в т.ч. иностранных путешественников. Мужчины носили широкую и довольно короткую рубаху без воротника, на спинке с изнанки вниз от плеч подшивалась подкладка по

форме треугольника (подоплека). У рубах в нижней части рукавов (подмышками) вшивались вставки (ластовицы) из красной ткани (например, из тафты). Рубахи богатых людей были с воротником; разрез на груди и низки рукавов вышивались разноцветными шелками, иногда — золотом и жемчугом, в таком оформлении низки рукавов выглядывали из-под рукавов кафтана.

Длинные порты (штаны) носили сверху широкие, собранные по фигуре на тесемку (гашник). Поверх рубахи носили узкий кафтан, длиной до колен и с длинными рукавами. Сзади, сверху у шеи кафтан имел стоячий жесткий воротник. Воротник подшивался бархатом, а у знатных — парчой и выставлялся наружу из-под верхних кафтанов, касаясь затылка. Поверх такого кафтана некоторые надевали еще другой длинный, доходящий до голени и называвшийся ферязью. Кафтан по желанию стягивался поясом или пестрой шалью. Поверх ферязи надевали еще более длинный до пят кафтан. Он предназначался для выхода на улицу и изготовлялся из цветного сукна, пестрого атласа, камки или парчи. Такой кафтан носили сановники и почетные бояре, которые надевали его для присутствия при торжественных представлениях. У верхних кафтанов был большой и широкий меховой воротник, сзади спадавший на плечи. Спереди и вдоль разрезов по бокам кафтан отделывался пуговицами, обшивался золотом, жемчужным шнурком, на котором висели длинные кисти. Рукава у кафтана были длинными, почти такие, как сам кафтан, и постепенно суживались к низкам. При надевании кафтана рукава собирались во множество складок, иногда при ходьбе рукава спускались с рук во всю длину и висели гораздо длиннее рук. Зажиточные крестьяне также носили длинный кафтан.

Князья, бояре и государственные советники при выходе на торжественные собрания носили шапки из черной лисы и соболя высотой в локоть, в другое время — бархатные на меху черной лисы или соболя, с небольшим околышем из того же меха и по сторонам обшитые золотом и жемчужным шнурком. Простые люди носили летом белые шапки из валяного сукна, зимой — суконные на бараньем меху. В употреблении были также круглая стеганая шапка с назатыльником и напшниками.

Замужние женщины носили волосы подобранными под шапочками, девушки заплетали волосы в косы, которые спускались вдоль спины и на концах их вплетали красные шелковые ленты.

Женская одежда напоминала мужскую, только верхняя была несколько просторнее. Спереди одежда (сверху донизу) обшивалась позументами, золотой тесьмой, а также окаймлялась шнурками и кистями, украшалась большими серебряными и оловянными пуговицами. Сверху, у плеч рукава имели отверстия, в

которые продевали руки, и, надев такую одежду, рукава оставались свободно спадающими. Рукава у женских рубах были длиной в 6, 8 или 10 локтей, а в рубахах из ситца еще длиннее, на руках они собирались во множество складок (оборок). Головными уборами женщин были широкие шапки — парчовые или атласные — обшитые золотой каймой, украшались золотом и жемчугом, с опушкой из бобрового меха, которым закрывалась половина лба. Девушки носили большие шапки из лисьего меха.

Женской обувью служили из юфти или сафьяна сапоги с длинными и острыми носками. Женщины и особенно девушки носили туфли с высокими, в четверть локтя каблучками, подбитые снизу гвоздиками.

В XVI–XVII вв. русская одежда великокняжеского периода подвергается некоторому изменению в соответствии с вкусами и потребностями русских людей того времени. Черты быта допетровской эпохи не могли не сказаться на костюме древнерусских женщин — их затворническая жизнь требовала и соответствующей одежды: рукава закрывают руки до самых кистей, высокий ворот скрывает шею, просторные широкие одежды скрывают всю фигуру, волосы замужней женщины убираются до единого волоса головными уборами.

При Петре I длинный кафтан вышел из употребления. Кто не хотел добровольно укоротить свой кафтан, тому отрезали полы солдаты согласно царскому указу. В обиход все больше входила немецкая и польская одежда. В употреблении были широкие штаны, заправленные в высокие сапоги из цветной кожи.

#### 2.2.14. Эстетика и разнообразие форм костюма элементарной конструкции

Итак, простота конструкции современного костюма — явление не новое. Как мы уже убедились, она свойственна древнейшему костюму, оправдывалась веками и широко утверждается сегодня в мировой моде. Красота и разнообразие форм исторического костюма всегда достигалась в первую очередь использованием пластических, колористических, фактурных и структурных свойств материала.

Классическим примером этому является античность. Разнообразие простых, древнейших типов одежды и производных от них форм представлено на рис. 55. Основной исходной формой являлось простое покрытие плеч с отверстием для головы в середине. Оно представляло собой кусок ткани или другого материала (кожи, меха, войлока и др.), в середине которого сделан вырез или разрез. Надетое через голову такое покрытие располагалось на плечах, груди и спине. Узкое покрытие прикрывало только туловище, более широкое спадало на руки. Позже спадающие полотнища накидок соединяли по боковым сторонам, вшивали также рукава.

Как видно из рис. 55, в большинстве случаев одежда имела прямую линию плеч. Надевали ее через голову — она имела вырез или разрез на линии стига. Ширина стана определялась шириной полотнища материала. Боковые стороны полотнища — свободные, спадающие или соединенные (элемент боковых швов), верхняя часть (элемент проймы) оставалась открытой для продевания рук. Рукава вместе с полотнищами переда и спинки являлись как бы продолжением стана (т.е. цельновыкроенные) или были соединены со станом по прямой линии (прямая пройма); они были прямые по всей длине, зауженные или расширенные книзу. Ширина рукавов у линии соединения со станом (глубина пройм) различная. Расширение стана достигалось с помощью дополнительных полотнищ — прямых, идущих от рукавов, или расширенных книзу (в виде клиньев). Таким же образом осуществлялось расширение рукавов.

Встречались также вставки внизу под рукавами — ластовицы.

Одежда в основном была глухая, рубахообразная (туника) или распашная; в последнем случае полы — свободно спадающие, расположенные встык. В случае расположения пол внахлест линия борта (верхняя пола) — косая, с увеличением запяха сверху вниз. Вырез горловины округлый или продольный. В одежде распашных форм вырез горловины иногда завершался воротником (в основном стойкой или капюшоном). В некоторых случаях верхняя часть стана и рукава представляли собой единое целое (цельновыкроенная одежда). Длина формы в таком случае дополнялась полотнищем, которое сверху у линии соединения собиралось в сборку, создавая необычную объемную (бочкообразную) форму.

Итак, разнообразие форм одежды элементарной конструкции создавалось путем использования материала различной ширины и длины, надевания и крепления на плечевом поясе с помощью первой конструктивной линии — выреза или разреза (элемент горловины); расширение и удлинение одежды достигалось в результате использования дополнительных полотнищ, по-разному соединенных со станом. Следовательно, даже элементарное конструктивное решение позволяло создавать большое разнообразие форм костюма.

## 2.3. КОСТЮМ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

### 2.3.1. Общая характеристика эпохи

Историю европейского средневековья делят на три периода: раннее средневековье — период становления феодальных отношений (с середины V в. до начала XI в.);

классическое средневековье — эпоха развитого феодализма (XI–XV вв.); позднее средневековье — период постепенного упадка феодализма и зарождения капитализма (XVI–XVII вв.)<sup>1)</sup>.

Историю костюма средневековой Европы делят на два периода: романский — раннее средневековье (IX–XII вв.) и готический — позднее средневековье (XIII–XV вв.).

С конца IV в. средиземноморский мир пришел в движение. Вандалы, гунны, готы (римляне называли их “варварами”), пройдя большие расстояния, заполнили Европу, подчинили себе местное население, смешиваясь с ним, вторглись на территорию Западной Римской империи. Ослабленный бесконечными войнами, внутренними противоречиями, восстаниями рабов, могучий владыка мира — Рим — пал под их натиском. На развалинах Римской державы рождались новые политические образования: “варварские” государства — недолговечные и шаткие объединения. Они легко возникали и столь же легко распадались, непрерывно меняя свои границы. Варвары (в основном германские племена) принесли с собой наивно-мифологическое мышление, поэтическое народное творчество, первобытные магические религии.

По мере утверждения феодализма в Западной Европе складывается его мировоззрение, обретающее форму христианской религии. Образ человека предстает еще малоосознанным. Человеческие изображения крайне редки, орнаментальные формы долгое время остаются господствующими.

Значительную часть дошедших до нас произведений европейского искусства составляют различные ювелирные изделия: фибулы, ожерелья, браслеты и др. Иногда определенным предметам придавали форму стилизованной фигуры животного или птицы.

Слияние античных элементов искусства с варварскими было осуществлено во времена господства романского стиля в искусстве<sup>2)</sup>. Романский мастер стремился усвоить уроки античности, которая раскрыла перед ним значение в искусстве образа человека. Изображение человека в романской живописи было более

<sup>1)</sup>Для истории искусства применяется несколько иная периодизация; искусство периода разложения феодального строя и зарождения раннекапиталистических отношений (что произошло в Италии с начала XIV–XVI вв., в других странах — в XV–XVI вв.) характеризуется утверждением гуманистического идеала, развитием реалистических средств изображения и носит название искусства эпохи Возрождения.

<sup>2)</sup>Термин “романский стиль” условен. Он был введен в начале XIX в. для искусства IX–XII вв. Термин указывает на зависимость романского искусства от Рима (латинское Roma — Рим), но не вскрывает всей сущности искусства этого периода. Зато его появление позволило более точно разграничить этапы развития средневекового искусства.



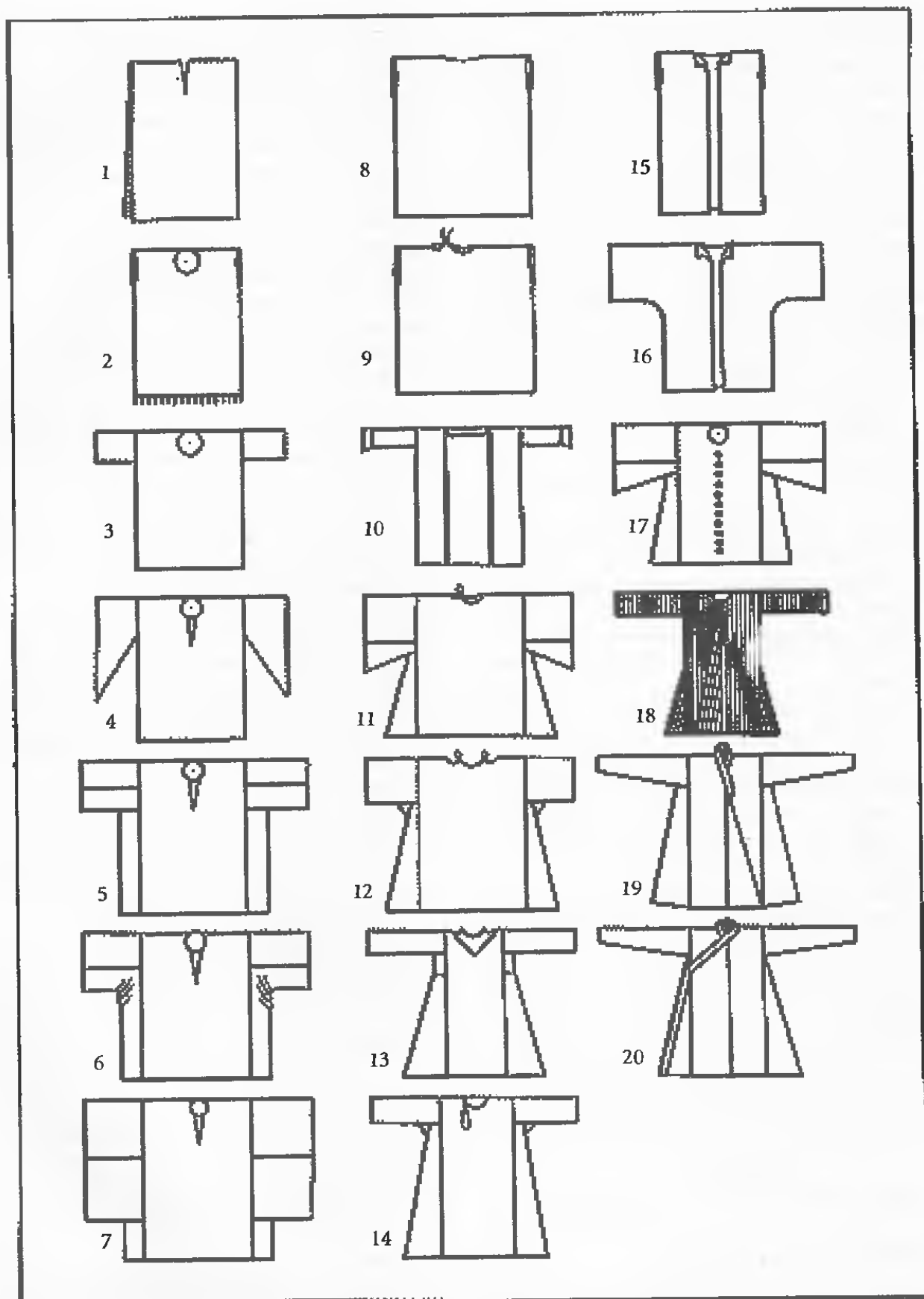


Рис. 55. Разнообразие элементарных форм одежды древних народов: 1-14 – простые закрытые накидки; 15-20 – одежда с передним вертикальным разрезом; 21-27 – одежда из двух частей и швом вдоль спинки;

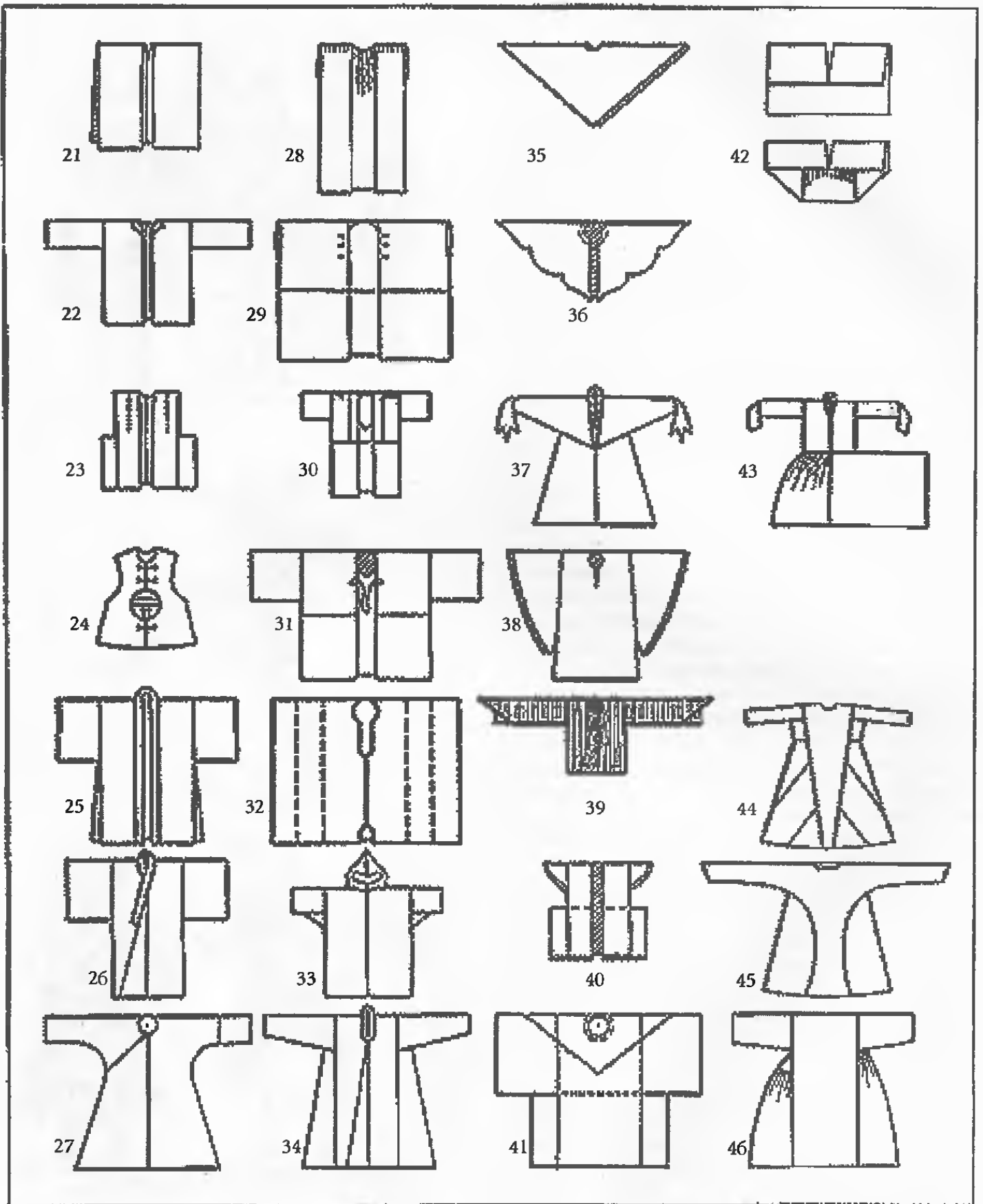


Рис. 55 (продолжение). 28-34 – одежда с плечевыми швами; 35-42 – наплечные покрытия, выкроенные по косой; 43 – одежда с отрезной объемной нижней частью (юбкой); 44-46 – одежда с различными линиями стана.

условным, чем в византийской. Пропорции очень часто нарушены, фигуры разномасштабны, передачи пространства почти нет. Но при всей условности романские росписи и миниатюры насыщены внутренней динамикой, повествовательностью.

Период готики<sup>1)</sup> — время значительных изменений в жизни средневекового общества, важный этап в развитии искусства средних веков. Становление и развитие готического стиля в искусстве тесно связано, с одной стороны, с образованием и ростом новых культурных центров средневековья — городов<sup>2)</sup>, с другой — начавшейся в то время борьбой королей за централизацию государственной власти.

Особое место в готической скульптуре занимают женские образы. В этом нашло отражение возросшее значение женщины в жизни феодального общества того времени. В придворно-рыцарских кругах рождается представление о женском идеале, складывается культ “прекрасной дамы”. Образ человека становится более многогранным.

Искусство средневековья предстает перед нами как важнейшая глава истории художественной культуры человечества, как определенный и закономерный этап в эстетическом освоении человеком окружающего мира. Оно впервые осознало сложность и многообразие мира, сумело охватить больший, чем античное искусство, круг образов и идей, проникнуть в сложный внутренний мир человека, впервые открыло, что духовная красота и сила могут сочетаться с телесным несовершенством. Искусство средних веков стремилось обнаружить закономерность в строении мироздания, воплотив это в грандиозных художественных ансамблях. Но ограниченное религиозной догмой средневековое искусство оказалось не в состоянии преодолеть отвлеченности и стилизации несмотря на многие точные и живые наблюдения.

Время сделало чуждой нам религиозную подоснову средневекового искусства. Человечество отвергало мертвые схемы средневековых схоластов. Но искренняя страсть безвестных художников средних веков, их стремление утвердить лучшие стороны человеческой натуры, художественная чуткость и мастерство волнуют нас и поныне.

<sup>1)</sup> Термин “готика”, так же как и термин “романское искусство”, условен. Он был введен в XVI в. итальянскими гуманистами эпохи Возрождения как уничижительное обозначение всего средневекового искусства, которое представлялось им порождением готв, одного из варварских племен, разгромивших Рим. Термином “готика” обозначают последний этап развития искусства средневековья.

<sup>2)</sup> Не случайно ростки нового искусства зародились во владении французского короля Иль де Франс, в котором были расположены известные своими соборами города Сен-Дени, Шартр, Париж.



Рис. 56. Костюм скандинавских народов.

Об интереснейшем костюме средневековой Европы мы судим по различным, дошедшим до нас произведениям искусства – фрескам, миниатюрам, витражам, монетам, скульптурам, гравюрам, картинам и т.д.

### 2.3.2. Костюм народов Скандинавии

Наиболее распространенным видом одежды у древних скандинавов (мужчин и женщин) был плащ. Им было известно производство шерстяных и пеньковых тканей. Мужская одежда скандинавов до конца средневековья в основном была приспособлена к занятию морским делом и изготовлялась из овчины или тюленьих шкур (рис. 56). Нижнюю одежду составляли рубаха, штаны и пояс. Верхняя одежда представляла собой разновидность кафтанов и плащей. Форма и конструкция рубахи (рис. 57) была простейшей – состояла из переднего и заднего полотнищ и небольшого выреза для головы. Штаны (длинные или короткие до коленей) делались из холста или сукна, для зимы – из войлока или кожи. Употреблялись также длинные чулки и носки. Скандинавы нередко носили пояс, к которому обычно подвешивали меч и нож. У небогатых людей пояс был из ткани или кожи, у богатых – из металла (бронзы, меди, серебра).

Обувь изготовлялась из шкур или кожи, которую вырезали по ступне и укрепляли на ноге с помощью ремешка, продернутого через прорезные отверстия у верхнего края (рис. 58). Позже появилась обувь типа сапог. Для удобства передвижения по снегу подвязывались лыжи, состоящие из длинных парных дощечек, немного загнутых у носка.

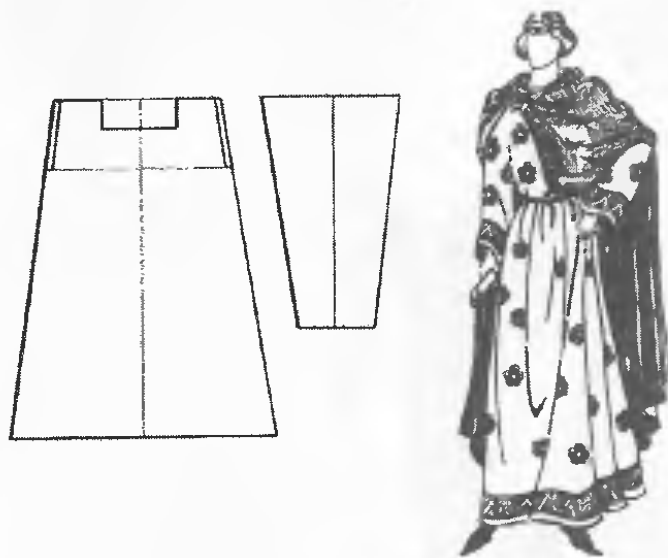


Рис. 57. Элементарная наплечная одежда – туника: форма и конструкция.

Верхняя одежда до XII в. соответствовала по форме и конструкции рубахе и была немного длиннее ее. С XII в. верхняя одежда увеличилась в объеме и по длине (спускала до пола). Плащеобразная верхняя одежда делалась в виде длинной просторной накидки со сборками и пуговицами по бокам. Плащи удерживались на фигуре с помощью застежки на плече (рис. 59). Головными уборами служили невысокие шляпы с широкими полями из кожи, меха или войлока.

Женская одежда во многом была схожа с мужской. Верхняя одежда плотно облекала фигуру, а от бедер расширялась. К женскому поясу прикреплялись на ремне сумочка-кошелек, ножницы, ключи, нож (рис. 60). Женщины, так же, как и мужчины, носили длинные до пола мантии и короткие (до бедер) плащи. Римский историк Тацит писал, что женщины носили полотняные одеяния с пурпурной оторочкой. Голову женщины покрывали платками, замужние носили также и простые чепцы. До XIII в. короткие прически считались признаком рабства и бесчестия. Украшения играли важную роль еще в глубокой древности, они представляли собой разнообразные формы – от незатейливой булавки с головкой до изящно отделанной пряжки (рис. 59, 61). Одежду дополняли шейные украшения, головные обручи, кольца, диадемы, серьги, запястья для рук и ног.

### 2.3.3. Костюм народов южной и средней Европы

Лангобарды (германские племена) еще при первом вторжении их в Италию (около середины VI в.) носили белые наголенники, прикрывавшие ноги от коленей до низу. Одежда их была широкая и кругом обшита полосками материала другого цвета. Обувь носили с разрезом на подъеме почти до большого пальца и затянутую кожаными ремешками. Позже при верховой езде стали носить штаны, поверх которых надевали заимствованные из римского костюма шерстяные наголенники. Судя по книжным миниатюрам, одежда менее знатных почти во всем сходна с чисто римско-византийским костюмом – узкие штаны, опоясанная туника длиной до коленей, с узкими рукавами. На высших чиновниках и вельможах такая же, богато украшенная одежда дополнялась широким плащом с роскошной отделкой. После введения в употребление длинных римских штанов повязки располагали поверх них.

Одежда франков носила первобытный народный характер и лишь постепенно изменялась. Знатные мужчины носили в основном тунику до коленей, не слишком просторную, с длинными узкими рукавами, штаны в обтяжку, короткие полусапоги или сапоги, или наголенники. В костюме (мужском и женском)

Рис. 58. Обувь скандинавских народов.



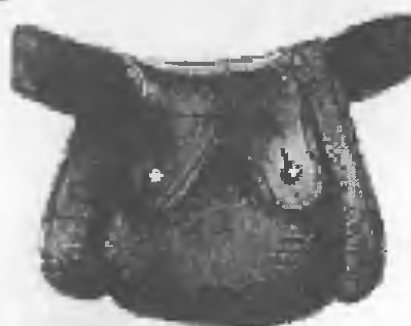
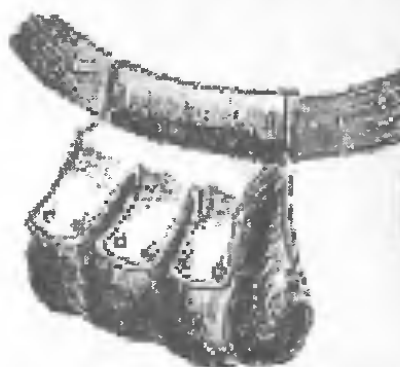
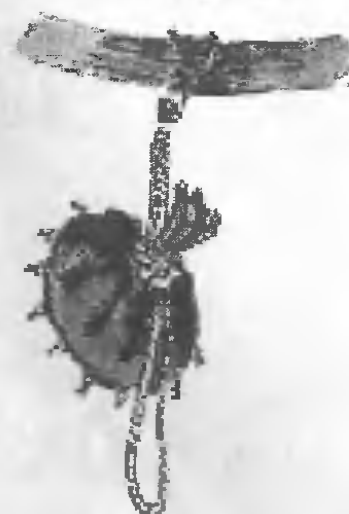
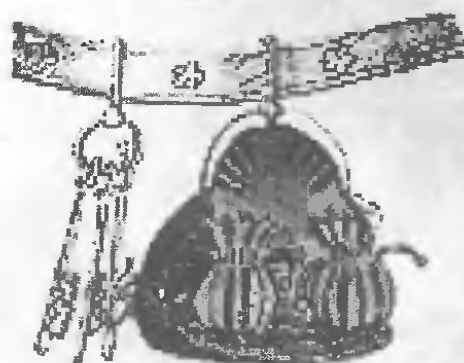
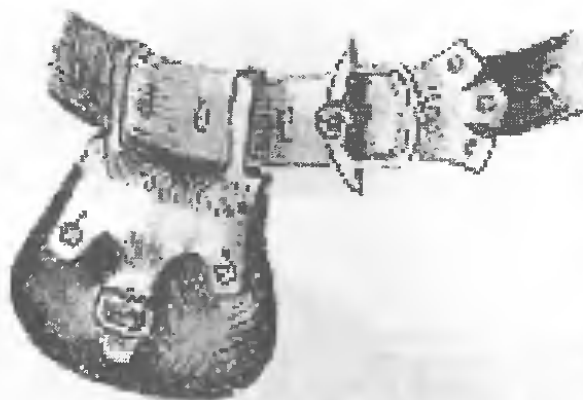
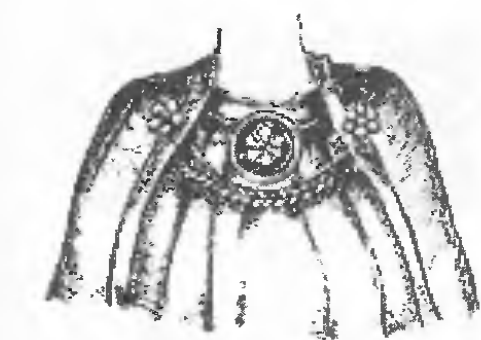


Рис. 59. Способы закрепления плаща на фигуре.

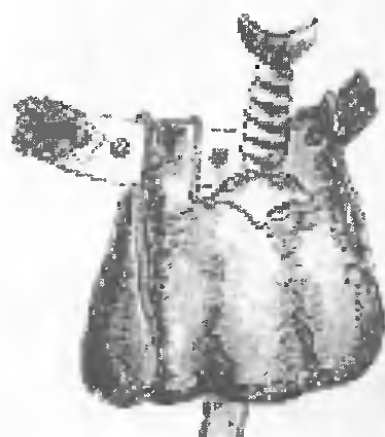


Рис. 60. Поясные сумки-кошельки XII-XV вв.



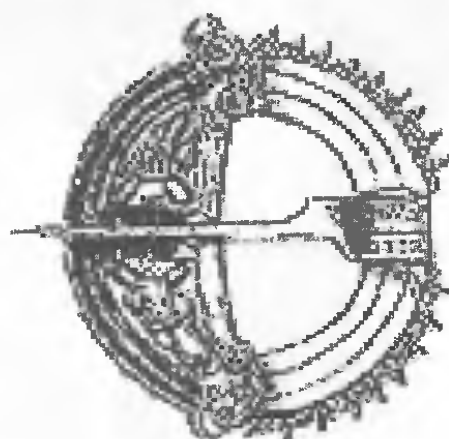
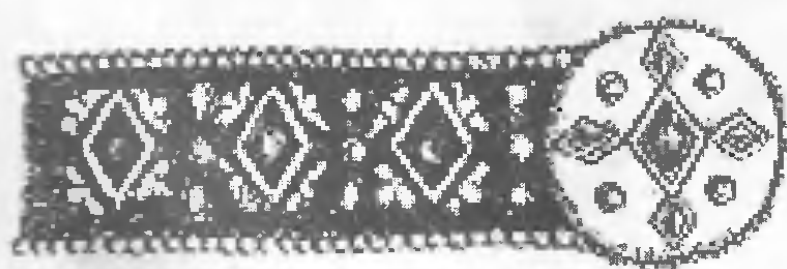
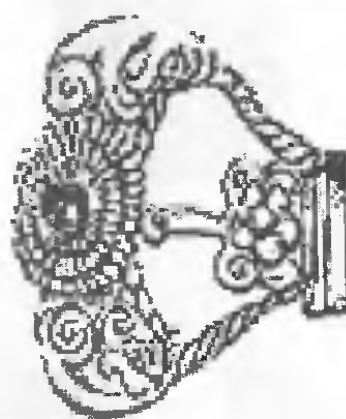
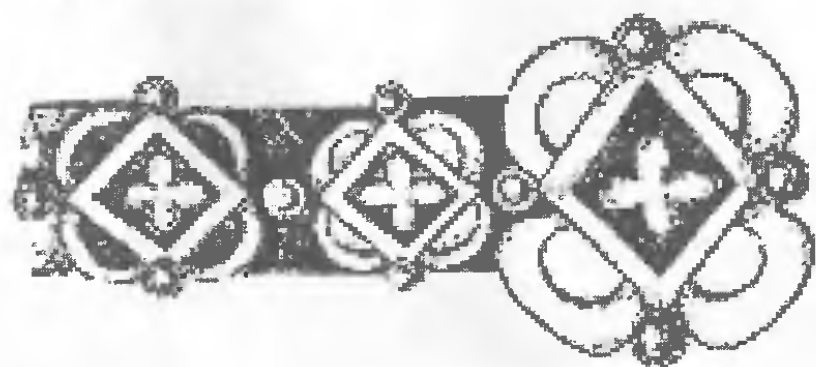
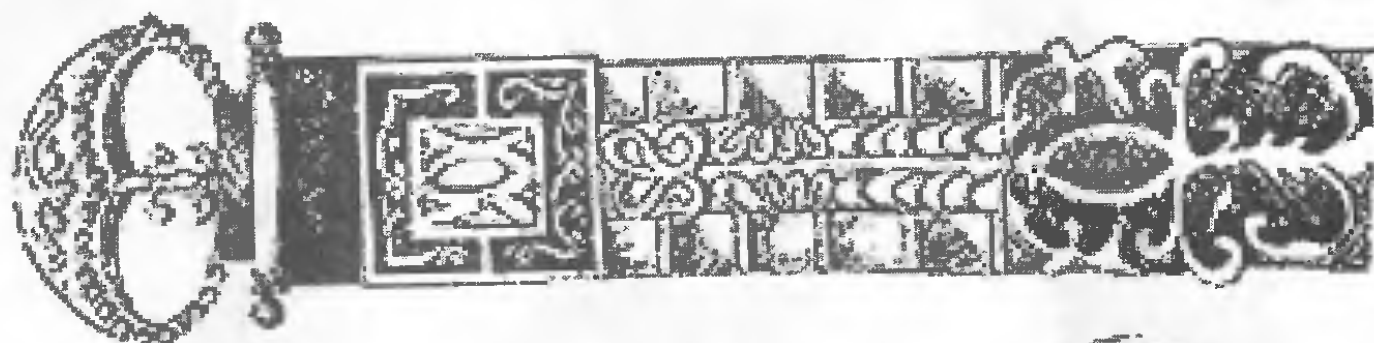
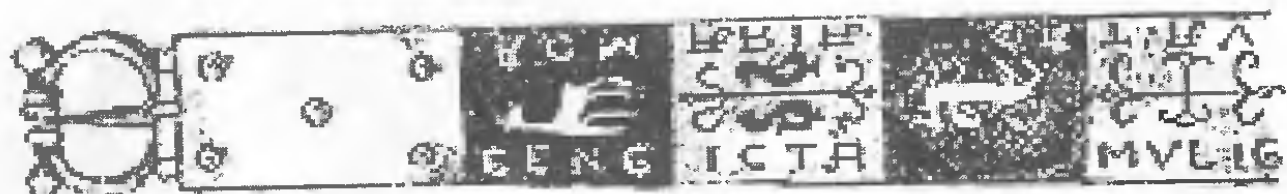


Рис. 61 (слева и справа).  
Пояс с пряжкой – аксессуар к  
европейскому средневековому  
костюму.



большое внимание уделялось украшениям (рис. 61) — поясам, обшивкам, золотому шитью, а также ожерельям, диадемам, кольцам, запястьям.

Одежда простого народа вплоть до XIV в. не изменялась, лишь вместо наголенников мужчины стали носить войлочные или кожаные сапоги или полусапоги. С X в. мужчины покрывали голову соломенными шляпами. С XII в. нижняя одежда удлинилась, а к плащу стали прикреплять что-то наподобие капюшона. Женщины подражали одежде, принятой в высших кругах. Изменения, возникшие в форме одежды XI–XII вв., заключались в ношении длинной туники и длинной просторной мантии (рис. 62). В женской одежде XI в. появилась верхняя одежда с широкими висячими рукавами различной длины. Благодаря этому нижняя одежда приобретала самостоятельное значение. Верхняя одежда отделялась еще роскошнее, кругом украшалась широкой обшивкой, обшивались и рукава — у плеча и понизу.

Благодаря крестовым походам на Западе широко распространялись восточные ткани из хлопка, льна, шелка, а также готовая одежда (богато украшенная воинская одежда), пояса, украшения. А к середине XIII в. в Венеции существовало уже несколько больших текстильных фабрик, на которых работали искусные мастера Греции и Азии. С совершенствованием красильного дела в Италии, Германии, Нидерландах, благодаря привозным красителям наряду с черными и коричне-

выми цветами появились красные, зеленые, синие. Окрашенные в такие цвета сукна применялись для парадной одежды. У простого народа оставалась по-прежнему в ходу одежда преимущественно серого и коричневого цветов.

Поскольку производство узорчатых тканей составляло секрет византийцев, а стремление к роскоши все более усиливалось, стало успешно развиваться искусство вышивки. Вышивка совершенствовалась и, помимо подражания восточным образцам, принимала все более своеобразный европейский характер. Искусство вышивки в наибольшей степени проявлялось в парадной одежде высших чин и духовенства. При этом вышивка использовалась золотых дел мастерами в работах с финифтью и даже в миниатюрной живописи по пергаменту, изображения на котором вставлялись в ткань.

Миниатюрная живопись возникла приблизительно в первой половине XIII в. в Англии, приобрела там успех, и из Англии в Италию отправлялась одежда с подобного рода украшениями. Эти украшения применялись в основном для оформления военной одежды, шлемовых подвязок, шарфов, попон, знамен, парадных шатров, вообще всех принадлежностей рыцарской одежды, на которых можно было применять вышивку.

Популярность дорогой меховой одежды принимало все более широкие размеры в связи с развитием тор-

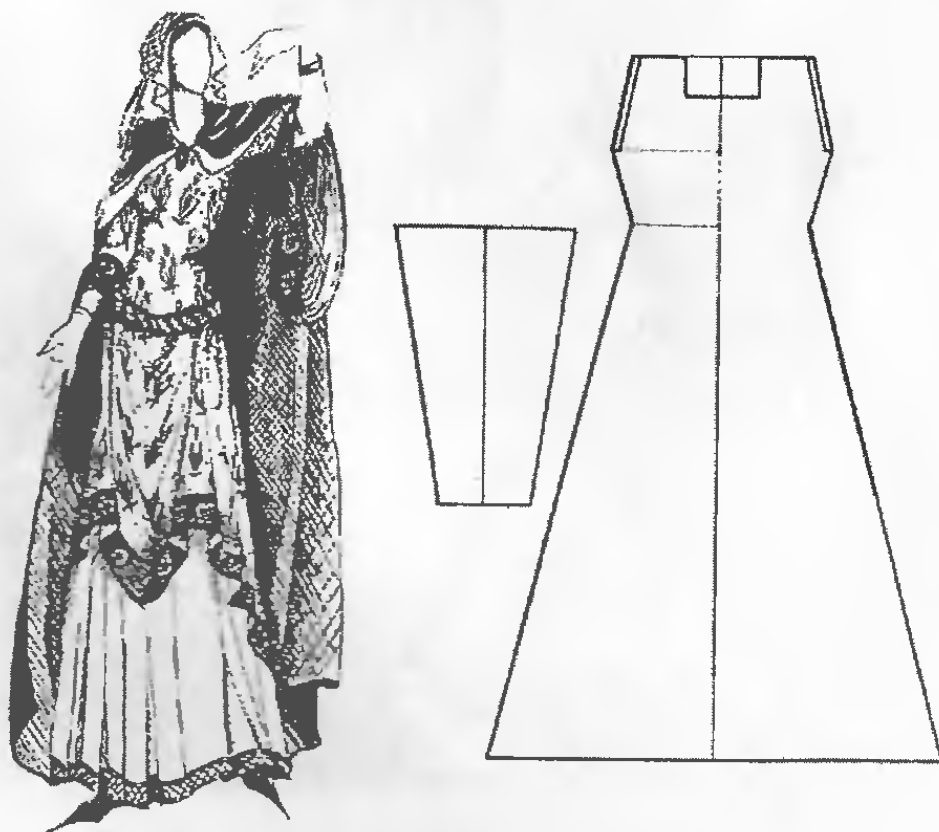


Рис. 62. Женское платье-коттуника: форма и конструкция.

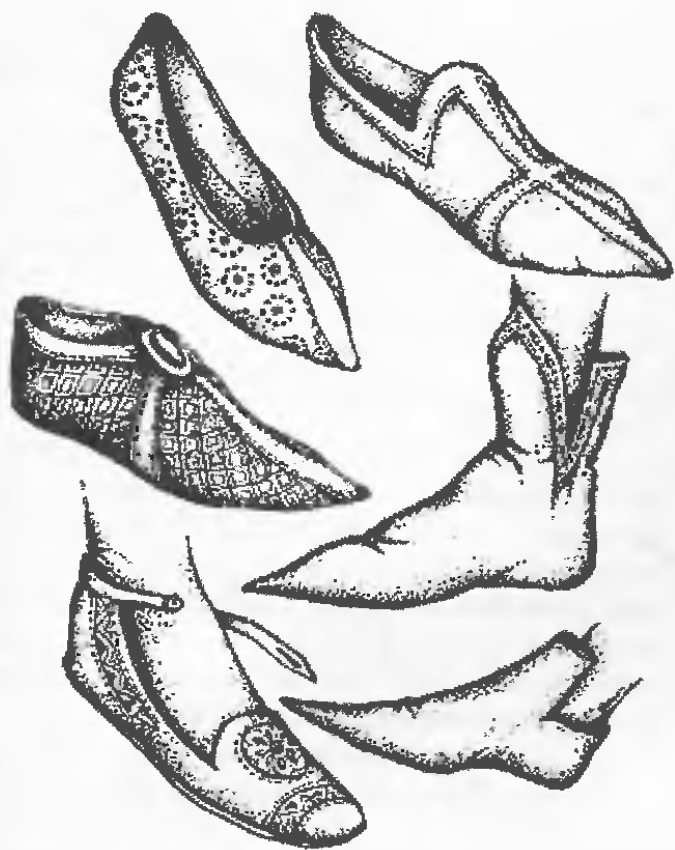


Рис. 63. Европейская средневековая обувь.

говли с северными странами. Уже в X в. упоминается о русских мехах как о почетных подарках, которыми обменивались государи. Мех в основном применялся в качестве подкладки одежды, а также в виде опушки, редким явлением была одежда меховая с обеих сторон (виутри и снаружи).

В XII в. изготовлением одежды стали заниматься особые мастера, так что из домашнего занятия оно превратилось в самостоятельный вид ремесла<sup>1)</sup>.

До начала XIII в. общей обувью служили туфли – войлочные или из кожи, реже – кожаные полусапоги. В туфлях стали делать вырез на подъеме – открытый или затягивали шнурками. На туфлях разрезы делали и с боков (рис. 63). Форма носочной части обуви становилась острее. В низших слоях населения по-прежнему существовал древнейший способ обуваться, обертывая ноги обмотками, хотя еще многие имели привычку ходить босыми.

Одежду чаще всего подпоясывали, делали разрезной (открытой) спереди – частично или по всей длине.

<sup>1)</sup>К числу самых древнейших документов, в которых упоминается о портных как о цеховых ремесленниках, принадлежит Гильдейская грамота Генриха Льва 1152 г. к гамбургским портным, затем цеховая грамота гельмштедским портным 1244 г. и другая грамота 1276 г.

На такую узкую длинную одежду надевали подобную ей другую, верхнюю, но без рукавов и пояса.

Сочетание двух различных цветов в одежде, так называемое “ми-парти”, возникшее в X в. и применительное только к штанам, в XIII в. распространилось на весь костюм. Ношение подобных одежд, изображавших гербовые цвета известных знатных родов, долго было разрешено (в виде ливреи) лишь слугам знатных. Подобная одежда в XIV в. стала обычной для всех сословий. Изготавливали ее из соединенных между собой цветных полос ткани, позднее в верхней одежде оставались разрезы, сквозь которые виднелась нижняя одежда другого цвета.

Плащи стали изготовлять из разных материалов, даже из шелка и бархата с меховой подкладкой. Застежки плаща получали самостоятельное значение как украшение (рис. 59). Делали их в виде витых цепочек или решеток, отделанных разноцветными драгоценными камнями. В конце XIII в. к плащу иногда пришивался меховой воротник.

Наряду с обычаем ходить с непокрытой головой носили шапки – меховые, войлочные, соломенные круглой, сплюснутой и остроконечной форм. Существовали колпаки, плотно облегающие верхнюю часть головы и имевшие под подбородком завязывающиеся ушки. Поначалу такие плотно облегающие шапки носили при полном вооружении под кольчатым шлемом, позже – и в домашнем быту, и во время путешествия.

Перчатки (часто с отворотами) мужчины носили главным образом при полном вооружении, в дороге, на охоте. С середины XII в. распространился обычай носить на поясе на длинных шнурках сумку-кошелек из плотной ткани или кожи – разнообразной формы, украшенную изящными тисненными узорами, шитьем или металлической обкладкой (рис. 60).

Судя по картинным изображениям XII в., женщины носили рубаху, поверх которой надевали вторую и даже третью (рис. 64). К середине века такая одежда приняла плотно облегающую форму в области лифа, стала длинной, со шлейфом и рукавами совершенно узкими или значительно расширившимися от плеч книзу. Позже для создания более плотного облегающего тела одеждой по бокам оставляли разрезы для зашнуровывания.

Облегающей формы платье после запрещения его духовенством в 1195 г., особенно в 1-й четверти XIII в., было вытеснено одеждой более широкой. Эта накидная одежда без рукавов, со сборками вскоре была принята и мужчинами. К разновидностям одежд XIII в. относятся короткая накидка и платье вроде нарамника, разрезное с боков и с вырезом для головы, со спадающими полотнищами спереди и сзади. С начала XIII в. большое значение в костюме приобретает пояс, надевавшийся на верхнюю одежду. Пояс стал одним из глав-



Рис. 64. Средневековый женский костюм.

ных предметов щегольства. С XIII в. были широко распространены головные платки, покрывала, закрывавшие плечи и верхнюю часть рук. Кольца, перстни, пояса, застежки на плащах, булавки — украшения мужские

и женские. На застежках для плащей, а позже и булавах изображался орнамент в зверином стиле, а также листья, гербовые знаки.

Все, что здесь сказано об одежде, относилось главным образом к одежде знатных сословий, дворянства и рыцарства. Крестьянский костюм менее других подвергался влиянию моды, так что женщины и дети продолжали носить прежнюю простую одежду из грубой шерстяной ткани и холста.

### 2.3.4. Костюм народов Западной Европы

У французов, англичан, испанцев, судя по картинным изображениям и другим материалам, наблюдалось одинаковое развитие бытовых отношений, основанное главным образом на постепенном усвоении ими древнеримских обычаев. Быстрейшему распространению и усвоению всего нового в значительной степени способствовали крестовые походы, в которых участвовали почти все западные страны.

Во Франции еще в начале XII в. возникла причудливая мода на туфли с длинными носками (рис. 65). Костюм мужчин высших сословий состоял из нижней одежды, доходившей до коленей либо до половины икр, с длинными узкими рукавами и верхней одежды меньшей длины и с короткими рукавами. Дополнением служил широкий пояс с украшениями. Мужчины носили штаны из шелковой ткани типа трико, вышитые башмаки или полусапоги, суконную или бархатную шапку и широкий плащ с изящной застежкой на груди.



Рис. 65. Костюм готического стиля.



Рис. 66. Обувь готического стиля.





Рис. 67. Платье-роб.

Жеиский костюм (для высших сословий) состоял из тонкого платья с длинными узкими рукавами, более широкой верхней одежды с короткими рукавами или без них (рис. 64), вышитого золотого пояса с висящей на нем сумкой, длинного покрывала, мантии и полусапожек; волосы заплетались в длинные косы.

Мужская поясная одежда в первой половине XIV в. изменилась: вместо прежних отдельных штанин, прикреплявшихся к поясу шнурками, появились цельные штаны. Носки в обуви удлинились настолько (рис. 66), что было издано специальное постановление об ограничении их длины.

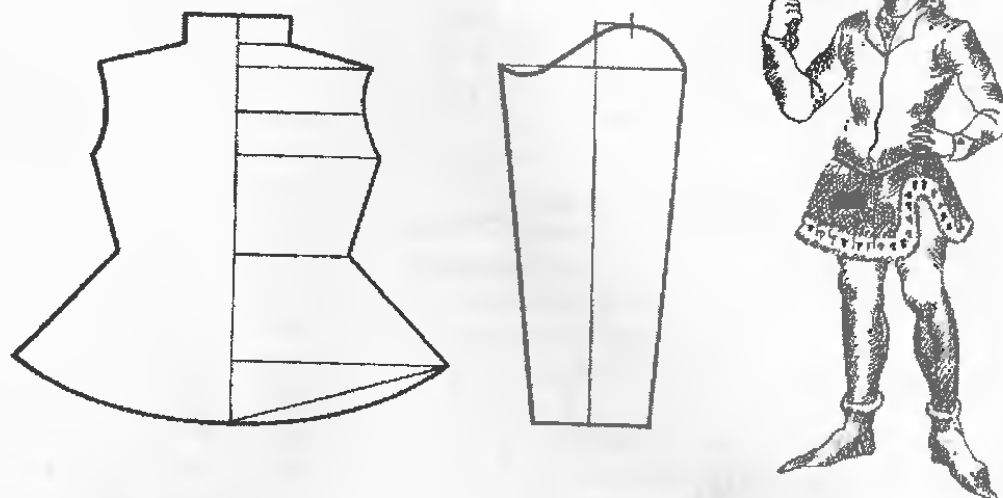
Изменения в женской одежде выявились в значительном обужении лифа платья и затягивании его шнуровкой. На самом лифе делалась, как и в мужской одежде, разрезы спереди и сзади. Сужались и рукава платья, при этом рукава обычно разрезались от кисти руки до плеча, а вдоль разреза пришивалось множество пуговиц, расположенных на близком расстоянии одна от другой. Нижняя часть платья, которая выкраивалась цельной с лифом (одним полотнищем), делалась также уже и длиннее, постепенно расширяясь книзу и заканчиваясь шлейфом (рис. 67). Вошли в употребление характерные для верхнего платья короткие узкие рукава, от которых шли длинные полосы ткани вроде лент, доходившие обычно до земли. Такие платья носили и

без рукавов с широкими и длинными проймами по бокам. Пояс, ставший для облегающей фигуры одежды излишним, превратился в украшение.

К середине XIV в. началось настоящее господство ножниц, а вместе с ними появилась "мода" в полном смысле этого слова. Верхняя и нижняя одежда мужчин, сохранив характер прежних туник, стала до того узкой, что при надевании приходилось расстегивать ее во всю длину, причем нижняя одежда была на шнуровке, а верхняя застегивалась на мелкие пуговицы. Конструкция одежды была такой, что в застегнутом или зашнурованном виде она плотно облегалa тело (рис. 65, 68), не образуя ни одной складки, а по длине доходила до середины бедер. Верхние кафтаны иногда встречались с капюшонами, а также с оторочкой мехом понизу и рукавам.

Совершенствовалось обувное мастерство. Встречались туфли, разрезные вдоль подъема, где иногда пришивались мелкие пуговицы для застегивания. Изготавливалась обувь из кожи, войлока, сукна, шелка, бархата и т.п. Обувь делалась на завязках или шнуровке, а также с отворотами и разными украшениями, по форме — типа штиблет, всевозможных цветов, чаще красного и голубого. Были в употреблении кошельки, кольца, запястья, перчатки, длинные трости.

Рис. 68. Пурпуэн: форма и конструкция.



Основной женской нижней одеждой было платье-кот, верхней – сюркот (рис. 69). Нижняя одежда стала еще уже, вследствие чего разрезы по бокам и спереди лифа, доходившие до самого пояса (а также вдоль длинных узких рукавов) принимали все большие размеры и отделялись пуговицами или стягивались шнуровкой, вырез горловины углублялся. Верхняя одежда предназначалась для ношения в обществе, отличалась от нижней более богатым материалом и отделкой, большей длиной, более короткими и широкими рукавами. Она сохраняла форму безрукавной одежды, но суженной и приспособленной для застегивания или шнурования. Чтобы просматривалось нижнее платье, по бокам, от талии вниз, делались разрезы, а шлейфу придавалась большая полнота. Такая одежда делалась из самых дорогих тканей – шелковых, затканых золотом или серебром, парчи, бархата, сукна, ее подшивали и оторачивали дорогостоящими мехами – соболиным, горностаевым, куньим, расшивали разноцветными узорами, а для дворян – их гербами.

К концу XIV в., когда пояс снова стал в моде, его располагали высоко, почти под самой грудью. Одежда дополнялась лифом, который напоминал безрукавку, облекая фигуру, по длине был немного ниже бедер, имел большие и широкие проймы для рук, в которые впоследствии вшивались рукава. Такой вид одежды рассматривался как декоративное дополнение и изготовлялся из парчи, шелка, бархата, с меховой оторочкой, спереди нашивались пуговицы как имитация застежки.

Стремление к роскоши в XV в. усилилось благодаря влиянию бургундского двора. Верхняя наплечная одежда, имевшая в XIV в. длину до середины бедер, постепенно сузилась и укоротилась настолько, что по-

лучила вид узкой (в обтяжку) куртки с короткими поллами, едва прикрывавшими нижнюю часть туловища. Талию предельно затягивали, грудь подбивали округло ватой, окат рукава становился еще выше (вздутым), рукав – бочкообразным от оката до локтя. С такой курткой – пурпуэн (рис. 68), зашнуровывающейся или застегивающейся сверху донизу, носили узкие, плотно обтягивающие ноги шоссы – панталоны (штаны-чул-

Рис. 69. Женский костюм: форма и конструкция.



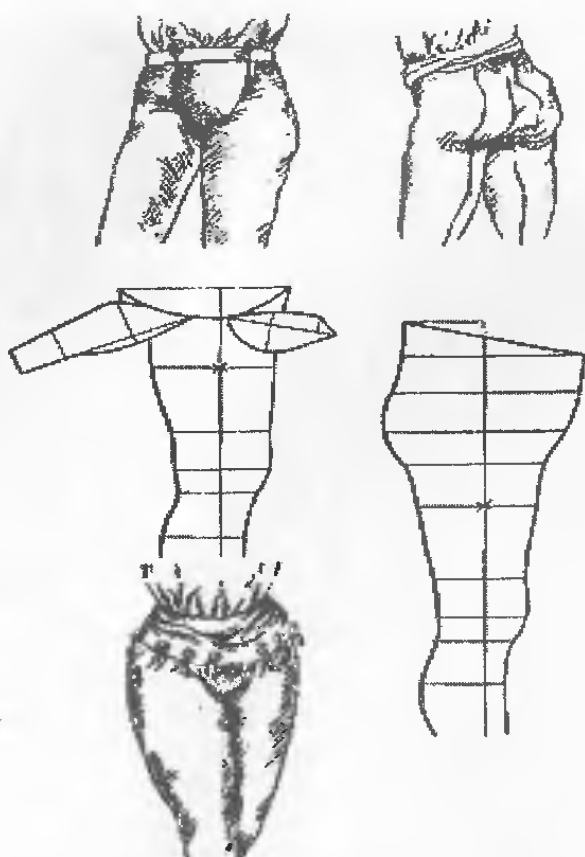


Рис. 70. Штаны-чулки: форма и конструкция.

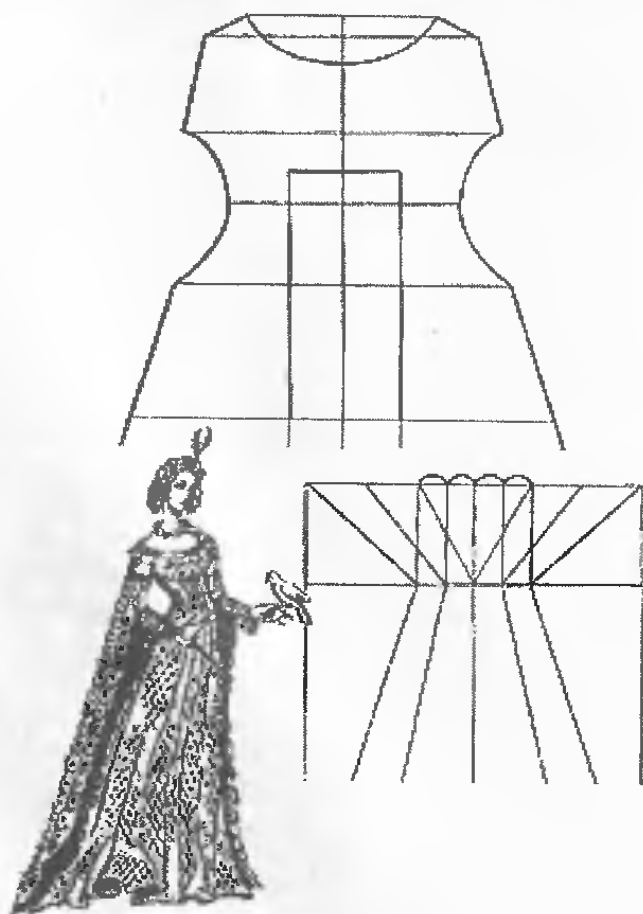


Рис. 71. Платье-роб: форма и конструкция.

ки), прикреплявшиеся под полами куртки вокруг бедер ремнями. По месту соединения штанин спереди пришивался брагетт — род гульфика (рис. 70). Верхнюю одежду (гупелянд) носили длинной.

В Англии появилась еще особого рода обувь (1483 г.), облегчающая передвижение в обуви с длинными носками. Это — деревянная, обтянутая кожей, довольно толстая подошва, которая имела форму длинноносой туфли и к ноге прикреплялась ремнями (рис. 66). Обычной обувью были сапоги с отворотами и длинными голенищами, заходившими за колено.

Капюшон был заменен шляпой или шапкой. Модны были круглые широкие головные повязки, с плоским круглым верхом, плоские береты с твердым околышем, высокие конусообразные шляпы с узкими полями и др. Головные уборы дополнялись шелковой повязкой, которая повязывалась вокруг шляп и шапок; она была так широка и длинна, что опускалась складками почти до земли или обматывалась вокруг шеи и плеч.

Верхняя женская одежда удлинялась и подпоясывалась под самой грудью, от чего фигура казалась еще выше. Женское платье делалось со сборками на груди и очень широкой юбкой. Несмотря на то что религия выступила против шлейфов в платье, они все же удлинились (рис. 67). Верхнее платье имело узкие длинные рукава с отворотами или жесткими манжетами. Верхняя одежда делалась иногда распашной с застежкой на пуговицы, прибавлялись к ним широкие откидные или стоячие воротники. Изменялись также рукава: становились шире, разрезались по всей длине так, что спускались от плеч вниз и волочились по полу как шлейф, края их вырезались зубцами (рис. 71).

В 1428 г. была изобретена новая форма головного убора. Это так называемый эннин — очень высокий, чаще всего конический головной убор, состоявший из картонной или проволочной основы, обтянутой тканью и покрытой прозрачной вуалью, которая спадала низко складками так, что при ходьбе необходимо было подбирать ее.

Важным моментом в развитии кроя женской одежды было отделение лифа платья от юбки. Платье разделилось на две части, что сделало возможным приспособить лиф к формам тела, а юбка платья получила различное решение у линии соединения с лифом — в складку, сборку. Пояс утратил свое настоящее значение и употреблялся только для прикрепления к нему мешочка (сумочки).

Крестьянский костюм сохранял без изменений свою простую форму, приспособленную к трудовой деятельности. Тканями служили лен и грубое сукно. Крестьянский мужской костюм по-прежнему состоял

из штанов, рубахи и короткого плаща, на ногах – кожаные или деревянные башмаки. Женщины носили юбки, доходившие до ступней, короткие накидки, чепцы.

## 2.4. КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

### 2.4.1. Общая характеристика эпохи

Эпоха Возрождения, или Ренессанс, период культурного и идейного развития стран Западной и Центральной Европы (в Италии – XIV–XVI вв., в других странах – XV–XVI вв.), новый важнейший этап в истории мировой культуры.

Эпоха Возрождения – это период возникновения национальных государств Западной Европы, которые до этого были раздроблены на отдельные части, это период формирования наций, развития светской, гуманистической культуры. Небывалого расцвета достигают в это время все виды искусства. В центре произведений живописи, скульптуры, литературы стоит человек со всей сложностью и глубиной его внутреннего мира. Культура этой эпохи порождает понятие “гуманизм”, утверждая права человека на земле, делая его творцом собственной судьбы. Интерес к реальной жизни создал новый идеал человека, предусматривающий всестороннее развитие духовных и физических сил.

Интерес к человеку в эпоху Возрождения определил новый идеал красоты и, естественно, новую его оболочку – костюм, над созданием которого трудились не только портные, но и художники. “Соблюдай соразмерность, с которой ты одеваешь фигуры в зависимости от их положения и возраста” (Леонардо да Винчи).

Само Возрождение с его идеалом человека прекрасного физически и духовно, было бы невозможно без того, что осознали средневековые мастера в трудной борьбе за познание сущности человека и мира. Жадно тянулись они к жизни. Она делала убедительными и выразительными их образы, давала им веру в моральную силу человека. Труд и мастерство, а не домыслы религии позволили им создать непревзойденные шедевры.

Еще в период средневековья в результате резкого отделения города от деревни возникают предпосылки для определения границ светской моды и деревенской (сельского костюма). С наступлением эпохи Возрождения возникает разделение на народное и национальное в костюме, исходя из общих черт, присущих нации и определенному государству в довольно узких рамках этого государства.

### 2.4.2. Итальянский костюм

Особую роль в развитии культуры Италии сыграло античное наследие. В костюме также придерживались классических древнеримских традиций – долго сохранялась введенная издревле длинная и широкая одежда.

К концу XIII в. в Италии было усовершенствовано производство тканей (шелковых, бархата и др.) и умеренность уступила место возрастающей роскоши, в основном в женском костюме. В середине XIV в. длинная одежда стала отличительным знаком людей, занимавших высшие общественные должности. Такая одежда спадала широкими складками и волочилась иногда по земле длинным шлейфом, точно также и рукава спускались до земли.

В костюме все большее значение приобретают богатство самой ткани, отделка каймой, шнуром. Помимо различных сукон, выпускаемых во Флоренции, в Палермо, Венеции, Лукке, увеличилось производство шелковых тканей – гладких и узорчатых, причем самых дорогих цветов – пурпурно-фиолетового и ярко-красного. Широко применялись также льняные ткани.

Разнообразие плащей представлялось старинными, открытыми с боку накидками с застежкой на плече, открытыми спереди с застежкой на груди с помощью пряжки, а также новыми, у которых пряжки заменялись пуговицами, а для рук прорезались отверстия (проймы). Затем появились плащи с очень широкими рукавами, а вместо капюшона – большие круглые пелерны, спускавшиеся до талии.

Кафтаны, надеваемые мужчинами обычно один на другой, соответствовали древнеримской тунике, отличаясь лишь нешироким, плотно обхватывающим шею воротником. Они имели вид широкой рубахи, доходившей до коленей или до пят, с поясом или без него, у нижнего кафтана длинные и узкие рукава, верхний кафтан шире нижнего.

Итальянцы высшего и среднего сословия носили узкие штаны, обтягивающие даже ступни ног. В простонародье или совсем не прикрывали ног или же довольствовались чулками, едва доходившими до коленей; иногда они просто обертывали ноги грубой тканью, которую подвязывали ниже коленей.

Обувь представляла собой довольно высокие башмаки с закругленными носками, с разрезом спереди и застежкой на пуговицы или со шнуровкой. Встречалась обувь типа сандалий на твердой подошве.

Стола явилась основой женской одежды. Видоизменяясь, она стала плотнее прилегать к телу и охватывать шею. Для удобства движений пожилые женщины подпоясывали широкое верхнее платье, которое носили с напуском. Знатные дамы носили платья со шлейфом.

Плащ оставался верхней одеждой: летний – ярких цветов, с отделкой каймой, зимний – отороченный мехом. Пояс (тканый или металлический), в большинстве случаев длинный, служил главным украшением костюма и составлял почти самую ценную вещь во всем костюме. Любимой прической молодых женщин были косы. Для нарядности в косы иногда вплетали шнурки. Верхнее платье (симара) очень плотно облегалo верхнюю часть туловища, как правило, его делали на меховой подкладке или оторачивали мехом.

В начале XV в. мужская одежда в своих основных формах представляла два главных типа: один – наподобие прежних одежд, другой – в противоположность им, тип узкой одежды, плотно облегающей все тело. Узкая молодежная одежда делалась с разрезами во всевозможных направлениях. Разрезом становилось так много, что вся куртка представлялась как бы сшитой из узких полос. Разрезали и рукава, скрепляя пуговицами. Вследствие этой моды нижнюю одежду также делали из богатых тканей, которые пышными буфами просматривались через разрезы. Таким же точно образом поступали и с узкими панталонами. Весь костюм выглядел состоящим из лент. Особое внимание уделялось рубашке (сорочке). Поверх узких гладких панталон нередко дополнительно надевали короткие (до середины бедер или до коленей) с лентами, завязанными пышными бантами.

Усилилось щегольство перчатками. Для изготовления перчаток использовали тонкую цветную кожу, шелковые ткани или бархат, украшали их шитьем.

В середине XV в. в высшем сословии был принят испанский женский костюм, негибкий и тяжеловесный из-за множества украшений, отделок, плотных тканей. Знатные дамы носили длинную одежду с гладким лифом и широким вырезом горловины, с длинными, узкими, а также висячими и широкими рукавами. В конце XV в. под влиянием бургундско-французских мод у плотно облегающей фигуру одежды удлинился лиф. Нижняя часть платья по-прежнему была довольно широкой со сборками и шлейфом. Широкое, сборчатое, верхнее платье стало более зауженным. Такое платье иногда подпоясывалось довольно высоко под грудью. Одежда спадала тяжелыми массивными складками, совершенно скрывавшими формы тела. Применение тяжеловесных тканей привело к укорочению шлейфов. Лиф с глубоким вырезом дополнялся дорогим нагрудником или нарядным лифом нижнего платья (рис. 72 см. цв. вкл.). Чтобы несколько уменьшить жесткость юбки платья, ее собирали в продольные складки различной ширины. Поверх платья надевали открытые с обеих сторон длинные, волочившиеся по полу накидки из дорогой ткани.

Большое внимание уделялось разнообразию рукавов. Рукав – самостоятельный элемент костюма. Висячие рукава, а также полурукава умеренной ширины с разрезами или без них и с буфами употреблялись главным образом для одежды, плотно облегающей верхнюю часть тела. Рукава и полурукава, буфонированные у плеч и сужающиеся книзу, служили как для широкой, сборчатой, так и для прилегающей одежды. Длинные, очень узкие рукава без разрезов или с разрезами применялись исключительно в одежде из очень плотных тканей. Узкие рукава заканчивались иногда жесткими отворотами, а широкие и длинные отделялись дорогим шитьем из золота и жемчуга.

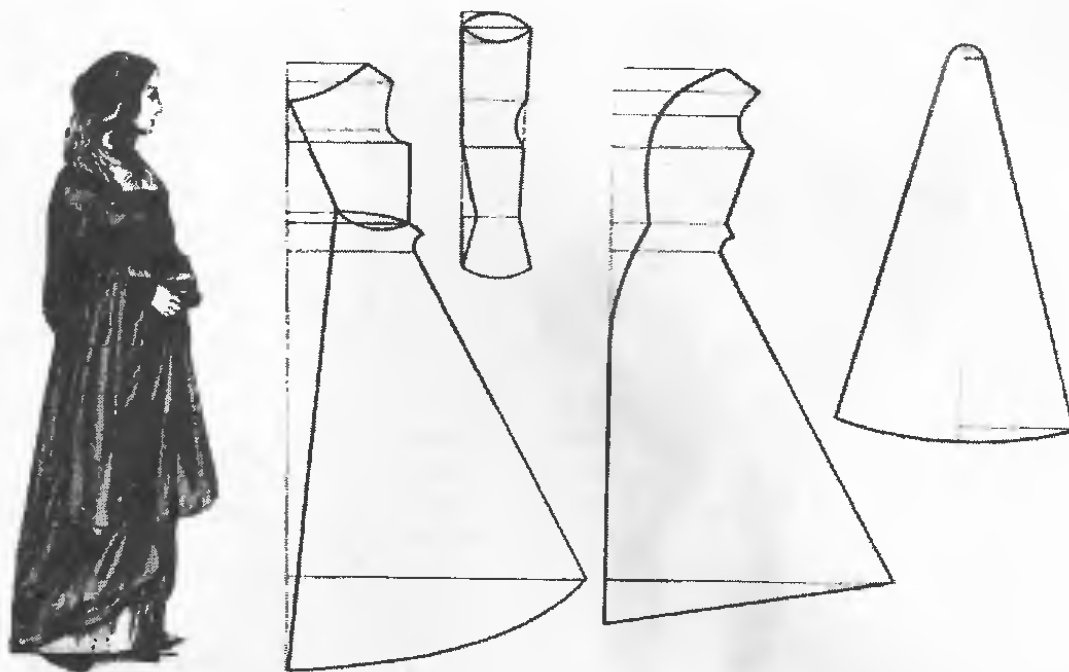
К концу XV в. заметным стало обращение к простоте головных уборов – появились шапочки, чепцы, сетки, головные повязки. В моду также вошли свернутые в виде тюрбана повязки, обвивавшие голову, концы которых нередко спускались до земли и бросались в глаза пестротой узора и яркими цветными полосами.

Роскошь в драгоценных украшениях достигла громадных размеров. Этому способствовало высокое развитие ювелирного дела, особенно в Венеции. Несмотря на постоянные связи с Испанией, Францией, Германией, переход костюма к новым формам осуществлялся очень медленно. Страсть итальянцев к дорогим материалам и богатым уборам усиливалась. Законы против роскоши здесь, как и в других странах, оставались также мало действенными.

Постепенно длинные, волочившиеся по полу и широкие женские платья заменялись более короткими, доходившими только до пола, распашными во всю длину или только в нижней части (рис. 73). Предпочтение отдавалось платью с отрезным лифом. Шею и грудь оставляли обнаженными или закрывали пелеринами из тонкой ткани и с фрезой. Рукава были с буфами, форма которых постепенно уменьшалась от плеча к кисти, и с манжетами.

Все более входило в обычай ходить с открытой головой. Появились разнообразные прически, в основном косы, обвитые вокруг головы, и локоны. Голову украшали нитями жемчуга, подвесками из драгоценных камней, золотыми обручами, венками, бантами. Распространено было ношение масок. Ограниченным было влияние иностранных форм на женский костюм. Итальянки превосходили француженок в грации и умении одеваться, изяществом вкуса. Складки одежды итальянок были живописнее, уборы и отделка костюма драгоценнее. Итальянки из желания казаться выше носили туфли на высоких подошвах, высота которых доходила до 30 см, иногда и более. С распространением обуви на высокой подошве возрастало употребление кальсон и чулок.

**Рис. 73.** Женское платье с облегающим лифом (Италия, XVI в.): форма и конструкция.



С середины XVI в. в Италии распространилась мода на белокурые и золотистые волосы. Обязательными аксессуарами к женскому костюму были белые или светлых цветов перчатки, носовые платки с вышивкой или отделанные кружевом, поясные сумки.

В отдаленных от больших городов местностях деревенские женщины одевались по старинному обычаю. Крестьянки носили туникообразное платье с узкими или широкими рукавами, закрытый или открытый спереди корсет, сверху юбки надевали передник, расширенный узорами, на ногах – туфли или ходили босыми.

#### 2.4.3. Испанский костюм

Почти шестисотлетнее господство арабов (мавров) не могло не сказаться на культурном наследии испанцев. В южных областях мавританская культура глубоко влилась в народный быт.

Северная территория Испании находилась под влиянием Франции, поэтому ее культура получила преимущественно французский отпечаток. Этому также содействовал большой крестовый поход в начале XIII в. (1212 г.) против мавров. После французского сильнее всего на Испанию было влияние итальянское.

Испанская мужская одежда представлялась во французских формах очень узкой, короткой и очень длинной, широкой. Особенностью чисто испанского вкуса был короткий плащ – идалго, застегивающийся на груди несколькими пуговицами. Судя по скульптурным изображениям, встречались и длинные плащи. Женская одежда также явилась подражанием французской. Новым в женском костюме был также короткий

плащ, но отличавшийся от мужского застежкой, которая располагалась не на груди, а на правом плече.

Туфли на высоких подошвах, увеличивавшие рост, являлись собственным испанским изобретением. Поначалу, когда обувь скрывало длинное платье, высота подошвы туфель была умеренной, но со временем их стали делать выше. Обувь, отделанную шитьем и другими украшениями, охотно выставляли напоказ. Высота подошвы увеличивалась и в начале XVII в. достигла гротескного размера.

Изменение придворного костюма в Испании, как и всего предметного быта, началось только при Карле V, при котором укрепился испанский престол. Мужской костюм (рис. 74) состоял из узкого камзола – пурпуэна с мелкими разрезами и буфами, из узких в обтяжку штанов с надетыми поверх них более просторными полуштаннами, распашного верхнего платья, тупоносых туфель и плоской шапки. В таком костюме Карл V представлен на портретах Тициана. При Карле V прежде любимые светлые цвета заменялись постепенно темными. Камзол и полуштанты делались из ткани одного цвета или разных цветов. Отделка и подкладка, которой подшивали разрезы, отличались в цвете от платья. Знатные люди надевали сапоги только для верховой езды и охоты, в основном же ходили в туфлях без каблуков – суконных, бархатных, шелковых, реже кожаных – различного цвета и украшенных обшивками, прорезами и небольшими буфами.

Верхняя одежда доходила до коленей, а позже стала еще короче. Ширина ее зависела от формы рукавов. Обычно делалась она без рукавов, с проймами для продевания рук. Шили из сукна, шелка, бархата, на мехо-



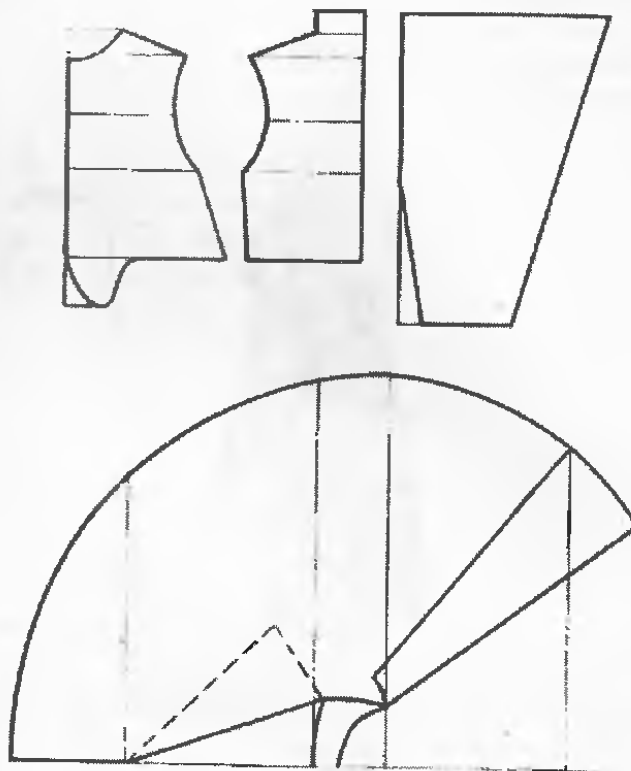


Рис. 74. Мужской камзол придворной знати (Испания, XVI в.): форма и конструкция.

вой подкладке и с меховым воротником. На голове носили бархатный берет плоской формы, умеренной ширины и с узким твердым околышем. В 30-х годах на смену берету появилась шляпа на жесткой подкладке по форме сужающегося кверху цилиндра с закругленной верхушкой и узкими полями. При Карле V необходимой принадлежностью туалета стали перчатки из шелковых или шерстяных тканей, позже – вязанные, а также меч и кинжал. Волосы носили коротко остриженными, коротко подстригали бакенбарды, бороду, которую внизу легко заостряли. В 40-х годах стали отпускать длинные усы.

Женский костюм подвергся изменению вследствие более строгого этикета, введенного при дворе. Король высоко ставил строгую нравственность. Придворные дамы должны были отказаться от обнажения шеи и плеч, оставлена была отделка платья разрезами, буфами, бантами, уничтожены шлейфы. Под укороченную юбку стали надевать особый, тогда же изобретенный каркас, на котором растягивали ее во всю ширину. Лиф платья был сужен и плотно обхватывал стан. Все это вместе взятое придавало женскому платью крайнюю жесткость. Только рукава верхнего платья, которые до середины века носили очень длинными и широкими, складывались в обильные поперечные и продольные складки. Лиф таких платьев выстегивали так, что он

почти полностью скрывал форму груди. Шею и плечи наглухо закрывали шемизеткой, которую заполняли вышивкой.

Верхнее платье делалось распашным от талии вниз или по всей длине, в последнем случае лиф застегивался на пуговицы до талии. Кроме длинных висящих рукавов, которые делались на меховой подкладке или оторачивались мехом, были более узкие рукава. Появились также рукава с несколькими перехватами или небольшими разрезами (так оформлялись рукава нижнего платья, если верхнее оставалось безрукавным). К рукавам нижнего платья пришивались узкие манжеты.

Пояс носили в виде мягкого круглого валика, перехваченного в нескольких местах. Позже носили пояса, состоящие из отдельных металлических украшений, соединенных цепочкой. Летом в солнечную погоду носили мантилью, в холодную и сырую – длинный плащ из плотной ткани, обычно темного цвета и без отделки. Плащ накидывали на голову, как и мантилью. Веер стал необходимой принадлежностью женского костюма.

#### 2.4.4. Французский и английский костюмы

Французский костюм XVI в. отличался богатством материалов, ценностью украшений, отделкой и разно-

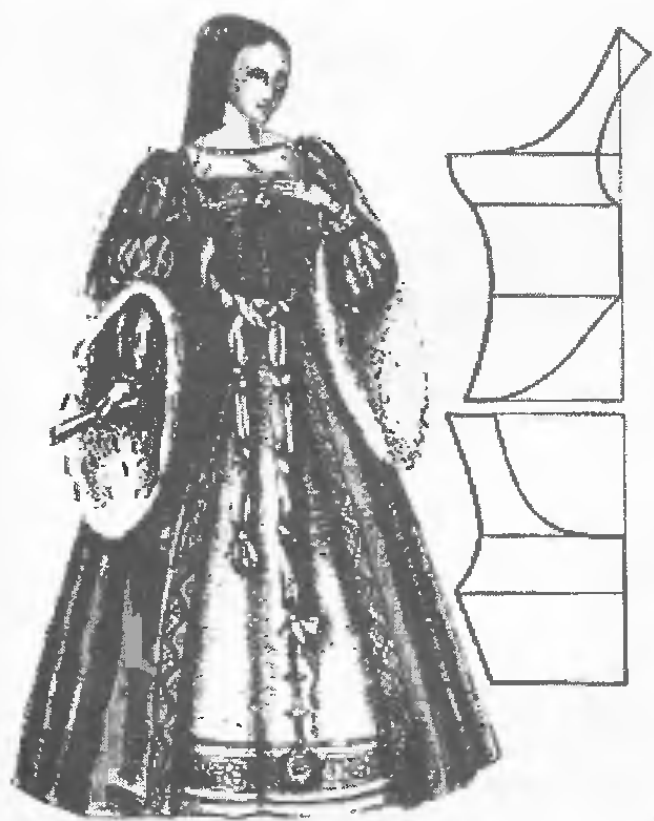


Рис. 75. Костюм знатной дамы (Франция, XVI в.): форма и конструкция.

образом платьев больше, чем изменением их формы и конструкций. Формы же костюма продолжали находиться под влиянием итальянских мод, а затем они стали подчиняться влиянию испанских мод.

Франция к началу XVI в. импортировала из Италии предметы роскоши. Как и все страны Европы, она находилась под влиянием артистичности итальянского костюма. Но очень быстро, получив сильную экономическую базу в Лионе и других областях, поставляющих ткани, Франция обрела самостоятельность, перешедшую в независимость, а к концу XVI в. — в диктатуру. Успешно развивалось производство шерстяных тканей и сукон.

Костюм во Франции приобрел своеобразие, выразившееся в изяществе женского костюма, ставшее национальной чертой как придворного, так и народного костюма. Приняв испанский костюм, француженки изменили его по своему вкусу. В платье с глубоким четырехугольным вырезом шея оставалась открытой или слегка прикрывалась узкой обшивкой по краям выреза. Если и надевали шемизетку с высоким гофрированным воротником, то обычно носили ее несколько раскрытой спереди. Рукавам верхнего платья придавали различные формы, часто совершенно отличные от испанских, прибавляя к ним особые широкие рукава из

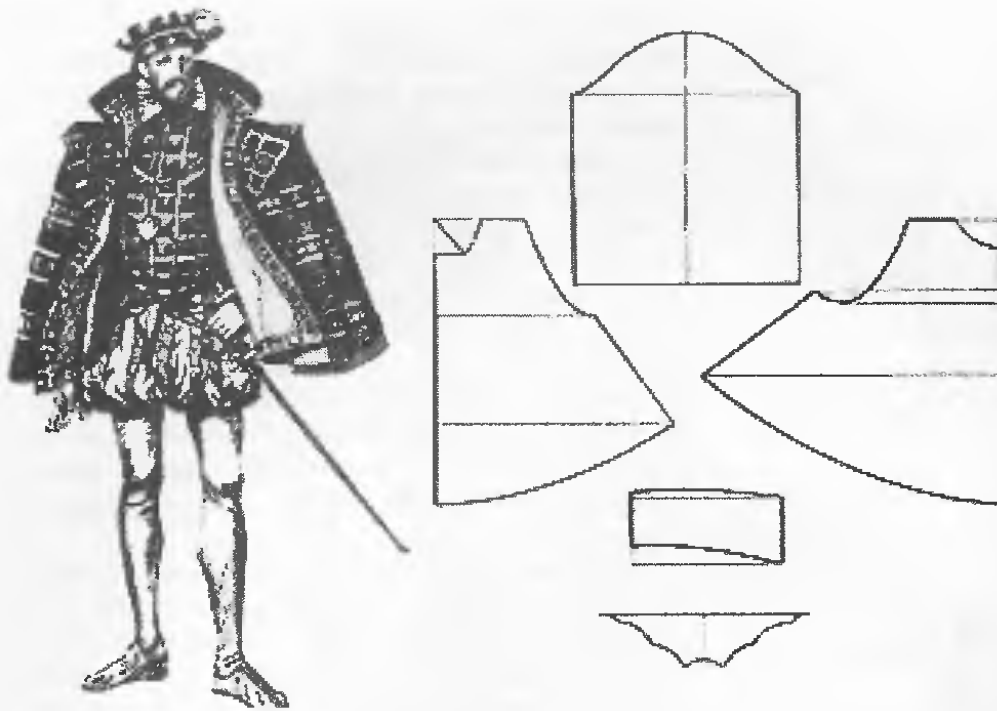
дорогой ткани или меха. Верхнее платье, в отличие от испанского, делалось с широкой, распашной от талии вниз юбкой и с низким лифом (рис. 75). Рукава оформлялись у плеч буфами.

Француженки носили локоны или по испанской моде делали пробор посередине головы, при этом волосы были зачесаны гладко или спущены вдоль шеи и сзади подняты. Головные уборы состояли из разной формы шапочек — в виде небольшого берета, круглых жестких, покрывавших только заднюю часть головы, и низких шляп с узкими полями и вуалью. Головные уборы высшей знати отделялись золотыми украшениями, жемчугом, драгоценными камнями, перьями. Любимым украшением костюма были богатые пояса и длинные цепочки или шнурки из жемчуга и драгоценных камней.

В мужском костюме стал модным закрытый доверху камзол. Он стал короче и уже в соответствии с испанской модой. Разрезы и буфы делались преимущественно на груди и рукавах, отделкой служили вышивка, дорогие пуговицы и металлические украшения. Появилась безрукавная куртка типа жилета. Обычный брагетт (род гюльфика) украшался иногда широким бантом, поэтому кафтан или камзол стали носить вниз от талии распашным, позже — насквозь распашным, что заставило богаче отделять надетый под камзол жилет. Наконец, и жилет стали делать с разрезом (сначала лишь сверху у горловины, а затем по всей длине) и надевать под него нарядный нагрудник. Рукава носили по испанской моде — с широкими буфами у плеч. Край верхних широких сборчатых полуштанов собирали на шнурок на середине бедра, так что они спускались почти до колена и образовывали вокруг иогн широкие вздутые складки. Под верхними полуштанами носили обтяжные панталоны (рис. 76). Тупоносную обувь, вошедшую в моду в 1500 г., носили здесь еще довольно долго.

Страсть к нарядам и украшениям короля Генриха III и его придворных доходила до крайностей. Камзол спереди был удлиннен мысом, сильно стянут в талии и плотно выстеган, рукава — очень широкие у плеч и сужающиеся к кисти. Полуштаны сократились до узкого валика, панталоны выстеганы. Вместо разрезов камзол и штаны украшались лентами и шнурками, часто с буфами между ними. Модными были белые чулки. Платьи носили обычно на одном плече. Они были длинными или настолько короткими, что едва закрывали талию, с рукавами или без них, с небольшим воротничком и отворотами, иногда с капюшоном. Гофрированные воротники — брыжки — стали надевать по два, по три, а иногда и больше. Волосы — короткие, взъерошенные или длинные, зачесанные назад. Носили короткую остроконечную бороду и загнутые вверх усы.

Рис. 76. Мужской костюм (Франция, XVI в.): форма и конструкция.



Добротная и удобная одежда отличает Англию от других стран, хотя она и была подвержена влиянию моды Франции и Испании: массивность и квадратность в пропорциях, преобладание суконных тканей, довольно резкая граница костюмов буржуа и аристократии. Одежда англичанок мало чем отличалась от общеевропейской, в то же время своеобразие их отражено в рисунках и полотнах Гольбейна (рис. 77 см. цв. вкл.) и гравюрах других художников. Чепцы, украшающие головы придворных дам, являют собой пример национального изобретения. Особое пристрастие в женских портретах запечатлено к форме больших крылообразных рукавов. Грандиозность рукавов как в мужском, так и женском наряде, составляли приоритет английской моды. Рукава определили общую массивность и квадратность в костюме первой половины XVI в. (рис. 78 см. цв. вкл.). Характерной чертой как мужского, так и женского костюма были брыжжи (фреза), разнообразные по размеру и форме, но всегда соответствующие таким же манжетам.

При Генрихе II<sup>1)</sup> в моду вошли умеренно широкие верхние платья с подчеркнутой линией талии и шлейфом. Сохранились широкие, почти колоколообразные робы в качестве церемониальной, придворной одежды. Робы носили широко распахнутыми спереди, чтобы лучше просматривалось нижнее платье. При моде на узкие в талии сборчатые платья со шлейфом стали ис-

кусственно увеличивать объем бедер с помощью специальных подушек. Мода на высокие воротники, или фрезы, обратила их в самую нарядную часть дамского туалета. Буфы на рукавах делались в виде туго набитых шарообразных или круглых сплюснутых подушек. Вместе с этим были приняты узкие рукава (рис. 79). Сохранился удлиненный лиф платья, появился высокий воротник, который поднимался из-за спины в виде раскрытого веера.

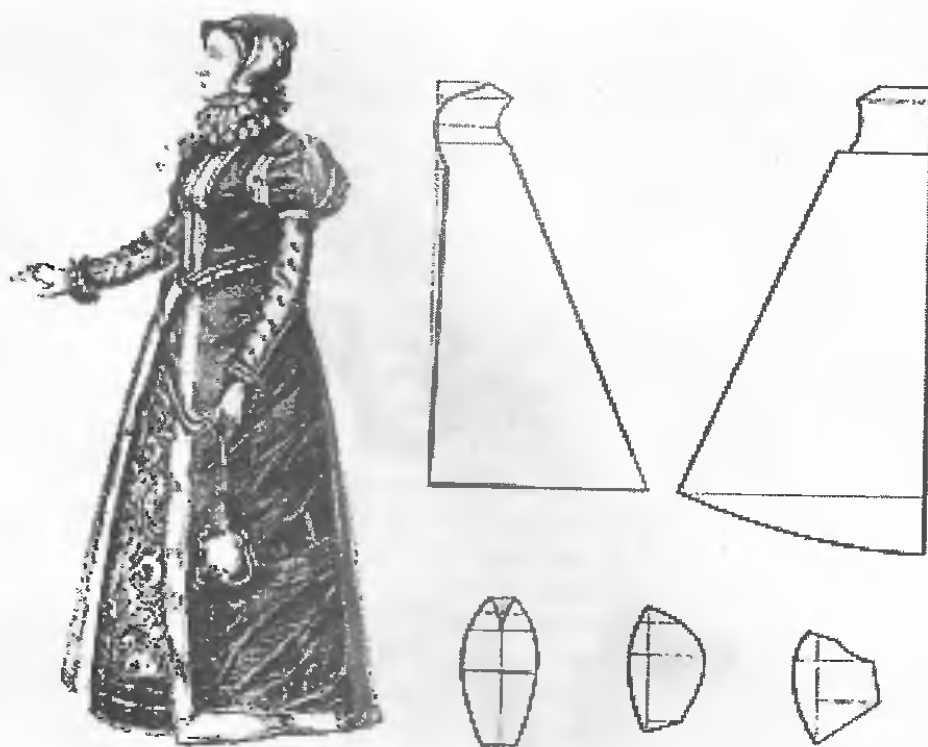
Особое внимание уделялось вееру из слоновой кости, золота, серебра, перьев, отличавшемуся художественностью исполнения. Веер носили у пояса на длинной цепочке или шнурке. К концу века юбка стала еще шире. Оставляя прежнюю длину, ее поднимали физмами так, что она растягивалась вокруг талии колесом, окружность которого иногда доходила до 12 футов. Это колесо покрывали плоской оборкой из той же ткани, что и платье. В Англии объем юбки был умереннее, чем во Франции. Воротники и вырезы оставались без изменений, но стоячие воротники стали еще выше, поднимаясь выше головы.

#### 2.4.5. Германский костюм

Мода на разрезы в костюме была вызвана практической потребностью — узкая одежда сковывала движения. Сначала были сделаны разрезы на узких рукавах камзола, на самых подвижных участках — на линии плечевого пояса и локтя, подобным образом — в области коленных суставов и бедер на узких в обтяжку панталонах. Разрезы, став модой, постепенно покрыли все

<sup>1)</sup>Законодательницами женской моды 2-й половины XVI в. были Екатерина Медичи (жена Генриха II) и ее младшая дочь Маргарита, а с 1572 г. — жена Генриха IV.

Рис. 79. Костюм знатной дамы (Англия, XVI в.): форма и конструкция.



части костюма и получили форму поперечных и продольных полос, а также различных фигур. Размещали их в самых разнообразных комбинациях, нередко так, что все вместе взятое представлялось в виде сетки, связанной из лент различной длины и ширины. Разрезы стягивались лентами, завязанными в банты. Сочетание красок в таком ленточном костюме доходило до поразительной пестроты. Ткань, которую подкладывали под разрезы, бралась всегда контрастных цветов по отношению к цвету самого костюма. Костюму была свойственна асимметричность как в цвете, так в материалах и форме.

Кафтаны и камзолы делались глухими. Короткий камзол стал исключительно одеждой ландскнехтов (рис. 80). Для защиты от холода камзолы выстегивались. Стан камзола был удлинен почти до коленей и расширен, а в конце 30-х годов XVI в. его начали делать распашным от талии, позже – полностью распашным. Верхняя накидная одежда – шаубе – подвергалась тем же изменениям, что и накидная одежда французов, испанцев, англичан. Рукава делались еще объемнее и с большим количеством разрезов и буф. В таком виде шаубе носили только представители высших сословий и богатая молодежь, люди же среднего сословия оставались в прежней безрукавной шаубе с проймами для рук. Делали ее также с очень длинными и широкими рукавами, нмевшими разрезы посередине, в которые продевали руки. В 20-х годах богатые люди стали носить шаубе на меху и с широким меховым воротником.



Рис. 80. Костюм ландскнехтов (Германия, XVI в.).

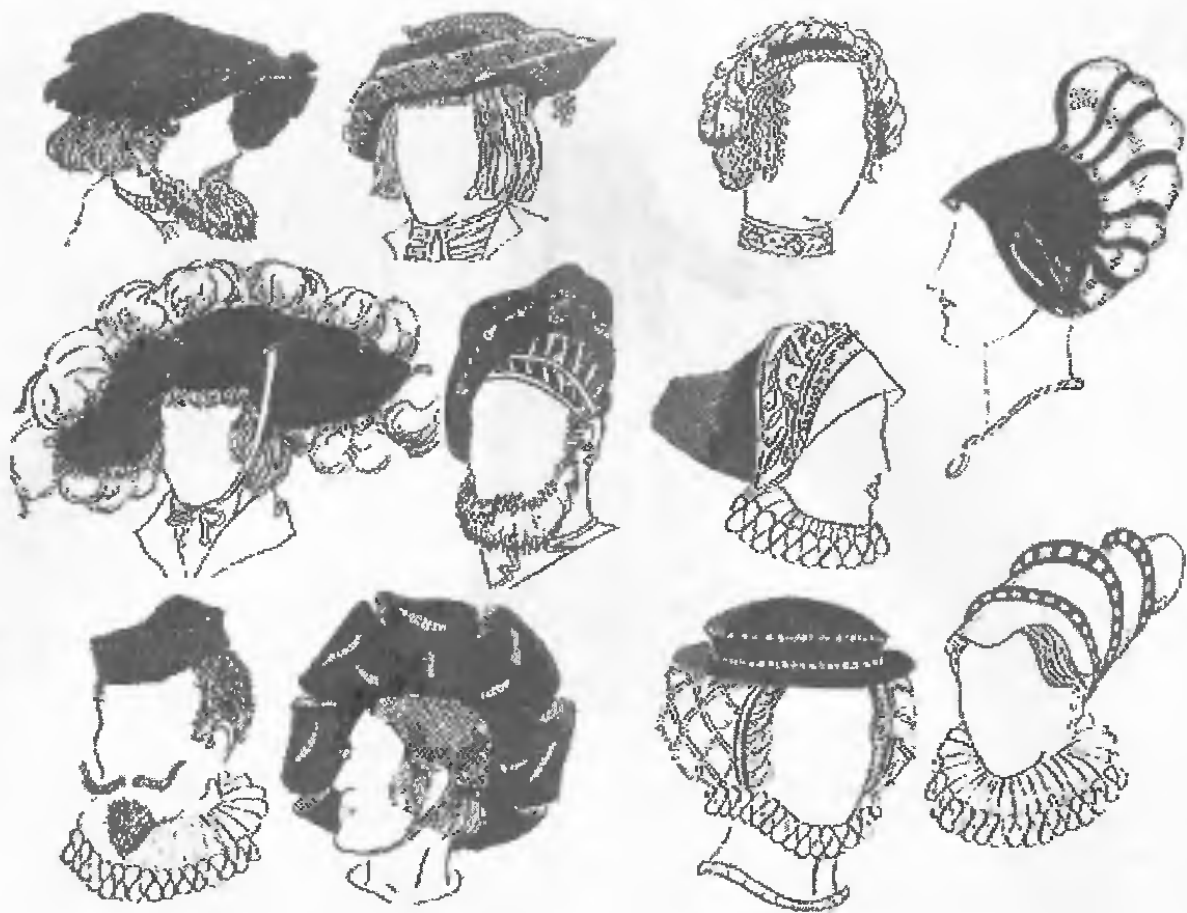


Рис. 81. Головные уборы (Германия, XVI в.).

Все разнообразие головных уборов было вытеснено беретом, который в конце 20-х годов XVI в. стал общим национальным головным убором (рис. 81). Его делали обычно плоским, с широким и более или менее жестким околышем. Ландскнехты и щеголи носили береты очень широкие (рис. 80), иногда из разноцветных кусков, отделанные разрезами, шнурками, бантами и перьями. Знатные предпочитали красного цвета небольшие береты с узким околышем, ученые — в виде низкой шапки с торчащими или опущенными полями, черного или темного цвета. По старому обычаю под беретом носили небольшую шапочку (ермолку). Господство берета продолжалось до 40-х годов XVI в., когда снова появились различных форм шапки и шляпы.

Обувь становилась более тупоносой. С увеличением и расширением передней части туфли сужалась и уменьшалась задняя, и уже в 20-х годах туфли были так малы, что едва держались на ногах и поэтому прикреплялись к ноге завязкой на подъеме (рис. 82). Отделка разрезами была перенесена и на обувь и сосредоточена на носках. Туфли изготовлялись из кожи, бархата, шелковой и шерстяной ткани красного, голубого, желтого и других цветов, одноцветные, а иногда и двухцветные. Сапоги делались из кожи натурального

цвета с широким округлым носком. Их надевали только для верховой езды на охоте и в походе. Отделка разрезами не миновала и перчаток, разрезы делали в области пальцевых суставов, с изнанки вставляли цветную подкладку.

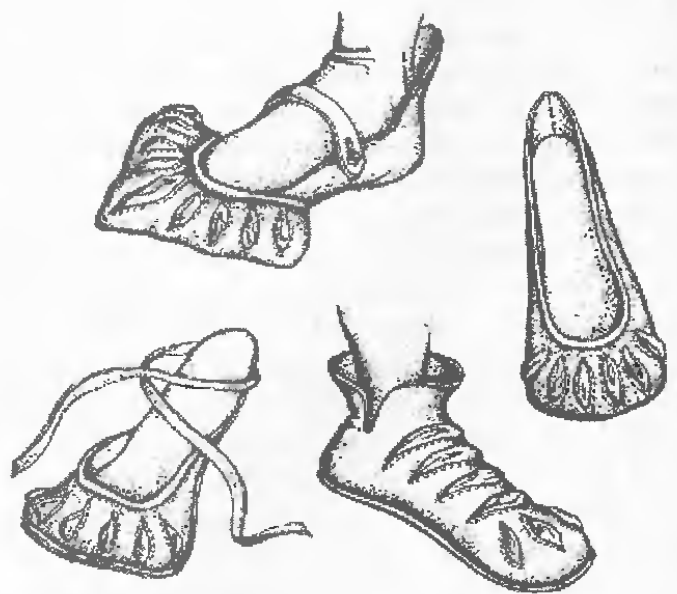
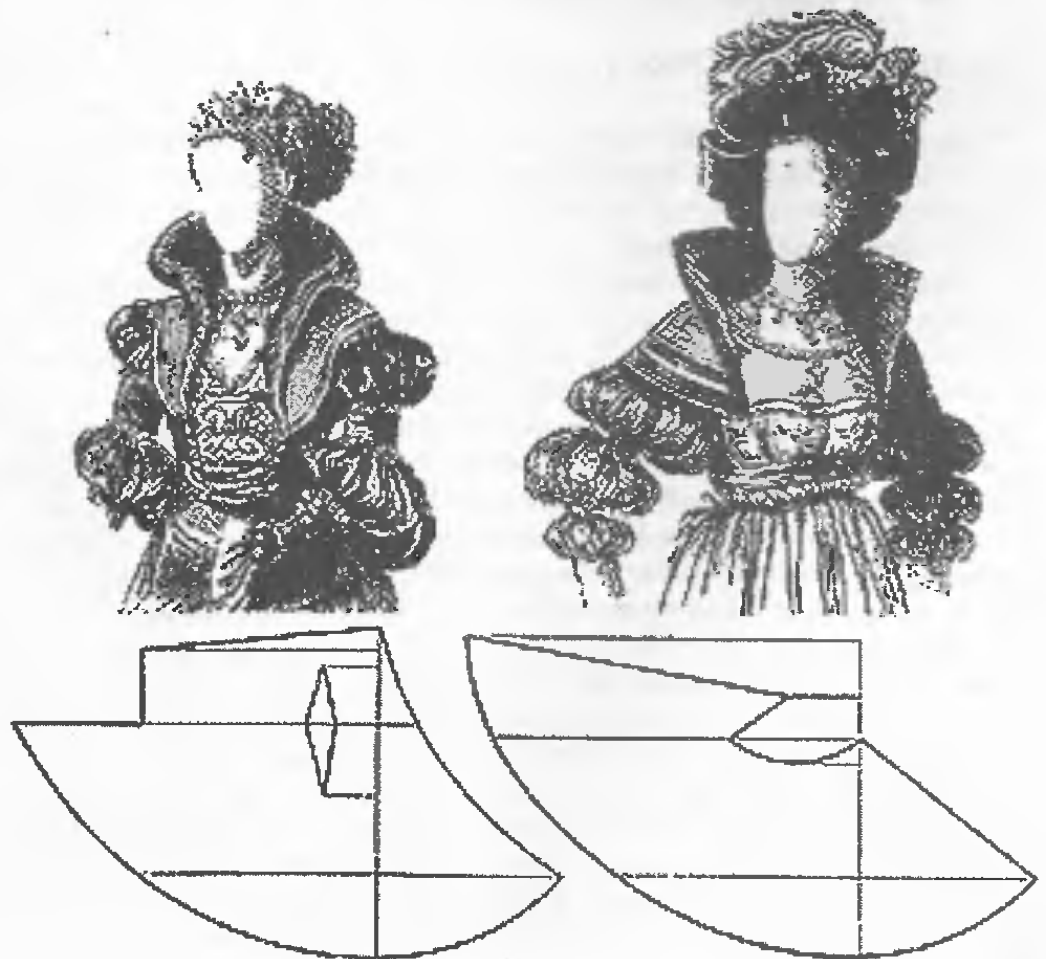


Рис. 82. Обувь эпохи Возрождения.

Женский костюм изменялся в постоянном соответствии с мужским. Разрезы в женском костюме делались на лифе и главным образом на рукавах (рис. 83 см. цв. вкл., рис. 84). Верхнее женское платье (роба) было спереди значительно укорочено, шлейф стал короче, а затем совсем исчез (кроме парадных платьев), линия талии снова опущена до бедер. Потеряв в длине, юбка платья выиграла в ширине и объеме: ее стали делать настолько широкой, что для удобства при ходьбе и в танцах ее с одной стороны приподнимали, показывая вместе с тем нижнее, богато отделанное платье. Введен был особый небольшой воротник типа пелерины, так называемый голлер, который накидывали на плечи и застегивали на груди. Голлер продолжали носить как нарядную принадлежность туалета и при высоком закрытом лифе платья.

Пояс сохранил свое значение в костюме. Делали его кожаным, бархатным, металлическим в виде цепи или заменяли широкой лентой, завязанной большим бантом спереди или сбоку. Плащ оставался по-прежнему одеждой для защиты от непогоды, а также заменял старинную верхнюю одежду типа шаубе. Головные уборы были в виде круглого чепца и почти мужского берета (рис. 81). Женская обувь принимала те же формы, что и мужская.

**Рис. 84.** Голлер — элемент женского костюма (Германия, XVI в.): форма и конструкция.



Около середины XVI в. отделка разрезами мужского костюма была доведена до крайнего безобразия. Делалось это преимущественно на рукавах и штанах. На голове ландскнехты носили высокие островерхие шляпы с перьями и в контраст всей одежде — узкий и короткий испанский плащ. Такое решение костюма продолжалось у военных до 90-х годов. Изобретение ландскнехтов охватило различные классы общества. Такой костюм носили студенты, ремесленники, бюргеры, молодежь из дворян.

С 1565 г. мода в костюме (преимущественно высших классов) начинает приближаться к испанской и французской, т.е. в одежде появляется большая натянность и чопорность.

Брызжи со второй половины XVI в. были отделены от сорочки и превращены в самостоятельную часть костюма, размеры их значительно увеличились, а в конце века они стали настолько большими, что их в шутку называли "мельничными жерновами". Верхней одеждой служили кафтан и длинный плащ с рукавами или без них. Вскоре появляются открытые спереди накидки — это были укороченные шаубе и входивший в употребление короткий и узкий испано-французский плащ. Сохранив отделку разрезами, обувь с середины века приняла соответствующую ногте форму. Поверх



таких туфель носили туфли на высокой деревянной подошве и без пятки.

Женщины по-прежнему носили верхнее и нижнее платье. Юбки делали на подкладке из толстой ткани или войлока или растягивали металлическими обручами, придавая форму колокола. Изобретением явилось укороченное верхнее платье с юбкой в мелкие сборки. В рукавах изменились плечевые буфы, которые делались то выше, то ниже, более или менее объемные. Чем шире становилась фреза, тем меньше делались буфы. Нарядный воротник – голлер – носили при небольшой фрезе. Для закрытого платья с распахнутой юбкой шили передник, полотняный или из шелковой ткани, украшали его вышивкой, прошивками и т.п. С 70-х годов XVI в. появились вязаные чулки. Плащ как одежду от непогоды делали в мелкие продольные складки без воротника или с плотно прилежавшим к шее воротником. В сырую погоду его накидывали на голову, для чего в верхний край плаща иногда подкладывали проволоку или китовый ус, так что он растягивался над головой в виде зонта. Зимние плащи делались из толстой ткани или на меху с большим воротником (отложным или стоячим), который полностью закрывал голову. Изучению костюма этого времени помогают произведения живописи: художники Германии (Луи Кранх и др.) относились с большой любовью к прорисовке костюмов.

## 2.5. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОСТЮМ XVII в.

В начале XVII в. в Европе еще преобладала испанская мода. Пожилые дамы носили верхнее платье из черного или серого, а молодые – из белого или цветного атласа или тафты. Такое платье плотно облегало талию и застегивалось на пуговицы. Лиф платья, высокий спереди и закрывавший грудь и часть шеи, сзади был вырезан настолько глубоко, что половина спины оставалась открытой. Колоколообразные фижмы, которые постоянно носили под платьем, были заменены более удобными многочисленными нижними юбками, которых зимой надевали по 8–12, а летом по 6–8 штук.

В странах Европы костюм формировался под возрастающим влиянием Франции. А с середины века, при Людовике XIV, Франция утвердила себя как законодательница моды.

Молодые придворные, а за ними и все великосветские щеголи, начали подражать в прическе новому королю, тогда еще девятилетнему ребенку. Они отпускали длинные волосы и завивали их густыми кудрями, при этом брились полностью или оставляли очень тонкие усы и едва заметную острую конечную бородку. Когда же король, выйдя из детского возраста, стал носить волосы свободно распущенными по плечам, при-

дворные также поспешили последовать его примеру. Вскоре эта прическа сделалась всеобщей модой, и молодые щеголи старались превзойти друг друга густотой и длиной своих волос.

Из всех головных уборов предпочтение получила мягкая широкополая шляпа, ставшая исключительно мужским головным убором.

Камзол стал свободнее и удлинился, линия талии поднялась вверх, особенно сзади, и только иногда обозначалась с помощью цветных бантов немного ниже груди. Рукава стали шире, а с 30-х годов вошли опять в моду узкие рукава. Камзол носили застегнутым обычно только у ворота или чуть ниже; иногда пуговиц по борту не нашивали. Придворные ввели в моду узкорукавную короткую, выше линии талии, куртку, поверх которой носили короткорукавное пальто, наброшенное на одно плечо (рис. 85). Манжеты стали отложными и, так же как воротники, обшивались кружевами. Широкие в верхней части панталоны доходили до коленей или до икр, завязывались внизу широкими лентами, обшивались буфами из лент, кружевами. Тон моде задавал король.

Король как страстный охотник и любитель верховой езды ввел в моду вместо туфель сапоги. Голенища сапог делались довольно широкие и отворачивались до половины икр, отвороты обшивались кружевом. Вскоре образовалась новая форма сапог – с укороченными и очень широкими твердыми голенищами, которые, расширяясь воронкообразно почти от каблуков, по своей ширине и твердости не могли отгибаться и окружали ноги широким раструбом. Расширился и носок у сапог. Любимыми цветами были желтый и светло-коричневый, а в 40-х годах появились сапоги темно-коричневого, черного и белого цветов. При Людовике XIV в моду вошло обшивать кружевами и края раструбов. Туфли оставались для парадного и бального костюма. Модные туфли делались из белого атласа, на высоких красных каблуках и с большими розетками на подъеме. Для защиты обуви (сапог и туфель) от сырой погоды носили что-то вроде галош из твердой, кожи или деревянные подвязные подошвы.

Верхняя одежда стала шире и длиннее и закрывала колени, а короткий безрукавный плащ надевали только при парадном костюме. Для каждого дня служили накидки с рукавами, которые при более богатой отделке петлицами, пуговицами и т.п., приняли теперь форму настоящих пальто. Их надевали в рукава только зимой. Необходимой принадлежностью модного костюма являлись перчатки, различные мелкие украшения, а также шпага, которую с 20-х годов стали носить на перевязи, и трость.



Женская одежда совершенно изменила свою форму. В моду вошли платья с узкой, спереди оканчивающейся мысом линией талии, со складками на юбке. Юбка верхнего платья удлинилась, поэтому ее обычно при движении приподнимали. Вырез лифа расширился, только рукава сохранили свой прежний вид и отделку поперечными буфами с продольными небольшими разрезами, под которые подкладывалась ткань контрастного с платьем цвета. На смену большим стоячим кружевным воротникам на проволоке с 1630 г. вошли в моду отложные гладкие воротники, похожие на мужские. Украшением женского, как и мужского, костюма служили кружева, ленты, банты. Моду на кружево довели до предела — кружево везде на всех видах одежды, даже на обуви (рис. 85).

Для искусства XVII в. характерен художественный стиль барокко (по-итальянски — странный, вычурный), — стиль абсолютизма, стиль придворной знати Франции. Стиль барокко — это “триумфальные арки без триумфатора”, это “торжественная ода без героя”, это “торжество без причины”, это приведение самых элементарных человеческих качеств до обожествления.

С 1665 г. мужчины стали носить короткие штаны, которые подвязывались над коленями или даже на середине бедра и спускались широкими складками на колени. Они назывались ринграв<sup>1)</sup>. Модными стали широкие и короткие (до коленей) юбки, отделанные лентами и разными обшивками. Носили туфли, у которых носочная часть стала длиннее и уже. Каблук, сохранив прежнюю высоту и красный цвет, значительно сузился книзу; розетки сменились бантами, располагавшимися на носках. Шляпы, обильно украшенные перьями, стали ниже в тулье и уже в полях, которые слегка загибали с боков.

В 1670 г. был изобретен парик, представлявший собой массу белокурых локонов, спадавших с головы на плечи, грудь и спину (рис. 86). Из-за громадных париков вместо широкого отложного воротника стали носить узкий воротник, обшитый кружевами, спускавшийся на грудь двумя лопастями и завязывавшийся под подбородком на шнурки с кистями.

Вскоре появился и настоящий галстук, который обвивали вокруг шеи и завязывали спереди узлом. Такие галстуки назывались краватт, оттого, что они, якобы, были переняты от хорватов.

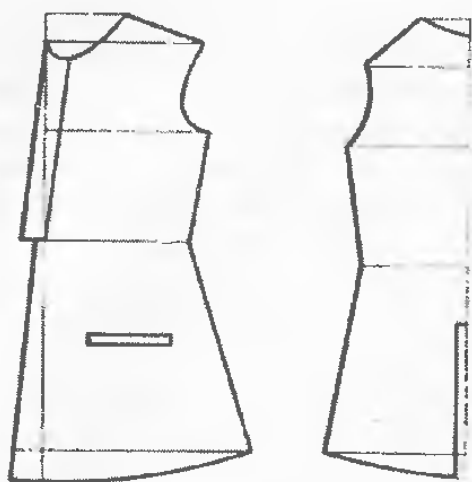
Кафтан на манер солдатского, несколько суженный, стал с 1664 г. модной светской одеждой под названием жустокорп (скользящий). Декорировались борта,



Рис. 85. Костюм и обувь XVII в.

<sup>1)</sup>По имени своего изобретателя фон Рейнграфа.

Рис. 86. Мужской  
дворный костюм (Франция  
XVII в.): форма и кон-  
струкция.



швы, карманы жустокорпа, плечи украшались пучками лент. Носили кафтан застегнутым и подпоясанным широким шарфом.

В 70-х годах рукава жустокорпа стали длиннее и заканчивались широкими до локтя отворотами, которые цветом и тканью отличались от самого кафтана. Стан кафтана сузился и стал плотно прилегать к фигуре, полы внизу воронкообразно оттопыривались, исчезли на плечах банты. Сохранив прежний покрой, жустокорп просуществовал до 1700 г.

Вместе с кафтаном изменились и все остальные части костюма: короткая куртка превратилась в длинный до коленей камзол с длинными, расширенными книзу рукавами и рядом пуговиц по борту. Широкие штаны заменились узкими такой же длины панталонами, завязывавшимися пониже колена широкой лентой, и без отделки. Мужчины, подобно женщинам, стали носить муфты. В мужском костюме преобладали светлые цвета и узорные ткани, украшенные золотым и серебряным шитьем и вышивкой разноцветным шелком. С 80-х годов при дворе начали носить одежду более одноцветную и темную.

Женские моды создавались поклонницами короля и поэтому несли на себе отпечаток их личных вкусов. Женский костюм отличался богатством материалов и отделки. Изменения верхнего распашного платья – рубы – ограничили тем, что юбка стала шире и снова

удлинилась в шлейфе. Лиф с заостренной линией и широким вырезом горловины вытеснял все прежние формы и конструкции. Чтобы еще сузить и без узкий лиф, под ним носили корсет. Корсет состоял из клиньев прочной ткани, китового уса и железных створок (одной спереди и другой, двойной, сзади) в форме воронки, с выгибом для груди, и застегивался. По мере того как вырез лифа становился глубже, рукава укорачивались; отложной воротник превращался в узкую оборку; обнаженные руки от плеча до локтя прикрывались короткими рукавами из тонкого материала, обшитым кружевами, а от локтя и вместе с длинными перчатками.

Придворные дамы, подражая королеве, начали носить волосы, гладко расчесанные на темени и висках в кругловатые возвышения, которые закрывали уши и от которых отделялись несколько локонов, едва доходивших до плеч. В 1690 г. появилась новая отделка верхних платьев (с нераспашиной отделкой) фалбалою. Так были названы сложенные в несколько рядов складки кружева и легкие ткани. Фалбала была всегда другого цвета, чем самое платье, и не расшивалась в несколько рядов. Туфли (по-прежнему на высоких каблуках) стали более остроносными. Также носили цветные шелковые с вышитыми стрелами.

Подражание французским обычаям и манерам в других странах усилилось.



Рис. 88. Костюм и обувь XVIII в.

много хлопот парикмахерам (рис. 88). К 80-м годам прически достигли таких размеров, что в несколько раз превосходили размеры самой головы. Появились модные прически — куафюры — в виде корзины, наполненной цветами или плодами, в виде кораблей, воинских трофеев и др.

Скорое возвращение низких причесок восстановило головные уборы — чепчики различных форм и названий (чепчик-репа, чепчик-капуста и др.), соломенные шляпы с низкой плоской тульей и широкими полями. Фасон шляп менялся особенно часто.

Меньше всего изменялась обувь: ее по-прежнему составляли туфли из цветной кожи, с высокими точечными каблуками и с пряжками, шнуровкой или бантами на подъеме. К аксессуарам в конце 70-х годов прибавились легкие, очень удобные зонтики различной фор-

мы и отделки. Усвоив привычку нюхать табак, дамы начали носить при себе табакерки.

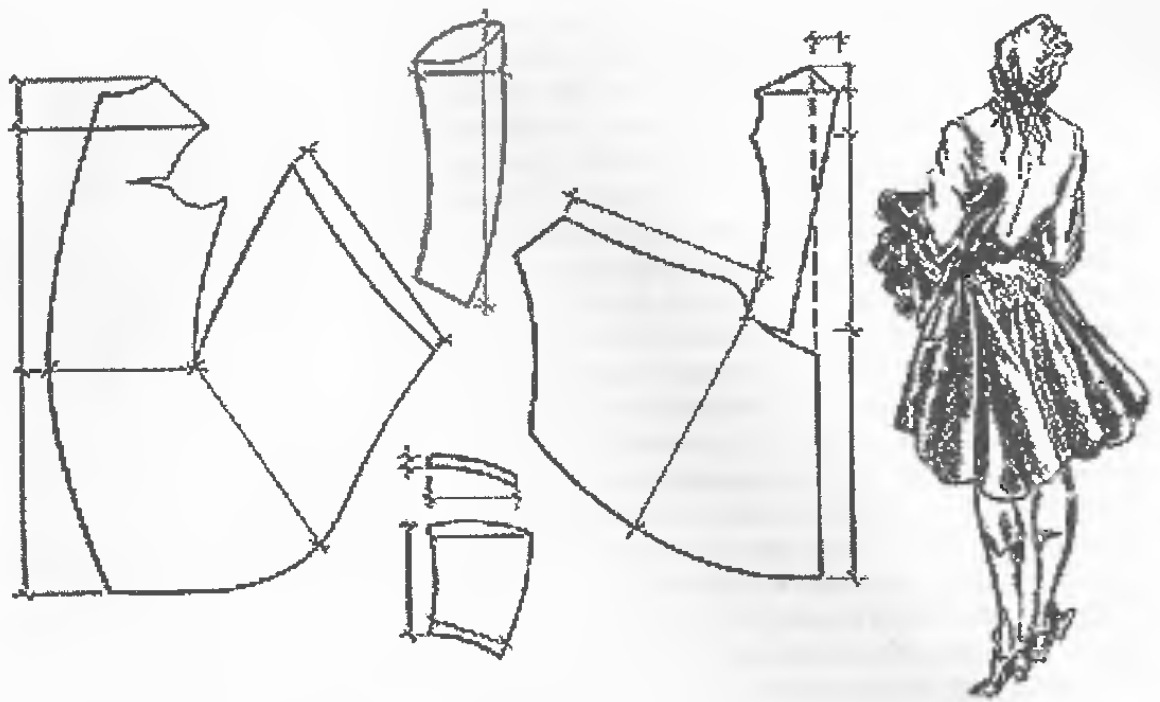
Мужской костюм также претерпевает целый ряд изменений и в конце века окончательно упрощается в цвете и форме, навсегда уступая первенство украшения женской одежде. Но во времена регентства и стиля рококо изящество, богатство и женственность его находятся в своем апогее. Кафтан-жустокорп кроился так, что только немного раскрывался спереди, а иногда полностью застегивался на груди. Он делался с едва заметным перехватом на талии, но щеголи из-за подражания женской моде носили его с колоколообразно растянутыми фалдами (рис. 87 см. цв. вкл.; рис. 89). Кафтан был без воротника с широкими, доходящими до локтя обшлагами, с большими карманами на полах, закрывавшимися клапанами, с большими металлическими пуговицами и золотым или серебряным шитьем по бортам, обшлагам и клапанам. Для кафтанов использовали шелк и бархат серого, коричневого, пунцового, темно-фиолетового цветов. Обшлага делались из ткани другого цвета, чем кафтан, и большей частью одинакового с камзолом. Входили в моду зимние кафтаны на меху или отороченные мехом.

В холодную зиму 1739 г. французы переняли у англичан длинные, почти до пят верхние сюртуки — рединготы и гетры. Камзол (вест) уже во время регентства сильно укороченный, снова удлинился почти до коленей, чтобы затем, с начала 40-х годов, опять укоротиться до середины бедра. Носили камзол обычно застегнутым на талии на несколько пуговиц и раскрытым на груди так, что из-под него виднелась кружевная обшивка ворота рубашки (жабо) и галстук с длинными вышитыми концами.

Панталоны (до коленей) стали снова узкими, вместо цветных стали носить исключительно белые шелковые чулки. Обувью оставались туфли с пряжками, но теперь только черные и с уменьшенными каблуками. Аксессуарами мужского костюма являлись перчатки, трости, шпаги, часы, а в начале 30-х годов прибавилась табакерка как новый предмет щегольства.

Мужская мода до конца 70-х годов ограничивалась лишь незначительными изменениями. В подражание военному обычаю полы кафтана (называвшегося в новой своей форме фраком) начали скашивать и заворачивать их наружу. Пуговицы на кафтане иногда заменялись завязывавшимися на груди широкими шнурками с кисточками. С середины 70-х годов начали входить в моду различные кафтаны, такие, как редингот и др. Редингот был с прямой линией борта внизу и застегивался сверху до талии, с большим воротником-шалью или с небольшим отложным воротником и лацканами, пристегнутыми на пуговицы. Камзол укоротился до середины туловища и подобно фракку де-

Рис. 89. Жусто-корп: форма и конструкция.



лался с лацканами. В 80-х годах его стали шить без рукавов и со спинкой из другой, более простой ткани, большей частью из плотного холста. Жабо и манжеты стали уже и короче. Галстук, наоборот, начали носить с большим, слабо завязанным узлом. Сочетание цветов в костюме было пестро и произвольно. Вошло в обычай носить камзол и штаны цвета одинакового с цветом подкладки кафтана.

В начале 80-х годов модными стали преимущественно ткани в полоску; для редингтов использовали еще более простые ткани, почти исключительно гладкие, в том числе сукно темного цвета. Узкие до коленей штаны — кюлоты, выполненные из шерстяной или шелковой ткани, делались внизу с разрезами и застежкой на пуговицы, чтобы плотнее облегать ногу. Английские гетры, введенные в военном костюме, распространились как защита ног от холода зимой.

В конце 80-х годов появились длинные штаны из легкой ткани (панталоны), их носили пока как составную часть загородного костюма. В моде оставались туфли, но пряжки стали больше, они почти совсем закрыли носочную часть обуви. Сапоги для верховой езды делались с узкими голенищами и с отворотами из светло-желтой кожи.

Во второй половине века стала модной низкая мужская прическа из собственных волос, которые зачесывались спереди назад, приподнимались над ушами в два или три узких валика, а на затылке заплетались в косу, которую вкладывали в кошелек. Иные косу загибали сверху и пришили на темени. Кроме треугольных шляп, с 1780 г. стали появляться голландские

и англо-американские шляпы. Голландская шляпа имела довольно низкую цилиндрическую тулью и неширокие, с левой стороны вертикально загнутые, поля, у англо-американских шляп тулья была выше и кверху суживалась, а поля были загнуты с обеих сторон.

С введением и распространением фрака и жилета взамен кафтана и камзола костюм вообще стал проще, исчезла его пышность. Склонность к роскоши выражалась в основном в выборе тканей, частой смене моделей, аксессуаров и украшений к костюму (трости, шпаги, табакерки, перчатки, кольца, часы с подвесками, пряжки для туфель и т.п.), а также в ношении очень модной большой муфты из дорогого меха.

События 1789 г. стали исходным пунктом радикального изменения как во внешней, так и внутренней жизни общества стран Западной Европы. Великая французская революция, подготовленная всем общественным и культурным развитием страны, смела вековые феодальные устои, обычаи и привилегии знати. Под влиянием этих событий развиваются новые формы искусства. Античное искусство, героика античного общества, республиканские идеалы Греции и Рима были той партитурой, которую величественный оркестр революции принял к исполнению во славу торжества идеи свободы. "...Как герои, так и партии, и народные массы старой французской революции осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества". Впервые прозвучали декларации о гражданском единстве, о содружестве всех классов, профессий и цехов, о необходимости художественной пропаганды в народе.

Художник Жак Луи Давид по поручению французского революционного Конвента создает проекты одежды граждан новой республики. Три цвета – белый, синий и красный – символы свободы, равенства и братства – образно характеризовали костюм того времени. Короткая деревенская куртка – карманьола, длинные панталоны из грубой шерсти, сабо (деревянные туфли), фригийский колпак с кокардой представляли костюм санкулоута (рис. 90 см. цв. вкл.). В период революции аристократия и буржуа одевались более скромно, это дало повод сказать, что придворная мода пала раньше, чем королевская власть. Презрение к аристократизму сказывалось в некоторой небрежности: расстегнутый ворот рубашки ложился по сторонам шеи, которую так же небрежно обматывал шарф. Женщины-аристократки расстались с напудренными париками, кринолинами и роскошными тканями. Платье с узким корсажем, косынка на груди, чепчик с разноцветными лентами равняли их с простыми горожанками.

После контрреволюционного переворота 9-го термидора начинается новый этап в развитии буржуазной и аристократической моды. Аристократия получила амнистию; сразу после создания Директории ей были возвращены конфискованные богатства. В костюме распространяется так называемая «грекомания» – предлагается заменить существующую одежду одной только туникой с плащом и сандалиями и притом одинаково, как для мужчин, так и для женщин. Время консульства возвратило женскому костюму некоторую долю его прежнего блеска, что проявилось прежде всего в использовании более плотных и богатых тканей и роскошной отделки. Безрукавные туники прикреплялись на плечах аграфами на античный манер. Поверх туники носили накидки по типу античных, укороченные верхние туники, доходившие до коленей. Обувью служили туфли без каблуков, с открытой носочной частью и длинными лентами, которые, перекрещиваясь, обвивали ногу. В высшем обществе носили туфли преимущественно из белого и светло-желтого атласа, иногда с золотым и серебряным шитьем.

## 2.7. КОСТЮМ XIX ВВ.

Мода XIX в. развивалась под влиянием быстрого роста промышленности, многочисленных смен направлений в искусстве, конкурентной борьбы отраслей производства и конкуренции в торговле. Текстильная промышленность заполнила международный рынок самыми разнообразными тканями, рассчитанными на любой вкус. Мода XIX в. была особенно изощренной в части отделок костюма (тесьма, бахрома, галуны, бисер, пуговицы, металлические украшения, искусственные цветы, ленты, кружева, шади, платки и т.п.).

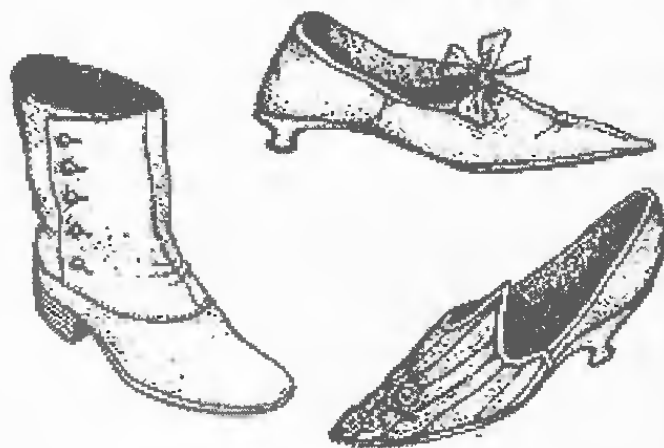


Рис. 91. Костюм стиля ампир.

В мужском костюме основное внимание стало уделяться покрою и мастерству исполнения. Важную роль в костюме играло композиционно-конструктивное совершенство (пропорции, система вытачек, влажно-тепловая обработка), которое достигалось за счет технических, портновских приемов.

С провозглашением Наполеона императором, а Франции – империей искусство было поставлено в зависимость от нового порядка. Наполеон мнил себя тонким ценителем искусства и рассматривал его прежде всего как средство прославления своих военных успехов и власти. Провозглашая империю хранительницей завоеваний революции, военная диктатура Наполеона положила в основу искусства классическое наследие, но «влечение к прекрасному идеалу и к гармонической личности заглушается громом пушек, мыслями о славе римских цезарей. Искусство служит не пробуждению чувства свободы, оно призвано скорее



подавлять человеческое сознание своим тяжеловесным величием...<sup>1)</sup>

В начале XIX в. в искусстве появился стиль ампир, выражавший эстетические вкусы крупной буржуазии и прославлявший военные победы Наполеона. Становление в костюме стиля ампир было переходом от одной его формы к другой: текучесть, легкость форм, украшавших стройные фигуры, заменялась сухой четкой геометричностью. Лиф становился жестким, высоко поддерживая грудь, затянутую в корсет. Короткие рукава платья заставили прибегать к шалям, платкам, шарфам и т.п. (рис. 91). Тяжелые шелка и бархат Лиона, красный и синий цвета, массивные античные орнаменты на тканях, золотое шитье на шлейфах платьев придворных дам, драгоценные диадемы, тюрбаны из кисеи, бархата, газа – все это свойственно костюму стиля ампир. Из Англии пришла мода на спенсер – короткий жакет, повторивший своими линиями и размером лиф платья, утепленный мехом и подкладкой, изготовленный из сукна, шерсти, шелка, бархата; его отделывали шнурами, бейками, тесьмой, пуговицами – разнообразно, но с чувством меры.

Мужской костюм, не изменившись существенно, получил некоторый военный отпечаток: короткие штаны и чулки с туфлями были из него окончательно вытеснены панталонами в обтяжку и высокими сапогами поверх них (рис. 91); треугольная шляпа уступила место круглой шляпе с прямыми полями. Вместо галстуков появились шейные платки и, по примеру Наполеона, короткая стрижка волос. Единственное важное изменение, которое мужскому костюму предстояло испытать, была постепенная замена узких панталон в сапоги широкими панталонами поверх сапог.

С 1814 г. складывается новое художественное направление – романтизм. Само название означало разрыв с классическим наследием античности и поворот к народным традициям европейского средневековья. “В украшениях, в одежде воскрес вкус средних веков, столь диаметрально противоположный положительному характеру нашей современности и ее требованиям. Рукава женского платья, прически мужчин – все подвергалось романтическому влиянию...” – пишет А. Герцен в статье “Дилетанты-романтики”<sup>2)</sup>. Простота и скромность фраков и сюртуков – тон романтической свободы в мужском костюме. Гардероб мужчины состоял из черного фрака как официальной, торжественной одежды; сюртука (означает “надетый поверх всего”) – черного и цветного, длинного, ниже коленей и короткого приталенного (редингот); сильно подвер-

женного модным изменениям (в цвете и рисунке материала) жилета. Верхней одеждой служили редингот и каррик (свободное пальто с несколькими воротниками-пелеринами). Жилеты – самые разнообразные. Обувью служили туфли, сапоги с гетрами или без них.

До 20-х годов XIX в. включительно линия талии в одежде женщин и мужчин (рис. 92) оставалась завышенной, что выглядело на мужской фигуре непривычным, особенно в верхней одежде. Линия плеча в мужской одежде, как и в женской, покатаая, рукав, сильно расширенный сверху, напоминает рукав жиги (“окорок”). Особое внимание уделяется разнообразию лацканов фраков и рединготов – острые и круглые, двойные и одинарные, из бархата, сукна, в цвет и контрастные.

В 20-х годах панталоны к фраку или сюртуку стали носить светлые из желтоватой нанки, из белого пике в цветную полоску, из сукна, бархата; для верховой езды надевали обтяжные лосины или трико. К середине 30-х годов линия талии в одежде опустилась на естественное место. Официально вошли в обиход летние платья из хлопчатобумажных тканей. Характерной чертой женского платья стиля романтизм были объемные рукава. “Они настолько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина...” (Н. Гоголь, “Невский проспект”). Рукава жиги спускались с плеч, подчеркивая покатошь их и хрупкость шеи. Талия, стянутая широким поясом, становилась крупной и тойкой. Пышные прически, поддерживаемые бантами, дома прикрывались чепцами, а на улице – шляпками с маленькой тульей и большими полями, украшенными страусовыми перьями, цветами и лентами. Летом на платья набрасывались кружевные мантильи, обшитые шелковой бахромой. Изящество талии композиционно подчеркивалось такими деталями, как воротник, косынка, галстук, банты, кружева, украшавшие лиф платья. Дополнением к костюму были ридикюли, мешочки, без которых женщины не появлялись в театре и на улице. В холодное время руки прятали в муфты из меха и ткани. Туфли из платьевых тканей были на плоской подошве, с завязками вокруг ноги, а также со шнуровкой.

В 30-х годах мужской костюм претерпевал некоторые, в основном конструктивные, изменения – это касается ширины и длины сюртуков и рединготов, ширины брюк, а также цвета жилетов. Жилет, редингот, фрак и сюртук стали плотно обтягивать грудь, а полы от узкой талии расширяться к линии бедер. Пестрота в мужском костюме воспринималась как дурной вкус, многоцветие – черта женского наряда. В мужском костюме преобладал черный цвет. Среди аксессуаров в конце 40-х годов – бисерные кошельки, цепочки, на которых носили часы в карманах жилета, появились пенсне.

<sup>1)</sup>Цит. по кн.: Захаржевская Р. В. Костюм для сцены, Ч. II, М., 1974, с. 67.

<sup>2)</sup>Герцен А. Об искусстве. М., 1954, с. 88.



Рис. 92. Костюм стиля романтизм.



Рис. 93. Костюм второй половины XIX в.

Относительно удобная форма платьев 40-х годов оставалась неизменной на протяжении десяти лет, пока количество нижних юбок не стало слишком обременительным. Снова, как в XVIII в., стала модной юбка на обручах – панье. Этот период и 60-е годы называют вторым рококо. Юбки, несмотря на их огромный размер (в диаметре по низу 2,5–3 м), стали легкими и как бы закружились вокруг талии. Маленький лиф заканчивался баской. Узкие в плечах рукава расширились книзу и из-под них показались кружевные манжеты, сборки или второй пышный рукав.

Рисунок, цвет и качество тканей на платьях являлись характеристикой социальных различий: платье аристократки – скромность цвета и сдержанность рисунка при богатстве фактуры и тонкости вытканых узоров; купечество предпочитало яркие расцветки и шуршащие тафтовые ткани с характерным сочетанием полос и клеток с букетами цветов. Модными тканями были кашемир, тафта, шанжан, муар, репс; отделкой служили тесьма, галуны, кружево, узорные ленты, бархат. Рукава платья из таких тканей выкраивались из двух частей с вогнутыми и выпуклыми линиями соединительных швов.

В начале 60-х годов кринолин претерпел изменения: обручи стали овальными и расположились вокруг тела под углом. Благодаря новой конструкции изменился и силуэт платья. Лиф спереди не доходил до линии талии, сзади плавно спускался к ней. Излишек длины юбки лежал сзади на обручах. Вместо оборок могли быть складки, а силуэт становился легче и грациознее.

Прогрессивная часть общества в странах Европы и в России выступала против моды как формы проявления буржуазного гнета и социального неравенства. В честь вождя Италии Гарибальди женщины носили одежду свободной формы – блузы-гарибальдийки, галстуки и пальто типа мужских карриков. Стало правилом заимствование женской модой элементов мужского костюма. Это – приталенный, гладкий, украшенный галунами, тесьмой, шнурами, пуговицами, вышивкой жакет-казакин. Юбка и жакет стали формой визитной одежды. Развитие транспорта, путешествий привело к появлению специальных видов одежды – накидок, платков, рединготов.

Плавность линий сменяется в 70-х годах силуэтом с преувеличенным значением линий бедер. Маленькая головка, затянутая в корсаж грудь, узкие рукава представляли резкий контраст с пышным турнюром и большим объемом юбки. Турнюр начинался от тонкой талии, затянутой корсетом. На смену кринолину пришли нижняя юбка с оборками и подушка-туриюр. На этой подушке драпировалась собранная мешком и положенная в несколько слоев ткань, соответствующая ткани корсажа. Лиф, рукава, манжеты, вырез горлови-

ны и края турнюра обшивали рюшами, лентами, кружевом, стеклярусом и т.п.

В период формирования пролетариата рождается новый тип женщины – человека прогрессивного, деятельного. Передовая часть человечества проповедует свои убеждения и диктует свои вкусы. В это время многие предпочитали светской одежде скромные черные блузы и юбку или рубаху и брюки (“Курсистка” Н.А.Ярошенко, картины И.Е.Репина, В.Е.Маковского, портрет Софьи Перовской).

К 1880 г. женская фигура плотно окутана тканью и задрапирована (рис. 93). Более чем когда-либо в этот период стала очевидной и социальная значимость костюма. Скромность и простота в костюме просвещенной интеллигенции и служащих контрастировала с богатством тканей и отделок в туалетах буржуа.

К 1890 г. торчащие турнюры заменяют плоскими круглыми подушечками, прикрывающими ягодицы. Новая линия силуэта требовала утрированной формы бедер: длинный корсет, поднимая грудь, туго стягивал талию, округлость бедер обрисовывалась под свободными фалдами расклешенной юбки. В моду снова вошли широкие рукава жиги.

В последние 30 лет XIX в. и первые 10 лет XX в. мужской костюм мало подвергался изменениям. Лишь постоянно совершенствовалось искусство портного. Перемены в мужской моде стали измеряться сантиметрами – сменой положения плечевого шва, количеством пуговиц. Поэтому манжеты на брюках, появлением которых в 80-х годах мода обязана законодателю мод принцу Уэллскому (выходя из дома в сильный дождь, он загнул слишком длинные брюки), воспринимались уже как событие. Форма свойственного этому времени мужского пиджака с покатостью плеч, приталенностью создавалась за счет конструктивного решения – узкой трехшовной спинки и плечевого шва, далеко заходящего на спинку. Парадной одеждой стал черный фрак, официальной – черный сюртук и визитные полосатые брюки, повседневной – короткий сюртук (предшественник пиджака), куртки – суконные и бархатные, обшитые цветной тесьмой. Однообразие мужского костюма скрадывалось довольно большим выбором шляп: высокие цилиндры, котелки, соломенные канотье, каскетки, кепи. Среди аксессуаров – гетры на ботинках, белые кашне, трости, зонты. Длинные волосы (короткие носили еще в 70-х годах), сменились короткой стрижкой с пробором.

## 2.8. КОСТЮМ XX В.

XX в. – принципиально новый этап развития художественной культуры человечества, социальной активности искусства в различных формах ее проявления,

усложнения и резкого ускорения художественного процесса, пестроты и быстрой сменяемости направлений.

Писать историю костюма XX в. непросто. По-видимому, поэтому о костюме XX в. писалось очень мало. Хотя, казалось бы, это время обильно отражено в многочисленных модных журналах, в фотоматериалах. История костюма XX в. протекала очень противоречиво. Это противоречие заключается в том, что производство костюма в основном перешло в руки массовой промышленности, что только меньшинство людей (главным образом на Западе) пользуются уникальными произведениями моды, а большая часть общества потребляет некий общепринятый стандарт. В этой ситуации каждая личность пытается проявлять себя по-своему. Современный костюм – это характер со всеми индивидуальными нюансами той или иной личности. Наряду с официальной модой бытует негласная мода, неписанные законы костюма.

### 2.8.1. Женский костюм

Все, что выше сказано о костюме XX в., относится, в первую очередь, к женскому костюму. В течение XX в. женский костюм претерпевал многократные и значительные изменения. Научно-техническая революция и социальные преобразования общества определили направление его развития, совершив решительный поворот от “некоммуникабельных” юбок и нелепо-карикатурных корсетов к простым и удобным конструктивным решениям. Естественно, что такие перемены не могли произойти сразу. Их закономерное развитие прослеживается в течение всего века.

Начало XX в., а вернее первое его десятилетие, как и последнее десятилетие XIX в., в истории искусства характеризуется стилем модерн – стилем рисованной и искусственной линии, где все формы (в мебели, архитектуре, посуде) подчинялись раз и навсегда начертанной линии, гибкой и тягучей, как бы спутывающей и связывающей форму предмета. В женском костюме стиль модерн проявился изогнутой линией S-образного силуэта, что достигалось с помощью сложного корсета. Новый корсет совершенно сплющивал живот и спускался низко спереди; на линии талии со стороны спины получался сильный прогиб. Большие головные уборы, обилие украшений, кружевные накидки, огромные шляпы и длинный силуэт – все это было свойственно женскому костюму стиля модерн (рис. 94). Стиль модерн в костюме характеризовался также новой цветовой гаммой – бледно-серые, зеленые, болотные, белые, бледно-желтые и тепло-травяные тона окрасили крепы, тафту, муслины, крепдепины, плюши. Модными дополнениями к костюму стали боа из страусовых перьев и лебяжьего пуха, длинные меховые па-

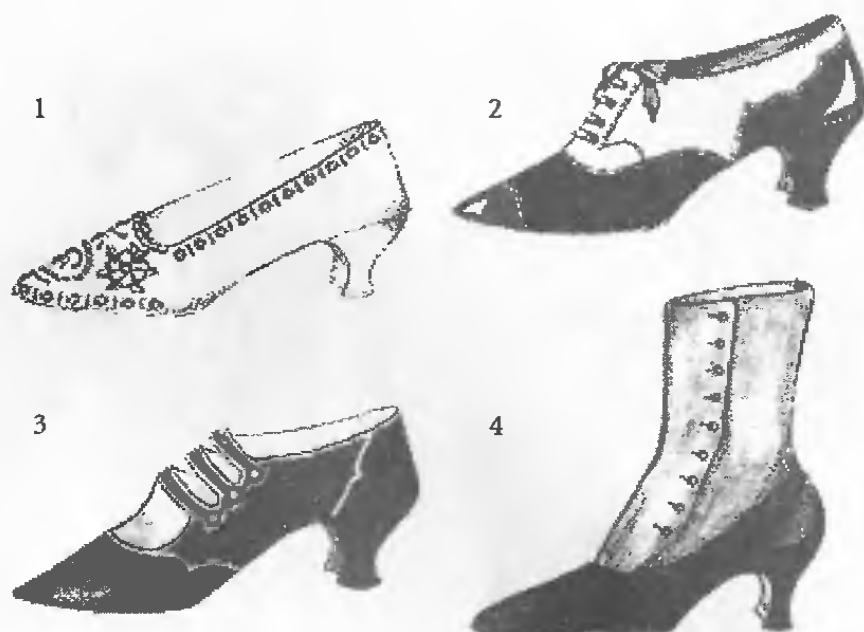


Рис. 94. Женский костюм стиля модерн.

лантины. Юбка, окончательно потеряв свою каркасную конструкцию, позволила обнажить не только ступню, но и щиколотку. Костюм дополняют шляпы больших размеров, украшенные цветами, бантами, перьями, а также пышные прически.

Обувь стала объектом внимания художников и конструкторов, получила разнообразное решение (рис. 95, 1–4) и явилась признаком социального различия владельцев. Так, аристократическая обувь – узкая в ступне, остроносая, на фигурном каблучке. В зависимости от назначения носили туфли кожаные и атласные, замшевые и шелковые, ботинки на шнурках, крючках и пуговицах. Повседневные туфли имели удлиненный носок и выгнутый столбикообразный каблук. Их изготавливали из цветной кожи. Для отделки применяли фигурные лаковые вставки (рис. 95, 2), настрачивали полосы кожи разных цветов и конфигураций (рис. 95, 2, 3). Бальные туфли были на высоком каблучке, остроносые и изготавливались из атласа или мягкой кожи. Для декорирования использовались вышивка, бисер, мелкие камешки, имитирующие драгоценные камни (рис. 95, 1). Сапожки имели голенища до икр и застегивались сбоку на пуговицы. В композиции обуви имело место сочетание различных фактур материалов, например, ко-

Рис. 95, 1–4. Женская обувь: 1900–1904 гг.



жанный верх и голенища из текстильных материалов (рис. 95, 4). Что касается перчаток, женщины носили летом митенки – перчатки без пальцев из тюля и кружева – белые, черные, кремовые.

Развитие техники, транспорта, спорта, экономические и политические изменения меняли образ жизни людей. Женщины заняты на службе в различных учреждениях, на фабриках, в мастерских. Движение за права женщин к XX в. уже имело своим результатом допуск их в университеты; появились женщины – юристы, врачи, ученые. А через некоторое время женщина сядет за руль автомобиля, за пульт телефонистки, отправится в далекие экспедиции. Костюм начинает приобретать определенную направленность – женские костюмы для игры в гольф, в теннис, есть даже купальные костюмы (рис. 96). Не обошлось здесь без курьезов. В костюме для купания, например, поверх

корсета надевались элегантные шаровары с обязательной шляпой или огромным чепчиком. В демократически настроенной передовой части интеллигенции и среди женщин, занятых трудом, поднялось движение за упрощение формы костюма, за отмену корсета и создание функционального костюма. Сопrotивляясь моде костюма стиля модерн, деловые женщины, курсистки, работницы и служащие отбирают из нее только то, что им удобно, доступно. Это коротенькие кацавейки мещанок и работниц, плюшевые пальто с перламутровыми пуговицами у пожилых женщин, клетчатые крылатки (пальто с пелериной) путешественников, тужурки студентов и т.д.

Небольшой отрезок времени – 1905–1917 гг. – был до отказа заполнен нововведениями моды, изобретениями художников по костюму и модных фирм. Русско-японская война и расцвет колониализма привели

Рис. 96. пляжные костюмы.





Рис. 97. 1-3 – женский костюм 1910-1915 гг.; 4-6 – обувь.

к появлению экзотических элементов в моде (рис. 97, 1-3). Но все это было более характерно для одежды. В обуви же наибольшей популярностью пользовались туфли с острыми носками и высокими каблуками. Вошли в моду туфли с характерными чертами времен Людовика XV в. – туфли-“лодочка” на столбикообразном тонком каблуке и вытянутой пяточной частью (рис. 97, 4), их отделывали различными пряжками, лентами, бантами. В жизни утвердилось обувь с умеренной длиной и формой носочной части (рис. 97, 4-6).

Роль театра, вкус актрис сильно влияли на моду и ее изменения. “Начало XX в. было отмечено упадком вкуса, и, как всегда в такие периоды, процветали зрели-

ща легкого жанра – оперетта, кабаре, рестораны с эстрадой”<sup>1)</sup>. Бальным танцем становится аргентинское танго. Это был танец, который не требовал соответствующих дорогих туалетов. Женщине приходилось делать резкие движения, разные повороты, ходить большими шагами. Танец получил массовое распространение и дал название узкой юбке с разрезами или состоящей из двух заходящих одно на другое полотнищ – танго, а затем, в итоге появилась юбка-штаны, уже специально для танца. Так танец танго преобразил моду.

<sup>1)</sup>Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. Ч. II М., 1974, с. 126.





Рис. 98, 1–5. Женский костюм 1910–1915 гг.

Появление нового силуэта женского костюма связано с приездом в Париж на гастроли русской балетной группы С. Дягилева (1907–1911 гг.), поразившей парижан художественным совершенством ансамбля – танца, музыки, декораций и костюма. Успех гастролей русского балета в Париже прославил имена художников Бенуа, Рериха, Головнина и особенно Бакста. Благодаря им французская мода развивается в направлении театральной экзотики балетов “Шехерезада”, “Клеопатра”, “Половецкие пляски”. Французские модельеры разрабатывают костюмы по эскизам русского художника Бакста. Широко используется красота складок, драпировок (рис. 98, 1), меха, в моде вышивка (рис. 98, 2). Новый силуэт не отрицал характерных особенностей предшествующего. Он развивался в рамках стиля модерна, поэтому манерность изогнутых линий в новом силуэте остается, но несколько смягчается. Линия талии располагается высоко (рис. 98, 3), но длинный корсет по-прежнему придает фигуре некоторый изгиб; прямая юбка расширяется только внизу с помощью небольшого трена из ткани, выкроенной по-косому. Широко используется в композиции платья асимметрия – в линиях и декоре (рис. 98, 3). Женская фигура получает форму слегка изогнутого стебля, как бы увенчанного пышным цветком. Это сходство подчеркива-

лось чудовищными размерами шляпы, украшенной цветами и перьями (рис. 98, 4, 5).

Но это костюмы только для приемов, балов, театров, ресторанов. Улица же полна женщин в строгих английских костюмах и пальто. Все большее значение начинают приобретать изделия массового производства. Развитие промышленности оказало значительно большее влияние на обувь. Обувь решается просто и лаконично. Бывший долгое время в моде выгнутый “французский” каблук (рис. 97, 1–4) уступил место во втором десятилетии слегка скошенному, более устойчивому каблук (рис. 99, 1–2). По-прежнему удлиненная носочная часть приняла более объемную выпуклую форму (рис. 99, 1). В композиции обуви использовалось сочетание фактур материалов, применялась лаковая кожа (рис. 99, 2). Наряду с ботинками, застегивающимися на пуговицы, носили обувь со шнурками (рис. 99, 3, 4).

Империалистическая война 1914 г. ввела в бедствие почти всю Европу. Женщины заменили у станков заводов ушедших на фронт мужей, отцов, братьев. Мужские профессии вынудили женщин спрятать в чепчики длинные волосы, сузить широкие рукава и юбки (рис. 100, 1). На страницах журналов, отведенных моде, писали: “Непринужденность” означала желание освободи-

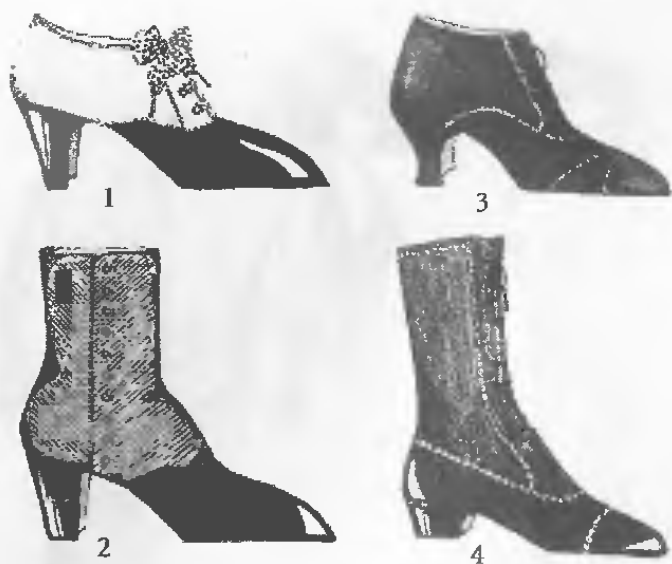


Рис. 99, 1-4. Женская обувь 1914-1919 гг.



Рис. 100, 1-2. Женский костюм 1914-1916 гг.

даться от стягивающих и сковывающих форм, от сложного кроя и вытачек". Создавались туалеты из кусков ткани, соединенных прямыми швами. Рукава, лиф, юбки представляли собой прямые полотнища, собранные в сборки, складки или свободно спадающие (рис. 100, 2).

Одежда рабочих, ремесленников, мастеровых, мелких торговцев традиционна в своих формах – рубаха, картуз, сапоги, жилеты, поддевки и т.д. Черная сатиновая рубаха-косоворотка в будни и белая выпитая – в праздники, надетая под пиджак, стала неотъемлемой принадлежностью одежды рабочего. Это также мода, только идущая из народа, независимо от моды официальной. Работницы фабрик, приехавшие из деревни, сохраняли деревенскую простоту в прическах узлом, в ношении платков на голове и плечах, сапожек и грубых вязаных чулок. В будни надевались кофта с баской, с рукавами "окороком", воротником-стойкой и юбка с оборкой по подолу, в праздники – платье из дешевой тафты и кашемира. Самым дорогим нарядом была шаль или шелковый платок с бахромой. Верхней одеждой служила короткая кофта из сатина, сукна или плюша, на ногах полусапожки – ботинки на пуговицах или с ушками. Такой костюм можно встретить только в основном на фото. Любопытно, что она просуществовала в городе до конца 20-х – начала 30-х гг. не только в городе, но и в деревне.

События 1917-1920 гг. в России сказались и на костюме. Коротко подстриженные, с прядями прямых волос, выглядывающих из-под заломленной набок кепи, в гимнастерке с портупеей, в юбке или галифе и в сапогах, девушки и женщины прошли рядом с мужчинами через войну, голод и разруху, приняли на себя тяжесть забот новой России.

Развитие промышленности приводит к тому, что основная масса женской одежды изготавливается на предприятиях. Удобная, простая по покрою, она не требует специальной подгонки к фигуре, что дало возможность ей широко завоевать рынок. Это еще больше укрепило направление развития женского костюма. Наступает период преклонения перед могуществом техники, эра открытий новых законов красоты, выраженных в ясности конструкций, целесообразности предметов, лаконичности формы.

Принципы конструктивизма нашли самое широкое применение в женском костюме, сделали его основой на длительный период, вплоть до наших дней. Свойственное конструктивизму выявление пластических достоинств материала распространилось и на костюм. Появление нового женского типа послужило выражением эстетических идеалов своего времени. Женщина становится коллегой мужчины, работает рядом

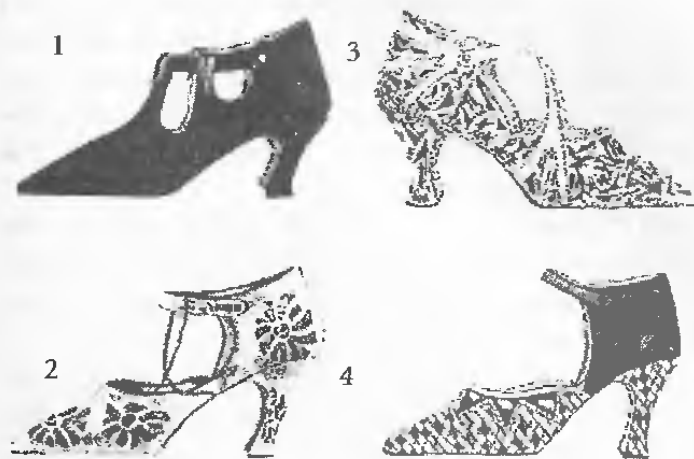
**Рис. 101, 1–3. Женский костюм 1915–1920 гг.**



с ним. Естественно ее внешний вид меняется, женщина превращается в подростка, ее называют "la garconne".

Основным конструктивным поясом фигуры человека становится теперь только плечевой пояс. Платье по форме напоминает рубаху-тунику, узкие бедра при этом подчеркиваются низко расположенным поясом. Некую таинственность новому образу и костюму женщин придает глубоко посаженная на голову шляпа, низко, до бровей закрывавшая лоб (рис. 101, 1–3). И так, за период 1900–1920 гг. женский костюм претерпевает сильные изменения. Значительным при этом является исчезновение корсета, упрощение кроя и уменьшение длины одежды.

Одежда становится более функциональной. Что же касается обуви, то популярны у женщин туфли с перепонками с застежкой сбоку на пуговицу (рис. 102, 1–4).



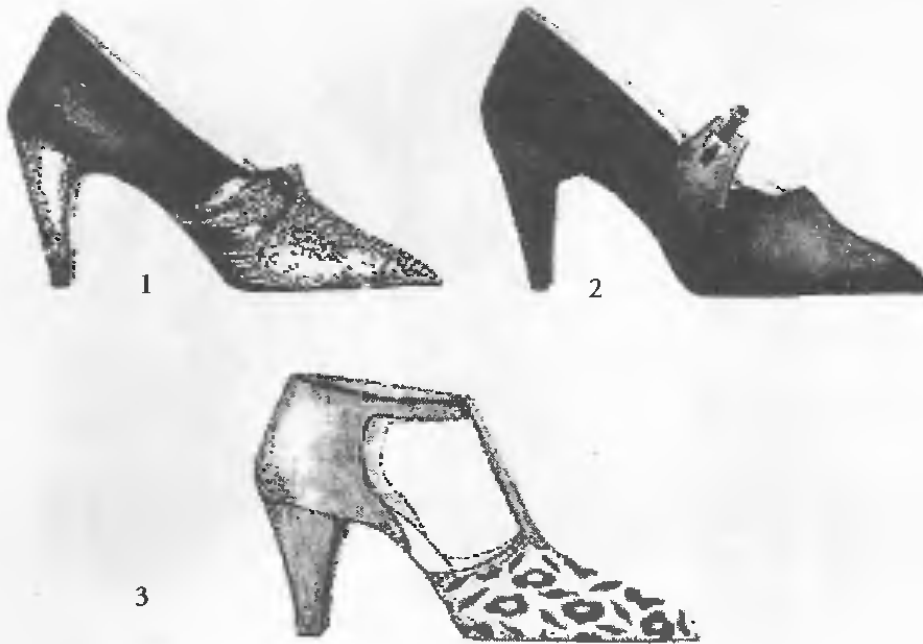
**Рис. 102, 1–4. Женские туфли, 1920-е гг.**

В 1926–1927 гг. в моду вошли удлиненные блузы с широкими рукавами, с напуском на бедрах и узкие, короткие юбки. Вечерние платья с глубоким вырезом изготавливались из шифона, атласа и декорировались вышивкой и аппликациями (рис. 103). Такие туалеты

**Рис. 103. Женский костюм, 1920-е гг.**



Рис. 104, 1–3. Женская обувь 1925–1929 гг.



дополнялись шарфами, палантинами и нашейными украшениями (бусами). Характерной прической была короткая стрижка с выбритым затылком, волны волос располагались на лбу и перед ушами – прическа “фокс-трот”. Аксессуаром такой укороченной одежды были чулки, часто – блестящие, шелковые. Увеличилась высота каблука и он становится более прямым (рис. 104, 1–3). Модной становится обувь с расписными и инкрустированными каблуками.

В России девушки (студентки, работницы) одевались с аскетической простотой: носили коротенькие юбки из хлопчатобумажной ткани и белые блузки, полосатые футболки-майки с длинными рукавами и застегками на блочках. Белые тапочки из парусины с голубой каемочкой стали в 1927 г. основной массовой обувью – красивой, удобной, практичной.

В каждое время существуют неписанные законы костюма. Они являются, как правило, следствием стечения обстоятельств и в итоге становятся правилом. Так, например, модели женских шляп во время конструктивизма исходили из подражания рациональным формам: шляпы были похожи на каску, цилиндр. В таких головных уборах скрывалась буквально половина лица, и модницы ходили с высоко откинутой головой.

В 30-е гг. разразился страшный, продолжительный кризис, потрясший всю капиталистическую систему. Резко возросла безработица. Уволенными оказались в первую очередь женщины. Возвратилась мечта о домашнем уюте, тихой, спокойной жизни. Женщина стремится вернуть себе женственность. Но изменившиеся условия жизни, прочно и глубоко укрепившиеся новые эстетические представления о костюме не дают

возможности повернуть к старому. Узкое платье, длина которого немного ниже колен, предназначалось для женщин тонких и плоскогрудых, с узкими бедрами. Одежда становится еще более облегающей, и все выразительнее подчеркивается фигура с помощью конструктивных линий. Линия талии снова занимает свое естественное положение (рис. 105, 1, 2). Длина юбки опускается в 1931 г. почти до щиколотки, а к концу 30-х гг. поднимается до колена. Маленькие шапочки на коротко подстриженных волосах только помогали ощущению “бесконечной” длины тонкой, стройной женской фигуры. С исчезновением прямого силуэта в одежде снова входят в моду туфли на изогнутых каблуках (рис. 105, 3, 4). Популярным становится декорирование обуви перфорацией (рис. 105, 5), переплетением ремешков (рис. 105, 4), дополнение композиции обуви пряжками (рис. 105, 6).

С 1934 г. в женском костюме складывается новая тенденция – постоянно и неуклонно растет ширина плеч (рис. 105, 1, 2). С расширением плеч снова и в еще большем объеме появляются драпировки, широкие реверы у жакетов и пальто. Наряду с облегающим фигуру силуэтом возникает свободное (прямое или расширенное книзу) пальто.

В 1935–1937 гг. родилась мода на новую форму юбки, состоящую из полотнища ткани, которое охватывает фигуру и застегивается слева сверху донизу на большие пуговицы – юбка-портфель.

В конце 30-х гг. силуэт женского костюма с широкими плечами создается не сборками и воланами (как раньше), а выточками, при этом по линии плеча и окату рукава вставляется жесткая прокладка.

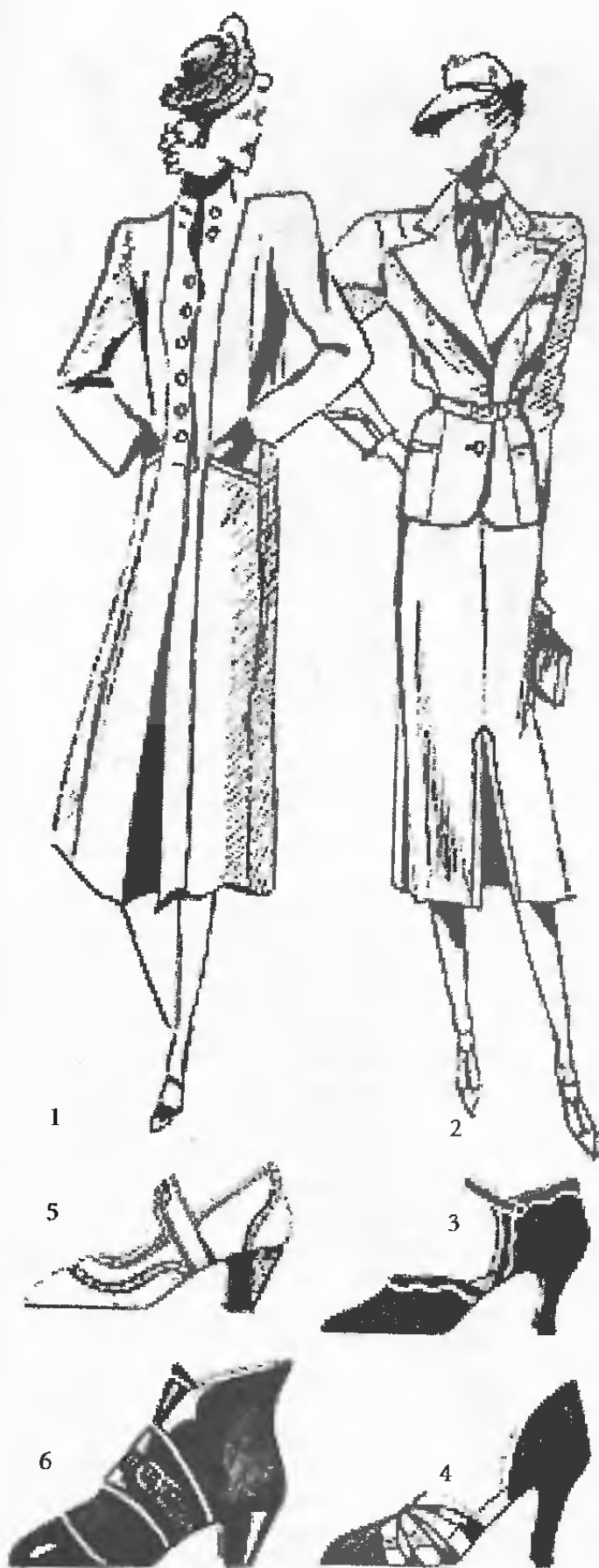


Рис. 105. 1–2 – женская одежда; 3–6 – обувь. 1930-е гг.

В контраст плечевому поясу бедра зрительно кажутся еще уже, и женский костюм приобретает черты военного.

На рис. 106 иллюстрируется ряд моделей женской одежды. Здесь четко прослеживается изменение формы костюма в течение 1900–1940 гг. Если сосредоточить внимание на характере членений, то заметно изменение положения линии талии в костюме: естественное положение – в 1900-х гг., резкий подъем вверх – в 1910-х гг., а затем наблюдается постепенное понижение ее. Если в начале 20-х гг. линия талии опускается на свое естественное место, то к концу 20-х – началу 30-х гг. она не фиксируется на ее естественном уровне, а перемещается на уровень линии бедер. Во второй половине 30-х гг. линия талии снова возвращается на свое естественное место.

Неотъемлемым аксессуаром, завершающим женский костюм как ансамбль, является сумка. Мода сказала и на сумках. В первом десятилетии в моде небольшие по размерам сумки, при этом обильно декорированные. Модными украшениями были кисти (бахрома), аппликации, металлические пластины (чеканка – с выгравированным или штампованным рисунком), вышивка, бисер и др. Ручки сумок (длинные или средней длины) выполнялись из перевитых шелковых шнуров или из основного материала. Для театральных сумок характерны металлические ручки-цепочки. Сумки были с клапаном или закрывались на рамочный замок (рис. 107, 1, 2). К началу 20-х гг. конструкция сумок значительно упростилась (рис. 107, 3, 4). Это небольшие по размерам сумки с рамочным замком, с длинными ручками, преимущественно из основного материала. Сумки мягкой конструкции имели обтекаемую округлую форму, декор у которых почти отсутствовал. Стенки сумок чаще всего драпированные. Стиль конструктивизм с характерной лаконичностью форм и линий сказался и на сумках. В моде сумки-конверты (рис. 107, 5, 7), встречались также сумки жесткой конструкции с короткими ручками. Декор при этом у сумок выразителен и тактичен, а материалы – различных фактур. Сумки закрываются на клапан с помощью рамочного замка, а также пуфферов.

В 30–40-х гг. по-прежнему модны сумки-конверты (рис. 107, 8, 9). На смену таким сумкам жестких конструкций в 30-х гг. приходят сумки с драпировками, мягкими складками – в 40-х гг. Появились объемные, спортивные сумки из текстиля, с длинными ручками. Проанализировав процесс развития женской сумки в 1900–1940-х гг., заметно, как из аксессуара-украшения сумка к концу рассматриваемого периода становится “деловой”, подтверждением этому являются также чисто функциональные элементы ее и минимум декора.



Рис. 106. Женский костюм 1900–1940 гг.

Европа 40-х гг. XX в. по-существу была сплошным военным лагерем. Почти целиком подчиненная Германии и ее союзникам, европейская промышленность начинает обслуживать нужды войны, и Франция перестает быть законодательницей моды. Многие парижские Дома моделей эвакуировались в Америку, которая выступает как законодательница моды. В Англии сохраняется традиционное моделирование с характерной для нее любовью к простым, лаконичным и выразительным конструкциям и формам. В костюме по-прежнему сохраняется военизация, которая проявляется даже в цветовой гамме – хаки и коричневые тона.

Наибольшей ширины плечевой пояс в костюме достиг в 1945 г. (за счет кроя и подплечников), а к 1949–1950 гг. – подплечники в одежде исчезли.

К 1945 г. одежда своей длиной едва прикрывает колени. В моделях женской одежды часто встречаются такие особенности, как кокетки с карманами, складками, широкие пояса, манжеты, воротники наподобие мужских гимнастеров и т.д. Кроме того, в условиях военного времени необходимым элементом женского костюма становятся брюки. Появилась привычка ходить с непокрытой головой, распространенными женскими головными уборами стали шарф, скрученный

в виде тюрбана, а также типа пилоток (рис. 108, 1). Если в костюмах (вернее юбках) 40-х гг. отмечается длина чуть выше колена, то платья были различной длины, модны длинные платья из гипюра, шелка (рис. 108, 2). В 1945 г. появляется и новый покрой в женской одежде – “японка” – с широкой проймой и небольшими подплечниками. Это было начало перехода к новому силуэту, для которого цельнокроеный рукав послужил исходной точкой отсчета. Женская одежда начинает постепенно удлиняться. В костюме 1947 г. черты женственности становятся более определенными. Костюм создавал зрительное впечатление тонкой талии, округлых бедер, акцентировал грудь (рис. 108, 2). Линия бедер конструктивно подчеркивалась складками на спинке жакета, пальто или сборками на юбке. Прямые юбки в основном дополняли жакет, а платья и получившие распространение платья-костюмы имели юбку-клеш или юбку-“солнце” или состояли из расширенных книзу полотнищ. Высокие каблуки сменили низкие. Появившиеся ткани из синтетических волокон сказались на форме костюма: новые материалы со специфическими пластическими свойствами определили простоту конструкции при минимальном количестве деталей и соединительных швов.



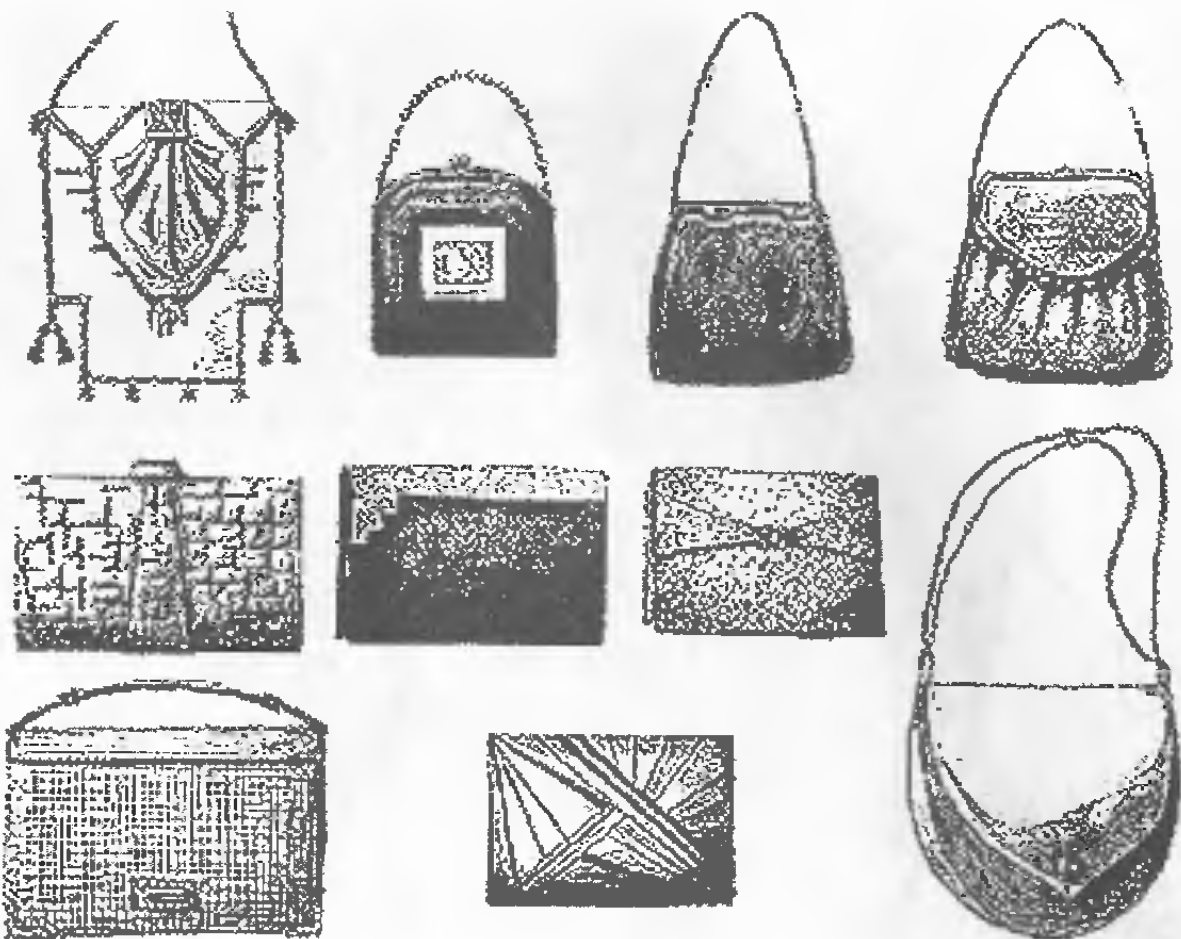


Рис. 107. Женские сумки 1900–1940 гг.

Изобретение К. Диором в 1947 г. “new-look” (нового взгляда на моду) (рис. 133) вернуло женщине женственность через новый костюм. Это революционное преобразование в моде означало возврат к облегающей форме лифа в женском платье (одежде), плавной, естественной линии плеча, удлиненной юбке, уложенной в складки, сборки, фалды по линии талии. Создавался женский силуэт с маленькой головкой и ногами, обувью в легкие туфельки на высоких каблуках.

В 50-х – начале 60-х гг. наблюдается некоторое сближение женских и мужских костюмов. Женщины носят брюки и спортивные куртки, мужчины – клетчатые рубашки, спортивные куртки, близкие по моделям к женским. Такие особенности изменения костюма, моды во многом связаны с широким развитием и охватом населения спортом и туризмом. Одежда, первоначально сложившаяся как спортивно-туристическая, прочно входит в быт – ее носят дома, на работе. Прослеживается также введение в моду восточных мотивов, отсюда – вьетнамские шляпы, широкое распространение получили туники, восточный мотив звучит даже через грим. Имеет место разнообразие силуэтов в женском костюме. Но даже такие явления в моде вскоре превращаются в стандарт. Перед Домами моделей и швейны-

ми предприятиями возникает необходимость создания таких форм, которые могли бы выявлять индивидуальный вкус и подчеркивать своеобразие личности. Наиболее характерными для начала 50-х гг. стали мягкие формы, плавные линии, подчеркивающие округлость плеч, бедер (рис. 108, 3), костюм по-прежнему подчеркивает тонкую талию и изящество фигуры в целом. Женские пальто отличаются свободным покроем, модны большие воротники, которые иногда завязываются спереди бантом (рис. 108, 4).

Начало 50-х гг. – время вступления в моду и дальнейшего процветания таких парижских Домов моделей, как К.Диора, Р.Фата, И.С.Лорана, вновь открывающегося Домом моделей Г.Шанель и др.

В коллекциях моделей прослеживается три варианта линий в костюме: “широкая клешенная”, “прямая” и “кривая овальная”. В последующем эти линии несколько видоизменяются. Линия клешенная преобразуется в линию “А”, отличающуюся расширенным низом и заниженной талией. В 1958 г. К.Диор вводит “широкую” линию одежды, трапецию, расширяющуюся от плеч. Новым вариантом “прямой” линии явилась т.н. линия “Н” со спущенной талией. В середине 50-х гг. начала зарождаться мешкообразная форма, полностью



скрывающая талию путем расширения платья по линиям талии и бедер. “Овальная” линия поначалу характеризовала только вечернее и нарядное платья. В 1956 г. при господстве “широкой” линии, овальная – проявилась в применении каркасных прокладок по низу платьев к пышным сборкам на линии бедер. Овальная линия получила наибольшее распространение в 1957 г., когда модными стали обильные сборки на линии бедер при одновременно обуженной линии низа – юбки состояли из клиньев, у которых широкая часть располагалась сверху.

Для женского костюма 60-х гг. характерен небольшой объем одежды, простота и рациональность покроя. В моделях наблюдается отказ от лишних деталей, практичность становится основным критерием достоинства одежды. Прослеживаются три ведущих силуэта женского костюма: полуприлегающий жакет и прямая юбка (рис. 108, 5; модель Г.Шанель); прямой жакет и прямая юбка; полуприлегающий длинный или прямой жакет, подпоясанный на талии с зауженной книзу юбкой (рис. 108, 6; модель К.Диора). Основными силуэтными формами платья этого периода являлись: с колоколообразной юбкой и прилегающим лифом; прямого силуэта (рис. 108, 7); прямого силуэта с поясом.

60-е гг. – период переворота, особенно в молодежной моде. В конце 60-х гг. появляются первые хиппи с

их совершенно неконфекционной (нефабричной) одеждой, с намеренным вызовом господствующей моде. Однако мода не отстает от этого, а наоборот быстро использует этот новый стиль, чтобы нажиться на нем. Теперь тон в одежде все больше задает молодежь.

В 70-е гг. одежда (платья, жакеты) – маленького объема, приближена к формам тела. Женский костюм решается конструктивно достаточно просто, в композиции костюма имеют место карманы, клапаны, широкие лацканы, воротники (рис. 108, 8). Длина юбок, платьев в первой половине 70-х гг. короткая, модны брюки-клеш (это элемент моды хиппи, родившийся в конце 60-х гг.) (рис. 108, 9). Платья 70-х гг. – короткие (рис. 108, 10) и средней длины (рис. 108, 11). В композиции платья присутствуют также накладные карманы, клапаны, большие отложные воротники или жакеты оформляются без воротника.

Проследив развитие женского костюма в течение XX в., следует отметить, что он совершил качественный скачок за такой сравнительно небольшой исторический срок, что явилось следствием больших преобразований и социальной жизни общества. Практичность и удобство форм женской одежды соединились воедино с красотой, целостностью композиции и завершенностью форм костюма.



Рис. 108, 1-11. Женский костюм 1940-1980 гг.



Рис. 109, 1-13. Женская обувь 1940-1980 гг.



Рис. 110, 1–17. Женские сумки 1940–1980 гг.

Обувь в стилевом решении находилась во взаимосвязи с одеждой и всей композицией костюма.

Проследим как изменялась женская обувь в 1940–1980 гг.

40-е гг. характеризовались утяжелением низа (подошвы), носочной части и увеличением высоты каблука (рис. 109). В конце 40-х гг. с открытием “нового взгляда” К.Диора на женский костюм, создается облег-

ченная обувь на высоком каблуке (рис. 109, 1), летом носили туфли с открытыми носочной и пяточной частями (рис. 109, 2). Для низа обуви кроме кожи использовали также лакированное дерево, а также пробка.

В 50-е гг. в композиции обуви встречаются различные украшения типа вставок с вышивкой (рис. 109, 3), брошей (рис. 109, 4), переплетения ремешков и т.д. В середине 50-х гг. форма обуви изменяется –

усложняется композиция, становится ниже и толще каблук, округляется носок (рис. 109, 5). Декором служат строчки, отвороты, кант. Для летней ремешковой обуви характерны высокие задники с ремешками вокруг щиколотки.

Моду второй половины 60-х гг. характеризуют простота и элегантность. Обувь становится более легкой, отличается лаконичностью и четкостью композиции. Изменение силуэта женской одежды повлияло и на обувь. Обувь становится облегченной, носок – зауженным. Удлиненность зауженного носка приобретает чисто декоративный эффект. Характерен для обуви и средний каблук, который стал легким и изящным (рис. 109, 6), а также низкий различной формы (рис. 109, 7). Повседневная обувь отличается более скругленным и широким носком. В нарядной вечерней обуви особенности моды выражаются наиболее ярко: изящный уплощенный носок сильно вытянут и заострен, каблук высокий, книзу зауженный. Преобладает обувь конструкции “лодочка”. Союзка, сохранившая прежнюю овальную форму выреза, несколько укоротилась, линия берца стала выше. Декоративная отделка часто является одной из непосредственных деталей верха (отличается по фактуре, цвету от всех других деталей заготовки), не нарушая при этом целостности композиции и формы. Модными деталями являются банты (рис. 109, 7), пуговицы, обтянутые кожей; металлическая фурнитура. Использовались самые разнообразные материалы: от модного черного лака, кож различных фактур до искусственного шелка. Наряду с открытыми туфлями на клиновидном каблуке и каблуке-столбик распространилась такая летняя обувь, как пантолеты (с открытым носком и без пятки) (рис. 109, 8).

В композиции костюма конца 60-х – начала 70-х гг. акцент делается на ноги и обувь. Мода на короткую одежду одновременно создает обувь (сапоги) с длинными голенищами по ноге. Каблук становится устойчивее, ниже. Форма каблука разнообразна: от прямого до сильно расширенного книзу, каблук делается наборным – кожаным или из пластической массы. В моде тупоносая обувь со слегка приподнятым носком. Повседневная обувь отличается четкими членениями, линиями, характеризуется устойчивостью (рис. 109, 9). В качестве декора используются пряжки, пуговицы, шнурки, блочки. В моде туфли с одним или несколькими чересподъемными ремнями. В нарядной обуви каблук несколько уже и выше. Применяются разнообразные материалы – кожа с фактурным эффектом, шевро, опоек, кожа с металлическим и лаковым покрытиями.

Начало 70-х гг. отмечается появлением обуви на “платформе”, в основном из дерева или пробки (рис.

109, 10). Верх такой обуви делали из кожи, замши, а также текстильных материалов. Туфли на каблуке делались также объемными, со множеством членений, подчеркнутых строчкой, кантом (рис. 109, 11). В нарядной обуви наблюдается обращение к классическому решению. Повседневной обувью служили ботинки на шнурках, невысокой и высокой платформе (рис. 109, 11). Декоративный эффект создается за счет сочетания материалов различных цветов и фактур.

Во второй половине 70-х гг. моден высокий каблук в сочетании с узкой носочной частью. Каблук разнообразной формы: от прямого зауженного книзу и скошенного внутрь до “морковки” (перевернутый конус) (рис. 109, 12). Повседневная обувь разрабатывалась на базе туфель с завышенной союзкой или туфель с открытыми переймами. Декором в обуви являлись банты, накладные детали различной конфигурации, строчки, перфорация. Низ обуви, как правило, оформлялся декоративным рантом. Летняя обувь отличалась разнообразием конструктивного решения: открытые туфли на высоком тонком каблуке с завышенной пяточной частью и ремешками вокруг щиколотки (рис. 109, 13), босоножки с открытыми носочной и пяточной частями, всевозможная ремешковая обувь. Эта группа обуви отличалась повышенной декоративностью за счет широкой цветовой гаммы материалов верха и низа.

Мода сказалась и на дальнейшем развитии и изменении форм, композиции и конструкции сумок, формируясь в едином стилевом решении в общем ансамбле костюма 1940–1980 гг.

В 40-х гг. большой популярностью пользовались ридикюли – небольшие сумки жесткой конструкции, прямоугольного, реже трапециевидного силуэта с рамочным замком. Декор у них почти отсутствует. Ручки – короткие, в виде ремней и крепятся к ботану (или к клинчикам) или к рамочному замку. По-прежнему оставались в моде также сумки без ручек (рис. 107, 8, 9)

В 50-х гг. модны как маленькие по размеру, так и большие сумки, при этом мягкой, жесткой или полужесткой конструкции. Силуэты сумок разнообразны – прямоугольные, трапециевидные, фигурные (рис. 110, 1–4). В качестве декора использовались накладки, кокетки, а также пряжки и накладные карманы. Интерес вызывает решение ручек сумок: ремень (широкий или узкий) перекидывается с задней стенки на переднюю и закрепляется пряжкой. Закрываются сумки клапанами, замками или затягиваются по верхнему краю сумки шнурками. В конце 50-х гг. была мода на сумки прямоугольного расширенного силуэта жесткой конструкции, выполненные из кожи с тиснением под рептилий. Выразительность сумок достигалась за счет ла-

коничности силуэта и фактурного решения (рис. 110, 5–7). Мода на такие сумки просуществовала до конца 60-х гг.

В 60-х гг. большое распространение получили также сумки мягких конструкций, драпированные у верхнего края, с короткими, жесткими ручками, выполненными из пластмассы или дерева (рис. 110, 5). Такие сумки были со скругленным контуром формы, невысокими и вытянутыми по ширине. В качестве деловых и повседневных сумок использовались сумки-портфели (рис. 110, 6). Для изготовления сумок широко использовались искусственная кожа и синтетические материалы.

Во второй половине 60-х гг. распространены небольшого размера сумки, а некоторое увеличение их объема достигалось за счет расширения нижней части. Формы сумок близки к квадрату, прямоугольнику, и резко выраженной трапеции со смягченными линиями. Преобладали сумки с клапанами (рис. 110, 8, 9).

В 70-е гг. наблюдается смягчение формы, вытянутость по ширине силуэта и употребление чересплетных ремней (рис. 110, 10, 11). Наряду с трапециевидной и прямоугольной формами модными были сумки округлых (овальных) форм (рис. 110, 12, 13).

В 80-е гг. формы сумок различны – прямоугольные, квадратные, трапециевидные, полукруглые (рис. 110, 14–17). Сумки закрываются по-разному – с клапаном, застежкой “молиия”, кнопками, пуговицами и т.п.

## 2.8.2. Мужской костюм

XX в. – век становления принципиально новых основ общественно-политической жизни, век становления новых духовных идеалов. Художник-искусствовед Р.В.Захаржевская в своей работе “Костюм для сцены” сформулировала пять основных принципов, которые направили моду XX в. по новому руслу: 1) революционное уничтожение социальных ограничений в моде и ее демократизация; 2) революционная смена форм, особенно в женском костюме. Исчезновение искусственности, нагромождения, статуса длины; 3) целесообразность, которая в большей или меньшей степени становится главным цензором моды; 4) возникновение принципиально новых видов одежды, продиктованное появлением новых условий жизнедеятельности людей – прогресса техники, транспорта, спорта; появление новых профессий, изменившееся положение женщины в ее взаимоотношениях с мужчиной и обществом; 5) господство массового производства в промышленности и массовой формы потребления.

Проследим, как менялась мужская мода XX в. В первые десять лет XX в. мужские пальто и костюмы подвергались незначительным изменениям. Распростра-

нена одежда (пиджаки, пальто и брюки) довольно свободных форм. Лацканы пиджака были неширокими и укороченными: застежка располагалась высоко относительно линии талии (рис. 111). Характерные особенности пальто этого периода – двубортная застежка и расширенная книзу форма (рис. 111). Нарядным костюмом оставался фрак в сочетании с прямыми брюками (рис. 111, 3). Наряду с фракком в 1905–1910 гг. мужчины носят смокинг (рис. 111, 4). Одежда рабочих, ремесленников, мастеровых, мелких торговцев и т.п. была традиционна в своих формах – рубаха, картуз, сапоги, поддевки, жилеты, куртки и т.д. Простая холщовая деревенская рубаха, сохраняя свой покрой, еще в середине XIX в. в городе изготовлялась из фабричной ткани – миткаля. В конце XIX – начале XX в. черная сатиновая косоворотка в будни и белая вышитая – в праздники, стала неотъемлемой принадлежностью одежды рабочего.

Резкие общественные перемены, вызванные октябрём 1917 г. в России и результатами первой мировой войны, не могли не отразиться на искусстве и костюме 20-х гг. Моде все больше приближается к потребностям широких масс. Появляются более простые материалы и практичные формы одежды.

В 1918 г. в России был объявлен конкурс на создание формы для Красной Армии. Молодой художник С.Г.Аркадьевский получил первую премию и право осуществления своего проекта. Аркадьевский, взяв за основу одежду древнерусского воина, создал форму – шишель с петлицами и суконный шлем с красной звездой, получивший название буденовки (рис. 112).

В каждое время есть неписанные законы и мужских костюмов. Л.Н.Толстой, будучи уже писателем с мировым именем, носил зимой и летом холщовую рубаху. Она была на кокетке со сборками на спине. Толстому стали подражать. Русская интеллигенция стала носить холщовые рубахи, которые получили название толстовок. Такая одежда у мужчин оставалась в моде вплоть до 40-х гг.

Из всего многообразия дореволюционных форм одежды, в быт России вошли лишь пиджак, пальто и толстовка. Эти виды одежды были приняты только по принципу простоты. Мужской костюм в целом формировался на основе трех принципов: простоты, удобства и изящества.

В 20-х гг. и последующие десятилетия, когда вместе с нарождавшимся новым продолжало существовать отжившее старое, в искусстве и моде стран Запада не обошлось без революционных изменений. Крупная буржуазия с помощью моды “от кутюр”, создававшей экстравагантные модели, пользуясь быстрой сменой моделей, пыталась задержать процесс демократизации. Но становилось все более ясным, что имело успех толь-



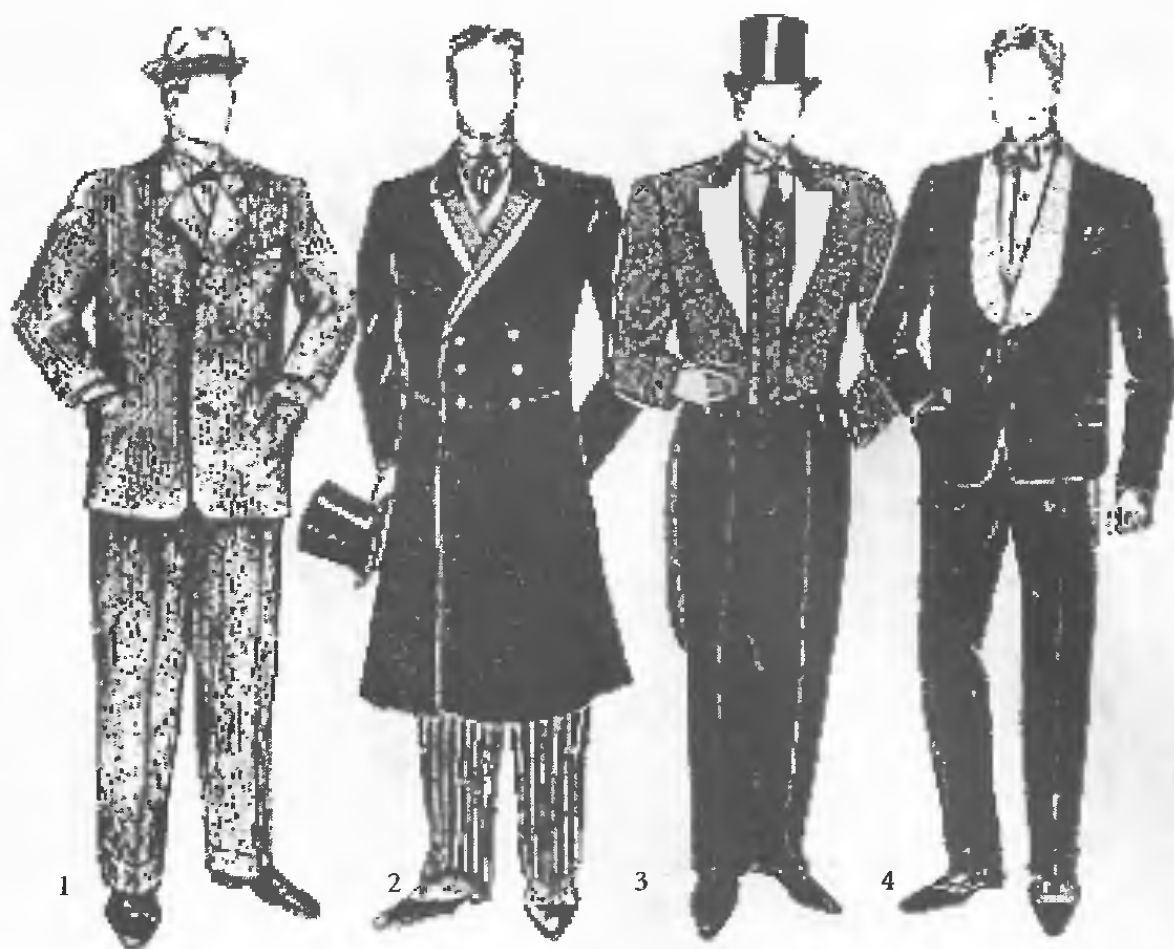


Рис. 111, 1–4. Мужской костюм 1900–1910 гг.

ко то, что носили широкие массы, что могли производить промышленные предприятия. Мужской костюм в двадцатые годы отличался простотой и целесообразностью.

Сюртук вскоре исчез из моды, зато пиджак стал пользоваться большим успехом, и его надевали почти во всех случаях.

Для костюмов периода 1910–1920 гг. характерен полуприлегающий силуэт пиджака (рис. 113) с расширенными лацканами. Для пальто характерен прямой (рис. 113) или расширенный силуэт укороченной формы (рис. 113).

В 20-х гг. молодежная одежда отличалась прежде всего свободными формами и гораздо большим разнообразием расцветок. При короткой стрижке была модна мягкая фетровая шляпа с вмятиной на тулье. Мужской костюм находился также под влиянием массового развития спорта. Наряду с обычными прямыми брюками носят бриджи. Пальто характеризовалось простыми строгими линиями. Черты одежды спортивного стиля прослеживаются и в пальто. Прочно входит в

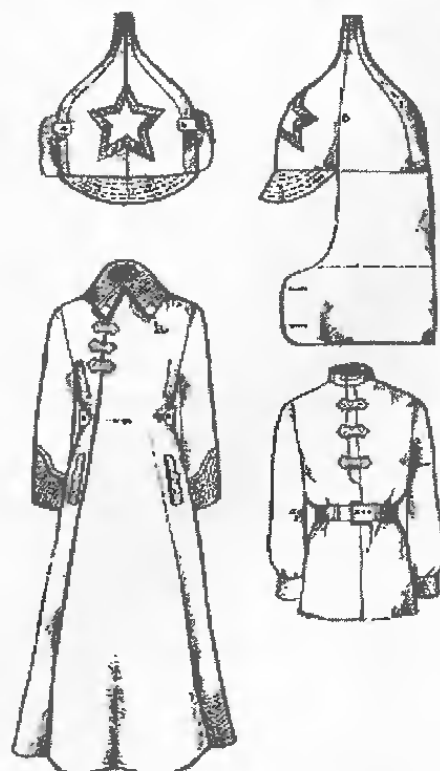
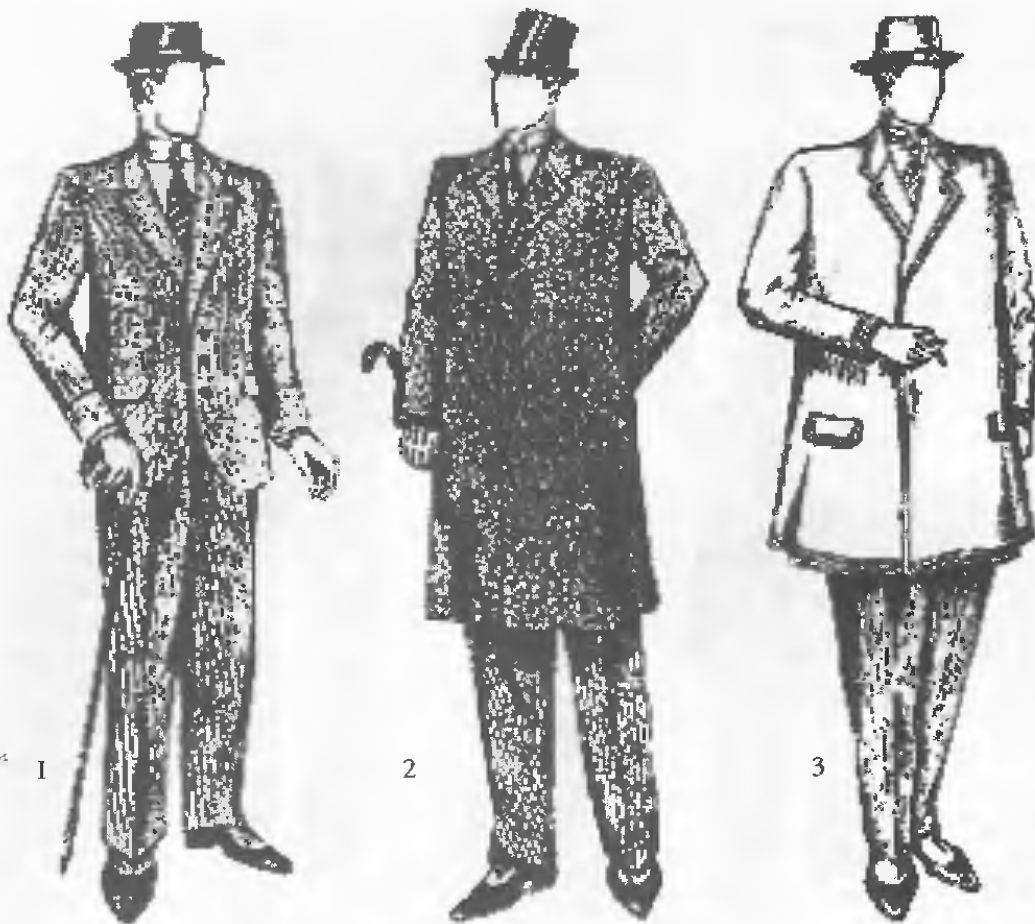


Рис. 112. Форма для Красной Армии: шинель, гимнастерка, буденовка (художник С.Т.Аркадьевский, 1918 г.).

Рис. 113, 1–3. Мужской костюм 1910–1920 гг.



моду пальто и плащ свободных форм с рукавами конструкции “реглан”<sup>1)</sup> (рис. 114).

В 1930–1940 гг. заметно удлинение пиджака и пальто. Форма пальто — прямая, с увеличенным объемом (рис. 115). Типы костюмов оставались те же — двубортный (рис. 115) и однобортный (рис. 115).

В 40-е гг. под влиянием Второй мировой войны мужской костюм военизировался в ассортименте, форме деталей, цвете. Линия плеча стала утрированно высокой и прямой, талия — узкой (рис. 116, 1).

В последующие годы наблюдалось возвращение к одежде четких классических решений. Полуприлегающих форм пиджак или костюм в целом решается из гладких или тканей в полоску (рис. 116, 2, 3). Членения, пропорции костюма согласовываются соответственно с пропорциями и фигурой человека. Наряду с одеждой классического стиля развивается спортивный стиль. Появляются нетрадиционные пиджаки и пальто, с характерными для спортивного стиля деталями — кокет-

ками, поясами, накладными карманами, сборками, складками, наряду с пиджаками — куртки и брюки-бриджи (рис. 116, 4–6). Во второй половине 40-х гг. заметно расширяется гамма цветов мужской одежды, в основном молодежной — появляются зеленые, сиенно-зеленые, светло-синие и другие цвета. Особенно широко цветные костюмы вошли в быт Америки. Костюмы по-прежнему изготавливаются одно- или двубортные. Костюм дополняет белая сорочка и однотонный или в полоску галстук. Брюки — широкие, с манжетами или без них.

В мужской одежде 50-х гг. проявляется ряд черт, которые можно характеризовать как элементы перехода к формированию нового мужского облика. Если в основе костюма XIX — начала XX вв. лежал образ “делового человека” — буржуа, то теперь, когда готовая одежда обслуживает самые широкие слои населения, вопрос удобства ее и приспособленности для всех в условиях современной жизни становится одним из главных. Из прежних традиционных форм остается лишь смокинг и фрак (рис. 111, 116), причем часто для лета его делают из цветных тканей. Цилиндр, котелок постепенно исчезают, их заменяют мягкая шляпа, а затем берет, возникает мода ходить без головного убора.

<sup>1)</sup>Реглан [англ. raglan по имени английского генерала Raglan, введшего этот фасон (середина XIX в.)] — 1) фасон пальто, платья с рукавами, скроенными и видными так, что они составляют с плечом одно целое; 2) пальто или плащ такого покроя. (См. Словарь иностранных слов. Изд. 7-ое. М., 1979. С. 432).

Рис. 114. Мужской костюм 1920–1930 гг.



Всю одежду теперь делают более легкой, формы ее смягчаются. Длина пальто резко укорачивается, а силуэт расширяется (рис. 117, 1, 2).

В пальто наиболее ярко проявляется спортивный стиль. Вместе с большими накладными карманами и фигурными кокетками, хлястиками и поясами, утверждаются и строгие формы мужского пальто. Появляются куртки, пальто с цельнокроеными рукавами, зауженные книзу брюки, желая этим самым сделать мужскую фигуру стройной, а костюм более естественным.

Особо модным в этот период является двубортный пиджак с застежкой на две пуговицы. Лацканы пиджака – удлиненные и широкие. Официальным костюмом являлся однотонный, темный с шалевым воротником. Однобортный пиджак делается более приталенным, чем двубортный. Костюм спортивного стиля отличают большие накладные карманы, хлястики, пояса, погоны.

Классического стиля летний костюм из светлых шерстяных тканей под влиянием американских вкусов вытесняется светлыми брюками из несминающихся синтетических тканей или с примесью синтетического волокна и свободной светлой или пестрой хлопчатобумажной блузой с короткими рукавами. Большое распространение получают также легкие пиджаки без воротника. Их носят с рубашкой с мягким отложным воротником.

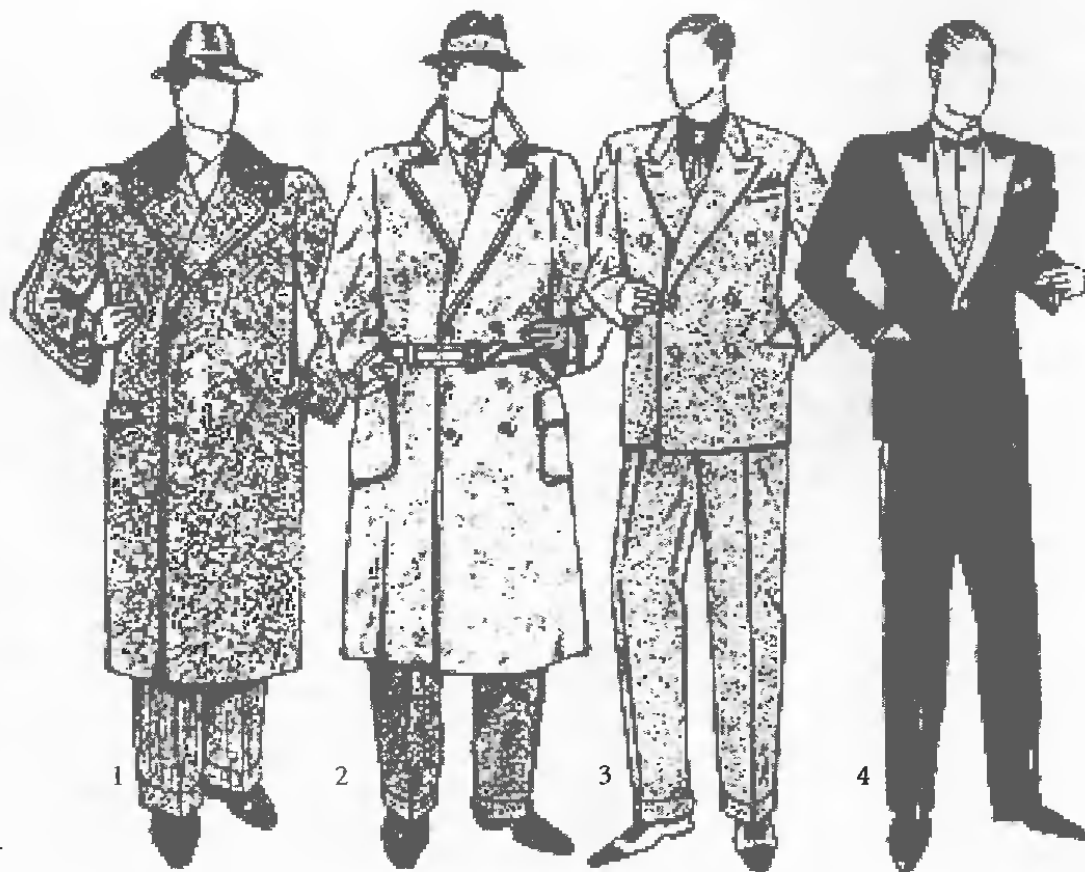
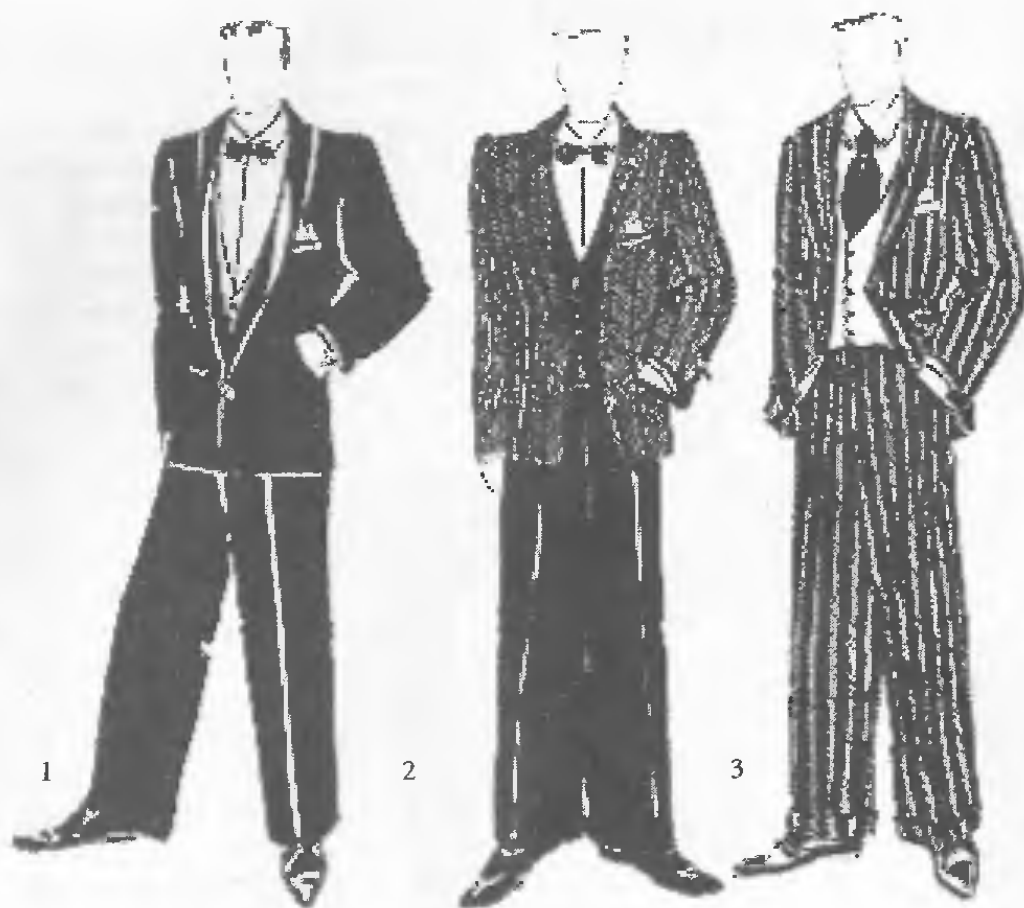


Рис. 115, 1–4. Мужской костюм 1930–1940 гг.



Начиная с 50-х гг. на Западе все настойчивее заявляет о себе молодежь, своими выступлениями опрокинувшая устоявшиеся понятия об этике, авторитетах эlegantной моды. Подростки утверждают свои вкусы в манере одеваться, что получило название антимода. Антимода отказывалась от общепринятых типов одежды и их сочетаний, утверждала в костюме эстетику безобразного.

Усилившийся интерес молодежи к одежде быстро начинают поддерживать и использовать в своих интересах большие торговые дома. Одеждой молодых являются пришедшие из Америки джинсы. Притягательным материалом становится также кожа (натуральная или искусственная), дополнениями к молодежному костюму — ковбойские шляпы, широкие пояса, а отделкой — металлические заклепки.

Модная линия в костюме 60-х гг. явилась последовательным развитием моды 50-х гг. К исконным атрибутам мужского гардероба в 60-е гг. добавляются новые виды одежды: пальто на отстегивающейся подкладке, легкие пальто, двухсторонние куртки и т.д.

Изменился и силуэт одежды: плечи умеренной ширины плавно переходят в рукава; короткие пальто, узкие по всей длине брюки — все это подчеркивает спор-

тивный облик человека. Особое внимание уделяется ансамблю. Мужской костюм дополняют преимущественно белые сорочки, в тон костюма галстуки и шляпы с небольшими полями.

В повседневном костюме пропорции, цвет и фактура материалов подчеркивают его деловой спортивный характер. Наряду с гладкоокрашенными одноцветными тканями разнообразных фактур для пиджаков применяются пестротканые, буклированные, рисунчатые. Пиджак и брюки могут быть из разных гармоничных по рисунку, цвету и фактуре тканей.

Элегантность, простота и строгость — отличительные черты официального костюма. Пиджак полуприлегающей формы делается однобортным, реже двубортным.

Длинные пальто в 60-е гг. часто заменяли удлиненными куртками (рис. 118, 1).

Повседневная одежда второй половины 60-х гг. формируется лаконично, решается прямого или полуприлегающего силуэта, в композиции одежды преобладают вертикальные линии. Одежда спортивного стиля отличается палитрой более ярких цветов, смелыми композиционными решениями. Композиционно ее дополняют такие детали, как кокетки, накладные кар-



Рис. 116, 1-6. Мужской костюм 1940-1950 гг.



Рис. 117, 1-2. Мужские пальто 1950-1960 гг.



Рис. 118, 1-2. Мужской костюм 1960-1970 гг.

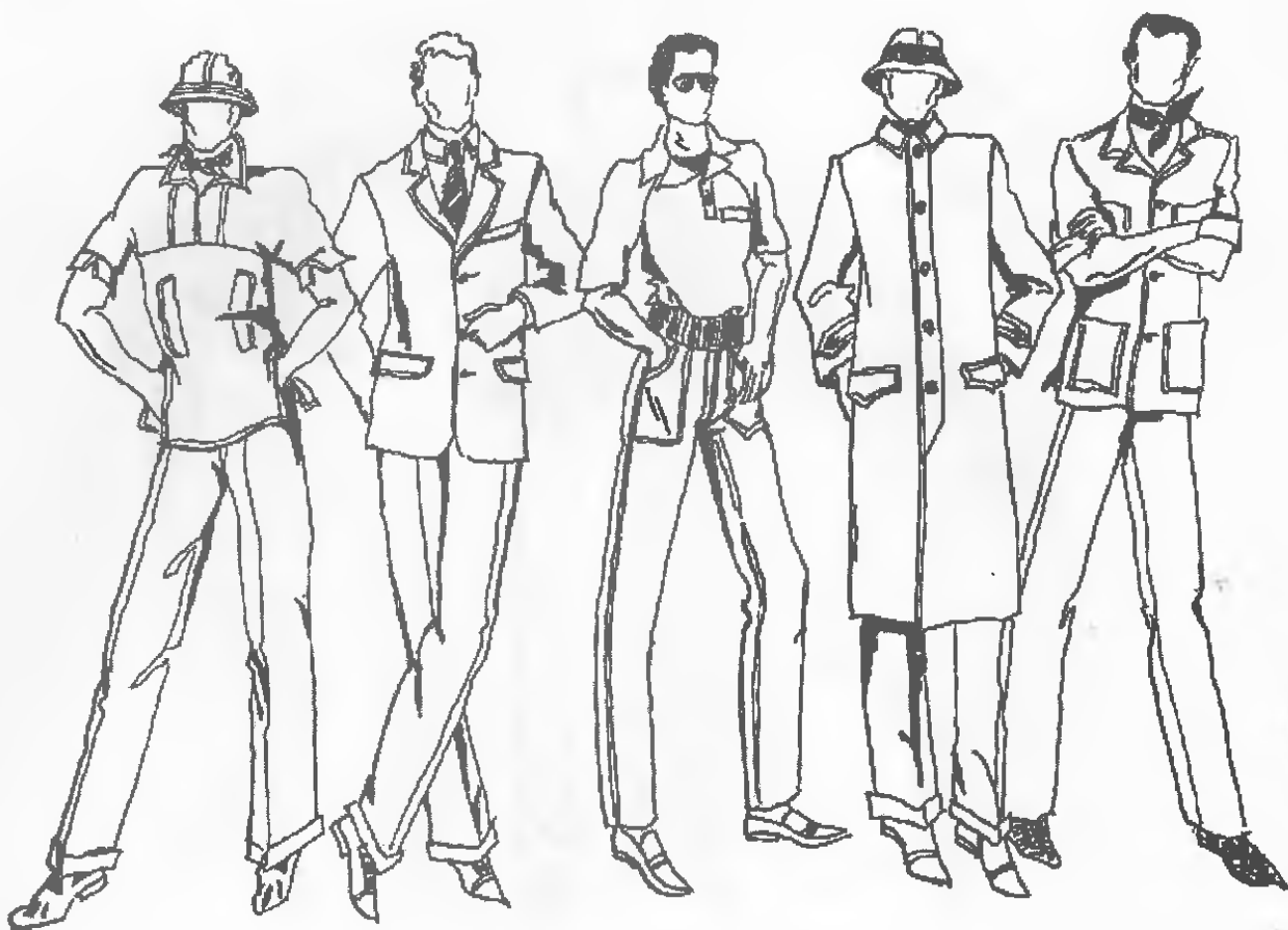


Рис. 119. Мужской костюм 1970–1975 гг.

маны, хлястики, пояса, погоны, разнообразные отделочные швы, металлическая фурнитура и др. (рис. 118, 2).

В нарядной одежде этого времени ведущее место занимает костюм классического стиля. Модным элементом становится жилет. В зависимости от характера и назначения костюма он может быть выполнен из ткани костюма или из ткани брюк. В костюмах для торжественных случаев жилет может быть цветным – из шерсти или шелка.

Пиджак нарядного костюма продолжает оставаться удлиненным, в повседневном – может быть короче. Линия талии – на естественном месте, в вечерних костюмах – слегка завышена.

Брюки по-прежнему сохраняют по всей длине ровный, прямой силуэт, с плотным облеганием по линии бедер.

Свежий ветер моды срывает с пальто хлястики, пояса, фигурные кокетки, манжеты, накладные карманы: пальто становится строгим. Пальто укорачивается и к концу 60-х гг. его длина колеблется в пределах 5 см выше колена. Форма пальто – прямая, не слишком широкая, с покатой линией плеча, плавно переходящей в рукав. Такую обтекаемую форму плеча достигают конструкцией “реглан”.

В 70-е гг. мужской костюм претерпевает изменения, за исключением костюма классического стиля, для которого по-прежнему характерны гладкие ткани, а также в клетку, полоску. Пиджаки в основном однобортные, с застежкой на 2–3 пуговицы. Умеренной ширины лацканы несколько удлинились. Брюки по-прежнему облегают бедра, ровные по всей длине, иногда с манжетами. Выходной костюм дополняется жилетом. Пиджак конструктивно решается с боковыми шлицами или шлицей по среднему шву спинки.

В моделях мужской одежды спортивного стиля стали использоваться новые материалы, формы и виды отделки, детали, асимметричные решения – все то, что до сих пор оставалось принадлежностью женской одежды (рис. 119).

Во второй половине 70-х гг. наблюдается большая свобода выбора, разнообразие форм и видов одежды, меньше ограничений. Костюм классического стиля почти не изменился, только пиджаки стали короче, а лацканы длиннее и уже. В последующие годы классического решения пиджак становится более свободным, еще больше удлиняются лацканы, вновь в моде двубортная застежка.





Рис. 120. Мужской костюм 1975–1980 гг.

Меняется силуэт брюк: становится более широкими на уровне бедер и неизменными остаются внизу (рис. 120).

Пальто по своему силуэту повторяет форму пиджаков. Для них также характерно минимальное облегчение. Детали в пальто более крупные, шире стали воротники и лацканы, чаще встречаются накладные карманы с клапанами. Пальто спортивного характера, как правило, прямого силуэта, длиной до колена и выше, пальто классического стиля решаются более удлиненными.

Спортивный и классический стили характеризуют мужской костюм 80-х гг. Воротники и лацканы пиджаков – средней ширины, застежка – высокая или наоборот, низкорасположенная.

Пальто – демисезонные и зимние – самые различные: классических форм; свободные, несколько расширенные книзу, прямого силуэта, чуть зауженные книзу; спортивного стиля, в том числе укороченные, свободные; в композиционном построении – простые.

Во второй половине 80-х гг. в нарядной одежде для молодых мужчин новую, более разнообразную трактовку получил классический стиль. Для моды характерен новый принцип создания ансамбля в костюме, за-

ключающийся в соединении между собой элементов разных стилевых направлений. Мода допускает сочетание функциональных элементов костюма довольно сдержанного решения с элементами фольклорного и других стилевых решений. В повседневную одежду (для всех возрастных групп) вводились различные варианты соединения элементов классического и спортивного стилей. Дальнейшее развитие получила группа межсезонной одежды с различными видами утеплителей, в том числе объемными, обеспечивающими универсальное применение одежды.

Модная одежда подчеркивает естественные пропорции мужской фигуры. Акцентируется расширенная линия плеч – четкая и спрямленная в официальной одежде классического стиля и плавная округлая в повседневной одежде спортивного стиля. Модными становятся три силуэта: прямой, полуприлегающий и трапециевидный. При этом трапециевидный силуэт характерен для верхней одежды. Расширение формы начинается не от проймы и линии груди, а от линии плеч, благодаря свободно расходящимся складкам, заложенным вдоль пройм и по центру спинки.

Анализируя иллюстрации периода 1940–1980 гг., можно отметить, что мода в мужской одежде изменя-

лась за счет ширины плеч пиджака, пальто; степени покатости плеч; ширины и длины пиджака, пальто и брюк, ширины и формы лацканов, воротника, а также отличалась появлением нестандартных форм одежды – курток, блуз и разнообразных тканей – цвете, фактуре, рисунку; менялся также цвет сорочек и галстуков как модных дополнений к костюму.

Проанализируем также изменение обуви в мужском костюме XX в.

Обувь, став объектом внимания художников и конструкторов, создавалась в едином ансамбле костюма, соответствуя определенному стилевому решению.

Начало века ознаменовалось тем, что рядом с классическим развивается спортивный стиль в костюме. Наиболее популярной обувью были ботинки (рис. 121, 1). До 30-х гг. широко распространена обувь, застегивавшаяся на кнопки или пуговицы. Обувь с застежкой на резинке вышла из моды вскоре после 1920 г. Предпочтение отдавалось обуви на шнуровке.

Для повседневной носки были ботинки с узким носком и настрочными берцами и низким каблуком (рис. 121, 1). Для подошвы использовались резиновые материалы. Для ботинок 20-х гг. характерна большое количество блочек и задний наружный ремень, отличие заключалось в распространении обуви с настрочными берцами и настрочной союзкой. Для разнообразия композиционного и конструктивного построения ботинок применялись отрезные носки и берцы из материала, имитирующего крокодилову кожу. В это время прочно закрепились в мужском гардеробе полуботинки (рис. 121, 2) с овальной формой носка, низким каблуком, декором в виде отделочных строчек и перфорации и различной фактурой материалов – кожа (матовая, лакированная), велюр и др.

В обуви второй половины 20-х гг. наблюдается тенденция к большому членению заготовки верха и увеличению числа составных деталей (количество их – 5–8). Конструкция полуботинок остается прежней – с настрочной союзкой. Разнообразие композиционного построения создается за счет членений, а также декора – различных отделочных строчек и перфорации.

В обуви 30-х гг. утяжеляется форма носочной части, каблук – невысокий (рис. 121, 3). Композиция обуви часто строится на сочетании различных материалов по фактуре – кожа обычная, с имитацией крокодиловой, рептилий, велюр, замша, текстильные материалы. Применяются конструкции с настрочными берцами и с настрочной союзкой. Обувь обильно декорируется строчками, перфорацией.

В 40-х гг. преобладают полуботинки с настрочными берцами в разнообразных вариантах, туфли встречаются реже (рис. 121, 4–7). Как правило, обувь делается

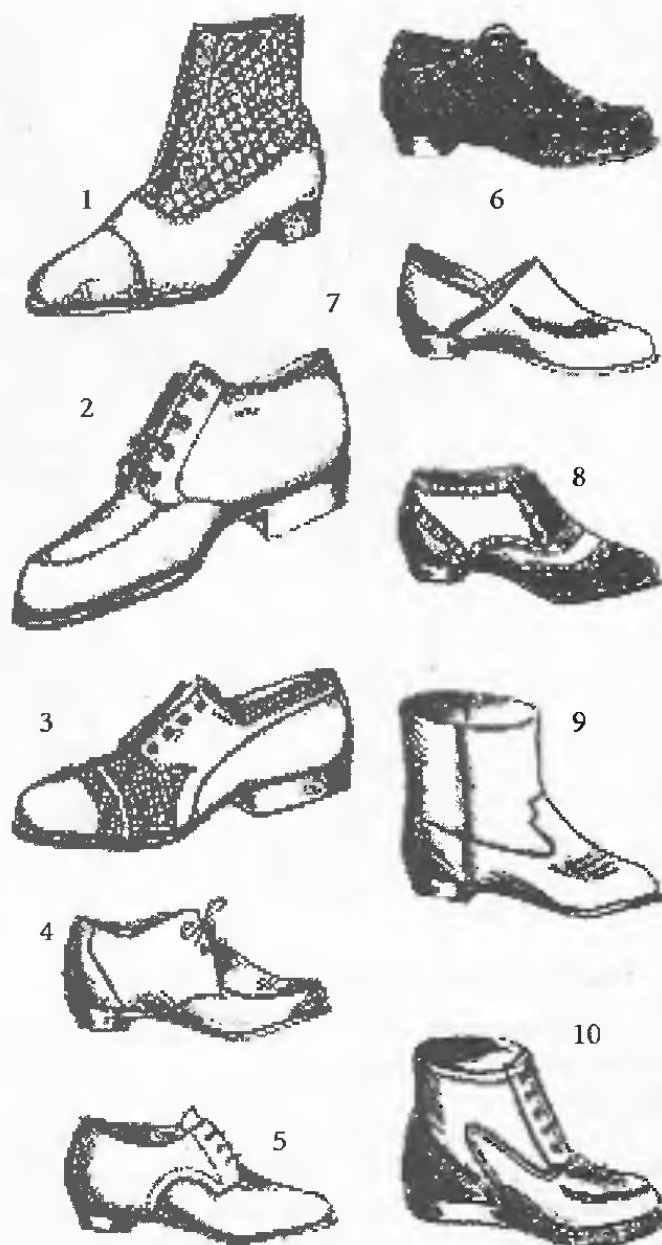


Рис. 121, 1–10. Мужская обувь 1900–1940 гг.

на каучуковой подошве, с невысоким каблуком. Декоративных элементов мало или отсутствуют вообще. Во второй половине 40-х гг. наиболее распространенной обувью остаются полуботинки, зимней обувью – сапоги с невысокими голенищами (рис. 121, 8, 9), менее распространенной – туфли и полуботинки. Конфигурация деталей кроя – самая разнообразная. Встречается декоративная отделка – перфорация, строчка, оплетка (рис. 121, 10). Форма носка к концу 40-х гг. становится овальной.

Распространенной конструкцией обуви 50-х гг. становятся туфли типа “мокасин”. Встречается открытая обувь для лета в виде сандалий. Форма носочной части – слегка закругленная, каблук – средней высоты. Харак-

терными декоративными элементами являются черес-подъемные ремни и оплетка по краям деталей или по соединительному шву (рис. 122, 1–5). Во второй половине 50-х гг. распространены туфли различной конфигурации, часто – с мокасиновой вставкой. Популярны также полуботинки с настрочными берцами с дополнительными функционально-декоративными деталями. Встречались туфли на высокой толстой подошве, но не получили широкого распространения. Форма носочной части обуви слегка заостренная, а в нарядной обуви – сильно заостренная и удлиненная, каблук – средней высоты или низкий.

Силуэт мужской нарядной обуви начала 60-х гг. несколько удлинен (рис. 122, 6, 7). Тенденция к дальнейшему уплощению носочной части отсутствует. Носочную часть обуви сравнивают с формой “узкого ногтя”. Линия выреза подчеркивается окантовкой, обтачкой или строчкой по всему периметру канта. Конфигурация деталей верха и декор созвучны с формой стопы – формой колодки и конструктивным решением заготовки.

Нарядная обувь декорируется незначительно: плетение, точечная перфорация, замыкаемая отделочными строчками, сочетание фактур материалов. Декор располагается в основном на берцах. Конструкция заготовки нарядной обуви предусматривает три решения: “конверт” на шнурках; конструкция с союзкой, которая накладывается на берцы; конструкция с округлой союзкой.

Носочную часть повседневной обуви сравнивают с формой “расширенного ногтя”, невысокий каблук имеет прямую форму. В ассортименте летней обуви – сандалии (рис. 122, 8). Модны также ботинки с удлиненными берцами и с оформлением носочной части различными декоративными приемами, имитирующими мокасины (рис. 122, 9). Во второй половине 60-х гг. актуально оформление носочной части обуви строчками, накладными деталями, различной ширины бейками, вставками, края которых накладываются на союзку с последующей прострочкой рельефными отделочными стежками. Обувь становится зрительно более объемной, носочная часть расширяется, а каблук уплощается. В композиции обуви широко используются сочетания фактур и цветов материалов. Высокая линия проявляется в применении крупных “языков”, закрывающих почти половину подъема ноги (рис. 122, 10). Распространены клеевой и рантовый методы крепления верха обуви с низом. Носочная часть обуви второй половины 60-х гг. имела несколько форм – усеченная, со смягченными гранями, округлая, острая, каре. Характерной чертой обуви является легкость и эластичность.

По конструкции различались следующие виды обуви – “конверт”, “мокасины” (или типа “мокасин”) и обувь с накладной на берцы союзкой (рис. 122, 11–13). Если раньше модными были черный и коричневые цвета всех оттенков, сейчас добавляются землисто-серые тона. В качестве декора применяются различные ремни, строчки, фурнитура, сочетание фактур материалов. Обувь носит ярко выраженный спортивный характер.

В начале 70-х гг. происходит изменение силуэта обуви, носочная часть – в форме “каре”, округленного “каре”, расширенного овала, подошва – чрезвычайно толстая “платформа” (рис. 122, 14), высота каблука – до 80 мм. Преобладающей конструкцией обуви является “конверт” с застежкой на шнурки. Отличительная особенность обуви этого времени – массивность, объемная носочная часть. Декоративные элементы обуви – ажурные строчки в несколько рядов, бейки различной ширины, вставки, края которых отделаны рельефными цветными строчками, сочетание разноцветных материалов в композиции обуви.

В качестве летней обуви широко предлагаются “сабо” (рис. 122, 15) на массивной, как правило, деревянной подошве. Верх с низом соединены с помощью декоративных гвоздей или скрепок. Среди отмеченного выше разнообразия обуви характерны также туфли и ботинки с высокими берцами на плоской подошве и невысоком каблуке (рис. 122, 16).

Во второй половине 70-х гг. широко представлена обувь спортивного стиля с характерными приемами декоративного решения – строчки, фурнитура, рельефные швы и строчки, перфорация. Нарядная обувь представлена в классическом решении с носочной частью в форме смягченного каре. Наиболее распространенная конструкция в этой группе “лоафер”. В декоративном решении этой обуви используются тонкие канты, тачные швы, изящная ажурная строчка. Ботинки и полуботинки для повседневной носки выполнены из кож повышенных толщин. Подошвы такой обуви представляют собой блоки из облегченной пористой резины с рифленой ходовой поверхностью. Сапоги для зимы имеют голенища прямой формы. В качестве декора широко используются ремни с пряжками. На рис. 122, 17–19, представлена модная обувь рассматриваемого периода.

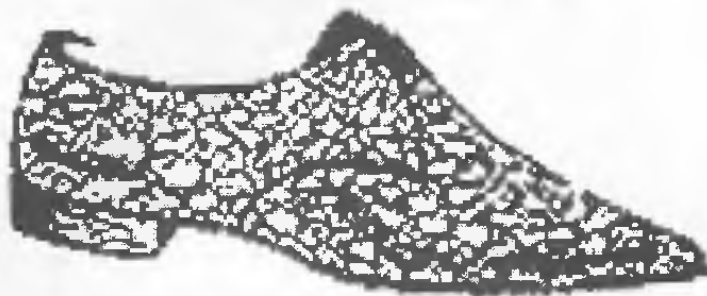
В 80-х гг. в моде обувь классического и спортивного стиля. Форма носочной части нарядно-повседневной обуви – зауженный овал и скругленное каре, для повседневной обуви – овал и скругленное каре. Наряду с натуральными материалами широко применяются для верха обуви различные искусственные и синтетические материалы.



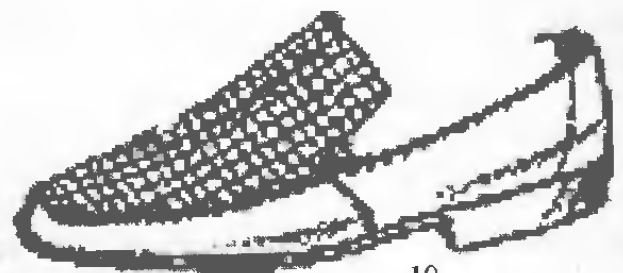
1



2



6



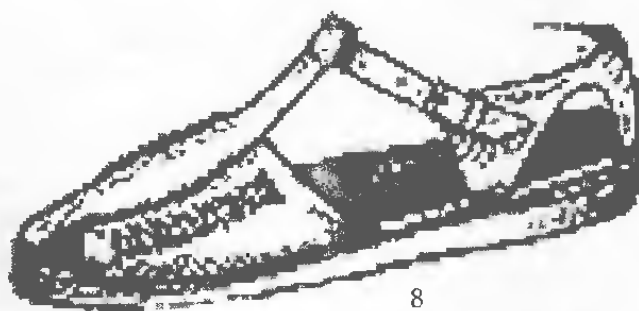
10



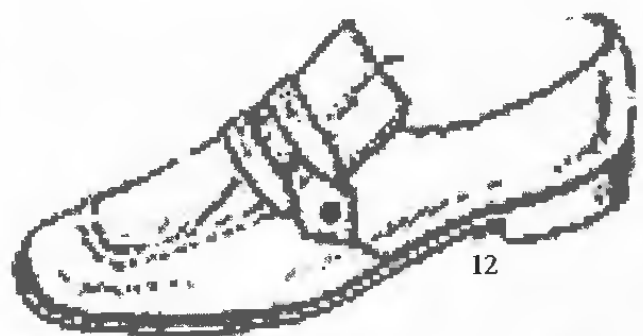
7



11



8



12



9



13

Рис. 122, 1–19.  
Мужская обувь  
1950–1970 гг.

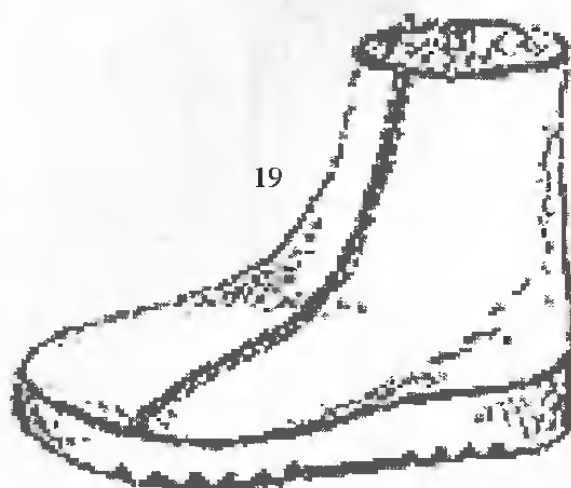
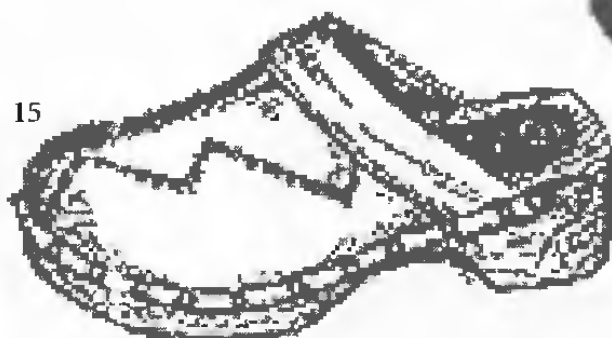


Рис. 123, 1–4. Платье для девушки-подростка 1900–1920 гг.

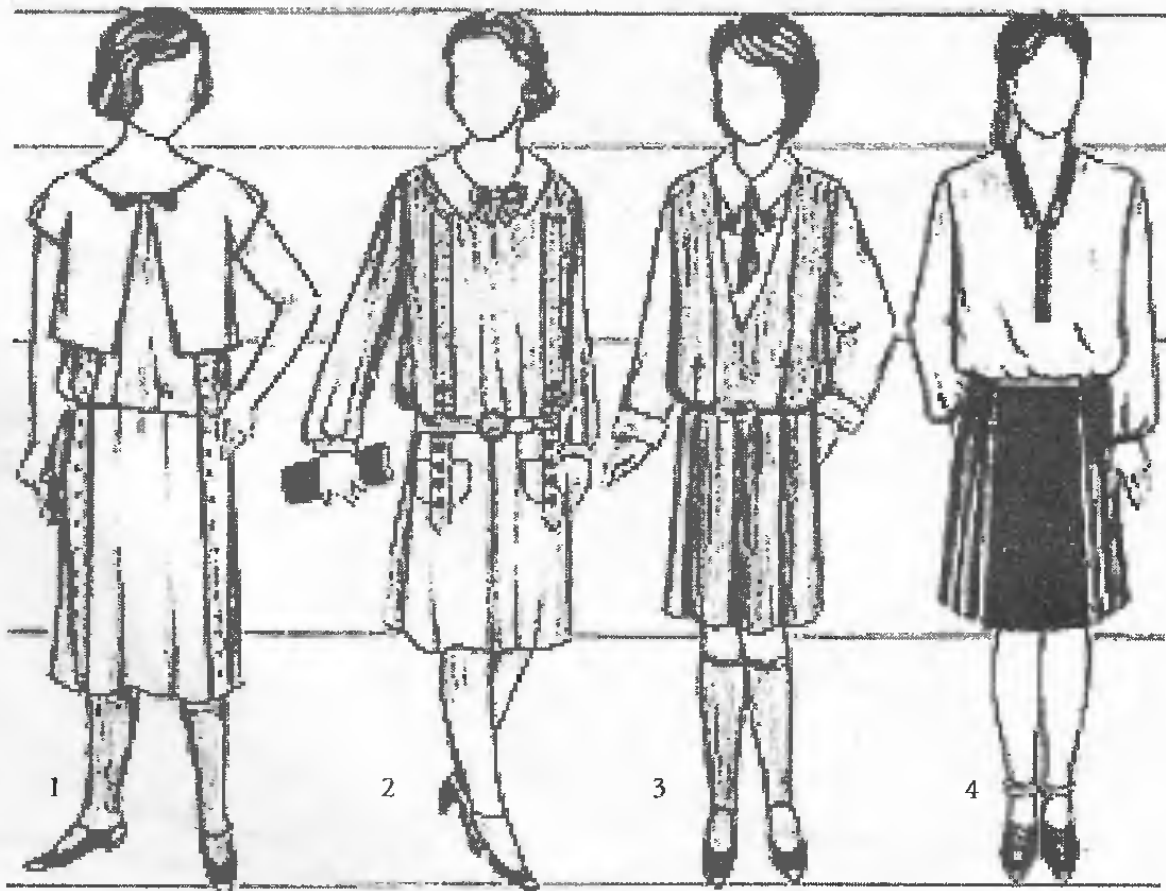


### 2.8.3. Детский костюм

Детская одежда, как самостоятельная группа, возникла только во второй половине XVIII в. До этого времени детская одежда была уменьшенной копией одежды взрослых. В конце же XIX в. указывалось, что, если

одежда детей и подростков похожа по форме и конструкции на одежду взрослых, то она считается безвкусной.

XX в. решил проблему детской одежды. Особенно вторая половина века; ее можно назвать веком ребенка:





именно в это время была сформирована детская одежда – легкая, практичная, удобная, соответствующая возрасту и пропорциям. Детская одежда при этом меняется медленнее, чем взрослая, а из калейдоскопа модных направлений она выбирает самое практичное.

История детского костюма XX в. зафиксирована в основном в журналах мод. Проследим вкратце, как формируется детский костюм 1900–1980 гг.

Судя по иллюстрациям (рис. 123, 1, 2), костюм девушки-подростка в начале века соответствовал эталону женской моды и находился под влиянием стиля модерна. Постепенно юбка платья, как и в женском костюме, укорачивалась и становилась менее пышной, чем раньше. Характерной особенностью платья являлись расширенные к низу рукава. Платья в 1912–1914 гг. (рис. 123, 3, 4) становятся короче, рукава – уже, линия талии у платья – на естественном месте или немного выше ее.

Платье с мягкими, плавными линиями подчеркивает естественные пропорции фигуры и образно напоминает женское платье. В 1916 г. укороченное платье с завышенной талией, со сборками и оборками представляло собой сочетание двух туник.

Итак, судя по представленным здесь иллюстрациям (рис. 123), детская одежда 1900–1920 гг. находилась еще под влиянием женской моды.

Рассмотрим одежду 1920–1940 гг. (рис. 124). Три представленные здесь модели платья девочек старшего школьного возраста (рис. 124, 1–3) являются почти копией взрослой одежды 20-х гг. Дальше прослеживается переходная грань (рис. 124, 4), за которой влияние моды взрослых как бы оканчивается, и одежда носит черты, типичные для детей старшего школьного возраста. Модели этого периода прилегающих форм с расширенной книзу юбкой. Свободная верхняя часть одежды скрывает угловатость детской фигуры (рис. 123, 5–7).

Как и в платьях, в моделях пальто, представленных на рис. 125, 1, 3, чувствуется сильное влияние моды взрослых. Пальто объемных форм с заниженной талией (рис. 125, 1, 2). В конце 20-х гг. объем пальто уменьшается, расширение прямой формы от линии бедер конструктивно достигается с помощью фигурных подзоров (рис. 125, 3). В 30-е гг. – одежда умеренных объемов, в основном прямого или слегка расширенного книзу силуэта (рис. 125, 4–7). В эти годы одежда девочек старшего школьного возраста формируется самостоятельно, выйдя из-под влияния одежды взрослых.

1900–1940 гг. вызывают интерес также в плане формирования и становления детского мальчикового костюма.

Детский мальчиковый костюм начала века представлял собой копию костюма взрослого мужчины в

Рис. 124, 1–7 (слева и справа).  
Платье для девушки-подростка  
1920–1940 гг.

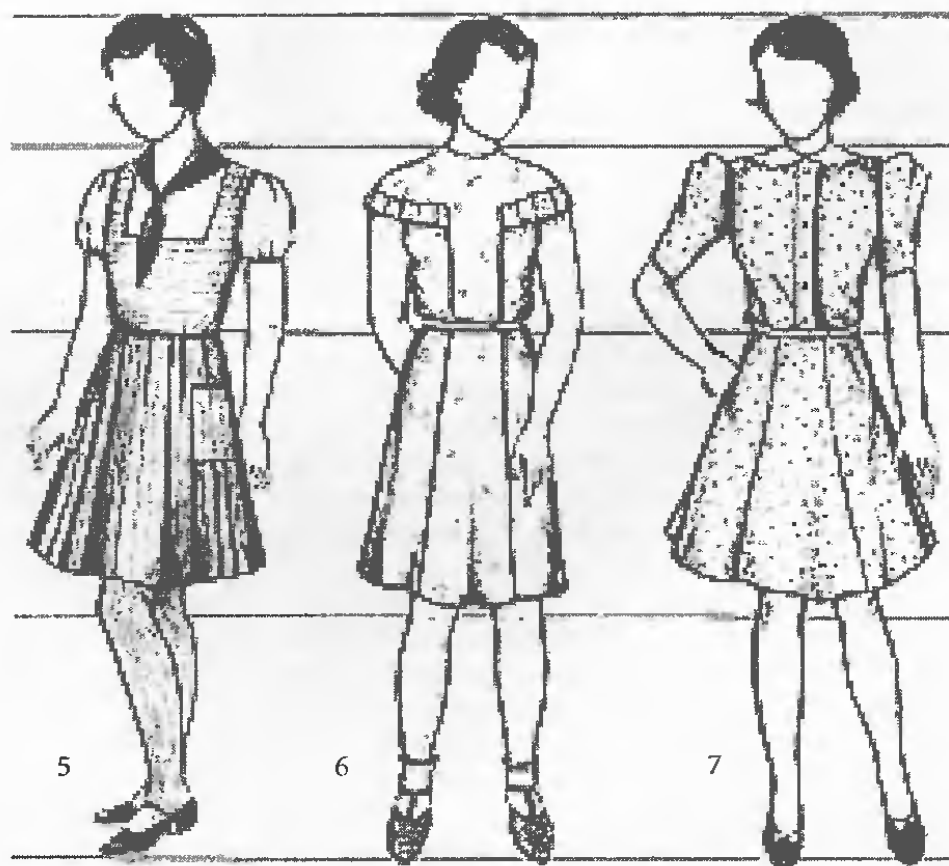




Рис. 125, 1–7 (вверху и справа). Пальто для девушки-подростка 1920–1940 гг.

миниатюре. Акцент в детском костюме делается на линии бедер (рис. 126, 1, 2). Длина брюк – ниже линии колена. В композиции костюма широко присутствуют отложные воротники (рис. 126, 2), галстуки (рис. 126, 1, 3), банты, широкое отражение находит “морская” тема (рис. 126, 2).

В 1910–1915 гг. брюки укорачиваются, появляются в детском костюме такие “взрослые” атрибуты, как помочи с горизонтальной планкой (рис. 126, 3). 1915–1920 гг. отличаются разнообразием форм. Линия талии в одежде подчеркивается по-разному: высоко, низко (рис. 126, 4) или вообще не акцентируется (рис. 126, 5). В ассортименте детской одежды впервые появляются полукombineзоны (рис. 126, 5) и рубахи (сорочки) с короткими рукавами. Длина брюк ориентируется стабильно на линию колена.

В детском костюме 1920–1925 гг. утверждается полукombineзон как удобный для детей вид одежды (рис. 126, 6), встречается также комбинезон (рис. 126, 7). Разнообразные накладные карманы делают детскую одежду удобной, а отделка крупными пуговицами – забавной. К концу 20-х гг. мальчишеская одежда приобретает свои характерные черты.

В 1925–1930 гг. наблюдается дальнейшее развитие детского комбинезона, утверждая отличительные чер-

ты детского костюма – небольшие воротники, дополненные галстуком или шнурком, контрастное цветовое решение. Линия низа брюк резко перемещается вверх, как бы превращая штаны в шорты. Линия талии в одежде подчеркивается по-разному: завышена (рис. 126, 8), на естественном месте (рис. 126, 9) или вообще не акцентируется (рис. 126, 10).

1935–1940 гг. – время появления детских учреждений, ускорение ритма жизни. Одежда приобретает максимум удобства за счет упрощения и ее многофункциональности. Конструкция одежды рассчитывается с учетом требований массового производства. Окончательно утвердился комбинезон как удобный и практичный вид детской одежды (рис. 126, 11).

40-е гг. характеризуются в истории костюма заметным влиянием военного костюма и на детский костюм. Одежда была короткой, с расширенным плечевым поясом и подчеркнутой линией талии – с помощью пояса или достигалось конструктивно (рис. 127, 1). Ширина плеч увеличивалась за счет расширения покроя лифа. Во второй половине 40-х гг. сохранился контраст подчеркнутой талии с широкими плечами и низом юбки платья. Популярными были юбки-солнце, выкроенные из круглого куска ткани или полукруга, плиссированные или гофрированные лучами. Характерным

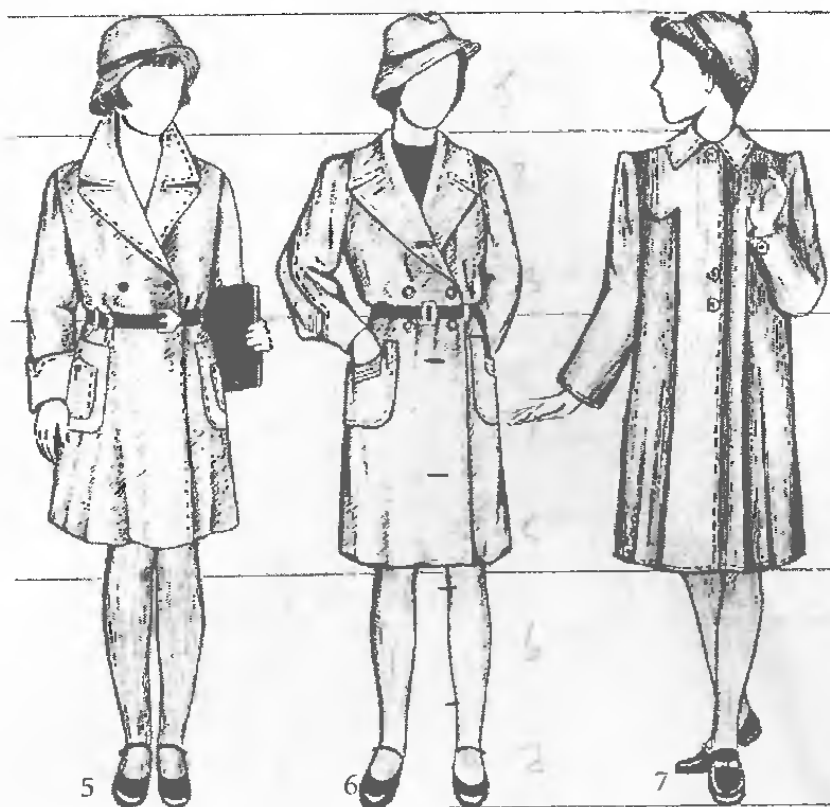
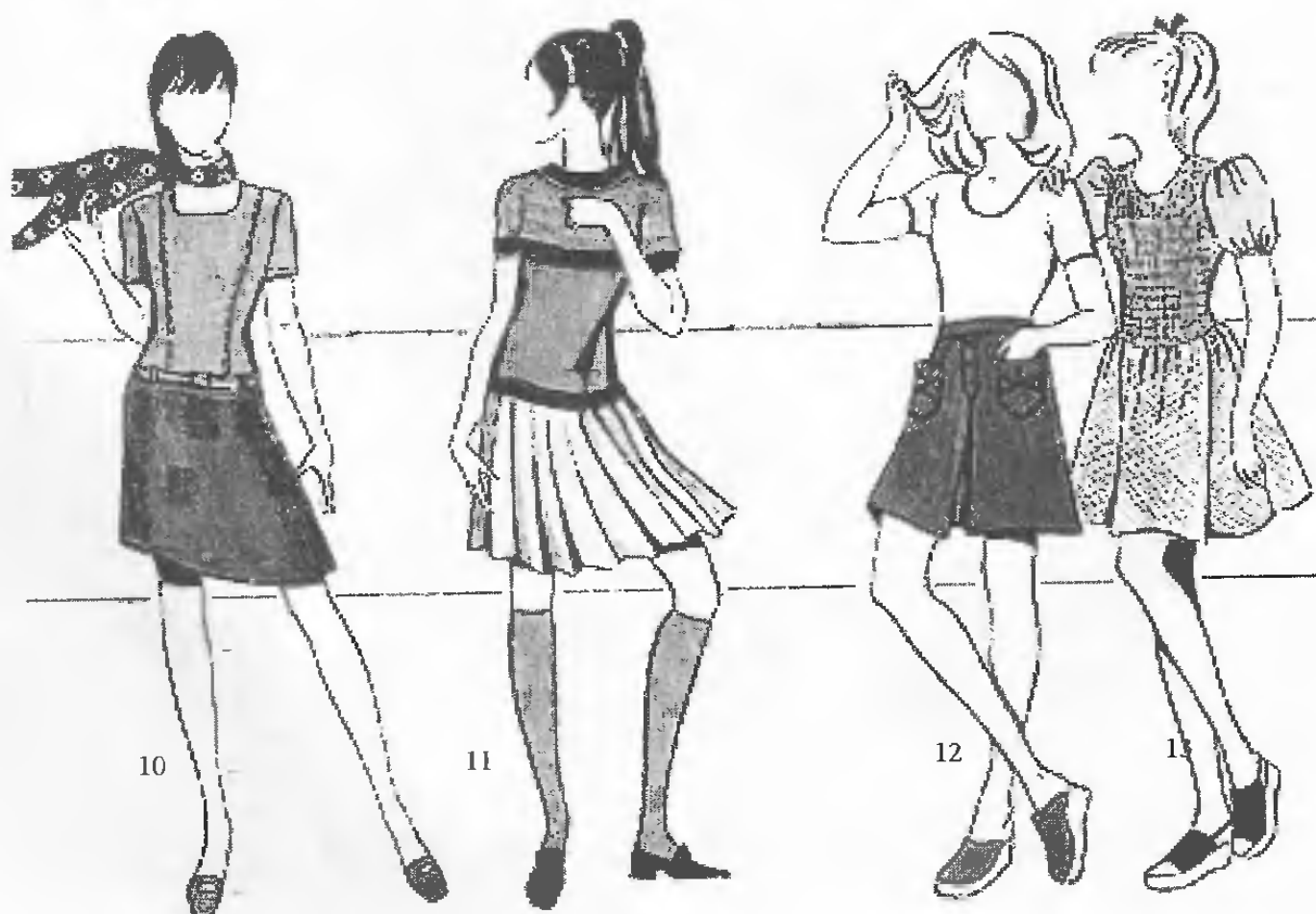


Рис. 126, 1—11. Маль-  
чиковый костюм 1900—  
1940 гг.





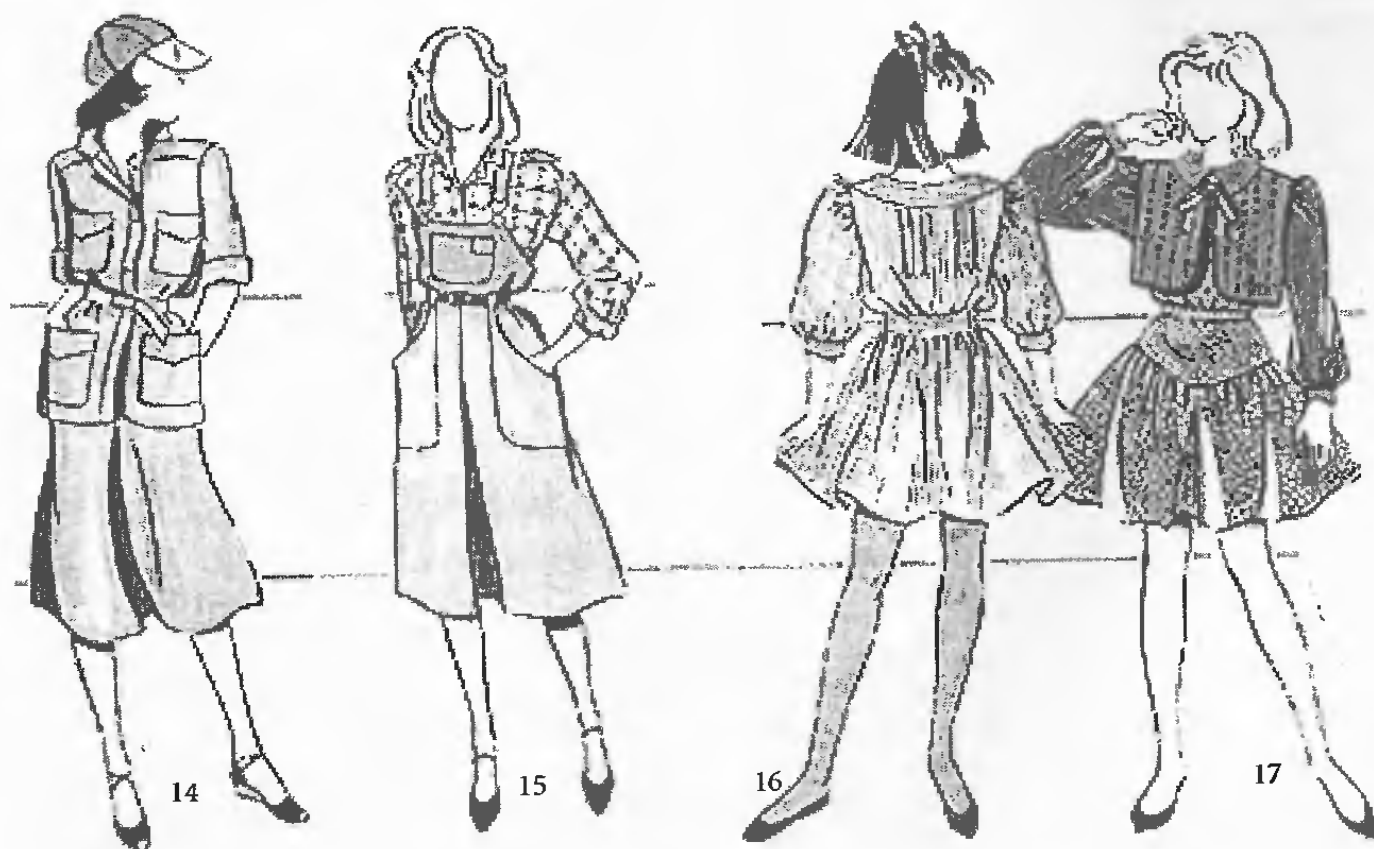


Рис. 127, 1–17 (слева и справа). Одежда для девушки-подростка 1940–1980 гг.

элементом композиции платья были различные накладные карманы, располагавшиеся на линии талии или закреплявшиеся на поясе (рис. 127, 2). Для пальто характерны два силуэта – прилегающий и прямой. Девушки носят шляпы и береты (рис. 127, 3).

В начале 50-х гг. наблюдается постепенный уход от широких плеч, складываются в одежде подчеркнутые женственные линии. Линия плеча в пальто также становится более плавной (рис. 127, 4), а силуэт – мягким. Маленький облегающий лиф и широкая юбка характеризуют платья для девушек. В нарядном платье применяются нижние юбки, пышные и накрахмаленные, удерживающие колоколообразную форму верхней юбки (рис. 127, 5). Вторая половина 50-х гг. отличается разнообразием форм. В нарядных платьях сохраняется облегающий лиф и удлиненная объемная юбка. Придаточная форма с отрезной расширенной юбкой характерна и для пальто (рис. 127, 6).

В начале 60-х гг. наметилась новая длина юбок и пальто – немного выше линии колена. Пышная юбка в сборку сохраняется в нарядной одежде (рис. 127, 7, 8). В повседневной одежде более спокойные линии, характерны юбки в складку (рис. 127, 9). Плавная линия плеча достигается конструкцией проймы и рукава (рис. 127, 8) или вырезом горловины и формой воротника (рис. 127, 7). Пальто трапецевидной формы в сочетании с покатыми плечами образовывали в целом мягкую, плавную овальную линию и форму. Во второй половине 60-х гг. ведущее место занимает геометрическая простота форм. Основные формы одежды – прямая, слегка приталенная спереди, полуприлегающая и трапецевидная. Популярны трикотажные изделия в виде джемперов в сочетании с короткими юбками, часто в складку (рис. 127, 10, 11). Особо острый вариант одежды – пальто и платья свободной формы, на кокетке, с длинными рукавами на манжете – стиля “маленькая девочка”.

В первой половине 70-х гг. сохраняется простота форм, основные силуэты – приталенный и полуприталенный. В моду входит “джинсовый” спортивный стиль (рис. 127, 12). Длина юбки заметно укорачивается. В одежде господствует длина “мини”. В противовес четкости линий одежды спортивного стиля выступают многочисленные сборки, буфы и рюши в платьях и блузках (рис. 127, 13), которые могут, однако, свободно компоноваться в костюме с джинсами или спортивной короткой юбкой. В конце 70-х гг. спортивный стиль в костюме продолжает развиваться. Наряду с джинсовым появляется стиль “сафари”: юбки, блузы, сарафаны и комбинезоны из плащевых тканей с разнообразными деталями – планками, накладными карманами всевозможных форм, кокетками, шлевками, металли-

ческой фурнитурой. Эта одежда хорошо гармонирует с кепками, косынками (рис. 127, 14). Сарафаны и брюки сочетаются с блузками, напоминающими ковбойские (рис. 127, 15). Появляется новый силуэт брюк, особенно полюбившийся подросткам и молодежи – “банан”. Наряду со спортивным стилем существует фольклорный: многоярусные широкие и длинные юбки, просторные “деревенские” кофты с прошивками и вышивкой. В костюме большое значение стали придавать комбинаторности – все предметы гардероба подбираются так, чтобы можно было их свободно сочетать друг с другом.

Для одежды подростков начала 80-х гг. характерны свободные объемные формы со спущенной и углубленной проймой и рукавами, присборенными по окату (рис. 127, 16, 17). Композиция костюма создается на сочетании различных материалов – по фактуре, в цвете. Популярность приобретают стеганые куртки и жилеты (рис. 127, 17); в моду входят свободной формы и длиной до колена брюки на манжетах (гольф, кюлоты). Все в целом говорит о том, что в 1940–1980 гг. существует своя мода – мода для детей, что детский костюм как таковой сформировался.

Детская обувь XX в. формировалась во взаимосвязи с одеждой в единую целостную систему. Мода начала века оказала влияние и на детскую обувь. На рис. 128 представлены формы и конструкции модных туфель и ботинок детской обуви этого времени: простые формы и конструкции, наборные прямоугольные или скошенные каблучки и тупой носок обуви. В 1908–1914 гг. в детской, подобно женской, обуви наибольшей популярностью пользовались туфли-”лодочка” на столбикообразном, тонком каблучке, отделанные лентами, завязывающимися бантом, а также ботинки с удлиненными берцами с застежкой на пуговицы. Модными были туфли из тканей в клетку, полоску или с мелким точечным орнаментом. Декором служили также банты, отделочные строчки, фурнитура, сочетание материалов (по фактуре и цвету), при этом особенно модным было сочетание белого с черным.

В 1915–1923 гг. были характерны разнообразные формы обуви. Наряду с ботинками носили туфли различной конструкции на низком каблучке – туфли-”лодочка” с различной конфигурацией выреза, с одной-двумя перемычками, перекрещивающимися спереди, с использованием различных материалов.

Во второй половине 20-х гг. модны туфли из матовой или лакированной кожи на низком или среднем каблучке с перемычкой и удлиненным носком.

30-е гг. характеризуются появлением сандалий на низком каблучке, носят также босоножки, туфли, ботинки.





Рис. 128. Детская обувь 1900–1940 гг.

В композиционном построении обуви 40-х гг. (рис. 129) наблюдается акцентирование застежки. Носочная часть обуви имела наполненную овальную форму. В качестве декора использовались аппликации, отделочные строчки, сочетание материалов по фактуре (в основном, кожа и текстильные материалы).

В детской обуви 50-х гг. по-прежнему проявляется внимание ее конструктивному решению и созданию удобной в носке обуви. Распространены туфли, выполненные на основе конструкции “лодочка” с открытым носком, имеющие различную конфигурацию выреза и форму чересподъемных ремней. Встречаются также туфли конструкции “мокасины”. Носочная часть обуви открыта или имеет носок овальной формы. Для низа обуви используется резина. Характерным является цветовое многообразие материалов для верха и низа обуви.

Застежка оформляется на шнурки, а также с помощью чересподъемного ремня. Широко распространены босоножки с открытой или закрытой пяточной частью.

Во второй половине 50-х гг. в обуви повторяются те же конструктивные решения – туфли-“лодочка” с чересподъемным ремнем, ботинки-“конверт” с декоративным ремешком, застегивающимся на пряжку, “мокасины” с овальной вставкой, босоножки с открытой или закрытой пяточной частью. Ботинки изготавливались из кожи, войлока (фетра) в сочетании с мехом (натуральным или искусственным).

В 60-е гг. широкое распространение получили туфли конструкции “лодочка” с открытым или закрытым носком и с чересподъемным ремнем, застегивающимся с помощью пряжки или пуговицы, а также полуботинки с настрочными берцами; босоножки, состоящие из задинки и союзки; ботинки конструкции “конверт”. Декорировалась обувь перфорацией, отделочными строчками, аппликацией, фурнитурой. Для верха обуви широко используются ткани с водостойкой пропиткой – гладкокрашенные и с рисунками (полоска, клетка, горох и др.).

В 70-х гг. наряду с кожей и тканями для обуви находят широкое применение разнообразные полимерные материалы – поливинилхлорид, термопластичные эластомеры, полиуретаны и другие, позволившие с помощью прессформ для литья создавать цельные подошвы с каблучком, что значительно упростило соединение верха с низом и удешевило производство изделий. Новая технология обеспечила не только повышение эффективности производства, но и быстроту внедрения тенденций моды. Литевой метод крепления подошв позволил проектировать их любой формы, отделывать различными декоративными приемами, что для детской обуви особенно важно. По-прежнему ведется поиск решения разнообразного ассортимента детской обуви с различными видами застежки. Для верха обуви широко используются текстильные материалы с пропиткой.



Рис. 129. Детская обувь 1940–1980 гг.

Лакоизм конструктивного решения, декоративность композиционного построения отличает формы детской обуви 80-х гг. Имеет место сочетание различных материалов в композиции обуви – по фактуре, рисунку, цвету. В качестве декора применяется отстрочка цветными нитями, что придает еще большую красочность детской обуви.

Период 1940–1980 гг. отличается поиском наиболее удобных конструктивных решений детской обуви, самого разнообразного ассортимента материалов и их сочетаний в композиции обуви, широким внедрением в детскую обувь новых вариантов решения низа обуви и красочности, привлекательности детской обуви в целом.

### 3. МОДА В КОСТЮМЕ

#### 3.1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ “МОДА”

Огромную роль в развитии и формировании различных видов одежды, обуви, аксессуаров играет мода. Что такое мода? Как она создается?

Слово “мода” происходит от французского *mode*, которое в свою очередь восходит к латинскому *modus*, что означает мера, образ, способ. Есть разные определения понятия “мода”. По В.Далю, мода – это временная, изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах.

Можно встретить и такое определение: мода – это то, что имеет в определенное время самое большое распространение, пользуется наибольшей популярностью и признанием большинства.

Костюм изменялся, развивался, правда, иногда очень медленно. Изменения в костюме созвучны с общим развитием общества, появлением новых материалов, усовершенствованием производства. С развитием международных отношений, усилением торгового обмена люди стали обмениваться и манерой одеваться.

Историки культуры придерживаются мнения, что мода родилась все-таки лишь в XII–XIII вв., когда в костюме стали появляться элементы, использование которых нельзя объяснить необходимостью или развитием эстетического вкуса: например шляпы высотой в метр, шлейфы длиной в сажень, сверхузкие мужские панталоны, в которых невозможно было сесть, или загнутые носки туфель, которые приходилось подвязывать к голени шнурами.

Некоторые специалисты считают, что рождение моды трудно связать с каким-либо определенным периодом или событием. Возможно, оно так же неопределенно, как и ее конец.

Наиболее важной чертой моды является ее сменяемость. С появлением новой моды одежда, как и другие предметы костюма, характерные для предшествующей моды, частично или значительно теряют свою эстетическую ценность, а вместе с тем и денежную стоимость. Этот факт имеет важное эстетическое и экономическое значение в условиях делового ведения производства. Следовательно, смена форм (а в костюме особенно) происходит от естественного стремления людей к обновлению форм, что связано с постоянно меняющимися потребностями (в том числе и эстетическими) и общим развитием человеческого общества. Вот высказывание известного французского художника-модельера П.Кардена о моде: “Мода – это... обновление! Принцип, которому извечно следует природа! Дерево сбрасывает старую листву, человек – наскучившую одежду. Когда вещи становятся слишком привычными, люди

от них быстрее устают. Мода спасает от утомительного единообразия. Люди хотят нравиться друг другу: быть красиво одетыми, хорошо выглядеть – естественная потребность”<sup>1)</sup>.

Мода характеризует взаимоотношение между человеком и вещью, предметной средой вообще. Мода – это и новизна, и подражание, не всегда новому, но обязательно необычному. Во взаимодействии личности и общества наряду с подражанием имеет место обратное явление – проявление индивидуальности.

Часто задают себе вопрос и специалисты и неспециалисты: где рождается мода сегодня? Как пишет искусствовед Э.Венде, упрощенный ответ звучал бы так: в больших Домах моделей Парижа. А как же возникла мода тогда, когда больших Домов моделей не было? Да и всегда ли есть у моды определенный автор? Историк моды Бёен утверждает, что основную линию моды не создает никто. Она растет и развивается вместе с обществом, она – дитя времени, но со своим твердым характером. Какая-то конкретная мода похожа на снежок, вызывающий лавину.

Она растет, вздымается и, наконец, достигнув предела, рушится.

В задачу талантливого модельера и входит умение предугадать это возникающее новое, что уже носится в воздухе, но еще не обрело плоти. И если Париж принято считать колыбелью моды, то как раз потому, что там имеются вековые традиции высокой культуры одежды, там хорошо знают и умеют предчувствовать законы развития, могут использовать богатый исторический материал и там обладают (что, быть может, самое существенное) хорошим вкусом”<sup>2)</sup>.

Каждая мода соответствует определенному времени. Один английский искусствовед составил любопытную таблицу. Одна и та же принадлежность одежды: безнравственна – за десять лет до своего времени; вызывающая – за три года до своего времени; смелая – за один год до своего времени; красивая – когда она в моде; безвкусна – через год после своего времени; уродлива – через десять лет после своего времени; смешная – через двадцать лет; забавная – через тридцать лет; своеобразная – через пятьдесят лет; приятная – через семьдесят; романтическая – через сто лет; прекрасная – через сто пятьдесят лет после своего времени.

#### 3.2. МАСТЕРА МЕЖДУНАРОДНОЙ МОДЫ

Франция давно, еще в XVII в., зарекомендовала себя как законодатель европейской моды и до сих пор держит свое первенство. Дважды в год все взоры обраща-

<sup>1)</sup>Цит. по ст. Пьер Карден. – Неделя, 1975, № 38.

<sup>2)</sup>См.: Венде Э. Великое неизвестное. – Неделя, 1977, № 1, с 11.

ются к Парижу, к модным коллекциям его многочисленных фирм “от кутюр” (“от кутюр” – высшее мастерство, буквально – высшее шитье). Эта традиция восходит к далекому прошлому. Еще в эпоху Возрождения, когда влияние итальянского вкуса распространялось на всю Европу, в Венеции на площади Св. Марка выставлялись французские куклы, и богатые венецианки копировали их наряды. А во время войн между Францией (при Людовике XIV) и Англией, дважды в год, от берегов Франции отплывал корабль, груженный куклами, одетыми по парижской моде. Когда этот корабль подходил к Британии, английский флот получал приказ о прекращении огня. Во время Второй империи, когда зародилась конфекция (массовое производство готового платья) и во Францию приехал замечательный портной Ворт, “самый парижский из англичан”, появляется и утверждается “от кутюр”.

Ворту первому пришла в голову мысль выставлять на общее обозрение серии моделей для различных случаев “светской жизни”. Традиции его показов соблюдали все преемники. Показы приносят успех и доходы последователям Ворта – в 1900 г. на международной выставке Дусе, Руфф, Пакен, сестры Калло показывают свои модели на манекенах.

После первой мировой войны “королевой моды” становится Габриель Шанель; ее влияние оставалось в силе (умерла Шанель в 1970 г.).

Приведем высказывания ряда известных художников об их отношении к моде и моделированию одежды. Девиз Кристиана Диора: “высоко держать”, – высоко держать традиции качества хотя бы для того, чтобы передать их следующим поколениям.

Высказывание Марка Боана (бывшего главного модельера фирмы “К.Диор”): наши фирмы все больше превращаются в лабораторию идей, откуда выходит мода и на ткани, и на цвета. Что же касается самих идей, то они приходят из жизни: спектакль, фильм, путешествие, подвиг космонавтов – все это может стать источником вдохновения.

Габриель Шанель: элегантность – хорошая одежда к лицу, в которой можно пойти в любое место. Человеческое тело имеет свои формы, которые нельзя нарушать. Элегантность в костюме – это возможность свободно двигаться.

Пьер Карден: сегодня цель “от кутюр” – удовлетворять скорее потребности народа, чем привилегированной клиентуры, которая очень ограничена. Мода оправдывает себя, если она принята улицей, иначе она теряет смысл своего существования... Как и всякое искусство, мода – это средство выражения мыслей художника, но она обретает жизнь только при условии общего признания. Благодаря тканям, цвету, покрою она создает новые образы людей.

А вот высказывание Жака Эстереля: мода приходит с улицы и, облагороженная, вновь возвращается к ней... Я не думаю, что можно вывести какое-то уравнение моды. Будьте осторожны, не полагайтесь на нас, так как завтра мы можем отвергнуть предложенный сегодня стиль. Наша работа – это игра: как только новая мода установилась, мы разрушаем ее.

### Габриель Шанель

Большой вклад в развитие искусства костюма, в утверждение элементов классики в женском костюме внесла представительница французской школы – модельер и глава фирмы Габриель Шанель. Имя Шанель известно модельерам всего мира, с ним связана мода почти всего XX в. Имя французского художника-модельера Габриель 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”.

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. Шанель объявила, что нашла материал, который завоеует весь мир, – джерси. В 1914 г. она скажет, что “один мир кончился, другой только зарождается. Я была ровесницей века, и он требовал, чтобы я стала выразителем его потребностей в одежде”. Свои первые модели одежды Шанель создала для работающих женщин. Гениальная идея Шанель: она открыла своим безошибочным инстинктом, что для всех женщин, которые работают вместо мобилизованных мужчин, голубые матросские куртки и мужские пуловеры подойдут гораздо лучше, чем отвратительный кринолин. После окончания войны Шанель стала проповедовать простоту, испугав самого модного портного Пуаре. Можно было бы возразить: модели столь простые, столь строгие, что обычная портниха смогла бы их выполнить или, по крайней мере, скопировать. Но нет – модели Шанель бесконечно труднее поддаются имитации, чем платья Пуаре. Сила Шанель в строгой чистоте, в неподражаемом шике. Никто кроме нее не может реализовать “роскошь простоты”, по словам Бальзака. Подражать Шанель невозможно: в простом нельзя повториться.

В середине 1910-х гг. рождается любимое детище Шанель — “маленькое” черное платье. Она мечтала сделать его дневной и вечерней униформой. Кажущуюся простоту компенсировали идеальные пропорции и крой, изысканные ткани: тончайшие шелка, кружева, тюль. Такое платье, по мнению Шанель, должно исключить соседство любого другого наряда, в котором женщина казалась безвкусно “разодетой”.

В 20-е годы Шанель, отказавшись от жизни в роскоши и комфорте, полностью отдает себя “высокому шитью”. Каждая ее коллекция — триумф. 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 моделей разрастается, модели Шанель проникают в США и там производят фурор.

В конце 30-х гг. в мире мод идет жестокое соперничество. На небосклоне парижской моды появляется новое имя. Итальянка Эльза Скипарелли поражает Париж эксцентричной театральностью своих коллекций. Каждый показ становится сенсацией. В ответ на знаменитый “rose choking” Скипарелли Шанель создает коллекцию ослепительных “цыганских” платьев, которые имели колоссальный успех. Шанель вновь одерживает победу. В противовес вечерним романтическим платьям с изобилием кружев, тюля, шелка, создается повседневная одежда, во многом заимствованная из мужского гардероба. “Быть гусеницей днем и бабочкой вечером. Нет ничего комфортнее гусеницы, так же как нет ничего более созданного для любви, чем бабочка”, — такова формула Шанель.

В 1939 г. Шанель закрывает свой Дом моделей, покидает Францию и 14 лет проводит почти в полном уединении в Швейцарии. В начале февраля 1954 г. Шанель 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 1922 г., во время отдыха в Каннах, она открыла красоту загорелой кожи. С тех пор загорелая кожа — признак здоровья и красоты — остается в моде. Находкой Шанель считают короткую стрижку, женские брюки. Она первая отказалась от корсета, безобразившего фигуру и делавшего женщин похожими на песочные часы. Шанель сумела применить по отношению к моде законы, казавшиеся ранее справедливыми только для живописи, поэзии, музыки. Свой вкус и талант она развивала, изучая старинные французские, голландские и испанские портреты. Она сосредоточивала внимание на исключительном созвучии контраста украшений на фоне темных одежд, игры плавных рельефных швов с образом портретируемого.

В руках Шанель женский костюм стал произведением искусства. Чтобы достичь этого, она упростила его, отвергла мишуру. В то же время она позволила поясу свободно скользить по фигуре; чтобы освежить свои строгие платья, она создала моду на искусственный жемчуг, применила стеклянные украшения, которые положили начало современной бижутерии<sup>1)</sup>.

Шанель 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. В какой-то мере это ей удалось.

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.

Шанель в отношении к костюму заимствовала из Англии ее мягкие твиды, особую английскую практичность, любовь к комфорту и боязнь быть перегруженной одеждой. “Никогда не будьте разнаряженными”, — говорила Шанель. По Шанель, элегантность означает умение изгнать лишнее: лишнюю нижнюю юбку, пуговицу, волан, лишний миллиметр в пройме. Это этика.

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, а ее модели находили сторонниц среди женщин, имеющих свой собственный взгляд на моду. Появление мини-юбок привело ее в гнев. Еще меньше ее устраивала длина макси, виновная в эстетическом преступлении, которым, по ее мнению, является рассечение линии голени. Шанель не терпела в одежде эксцентричности и излишества. Она требовала, чтобы линия плеча в женской одежде всегда была на естественном месте.

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, это — часто завязывающийся шарфом (бантом) воротник и декоративные пуговицы,

<sup>1)</sup>Бижутерия, или украшения (элементы костюма), — ожерелья, броши, кулоны, браслеты, серьги, кольца и т.п. — выполняют в основном декоративно-эстетическую функцию.



цветные канты и интересного оформления (рис. 130 см. цв. вкл.).

У Шанель было на редкость 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. И здесь она постигла эстетическую истину: красивая ткань — настолько важный компонент одежды, что ее раскрой — просто кощунство. Таким же важным, по ее мнению, было качество исполнения. По высказыванию Шанель, можно привыкнуть к безобразному, но к небрежности никогда.

Фирма, носящая имя Шанель, продолжает работать и сегодня. Имя ее давно перешагнуло границы Франции и стало определителем стиля одежды. Мы гово-

рим: “костюм Шанель”, “пальто Шанель”, подразумевая при этом модели, имеющие определенные черты: прямой силуэт, мягкая обработка, длина, закрывающая колени, пестроткань или ткань в клетку, шлицы на спинке и по низу втачных рукавов и обязательная отделка Шанель — декоративная тесьма или шнур, ювелирные пуговицы и клипсы (рис. 131). Из анализа долголетней практической деятельности Шанель в области моделирования костюма следует вывод, что можно создать такие формы, которые бы на длительный период соответствовали эстетическим вкусам людей и постоянно несли в себе новизну при незначительных композиционных изменениях.

Габриель Шанель умерла в 1970 г. (в возрасте 87 лет); фирма “Шанель” продолжает лучшие традиции



Рис. 131 (слева и справа). Модели Г.Шанель и фирмы "Шанель".



основателя под руководством главного художника Карла Лагерфельда.

#### Нина Риччи

Будущего специалиста по проектированию современного костюма интересует и волнует все передовое, что накоплено в мировой практике моделирования и культуре костюма. В этом отношении ярким поучительным и воспитательным примером являются творческие методы моделирования французской фирмы "Нина Риччи".

На страницах французских журналов мод выделяются модели, принадлежащие фирме "Нина Риччи" — они оригинальны и необычны, убедительны и жизнеспособны.

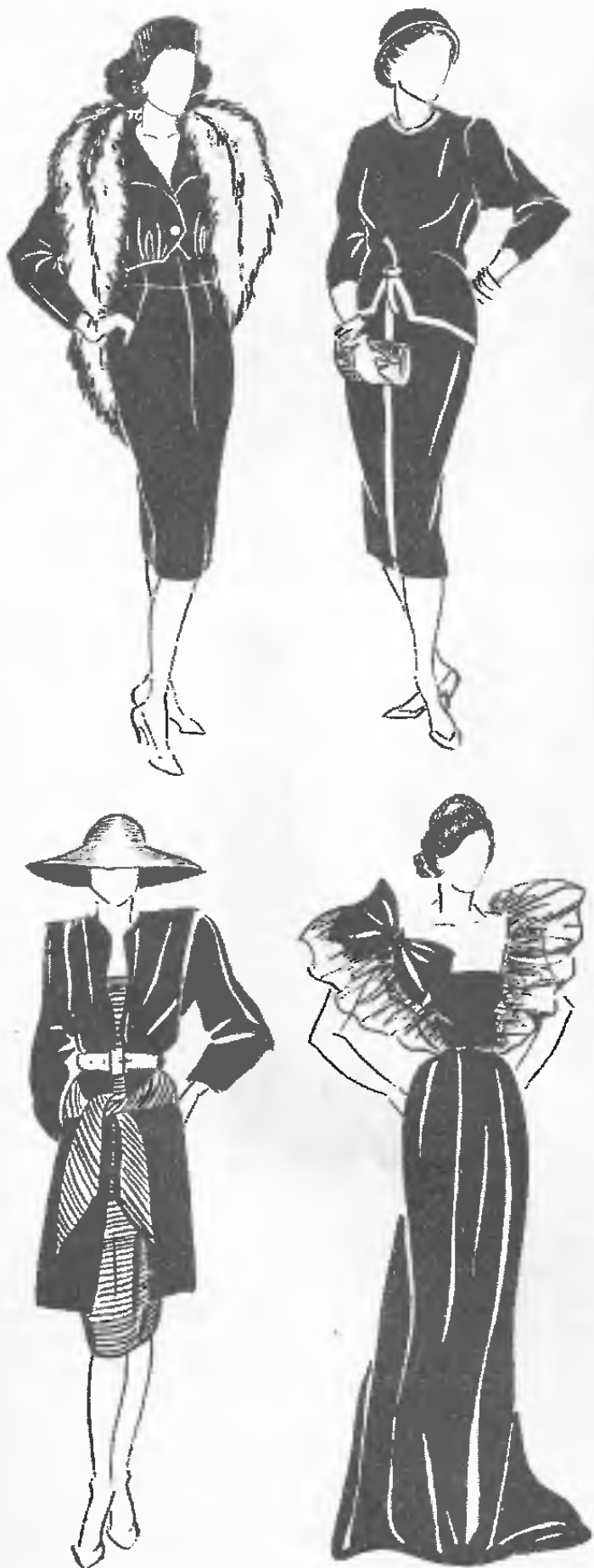
"Нина Риччи" — Дом моделей мужской и женской одежды, обуви, меховых и трикотажных изделий, всевозможных аксессуаров, купальных принадлежностей, кашне, носовых платков, сумок, зонтов, колготок, запонок, галстуков, а также ювелирных и парфюмерных изделий.

Дом моделей образован в 1932 году. Фирма с маркой "Нина Риччи" представлена в свыше ста странах десятками агентств, сотнями представителей, тысячами торговых точек, а также самыми крупными международными авиакомпаниями.

Дом моделей Нины Риччи заявил о себе по-настоящему в период возвращения женственной моды — после второй мировой войны. Произведя коренной переворот в моде своим "ню лук", Кристиан Диор вернул



Рис. 132. Модели фирмы "Нина Риччи" 1950–1980 гг.



вкус к моде. Это была знаменательная эпоха в истории "от кутюр". Вернулась в Париж Шанель, ее знаменитые костюмы утверждали новое социальное положение женщины.

Ансамбли, созданные Домом моделей "Нина Риччи", изящны, женственны, безупречно элегантны, легки и гармоничны. В принципе, эти качества присущи всем моделям Дома, созданным начиная с 1932 г. вплоть до наших дней.

Стиль работы Нины Риччи скорее можно сравнить с работой скульптора, чем обычного художника. Ее искусство создания форм одежды заключается в образовании всевозможных драпировок, складок, фалд и т.п. до тех пор, пока платье не станет живым.

Каждый сезон она начинает создавать новую линию, она кроит и драпирует материал на живом манекене. Риччи считает для себя это единственным путем для того, чтобы придать индивидуальность и неповторимость, вдохнуть жизнь в новую модель. Описывая одно из своих нарядных платьев, она выделила несколько задач: достичь максимальной легкости, чтобы платье годилось для танцев; придать платью умеренность, что, по ее мнению, придает наибольшую привлекательность модели, и найти именно ту элегантную деталь, которая сделает платье любимым.

Нина Риччи была первой, кто создал коллекцию моделей для продажи молодым девушкам, которые не в состоянии платить большие деньги представителям моды "от кутюр". Эта традиция создания более доступных моделей наряду с роскошными вечерними туалетами продолжает жить и теперь в Доме моделей, которым руководит ее сын Роберт Риччи.

Самым излюбленным объектом творчества Дома Нины Риччи является женский костюм: деловой или нарядный, подчеркнуто строгих линий или с использованием всевозможных драпировок, из плотных пальтовых тканей или из тончайшего шелка — он несет на себе печать логической завершенности и незаурядной творческой мысли художников.

Для костюмов характерно использование тканей с мелким и средней величины рисунком классического характера: "горох", клетка, полоска. Он включает в себя сочетание традиционных элементов с нетрадиционными, тонкий вкус, изящество, шарм, благородство. Элегантный костюм дополняется утонченными декоративными деталями. Как заявил представитель Дома Нины Риччи в Москве, мода должна чуть-чуть опережать время, должна чуть-чуть шокировать публику, интриговать ее. Заметьте — только чуть-чуть. В этом — успех творчества.

На рис. 132 представлен ряд моделей, разработанный фирмой "Нина Риччи" и опубликованный в журнале "L'Officiel" в 50-80-х гг.



## Кристиан Диор

“Король сегодня и завтра” – так названа у Анни Латур глава книги “Волшебники моды”, посвященная творчеству французского модельера Кристиана Диора. И он действительно король мод, он был им при жизни и остается сейчас: фирма, носящая его имя, продолжает работу, оставаясь известной всему миру.

Именно в молодости знаменитых людей надо искать извилистый путь их призвания. Это справедливо и для К.Диора. Из истории его жизни видно, как он покинул занятие, которое должно было сделать его ди-

пломатом, чтоб основать картинную галерею, определенное свидетельство его склонности к искусству. Сверх того, выбор художников, которых он выставял, кажется указывающим на пути к профессии, которая будет им избрана: среди них Сальвадор Дали, и в особенности, Кристиан Берар – самый блестящий театральный декоратор и стилист моды, который открыл глаза молодого Диора на огромное множество смелых комбинаций цвета. Оставив профессию продавца картин по состоянию здоровья, Диор – рисовальщик моды, модельер у Пиге, затем у Лелона, встречает короля текстиля Марсея Буссака.

Рис. 134 (слева и справа). Модели К.Диора и фирмы "Диор".



Буссак и Диор это симбиоз капитала и искусства. В то время, как Диор готовит свою первую коллекцию в элегантном особняке, купленном для него Буссаком, во дворе, в стороне от работ по созданию мод, воздвигается огромное здание для Дома моделей К.Диора. В феврале 1947 г. Диор открыл свой Дом и представил свою первую коллекцию, которая ему дала звание изобретателя "нью лук" – нового взгляда на моду. Нью лук – не что иное, как логическая реакция на старую моду, привлекавшую потребителей еще до войны – платье прямого покроя, плечи набивные, мода, которая акцентировалась в течение всей войны и первые

годы после войны – юбки еще короче, плечи еще шире, спутанные прически и шляпы еще выше, шумные деревянные подошвы, которые дерзко отвечают мерному стuku солдатских сапог. Мода, которая с возвращением мира, пришла к своему концу.

"Нью-лук" – это возвращение женственности (рис. 133). Платья значительно удлиняются, юбки становятся широкими, расширяющимися венчиком, на холщовой подкладке. Осиная талия обязательно подчеркивается покроем или поясом.

Каждое нововведение Диора равнялось предписаниям, пропагандируемым в публикациях. Летом 1953 г.

его последователи провозгласили: юбки не превышают колени. Это была знаменитая "Бомба Диора", подхваченная английской прессой.

Диор составлял лейтмотив вокруг своих коллекций. Весной 1954 г. это была линия "Н", весной 1955 г. линия "А", затем линия "У".

Гигантский капитал поддерживал Диора, позволяя ему экстравагантность; он мог использовать для одного только платья несколько десятков метров тюля или покрыть вечерний туалет вышивкой, стоящей около пятидесяти тысяч франков.

Дом Диора функционировал сразу как администрация и как предприятие: тысяча двести служащих, двадцать восемь ателье, даже полицейское бюро с шефом и секретарями и картотекой, содержащей сведения обо всех шпионах и подозрительных. В такой тайне хранили моду в Доме Диора. Филиалы Дома моделей Диора были открыты в Нью-Йорке, Англии, Венесуэле, Канаде, Мексике, Чили, на Кубе, в Австралии. Наряду с одеждой создавали чулки, духи, меха, перчатки, сумки, обувь, целую мозаику аксессуаров туалета и женской красоты. Марка "Кристиан Диор" завоевала мир. Диор приобрел широкую известность как мастер высокого класса.

Следует вскрыть, расшифровать творческий почерк К.Диора. Диор в своей творческой деятельности прежде всего руководствовался формой костюма. При этом он считал, что основой формы является фигура человека. Искусство модельера, по его мнению, состоит в том, чтобы установить и уравновесить совокупность форм, подчеркивающих фигуру. Только в конце работы над коллекцией, когда уже все формы определились, Диор решает цвет рисунка, структуру ткани, делал 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. По его мнению, женщина без шляпы не одета. Шляпа должна завершать линию костюма. Модели Диора всегда краснвы, необычны.

Каждая модель К.Диора — произведение искусства и высокого мастерства, именно поэтому его модели всегда популярны.

Свойственная стилю Диора женственность, мягкость, четкость форм применимы к любой моде (рис. 134). Главный секрет работы Диора — "чем меньше кроя, тем лучше покрой" — должен понимать каждый модельер.

Смерть К.Диора в 1957 г. нанесла тяжелый удар миру моды. Но благодаря своему исключительному пер-

соналу, модельерам, работающим в традиции учителя, благодаря также превосходному функционированию мировой организации, слава Диора сохранена и остается флагом французской моды во всем мире.

### Андре Курреж

В середине 60-х гг. наметилась тенденция в моде, направленная на раскрепощение 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 Экономический институт и одновременно ходит в Институт прикладного искусства. В 1961 г. Андре Курреж открывает свой Дом моделей. В 1965 г. имя Куррежа засияло на небосводе моды ослепительной звездой: 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. Стиль Куррежа, как он сам вкратце заметил, должен был выражать свободу, цвет, фантазию, в нем были свет, жизнь, гуманность.

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. Никогда еще одежда не отличалась подобной раскованностью и свободой. Она не была призвана скрывать недостатки, а наоборот, служила стимулом к заботе о своей фигуре. А.Курреж вводит в моду женские брюки, бывшие до этого исключительно домашней одеждой. Создает новую конструкцию брюк: 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 стремится 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 первый из кутюрье использовал в одежде пленочные материалы и пластики. На рис. 135 показана модель “Лунная девушка” Куррежа: серебристые брюки с поясом из белой сатиновой ленты, сверху – белое пальто с рельефам пуговиц вдоль линии борта.

Как и предсказывал А. Курреж, мода на макси не продержалась долго. В начале 80-х гг. модельеры вновь обратились к мини. Но главкой заслугой А. Куррежа является то, что он заразной силой своей новой моды заставил художников “от кутюр” увидеть нового потребителя – молодежь. И, несмотря на то, что сейчас Курреж уже не играет прежней роли в создании моды завтрашнего дня, его первые коллекции по-прежнему продолжают оказывать самое сильное влияние на развитие молодежной моды. 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. В заключение анализа специфики творческой деятельности А. Куррежа к месту привести его же слова о том, что он создает модели для женщины, которая работает, растит

детей, занимается домашним хозяйством, для женщины, жизнь которой содержательна и динамична, которая всегда в движении, а движение – это жизнь. “Моя цель, – говорит художник, – создать костюм, в котором женщина будет чувствовать себя раскованно, непринужденно, приятно. Современный костюм должен отличаться утонченно-уравновешенными пропорциями, геометрической четкой конструкцией. Однако, мои модели, отвечающие требованиям жизни, практики и эстетики деловой женщины нашего времени, не лишены женственности (рис. 136).

## Пьер Карден

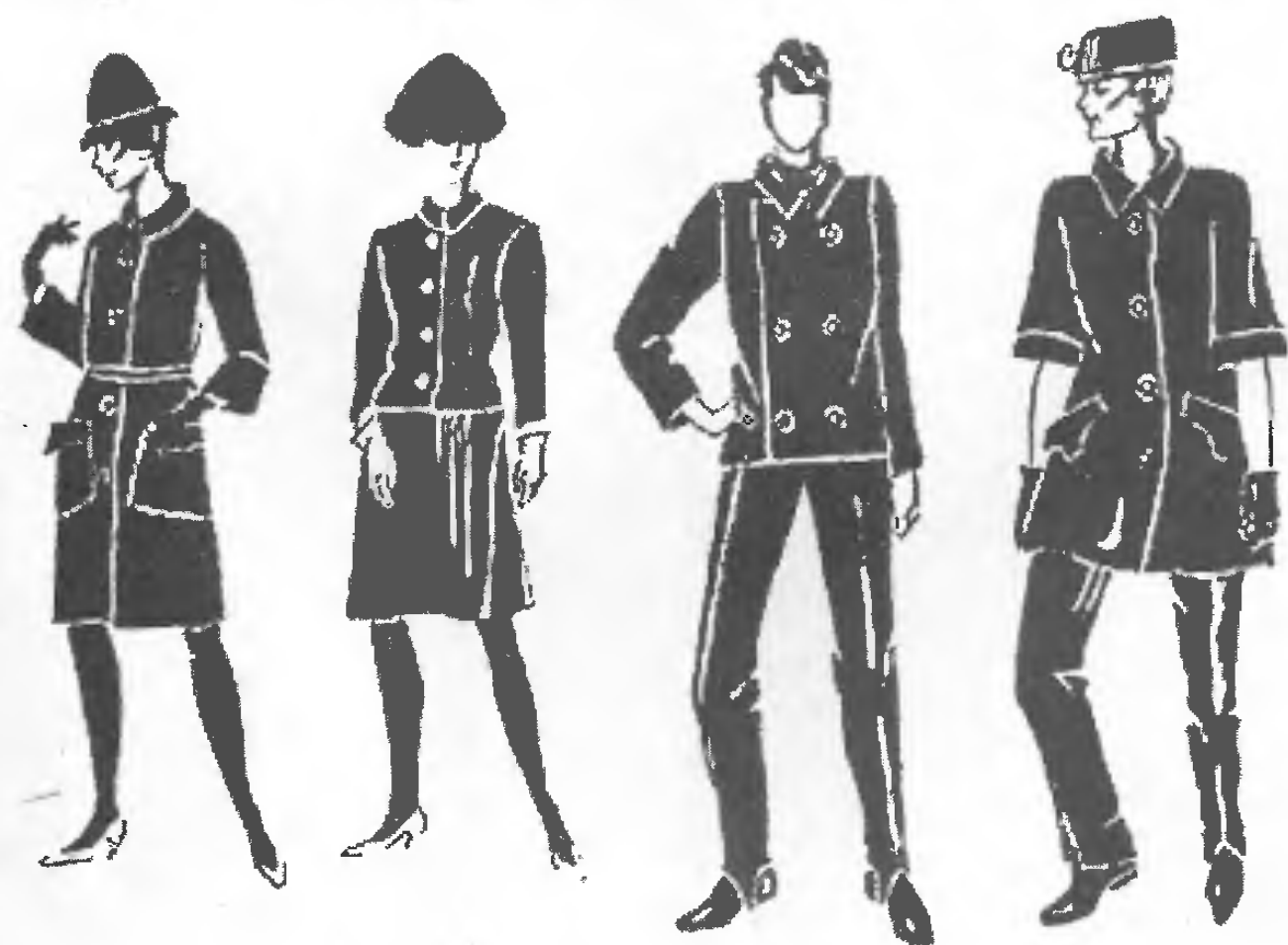
Первым среди французских кутюрье, кто одновременно моделировал и женскую и мужскую одежду, стал Пьер Карден. В 1967 г. вопреки существовавшим правилам он показал смешанную коллекцию, составленную как из женских, так и мужских моделей. Причем и те и другие модели были созданы исходя из единых или близких принципов. Юношей и девушек Карден одел почти одинаково. Свитера, брюки джинсового типа или, соответственно, мини-юбки, сапоги с отворотами. В этом же году П. Карден показал и свои сарафаны



Рис. 135. “Лунная девушка” А. Куррежа.



Рис. 136 (слева и справа). Модели А.Куррежа.



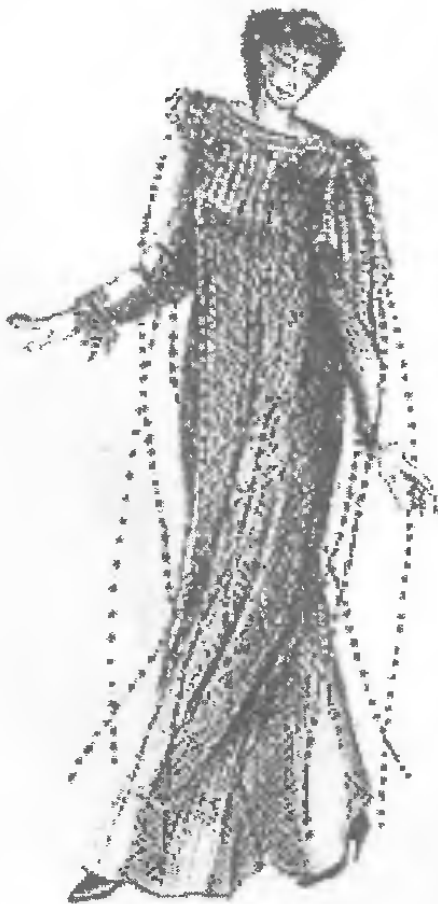


Рис. 137  
(слева и справа). Модели  
П.Кардена.



с круглыми вырезами, напоминавшими иллюминаторы. Надевали эти сарафаны чаще всего со свитерами и связанными в крупную резинку колготками. Коллекция Кардена сразу же заставила о себе заговорить. Спустя некоторое время журнал "Voque" писал о том, что три года тому назад Курреж избавил нас от прописных истин в области создания одежды, сегодня Карден освободил нас от условностей.

П. Карден был первым, кого К. Диор нанял на работу закройщиком в только что приобретенное им собственное ателье в 1946 г. Карден отмечает, что у Диора он учился классу, стилю, ремеслу. А едва "оперение окрепло" (как выразился сам Карден), решил взлететь самостоятельно.

С самого начала деятельности в области моды П.Кардена интересовала проблема наведения мостов между индустрией готового платья и модной одеждой, существовавшими как две планеты. Парижскому модельеру возбранялось "пачкать руки" о массовый пошив. Карден счел этот запрет нелепым и нарушил его: на основе своих индивидуальных образцов стал работать для "обыкновенных" людей (женщин и мужчин). За этот поступок П.Карден был наказан и с шумом исключен из Палаты парижских модельеров, а через десять лет случилось обратное, его пригласили снова и в качестве президента. К тому времени многие модельеры Парижа последовали примеру Кардена, осознав, что оставаться в вакууме "чистого искусства" стало просто экономически невозможно. Великие мастера моды убедились при этом, что делать готовое платье гораздо труднее: надо понравиться не узкому кругу ценителей, а большинству, и при этом не уронить престиж, марку. Пьер Карден – один из французских кутюрье, сумевший создать крупнейшее производство моды, которая экспортируется из Франции по всему миру. Не только предприятия Франции, но и предприятия множества стран мира производят изделия с фирменным знаком Пьера Кардена. Несколько сот лицензий на свои модели Карден продает в другие страны. По мнению самого художника, Карден предлагает свои идеи, на основе которых с его участием создается продукция, приемлемая и необходимая той или иной стране. "Мне нравится бросать зерна, которые затем, питаясь национальной почвой, дают всходы. Нравится ездить, узнавать мир, людей. В таких поездках я себя чувствую не "модельером-диктатором", а посланцем одной из форм французской культуры, открывающей наряду с другими пути для общения, взаимного обмена. Для дружбы". Вместе с тем П.Карден подчеркивает значение высокой моды, моды "от кутюр", отмена, пренебрежение которой равнозначна отмене научных исследований по причине отсутствия сиюминутного, конкретного приложения, называя моду "от кутюр" художественной лабора-

торией, платформой для творческого поиска, полета мечты, для выражения собственного стиля. П.Карден разъясняет, что его стиль устремлен в будущее, а девизом его деятельности: молодо, красиво, современно. Завоевание космоса, внедрение электроники эхом отзываются в его коллекциях. Художник раскрывает себя: "Я реагирую на все перемены в мире, меняюсь вместе с миром. В этом, наверное, и "секрет". П.Карден смог укрепить положение своего Дома моделей благодаря тому, что смог прочувствовать время, настроения людей не только своей страны, но и за рубежом. П.Карден заявил, что уникальная мода устарела, она антисоциальна. Великий мастер моды стремился к тому, чтобы дать возможность каждому надеть его модели.

Пьера Кардена считают выдающимся мастером нашей современности: смел в своих экспериментах, аристократичен и демократичен одновременно, талантливый организатор, фантазер и новатор в творчестве. Для моделей Кардена характерным является необычность форм. Подтверждением этому являются его модели, представленные на рис. 137. Карден – яркий представитель утонченной моды, моды наивысшего мастерства, он сумел своим творчеством преобразовать привычное сознание людей, их отношение к костюму. В этом отношении он является истинным революционером в своем деле.

Карден не только создает модели, но одновременно сам очень мастерски может кроить их.

Цель творческой деятельности Кардена – доставлять людям наслаждение красивой одеждой. В этом профессия модельера сродни профессии музыканта-исполнителя. Пьер Карден – это творец движения. Во всем движущемся он видит внутреннюю элегантность, т.е. гармонию между обликом и бытием.

Особый интерес проявляет Карден к театру. С ранней юности любовь к театру оставалась для Кардена самой сильной его жадой. Поэтому не удивительно, что П.Карден известен как художник театра. Например, ему приходилось создавать сценические костюмы на Майю Плисецкую для балетов "Анна Каренина", "Чайка" и др.

### Ив Сен Лоран

История Ива Сен Лорана – история стремительной и успешной карьеры. Первого большого признания Лоран добился уже в 17-летнем возрасте, когда он, всего несколько месяцев изучавший в Париже моделирование одежды, завоевывает первую премию на конкурсе мод, организованном авторитетной организацией Международной ассоциации шерсти.

Внимание привлекает как модель платья, так и элегантность авторского рисунка платья. Этот эскиз от-



крывает Иву Сен Лорану двери в известный Дом моделей К.Диора. После смерти 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. Последующие коллекции Ива Сен Лорана лишь подтверждают редкостный талант художника.

В конце 1961 г. Ив Сен Лоран открывает свой Дом моделей. Ив Сен Лоран не относится к числу тех, для кого “новая мода” есть уничтожение всего предшествующего. Десятилетиями присутствуют одни и те же идеи и темы – блейзер, бушлат, тренкот, сарафан. Снова и снова возвращается художник к смокингу, меняет его силуэт и детали, добавляет новые аксессуары. Он обладает свойством придать женственный вид даже самому “мужскому” брючному костюму. Художник, будучи сторонником классического, подчеркивает, что “я нахожу поразительной мужскую одежду потому, что где-то, скажем с 1930 по 1936 гг. были созданы те основные формы, которые и сегодня главенствуют как своего рода школа выразительности, благодаря которой каждый мужчина может защищать свою индивидуальность и достоинство.

В 1962 г. Ив Сен Лоран представляет свою первую персональную коллекцию, которую журнал “Лайф” назвал “наилучшей коллекцией дамских костюмов, созданных после Шанель”. В коллекции “осень-зима” он предлагает смелую модификацию знаменитого “морского бушлата” и нормандской блузы. Диана Вриланд с энтузиазмом отзывается о коллекции “весна-лето” 1964 г., характеризуя ее как “завершенную, утонченную, восхитительную, французскую и очень женственную”. В коллекции 1966 г. “весна-лето” предлагаются “морские модели” – любимая тема художника – брючные костюмы, бушлаты и полосатые платья-майки. Коллекция “осень-зима” знаменует появление женских смокингов. 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.

В коллекции “весна-лето” 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” Ива Сен Лорана, который тем самым добивается придания большей женственности традиционной мужской одежде, с тем чтобы адаптировать ее для современной динамичной женщины. 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: квадратные плечи, рукава с напуском и “платформа”. Появляются его “гречанки” – серия платьев из набивной ткани с мотивами, взятыми из античных рисунков на керамике.

В коллекции 1975 г. “весна-лето” 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 как о революционной коллекции, меняющей направление моды в мире. А в коллекции 1977 г. “весна-лето” 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 канотье.

В 1979 г. представлена коллекция “весна-лето” под названием “Классика Ива Сен Лорана”, а затем, вдохновившись полотнами великого художника, 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 ретроспективу – “Ив Сен Лоран: 25 лет рисунка”. Впервые выставка подобного размаха посвящается одному из современных модельеров при жизни. Те, кто видел коллекции Ива Сен Лорана, понимают, что для него коллекция – это средство выразить свои фантазии, пробудить мечту, уйти в свои мифы и сотворить из всего этого современную моду.

Знаменитый художник, гений моды Ив Сен Лоран удостоен всевозможных почестей и наград, в том числе французского “Оскара” за свои творения. Имел ретроспективные персональные выставки, которые признавались событиями в культурной жизни Нью-Йорка и Токио, Москвы и Пекина, Ленинграда и Парижа. В каталоге к его Луврской выставке приводятся слова президента Франции: “Изобретатель и творец форм и цветовых сочетаний, которые вошли в историю моды”.

Отличительной особенностью творческой деятельности Ива Сен Лорана является то, что коллекция вна-



Рис. 138 (вверху и справа). Модели И. Сен Лорана.

чае рисуется, затем наступает работа на фигуре манекенщицы, когда предлагаются, пробуются, отвергаются и отбираются ткани. Это называют “Эффэ”. Чудо французского языка, в котором это слово означает одновременно и одежду и ощущение. Затем платье передают в ателье вместе с рисунком, на который оно должно походить. Удачный рисунок в моде, эскиз – это та- кой, в котором безошибочно угадывается ткань и по- крой. В самом эскизе платья уже видна его жизнь.

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

На рис. 138 представлены модели, иллюстрирую- щие творческий почерк великого мастера моды. Эти модели говорят о том, что Ив Сен Лоран – поклонник утонченности, изыска, роскоши, хотя включал в свои коллекции и моду “улицы”.

Свое отношение к моде художник выражает слова- ми, что прошли те времена, когда женщины должны были менять свой гардероб каждые шесть месяцев. Се- годня слова “вышедший из моды” больше ничего не значат. Когда я вижу, что мои последние модели этого года носят попеременно со старыми, я прихожу в восхи- щение. В этом и есть настоящее проявление нашей эпохи.

#### Н.П.Ламанова

Особая заслуга в становлении бытового костюма и школы моделирования в нашей стране принадлежит Надежде Петровне Ламановой – подлинному худож- нику по костюму.

Н.П.Ламанова родилась в 1861 г. в Нижегородской губернии в семье военного. Встреча с известной ниже- городской портнихой Т.С.Войтович подсказала реше- ние, само собой напрашивающееся. Надежда Ламанова стала учиться у нее кройке и шитью. В 1883 г. она делает второй самостоятельный шаг – переезжает в Москву и устраивается в мастерской О.А.Суворовой. В 1885 г. Надежда Петровна открывает свою мастерскую на Тверском бульваре. Тонкий вкус, чутье художника бы- ли воспитаны в ней с детства.

У нее шьют известные актрисы, знать, она постав- щик “императорского двора”. Сама она не шила, а де- лала накладки, моделировала. В каждой части костюма Надежда Петровна умела находить свою наилучшую “нитку”, как она говорила. Ее умение класть ткань “по косой нитке” или “по прямой нитке” было удивительным.

В 1918–1919 гг. Ламановой были разработаны про- граммы и уставы первых учебных заведений и органи- заций в области массового бытового костюма.

Интерес к зарубежной моде, хотя и проявлялся до- статочно заметно, не повлиял на начавшееся формиро-



вание принципов создания костюма для людей нашей страны. В мирной обстановке с укреплением производственной базы потребовались вполне конкретные проекты нового массового костюма. При тресте "Москвошвей" в 1923 г. было открыто Ателье мод, которое рассматривалось как центр искусства моделирования бытового костюма – прообраз будущего Дома моделей одежды. При нем издавался журнал "Ателье", в котором принимали участие известные деятели искусства: Б.М.Кустодиев, Н.П.Ламанова, А.А.Экстер, М.С.Шагинян и др.

Уже тогда подчеркивалась необходимость проникновения искусства в обиход практических вопросов и в различные отрасли нашей возрождаемой промышленности; мощное самостоятельное творчество русских художников должно быть источником создания новых форм художественной промышленности.

"При выработке новых форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления моды с национальными особенностями костюма" – эти слова определяют курс моделирования в нашей стране, который осуществляется на протяжении последующих лет.

Впервые имена первых наших мастеров костюма стали известны после Первой всероссийской художественно-промышленной выставки, организованной Академией художеств в 1923 г., где были показаны мо-

дели одежды, разработанные художниками "Ателье мод", людьми очень разными по своему творческому почерку и устремлениям. Особое место среди них принадлежало Н.П.Ламановой.

Значение ее творчества в истории русского костюма трудно переоценить. И творческая практика, и теория моделирования, разработанные ею, питают до сих пор эту отрасль деятельности – настолько прбзорливо были предугаданы основные принципы создания костюма. Она впервые обратила внимание на то, что создание бытового костюма является подлинно творческим процессом, не менее важным, чем многие другие.

Ламанова никогда не повторяла себя, если же приходилось делать костюм во второй раз, то она подходила к нему иначе, находя новые приемы для достижения первичного впечатления. Внешний облик человека для нее не мыслился в отрыве от его внутренней сущности. Он подчеркивал ее, сливался в единый образ. Два таких шедевра, выполненные безукоризненно с точки зрения и тонкости вкуса, и профессионального мастерства, хранятся в фондах Государственного Эрмитажа.

В своих записках Н.П.Ламанова пишет о том, что сделать одежду целесообразной, красивой – значит улучшить жизнь вовсе не отдельных привилегированных людей, а широких слоев общества, широких слоев населения, сделать ее красивее. В 1919 г. она обращается к наркому просвещения А.В.Луначарскому с письмом,



Рис. 139. Модели Н.П.Ламановой и В.И.Мухиной, удостоенные Гран-при в Париже на Всемирной выставке 1925 г.

в котором просит помочь ей организовать художественную мастерскую, где будут изготавливать модели. Это было начало, которое в дальнейшем привело к созданию Московского, а затем и Общесоюзного Дома моделей одежды. Ламанова отмечала, что в противоположность западноевропейской моде, меняющейся в зависимости от коммерческих соображений, следует положить в основу костюма соображения общественной гигиены применительно к трудовой жизни, необходимо создавать такие виды костюма, которые соединяли бы в себе художественные формы с чисто практическими потребностями наших дней.

В 1922 г. Ламанова начала разработку теоретической программы моделирования и готовила труд по проектированию костюма. В одной из статей она писала<sup>1)</sup>: «Костюм есть одно из самых чутких проявлений общественного быта и психологии... У него есть служебное назначение, связанное с нашим образом жизни и с нашей работой, потому он и должен быть целесообразен — он должен не только не мешать человеку, но и помогать ему». Ламановское трактование костюма не только вызывает интерес к чисто внешней стороне жизни общества, но заставляет взгляды в бытовые, психологические, исторические и национальные особенности русского народа.

Основные положения теории Н.П.Ламановой были оплашены в 1928 г. на выставке «Кустарная ткань и вы-

шивка в современном женском костюме»: назначение костюма определяет материал; материал определяет форму; фигура определяет в свою очередь материал, цвет; форма определяет материал, орнамент, ритм как согласующий эти элементы; орнамент соединяет цвет и материал, конструирует форму и способствует членению плоскости в художественном и конструктивном отношениях.

Новаторский смысл этой теории состоял в ориентации на условия труда, жизни, отсюда трезвость постановки задачи и целей творчества художников по костюму, их взаимосвязь с определенной социальной общественной средой.

В своей практической деятельности Н.П.Ламанова исходила из реальных требований того времени. В руках модельеров были маловыразительные материалы — бумазея, солдатское сукно, бязь, суровое полотно. Исходя из возможностей ткани, Н.П.Ламанова разрабатывает основную форму костюма. Малоэластичные, жесткие ткани лучше всего годились для простой формы прямоугольника. За основу кроя Ламанова берет эту форму. Форма прямоугольника бесконечно варьируется ею то в легком платье, то в пальто, надеваемом на платье. Примером является платье рубашечного покроя, изготовленное в 1925 г. для Всемирной выставки в Париже в содружестве с В.И.Мухиной, украшенное традиционной русской вышивкой. Каждому костюму соответствовал свой головной убор, сумка, украшение. Выполнены они были из самых простых, часто самодельных, материалов: сумка — из бечевки, шнура, соломы, вышитого сукна; бусы — из дерева, камешков. Оригинальные ансамбли Н.П.Ламановой и В.И.Мухиной, отличавшиеся безупречным вкусом и высоким творческим мастерством, получили на Всемирной выставке в Париже Гран-при за национальную самобытность в сочетании с модным направлением (рис. 139).

Конструктивная форма моделей Н.П.Ламановой не шла вразрез с европейским направлением моды начала 20-х гг., но была более простой и практичной. Мода этого времени — прямое платье, свободная драпированная блуза, пояс на бедрах, женщина-мальчик с короткой стрижкой «буби-копф». На юбке — очень часто так называемый «передник» сбоку, сзади или спереди, создающий впечатление неровного низа платья.

Среди моделей Н.П.Ламановой очень много простых по крою образцов из фабричных материалов, явно рассчитанных для массового производства: платье из бумазеи, фартук из сатинета, пальто из солдатского сукна, мужская куртка-толстовка из плотной ткани с поясом и застежкой доверху или из более легкой ткани типа сурового полотна (в таком случае ее носили как свободную рубашу). Модный силуэт тех лет совпадает с формой русской рубахи. Н.П.Ламанова тщательно

<sup>1)</sup>Цит. по кн.: Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. М., 1972, с. 50–51.

Рис. 140. Модели  
Н.П.Ламановой.



изучает особенности русской одежды, отыскивает в них простоту и целесообразность, которые можно использовать в современном костюме. Она утверждает, что основные формы народного костюма всегда мудры. В рубашечном покрое ее привлекают элементарность, простота в раскрое, экономный расход ткани, дешевизна готовых изделий (рис. 140).

Чаще других избирает Н.П.Ламанова при построении костюма принцип контрастного сопоставления его частей: при узкой юбке делается свободная блуза, у платья прямого силуэта могут быть широкие рукава — все это придает динамику костюму. Примером может служить одна из ее моделей: комплект броской полосатой блузы, задрапированная ткань которой подчеркивает динамику формы, нарушая однообразие ритма вертикальных полос, и узкой черной юбки.

Как в теоретической программе, так и в практической деятельности, Н.П.Ламанова — за функциональность и целесообразность костюма. Однако в ее работах всегда преобладает образно-эмоциональное начало. Носителями его были цвет и орнамент. Гладкоокрашенные ткани и простой рубашечный силуэт создавали свободные поверхности, плоскости, которые требовали определенного характера украшений — ярких полос тесьмы, выпивки, аппликаций.

Используя народные принципы орнаментации одежды, Н.П.Ламанова располагала выпивку в определенных, продиктованных конструкцией модели, местах: на груди, плечах, внизу рукавов, по низу платья. Чаще всего она брала подлинные старинные орнаменты (в виде полосы или каймы, частей салфеток, концов полотенец), а иногда самостоятельно разрабатывала

орнамент. Ритм декоративного оформления соответствовал общему силуэту и характеру покроя.

В платье рубашечного покроя узкие полотнища крестьянских полотенец, используемые целиком, композиционно образуют своеобразный “передник”. Простое платье из прямоугольников черной и суровой редны, пересеченных по вертикали и горизонтали кружевной прошивкой, у пояса и проймы отделанное полосками полотна, может быть иллюстрацией контраста различных форм, создаваемого образной орнаментацией.

Ламановские идеи были восприняты ее талантливыми учениками и последователями, среди которых в первую очередь следует назвать Н.С.Макарову, возглавившую в 1934 г. первый творческий центр моделирования — Московский Дом моделей одежды. Правда, попытки проводить в искусстве костюма 30-х годов ламановскую теорию не увенчались успехом, слишком сильна была тенденция к усложнению и дробности костюма, к украшательству и внешней красоте. Тем не менее в те же годы при организации отделения моделирования одежды в Московском текстильном институте основные положения теории программы Н.П.Ламановой легли в основу обучения будущих художников-модельеров.

Н.П.Ламанова — также талантливый художник театрального костюма и кино. Ею созданы великолепные костюмы к постановкам во МХАТе зарубежной и русской классики — “Вишневый сад” А.П.Чехова, “Женитьба Фигаро” Бомарше, “Анна Каренина” Л.Н.Толстого, “Мертвые души” Н.В.Гоголя, в театре им. Вахтангова — к спектаклям “Принцесса Турандот” К.Гюцци, “Там-

лет" В.Шекспира, "Коварство и любовь" Шиллера, для фильмов "Александр Невский", "Цирк", "Аэлита". Ее работы высоко ценили выдающиеся деятели театра. К.С.Станиславский писал, что долгое сотрудничество с Н.П.Ламановой, давшее блестящие результаты, позволило ему считать ее незаменимым, талантливым и почти единственным специалистом в области знания и создания театрального костюма.

Костюм развивает движение и ритм актера. Н.П.Ламанова воспитывала у актера чувство стиля, отношения к костюму как к эстетическому объекту. О Н.П.Ламановой как подлинном художнике вспоминает известный художник-искусствовед Р.В.Захаржевская: "...Ее пальцы оживали при соприкосновении с тканью, и ткань оживала под ее пальцамн. Глядя на ткань, она уже в ее существе видела форму. ...Основой всего было образное начало. ...Ее руки хочется сравнить с руками хирурга и скрипача, скульптора и графика. Эти руки из ткани лепили складки, рисовали светотень, проводили графические линии, лепили объем. Она была великолепным живописцем. До сих пор помню ее костюм из спектакля "На всякого мудреца довольно простоты" А.Н.Островского в театре Красной Армии. Тогда мы, молодые художники театра, с большими предосторожностями приносили эти костюмы к себе в декорационную мастерскую и писали их, как самый изысканный натюрморт"<sup>11</sup>.

Мастерству владения костюмом учила Надежда Петровна. В жизни и на сцене одним из первых условий владения сценическим костюмом считала она непринужденность. Какой бы у вас ни был костюм – нарядный, богатый, бедный, случайный – вы должны себя в нем чувствовать, как будто он у вас самый любимый, самый удобный, без него вы просто не мыслите свою жизнь. Он для вас так органичен, что вы на него не обращаете внимания. В жизни вы одеваетесь только так, как это вам к лицу, к фигуре, к вашему характеру. Ваша одежда всегда соответствует назначению и месту: на службу, на работу, в гости и т.д. Это не значит, что ваш гардероб ломится от туалетов. Но помните, что ваш подтянутый и аккуратный вид всем приятен (и вам также), и просто, меняя какие-либо детали, можно один туалет варьировать по желанию с большим разнообразием. В то же время ваш из ряда вон выходящий туалет, даже если он и со вкусом, вызовет в окружающих чувство зависти, желание соперничества, подчеркнет в вас стремление к превосходству и высокомерию. На сцене этот прием необходим как характеристика, в жизни он – пример плохого воспитания и дурного характера. Но в том и в другом случае костюм должен

Рис. 141. Модель В.И.Мухиной.



быть отлично выполнен, иначе чувство непринужденности уйдет. Непринужденность – это отлично выполненный с технической и художественной стороны костюм. Отличное выполнение костюма, как пишет Р.В.Захаржевская, освобождает вас от гнета костюма, дает вам чувство уверенности, свободу в движениях; вы чувствуете себя красивым. А это чувство необходимо каждому человеку. Так естественна потребность всякого живого существа в красоте!<sup>11</sup>.

В.И.Мухина, А.А.Экстер, Л.С.Попова

Как уже отмечалось, Н.П.Ламанова создавала модели костюма совместно с В.И.Мухиной, которая к тому времени была уже известным скульптором. Ее творчество исследовано достаточно глубоко, но работа в области создания костюма совершенно выпала из поля зрения исследователей. А ведь в 20-е гг. этого рода деятельность занимала большое место в жизни Веры Мухиной. Она принимала активное участие во всех творческих организациях костюма, в которых работала Надежда Ламанова, – в "Мастерских современного костюма", "Ателье мод", секциях костюма Государственной академии художественных наук, проекты ее костюмов появлялись также на страницах журнала "Красная нива". С основанием в 1933 г. Московского Дома моделей одежды, В.И.Мухина становится членом его художественного совета.

К работе над костюмом В.И.Мухина подходила в первую очередь как скульптор. Она создает не просто

<sup>11</sup>Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. М., 1967, с. 188.

<sup>11</sup>Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. М., 1967.





Рис. 142. 1–5 модели А.А.Экстер.

костюм, а художественный образ – изящный, полный грации. Кажется, что видишь даже походку женщины, уходящей вдаль (рис. 141). Это эстрадное платье, драпированное из жесткого шелка – тафты и построенное на контрасте форм и цветов – голубого с черным.

А.А.Экстер является представителем конструктивизма в искусстве костюма 20-х гг. В это время она была уже широко известна, как яркий одаренный живописец, большой мастер монументального искусства, интересный художник театра. Ее работы для “Ателье мод” трудно назвать бытовым костюмом – это скорее своего рода модные эталоны, образцы, несущие идеи нового костюма, от которых следовало лишь исходить, а не слепо подражать им. Сохраняя в основных чертах модный силуэт того времени и некоторые элементы в конструкции (форму рукавов, горловины и др.), А.А.Экстер пренебрегает законами построения моде-

лей костюма с его строгим соблюдением пропорций, логикой и практичностью, тесной связью со свойствами материалов. Вопреки им поверхность членится на произвольно выбранные плоскости, имеющие разную конфигурацию – прямоугольные, треугольные, ромбические и т.п. Каждая из этих частей отличается своей фактурой, цветом, рисунком. Резкие наклонные линии пересекают композицию платья в разных направлениях, образуя дополнительные геометрические эффекты (рис. 142, 1–3). Александра Экстер, пожалуй, первой в искусстве костюма обратила внимание на исторический костюм различных времен и народов, как на один из источников проектирования современной одежды (рис. 142, 3). В многослойном ансамбле А.А.Экстер просматриваются элементы старинных китайских и японских одежд, хотя воспринимался он вполне современно (рис. 142, 4). В замысле костюма художник порой исходит от эмоциональной образности вещи: в одних выступают на первый план мотивы средневековой фантастики (рис. 142, 3), в других – оригинальная стилизация египетских мотивов. При проектировании костюма интересовали сопоставления фактур материалов, контрасты цветовых сочетаний (рис. 142). Это составляет индивидуальную особенность костюма Александры Экстер. Такие работы представляла она на Первую Всероссийскую художественно-промышленную выставку в 1923 г., работы удостоены премии (рис. 142, 2, 3).

В 20-е гг. большой интерес представляли работы в области искусства костюма Л.С.Поповой. Она работала в художественной мастерской Первой ситценабивной фабрики в Москве. Характерной особенностью эскизов костюма Любови Поповой была лаконичность орнаментального построения. Орнаментальные компози-

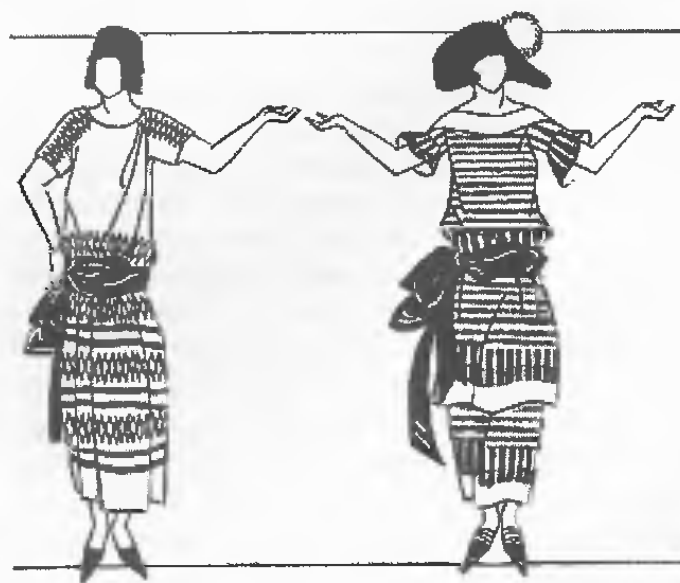


Рис. 143. Модели Л.С.Поповой.

ции костюма строила художник на сочетании различных геометрических линий и форм — то плавно переходящих и как бы перетекающих из одной формы в другую, то резко, неожиданно пересекающихся. Орнаментальной каймой часто дополняются отдельные участки композиции: низ жакета и юбки, отвороты рукавов и воротник. Характерным решением костюма для Л.С.Поповой была свободная с напуском у пояса (или немного ниже) блуза и юбка в складку. Широкий поясок часто завершал декоративное решение модели (рис. 143).

### А.А.Левашова

Возрождение ламановских принципов бытового костюма началось со второй половины 50-х гг. Если говорить о преемственности принципов Н.П.Ламановой в широком смысле, понимая под этим не только разработку направления моды, то они получили развитие в СХКБлегпром<sup>1)</sup>, созданном по инициативе и руководимом долгое время А.А.Левашовой.

Среди людей искусства есть личности, одержимые одной творческой идеей, посвятившие ей всю свою жизнь. Такой была А.А.Левашова. Основной и единственной задачей ее деятельности было формирование образа человека-современника. Эту задачу она рассматривала как в социально-нравственном аспекте, так и в чисто практическом, в плане решения проблем промышленной моды. Этому Алла Левашова и посвятила жизнь. Она взяла на свои плечи бремя решения множества разнообразных, порой и неблагоприятных вопросов, которые стоят на пути к конечной цели: красивая одежда, красивые люди, красивые улицы. Будучи директором, художественным руководителем СХКБлегпрома, она никогда не ставила границы между творческими и нетворческими проблемами. Каждый час, каждая минута ее так рано оборвавшейся жизни были наполнены активной, кипучей деятельностью, борьбой.

В Общесоюзный дом моделей Алла Левашова пришла в 1948 г. (до того она работала в театре) и сразу стала “неудобным” художником: ее не удовлетворяли привычные, сложившиеся рамки, которые ограничивали творчество модельеров. Ежемесячно в плане 10–12 моделей, их надо довести до художественного совета. На этом миссия автора тогда заканчивалась. Узкая задача, поставленная тогда перед автором модели, искусственное ограждение его от нужд и забот промышленности на долгие годы отбили интерес у многих творцов

моды к проблемам массового производства одежды. Одним из немногих модельеров, понимавших уже тогда, какую роль может и должен играть художник в промышленном выпуске товаров, была А.А.Левашова. Она считала, что именно художник должен определять проблемы бытового костюма и характера внешнего облика людей нашего общества. Будучи в то время художником по детской одежде, Алла Левашова создала коллекцию моделей для девочек и мальчиков разного возраста, которая и сейчас выглядела бы вполне современной, а тогда была оценена по достоинству только коллегами. Это были всевозможные комплекты из хлопчатобумажных тканей, теперь их называют “джинсовыми”, а тогда просто, — “спецовочными”. Комбинезоны, брюки, юбки в комплекте с блузками, куртками и рубашками. В них удобно бегать, прыгать, ходить в лес, трудиться на школьном участке. Позже эту одежду признали мамы, папы, сами дети, торговля и промышленность. А тогда детей мамы выпускали гулять в черных брюках и белых рубашках, или в шерстяных матросках: не бегай, не прыгай, не пачкайся... Чтобы выступить с таким предложением и создать эти модели, в то время нужна была не только широта творческих взглядов, но и смелость, уверенность в своей правоте. Результаты работы были плачевными: фабрики не покупали новых моделей, торговля желала “матроски”; руководство Дома моделей было не на шутку встревожено неумной инициативой “возмутителя спокойствия”. Но и этот опыт был полезен: он подтверждал мысль о том, что художникам необходимо бороться за право решающего голоса в промышленности.

Вскоре Алла Левашова стала модельером легкого женского платья, где верная своим идеям, начала искать пути творческого решения проблемы массовой моды в условиях промышленного производства (рис. 144).

Уже тогда она не просто откликалась на возникающие вопросы, поставленные задачи, а как бы шла им навстречу, охотно принимая их на себя, расширяя и углубляя в процессе решения. Так было с первыми группами моделей-вариантов по единой конструктивной основе, так было и с созданием одежды для медработников. Рабочей и служебной одеждой Левашова занималась с особым удовольствием — ведь она самая нужная людям, кроме того, стиль рациональности и удобства, связанный с характером современной жизни, был особенно близок ей по духу.

Родившийся в свое время в СХКБлегпром метод моделирования одежды на одной базовой форме и на одной конструктивной основе хорошо зарекомендовал себя и получил развитие не только в швейной, но и в других отраслях легкой промышленности.

<sup>1)</sup>Сегодня это — Центр моды России.

Рис. 144.  
Модели  
А.А.Левашовой.



Автором этого метода явилась А.А.Левашова – новатор и энтузиаст, рассматривавшая костюм как важное средство эстетического воспитания.

А.А.Левашова сформулировала задачи художника, связанные с промышленным производством изделий, в системе: образец – промышленная продукция – магазин. Она понимала ту важную роль, какую может и должен играть художник в промышленном выпуске товаров, – творчески решать проблемы стиля бытового костюма и характера внешнего облика людей нашего общества. Художник, по ее мнению, должен не просто создавать образцы одежды из готовых компонентов, но участвовать во всем процессе – от создания исходных материалов до выхода готовой продукции. Только в таком случае художник сможет по-настоящему формировать внешний облик людей нашего общества, с помощью костюма воспитывать вкус, быть истинным режиссером улиц.

Еще в 50-е гг. А.А.Левашова поняла необходимость совместной творческой работы художников-модельеров с художниками текстильных предприятий.

Будучи во главе созданного в 1962 г. СХКБлегпром, основной задачей художника она видела выявление нужд промышленности и решение производственных проблем. Необходимо было изменить, укрепить роль художника в промышленности, усилить его влияние на качество готовых изделий, сделать так, чтобы творческое начало несли в себе массовые изделия – товар, а не только образцы. А.А.Левашовой совместно с ведущими специалистами СХКБлегпрома был разработан новый творческий метод создания моделей, который позволил значительно расширить диапазон влияния

художников на промышленную продукцию в условиях экономики.

Метод, предложенный в СХКБлегпром, дал возможность создавать различные модели-варианты одежды на одной базовой форме и единой конструктивной основе. Постоянное обновление характера коллекций за счет тканей, декора и образного строя моделей без введения принципиально нового кроя позволило промышленности легко перестраиваться и обеспечивать большое разнообразие изделий в магазинах. Наряду с этим создаются единичные модели принципиально новой конструкции, которые после апробации также используются для создания моделей-вариантов.

### 3.3. ФОРМИРОВАНИЕ МОДЫ В КОСТЮМЕ

Одним из ведущих оснований возникновения и существования моды является удовлетворение потребностей людей в обновлении. Стремление к обновлению, в частности в костюме, вызывается физиологическими потребностями. По мнению психологов, повторяющиеся воздействия одних и тех же раздражителей приводят к торможению нервных процессов в соответствующих участках головного мозга. И мозг начинает требовать новых раздражителей. мода как бы компенсирует неудовлетворенные потребности в обновлении, вводя в жизнь массу новых раздражителей – в одежде, предметах быта и т.д.

По мнению искусствоведа Л.В.Петрова, «основной смысл существования моды состоит в нарушении постепенности развития ряда массовых явлений. Ради-кальное, периодическое (раз в шесть-восемь лет) изме-



нение стиля одежды, прически, обуви представляет собой встряску, с помощью которой человек проверяет свою способность и способность других к психологическому и социально-психологическому развитию, обновлению<sup>11)</sup>. Бесспорно, нельзя слепо следовать моде. Нужен соответствующий отбор в связи с особенностями индивидуума (о чем говорится в пп. 5.6).

В стране работают коллективы талантливых художников и конструкторов в Домах моделей и на предприятиях, создавая образцы одежды, обуви, аксессуаров к костюму, предназначенные для тиражирования в условиях промышленного производства.

Дома моделей, Дома мод одежды, трикотажных изделий, обуви, кожгалантерейных изделий являются

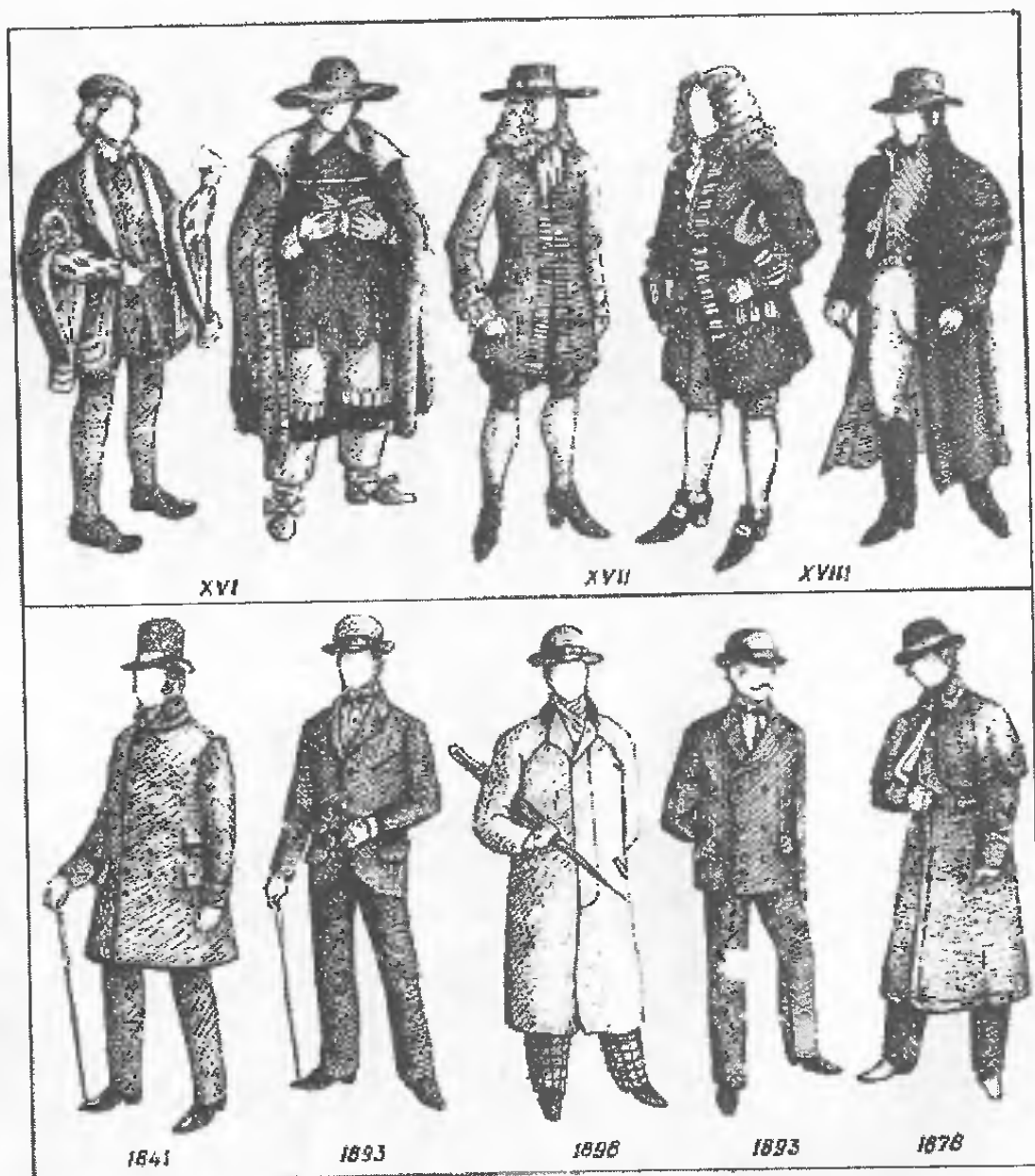
центрами национальных школ моделирования, создают новые виды одежды, обуви, аксессуаров, в которых сочетаются общие принципы современных тенденций моды, учитываются специфические особенности климатических условий, национальные традиции республики или края, производственная база конкретных предприятий, сырьевые возможности.

Исходным моментом в работе над новой коллекцией являются изучение и творческая трансформация богатейших традиций народного искусства в современные решения. Это та тема, которая помогает художнику быть постоянно художником своей страны — нести в мир моды тайны народной мудрости.

Наша многонациональная страна богата интереснейшим традиционным искусством. Изучение его, проникновение в его суть — неиссякаемый источник творческой фантазии художников всех сфер деятельности, в том числе и искусстве костюма.

<sup>11)</sup>Петров Л.В. Мода как общественное явление. Л., 1974, с. 31

Рис. 145. Формирование английского мужского костюма.



Вместе с тем не следует забывать, что мода — явление интернациональное, поэтому было бы неправильным исключение взаимовлияния моды всех стран мира.

### 3.4. СОВРЕМЕННЫЙ КОСТЮМ: СТИЛЕВЫЕ РЕШЕНИЯ

Многообразие форм костюма по своему стилевому решению можно свести к следующим основным стилям: классическому, спортивному, “фантази” и фольклорному.

Костюм классического стиля характеризуется подчеркнутой строгостью и элегантностью форм, минимумом деталей. Декор в таком случае почти отсутствует. Все строится рационально и соответственно назначению. Пропорции одежды классического стиля соответствуют естественным пропорциям фигуры челове-

ка. Основные членения формы одежды проходят в местах естественных членений фигуры: линия талии в одежде совпадает с естественным положением талии фигуры, линия проймы проходит в месте сочленения руки с плечом, линия горловины — в месте сочленения шеи с туловищем. Линии форм и деталей просты и лаконичны. К одежде классического стиля относятся пальто, платья, пиджаки (жакеты) полуприлегающего силуэта, получившего название “одежда английского стиля”, “одежда-редингот”. Такая одежда приемлема для мужчин и женщин любого возраста, телосложения, в такой одежде выигрышно смотрится каждый, а идеально сложенный — тем более. В этой связи одежда полуприлегающих форм модна при различных направлениях моды.

Проследим развитие и формирование английского мужского костюма (рис. 145).



В период раннего средневековья был распространен костюм, состоящий из одной-двух туник и плаща. Верхняя туника широкая, без рукавов или с короткими широкими рукавами.

В период позднего средневековья (готика) длинная и широкая одежда сменяется более облегающей. Конструктивными элементами, создающими прилегание в одежде, становятся вытачка и отрезная линия талии.

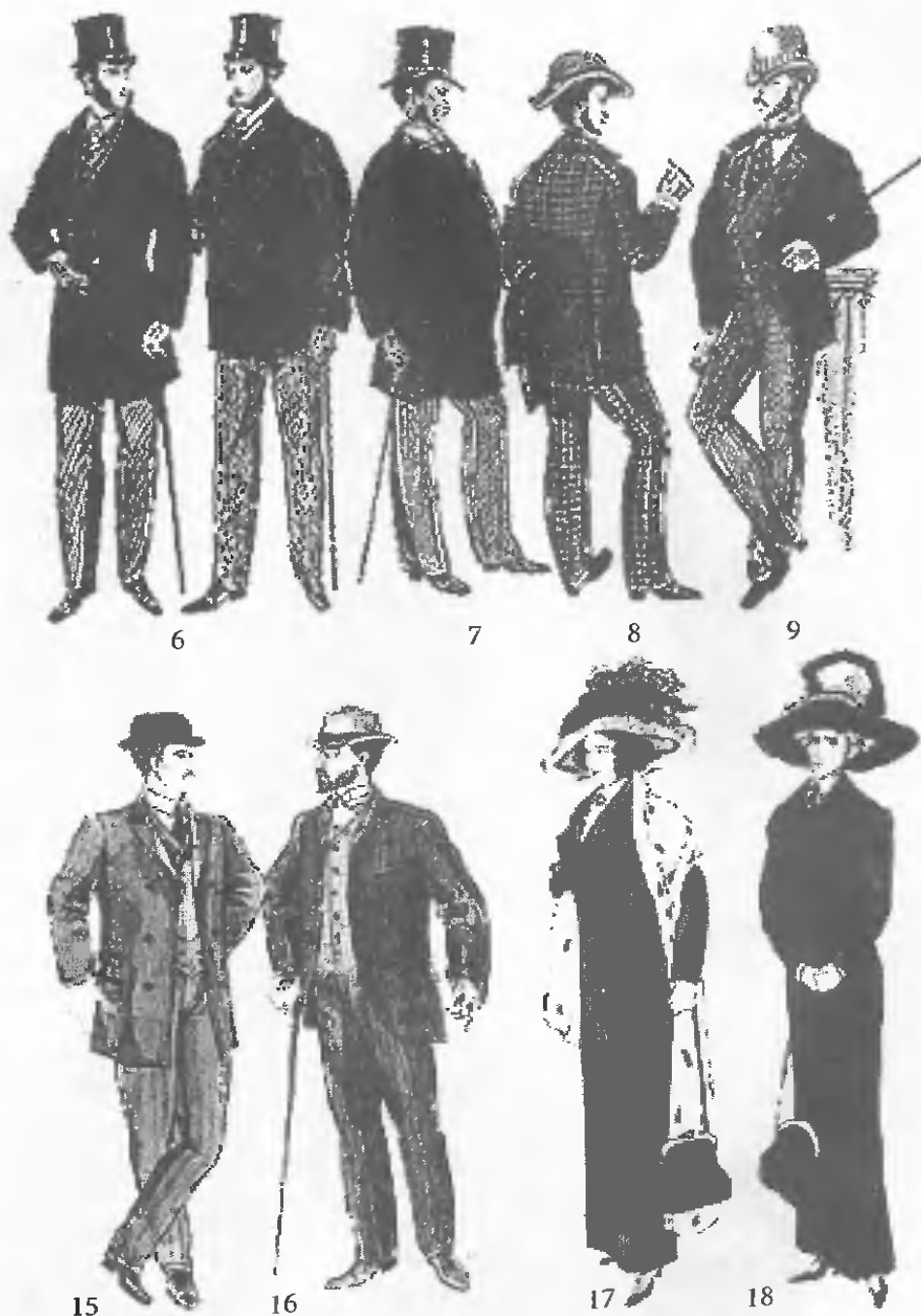
В эпоху Возрождения в английской одежде наблюдается необыкновенная роскошь, вызванная широким развитием международных связей Англии. Мужской костюм — дублет с небольшим отложным воротником, короткие и широкие буфчатые штаны, чулки и туфли. Верхняя одежда свободных форм.

Английский национальный художественный вкус с его ярко выраженным чувством меры, простотой, линиями и формами, сочетающими добротность, практичность и красоту, начинает только зарождаться.

В XVII–XVIII вв. мужчины носят кафтан. Характерен сложный крой с обилием разрезных вертикальных линий, создающих прилегающий силуэт. Полы кафтана плотно сходятся встык, застегиваясь навесной застежкой. Рукава постепенно расширяются книзу и заканчиваются большими отворотами. Поскольку парик закрывал плечи, и они, соответственно, казались узкими, воротник делался очень маленьким или совсем отсутствовал, зато полы кафтана по всей длине расшива-



**Рис. 146.** 1–18 формирование костюма классического стиля в XIX в.: мужской костюм 1-й половины XIX в. – фрак (1), редингот (2), сюртук (3); 4–6 – мужской костюм 2-й половины XIX в.; 7–10 – мужской костюм 1870–1890 гг.; 11, 12 – зарождение женского классического костюма; 13–16 – мужской костюм конца XIX – начала XX вв.; 17, 18 – женский костюм конца XIX – начала XX вв.



лись шнурами, петлицами, вышивкой, галунами, аппликациями; таким же образом украшались клапаны карманов, отвороты рукавов, фалды на спине.

Под кафтан, точно повторяя его форму и длину, надевали камзол. Часто кафтан и камзол делались из одной ткани. В таком случае кафтан носили расстегнутым, камзол застегивали на все пуговицы. Штаны крепились на бедрах (а не на талии), были сильно приспособлены сзади, спереди застегивались на клапан, к коленям сужались и застегивались на одну или несколько пуговиц. Туфли с пряжками, на каблуках.

В Англии, где верховая езда являлась обязательным времяпрепровождением аристократии, еще с XVII в.

полы кафтана начали пристегивать назад. В продолжение всего XVIII в. этот прием настолько упрочился, что к концу века сформировалась новая одежда – фрак. Характерно, что, родившись из охотничьего кафтана с двумя рядами пуговиц, фрак в первоначальном своем виде был двубортным, сильно прилегающим к телу, открытым спереди и с отворотами. Так как фрак носили застегнутым, то естественно, что камзол-веста, превратившийся к этому времени в жилет, был невидим. Отвороты фрака – “изобретение мужской моды” – служат предметом соревнования фантазии портных, они меняют контуры и размер их с неимоверной быстротой. Даже жилет стали делать с отворотами.

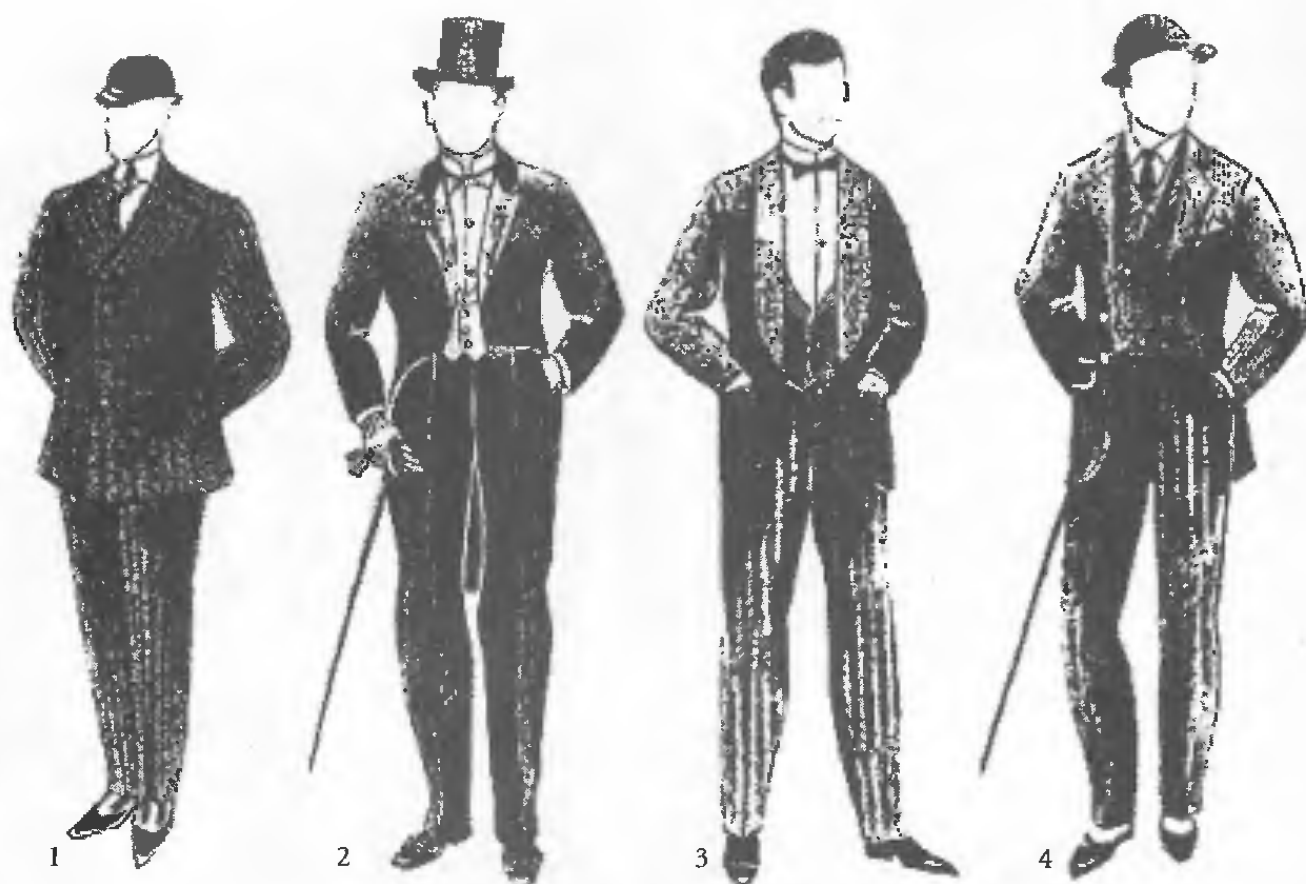


Рис. 147. Формирование костюма классического стиля в XX в.: 1 – мужской костюм 1906 г.; 2 – фрак, 1906 г.; 3 – смокинг, 1916 г.; 4 – костюм-тройка 1925 г.; 5 – фрак, 1925 г.; 6 – мужской костюм, 30-е гг.; 7 – мужской официальный костюм конца 1940–1941 гг.; 8 – пальто, 1940 г.; 9 – полупальто, 60-е гг.; 10 – костюм, 80-е гг.; 11 – пальто конструкции "реглан", 80-е гг.



Деловые англичане подарили миру прообраз современного пальто-редингот. Это приталенный кафтан, с длинными полами и несколькими воротниками, которые можно поднимать в ненастную погоду, скрывая лицо.

В конце XVIII в. в промышленной Англии окончательно победил английский национальный стиль в костюме. Деловитость и удобство английских форм, соответствующих новому образу жизни буржуа, обеспечил Англии положение законодательницы мужской европейской моды, сохранившееся за ней и до наших дней.

В начале XIX в. мужской костюм становится все более сдержанным (рис. 146). Фрак по-прежнему сохраняет свое господство (рис. 146, 1). Он сшит строго в талию, плотно прилегает в области груди и расходится на бедрах. Верхняя одежда — редингот (рис. 146, 2) — шьется по фигуре и становится частью повседневного костюма. В моду входят и получают дальнейшее развитие сюртуки (рис. 146, 3). В мужском костюме особое внимание уделяется портновскому искусству — конструктивному решению и высокому исполнительскому мастерству. Линия плеча в мужской (как и в женской) одежде — покатая. Особое внимание уделяется деталям (форме лацканов) и отделке. Лацканы могли выполняться из другого материала, часто из бархата, атласа. Сюртук, брюки, жилет изготавливались из неоднотон-

ных тканей. Особое внимание уделялось жилету. Его делали из узорчатой шелковой ткани, белого пике в цветную полоску или бархата. В мужском костюме преобладал черный цвет.

Чем меньше оставалось лишних деталей в мужском костюме, тем большее внимание уделялось мелочам, способным подчеркнуть элегантность. Мерилом элегантности был галстук. Каждый галстук представлял собой косую полоску ткани или сложенный по диагонали платок. Широкая часть обматывалась вокруг шеи так, что кончики воротника сорочки были едва видны у подбородка, концы галстука спереди завязывались бантом (рис. 146, 4). К таким же элегантным элементам костюма относилась и шляпа — очень высокая, с узкими, отогнутыми по бокам полями.

Последующее развитие моды привело к следующим изменениям в мужском костюме. Степень приталенности и форма одежды стали более свободными, верхняя одежда напоминает современное пальто. Поднимается, хотя и незначительно, линия плеча, округляется линия лацканов (рис. 146, 5), изменяются застёжки в одежде, длина и ширина брюк, укорачивается сюртук. Преимущество приобретают изделия с двубортной застёжкой. Изменения в одежде привели к укорочению высоты цилиндра. Отделка лацканов, карманов, манжет остается традиционной — атлас, бархат, мех (рис. 146, 6). Мужская одежда изготавливается из простых

шерстяных тканей; основное внимание по-прежнему уделяется совершенству кроя и обработки. Единственным украшением в мужском костюме остается булавка в галстук и карманные часы на цепочке.

В Англии, законодательнице мужских мод, на протяжении всего XIX в. существует аристократическая верхушка — “денди”, которая вносит коррективы в моду, придает изысканность костюму, изобретает модные аксессуары. Особое внимание уделялось перчаткам. В мужском костюме они играют не меньшую роль, чем в женском. Такую же роль в костюме элегантного мужчины играли трость и шляпа.

Мода 1870–1890 гг. — это мода больших городов. В это время для выхода в город надевают пальто (Gehrock) (рис. 146, 7), пальто на меху (Gehpelz), сюртук (рис. 146, 8, 9). В основе своей мужской костюм с начала

века конструктивно и отделкой изменился незначительно, менялись в основном ткани и детали. После 1875 г. установился тот тип мужского костюма, каким мы представляем его сейчас, брюки и жилет (рис. 146, 10), чаще всего из одной и той же английской добротной ткани (рис. 146, 9). Линия талии по-прежнему располагается на естественном месте, выше поднимается линия плеча. Линия боковых швов смещается к спинке; формируются основы женского костюма (классического) наподобие мужского — жакет (рис. 146, 11), платье (рис. 146, 12), плащ от дождя и пыльник, утверждается мода на строгие, четкие линии в костюме, стремление к совершенству и простоте. К концу века мужской костюм (рис. 146, 13–16) мало изменяется, совершенствуется крой, искусство портного. Прилегание в одежде создается с помощью конструктивных реше-

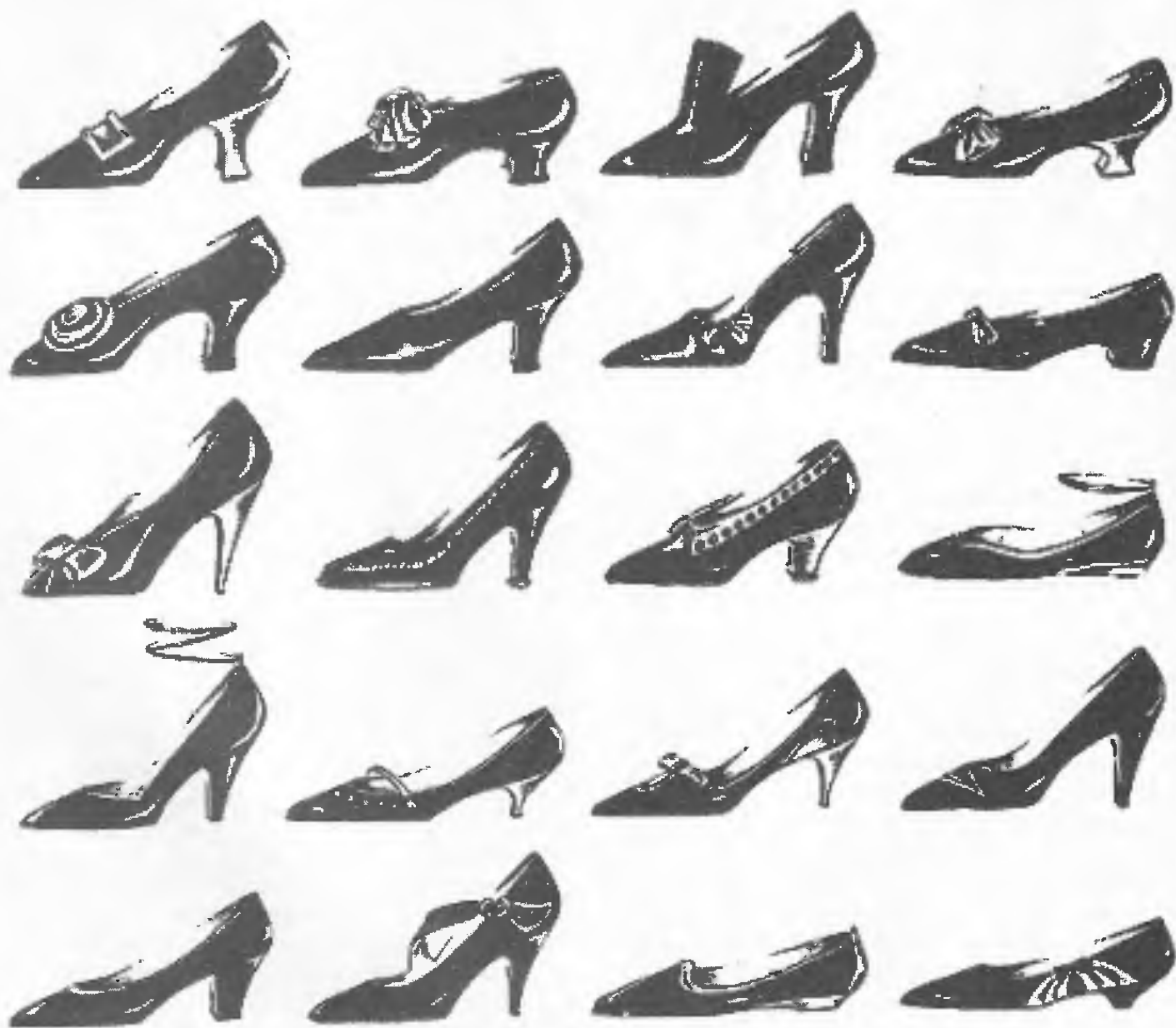


Рис. 148. Женская обувь конструкции “лодочка” 1900–1980 гг.

ний – трехшовной спинки, а также смещенного на спинку плечевого среза (шва). Зато имеет место разнообразие головных уборов: цилиндры, котелки, соломенные канотье, каскетки, кепи. Новшеством было появление манжетов у брюк (рис. 146, 13, 15). В женскую моду все настойчивее внедряются элементы мужского костюма (рис. 146, 17, 18). Итак, к концу XIX – началу XX в. происходит дальнейшее развитие и утверждение английского классического стиля в костюме мужском, а также женском.

Мужская мода на протяжении XX в. стабилизировалась, стандартизировалась и не переживала особых потрясений. Амплитуда колебаний мужской моды не выходила за рамки изменений ширины лацканов и брюк, длины пиджаков и пальто; только крой линии плеча (с заходом на линию спины), фалды и пуговицы на спине сюртуков говорили о связи и преемственности с формами XIX в. Ассортимент мужской одежды стабилизирова- лся и не претерпевает изменений.

Утвердившиеся к началу XX в. формы и конструкции мужского костюма в течение века не претерпевали особых изменений (рис. 147). Можно с уверенностью сказать, что в мужской моде утвердился форма английского классического костюма.

Свитер, юбка в клетку, складку – это также примеры классического решения, т.е. это то, что всегда модно. Ткани с рисунком в полоску, клетку, горох, а также ткани типа твидов – примеры классического решения тканей для одежды.

Ежегодно тысячи художников-модельеров мира создают сотни тысяч разнообразных моделей и конструкций обуви, чтобы удовлетворить запросы и потребности населения земли. Одни модели обуви, не успев появиться, умирают, другие – воспроизводятся меньшим или большим тиражом; одни модели живут сезон, другие – жизнеспособны в течение ряда лет.

Среди разнообразия моделей и конструкций обуви есть такие решения, которые живут при различных модных направлениях и течениях. Это – классика в обуви, т.е. то, что всегда модно, красиво и практично. Такой является обувь конструкций “лодочка”, “мокасины”. Представленный иллюстративный ряд женской обуви XX в. (рис. 148) позволяет убедиться в том, что обувь конструкции “лодочка” прочно утверждает себя. Изменения в течение века наблюдаются в форме и высоте каблука и форме носочной части обуви (рис. 149).

На основе изученного литературного и иллюстративного материала замечено, что образ жизни и трудовая деятельность индейцев определили материалы для одежды и обуви, формы и конструкции, декоративное оформление их.

Мокасины являются выдающимся изобретением, отличным примером сочетания полезности, прочнос-



Рис. 149. Изменение формы и высоты каблука женской обуви 1900–1980 гг.

ти и красоты. В результате анализа конструктивных и композиционных особенностей выявлено разнообразие мокасин. На рис. 150 представлены наиболее характерные формы и конструкции мокасин североамериканских индейцев, а также модель современной обуви конструкции “мокасин”.

Широкое распространение имела конструкция с центральным швом спереди. Характерны также конструкции, когда кожа вокруг стопы собиралась в сборку, часто состояла из двух деталей и при этом имела сверху вставку, встречалась обувь с очерченной подошвой.

В основе формы мокасины лежит кожаная обертка вокруг стопы (наподобие славянских постолов, русских – поршней) или и голени. Отличительным элементом в такой конструкции является вставка сверху, получившая название мокасиновой. Цельный кусок оленьей кожи, имея соединительный шов у пятки, спереди или над ступней, создавал низ обуви без шва.

Отметим также разновидность ассортимента такой обуви: туфли, ботинки (т.е. обувь с удлиненными берцами) и сапоги. К элементам отделки мокасин можно отнести: отвороты в виде манжет (вокруг голени) или клапанов (по бокам или только спереди), такие отвороты часто оформлялись бахромой; ремешки-продержки

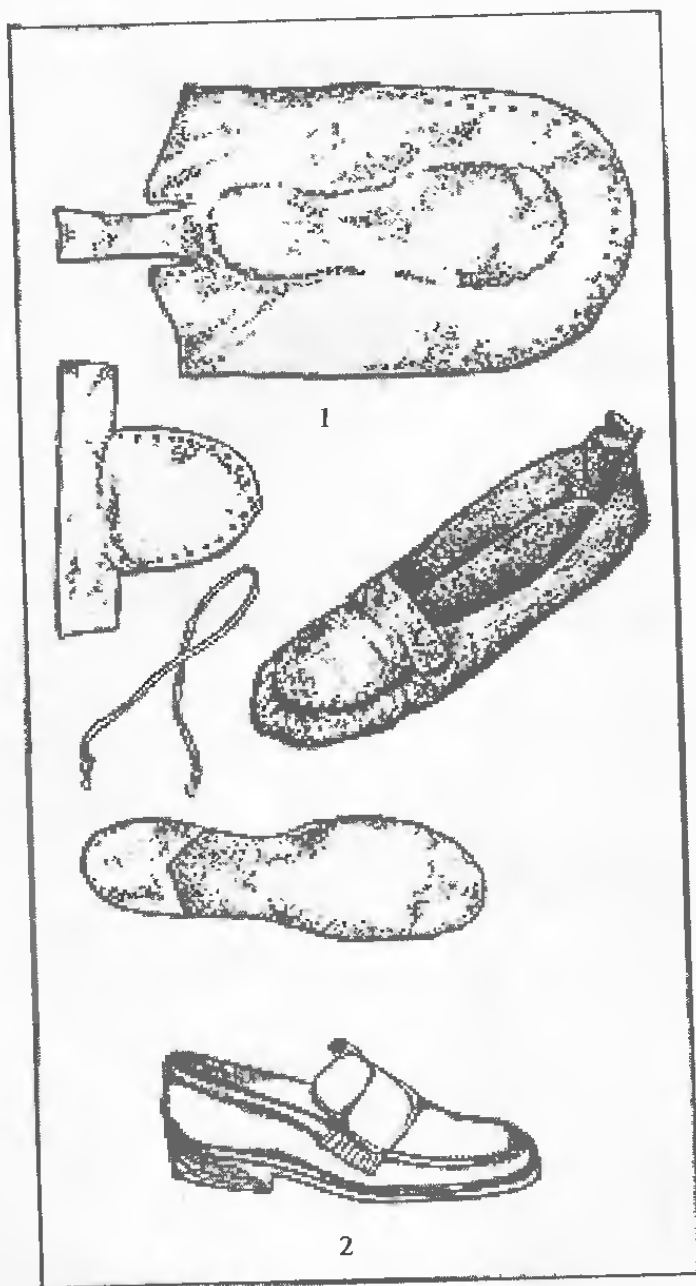


Рис. 150. Обувь конструкции "мокасин" индейцев США и Канады (1) и современная обувь конструкции "мокасин" (2).

— вокруг стопы у подъема ноги (вокруг щиколотки) или верхнего края голенищ (вокруг голени); инкрустация, расшивка бисером, а также сочетание материалов различных цветов. Краю, замыкавшему оборку, придавалась различная конфигурация.

Женскую нарядно-деловую одежду в стиле "Шанель" также принято считать классическим решением (рис. 130, 131).

Одежда стиля "фантази" (или, как еще ее называют, одежда романтического стиля) отличается большим разнообразием, декоративностью форм и деталей или сложным покроем, нарядностью отделки (мех,

кружево, гипюр). Членение формы и композиционное построение в целом может быть необычным, например асимметричным.

Конструктивные линии не подчеркиваются, композиционные линии получают особое, декоративное звучание (в том числе цветное).

Проведенный анализ обширного иллюстративного материала выявил безграничные творческие возможности художника в создании женского (рис. 151) и мужского (рис. 152) костюма в стиле "фантази".

Особый интерес в плане творческой фантазии создателей костюма вызывает стиль модерн.

Дома моделей Парижа усиленно культивируют этот стиль, рассчитывая главным образом на индивидуального заказчика. Разнообразие в решении костюма достигают различными декоративными приемами — платья, блузы, манто украшают воланами, прошивками, драпировками, плиссировкой, кружевом, цветами. Гибкий, пластично изогнутый силуэт женской фигуры и платья сохранился в несколько смягченном выражении и позже и связан был с приездом в Париж на гастроли русской балетной труппы Дягилева, поразившей парижан художественным совершенством ансамбля — танца, музыки, декорации и костюма. Линия талии в женском костюме располагается высоко, композиция часто строится на асимметрии через линии и декор. Женская фигура приобретает форму слегка изогнутого стебля, как бы увенчанного пышным цветком. Свободно спадающие, "висячие" формы одежды с ярко выраженными восточными мотивами создает Поль Пуаре, имеет место в костюме безудержная трансформация и стилизация природных мотивов (рис. 151, 1).

Активное общение с Востоком, выход на мировую арену быстро капитализирующей Японии вызывает волну интереса к этой стране. Возникает увлечение японским искусством, в том числе и костюмом. Вычурный изгиб фигуры и костюма почти полностью исчезает, очертания становятся ровнее и шире. Неуловимое разнообразие линий создается драпированными полотнищами ткани, расположенными в различных положениях и создающими единую и целостную форму и композицию. Драпированные платья известных художников-модельеров Дусе, Пакен, Ворга, казалось бы, созданы одним движением из одного куска ткани.

Выявление пластических свойств материала, характерное для стиля конструктивизм, проявившегося в 20–30-е годы, распространилось и на костюм. Возникает новое увлечение асимметричными драпировками, составляющими живописный контраст с прямыми гладкими поверхностями бального платья без рукавов, с сильно обнаженной спиной и глубоким декольте на груди. Особой остроты эти контрасты достигают с окончательной победой короткого платья и короткой





Рис. 151. 1–12 женский костюм стиля "фантази": 1 – модель П.Пуаре, 1910–1913 гг., 2–3 – платья с драпировками, 1935–1939 гг.; 4 – платье 40-х гг.; 5 – платье по восточным мотивам, 40-е гг.; 6–8 – платье 50-х гг (6, 7 – модели К.Диора); 9–12 – платье 70–80-х гг.

стрижки. Определенную таинственность новому женскому образу придавала глубокая шляпа, низко, до бровей закрывавшая лоб, – с небольшими полями или открытая спереди и с опущенными мягкими полями по бокам. В 30-х годах строгая, четкая конструктивность сменяется расплывчатостью вялых драпировок лифа. Асимметричные драпировки, воланы, банты, плиссировка, подрезы в самых неожиданных местах, спиральное расположение выкроенных по-косому полотнищ ткани – все это формирует композицию женского платья (рис. 151, 2, 3).

Исторические события 40-х годов сказались и на костюме. Наблюдается военизация костюма: жесткие широкие плечи, пуговицы и лифе в два ряда (рис. 151, 4); активно входят в моду восточные мотивы – запашной лиф, воротник "мандарин", соответствующие аксессуары (рис. 151, 5). Для женского платья характерен сложный крой с применением различных драпировок (рис. 151, 4).

Банты из шарфов или широких полос основной ткани, располагаясь на груди, талии, бедрах, создают необычные композиции и формируют платье 50–60-х

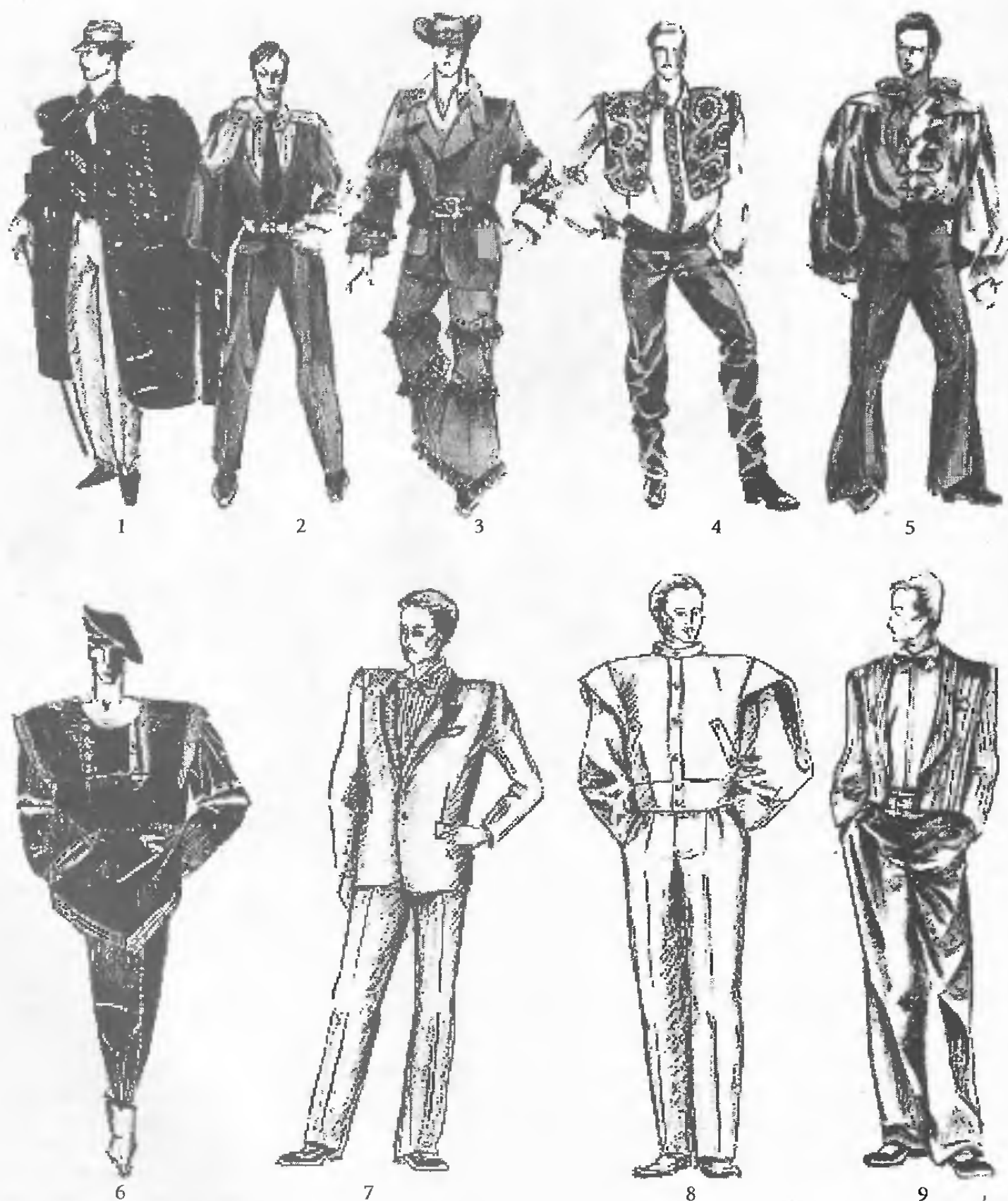


Рис. 152. 1–9 мужской костюм стиля "фантази": 1 – верхняя одежда, декорирования шнурами и замшей, 1914 г.; 2 – молодежный костюм – модель П.Кардена, 1969 г.; 3–5 – молодежные костюмы, 1965–1973 гг.; 6 – рубаха-блузон, 1985 г.; 7 – костюм фирмы "К.Диор", 1985 г.; 8 – куртка, модель П.Кардена, 1985 г.; 9 – костюм, модель фирмы "К.Диор".

годов (рис. 151, 6–8). Узкий лиф, обнаженные плечи и широкие, преобладающие по массе, юбки. Конец 60-х годов характерен в моде образом девушки-подростка с мини-формами в костюме и короткими стрижками. Имеют место “ковбойские” мотивы, геометризация форм.

Особо проявил себя стиль “фантази” в 70–80-х годах: по-новому проявляется искусство драпировки в творчестве мастеров моды (рис. 151, 9–12).

В стиле “фантази”, как правило, решается нарядная или авангардная одежда, черты этого стиля чаще можно видеть в салонах мастеров моды, чем на улице. В отличие от женского костюма, в мужском стиль “фантази” чаще проявляется не через крой, а отдельные элементы-детали – вышивка, аппликации, применение бархата, атласа, ярких орнаментов и цветовых сочетаний. Анализ моды XX в. выявил, что черты стиля “фантази” проявляются в большей степени в молодежном костюме.

Интересный штрих в решение мужского костюма внесли в 1914 г. английские мастера моды, представив в своем каталоге в магазине “Мюр и Мерилиз” в Москве пальто силуэта трапеция. Покупателей привлек необычный покрой рукавов – фигурный реглан. Вместе с тем, имела место интересная попытка возродить пелерину поверх пальто, что было созвучно первой половине XIX в. Необычным декором являлись отделки из шерсти и полос замши (рис. 152, 1). Следует подчеркнуть при этом любопытную деталь, что жилеты из цветного трико, отороченные шнуром, получили название “фантази”.

Большое влияние на формирование общественного вкуса оказало искусство, кинематограф, только что родившийся и имевший огромную популярность. На улицах Парижа можно было встретить молодых людей, одетых “под Макса Линдера” или Бастера Китона. Иногда костюмы носили просто гротескный характер. Но эта мода не нашла себя на улице, и ее уделом остались лишь подмостки варьете. Черты стиля “фантази” в мужском костюме 30–40-х годов вообще трудно было увидеть: развивался спортивный стиль и в костюме имели место черты военизации.

В начале 50-х годов входит в моду удлиненный, расширенный книзу пиджак и узкие брюки. Обязательные дополнения – белый вышитый жилет, галстук-бабочка, атласные лампасы на брюках. В середине 50-х годов английскими модельерами были предложены оригинальные для того времени модели блейзеров с карманами, лацканами, выполненными из ткани другого цвета. Часто на полочках блейзеров в виде аппликаций располагались эмблемы, разнообразная символика. Алан П. Гильберт (директор фирмы “Thomas Wing” в Лондоне) предложил мужские сорочки с оборо-

ками, фестонами на груди (т.н. “жабо”), которые стали украшением мужского вечернего костюма.

Поиски оригинальных решений продолжают в одежде для молодежи. 60-е годы – время творческой деятельности П. Кардена, бум новых, синтетических тканей. В моделях Кардена проявляются черты стиля “фантази” через введение сборок, защипов в композицию костюма, конструктивных линий, имитирующих жилет, использование набивных тканей и вышивки – в мужских сорочках; необычное расположение карманов, подрезы – в брюках (рис. 153, 2). Вот высказывание П. Кардена о мужской моде конца 60-х годов: “Сейчас я доволен линией мужской одежды больше, чем скажем, 3 года назад. Весь силуэт стал уже и более естественным, а гамма цветов – богаче. Цвет теперь помогает мужчинам всех возрастов выглядеть моложе.”

В 70-е годы претерпели изменения и традиционные формы одежды (это, в основном, касается молодежи, более восприимчивой к новым веяниям).

В моде различные формы брюк, значительно варьируется их ширине внизу: от плотного прилегания – до расклешенных. Черты стиля “фантази” проявляются в мужском костюме также через введение элементов фольклорного стиля: набивные безрукавки, вышитые сорочки. В мужской сорочке имеют место многочисленные рюши, оборки. Пояса-ремни – из мягкой кожи, широкие, с пряжками в средневековом стиле. Стиль “Вестерн” принес с собой шляпы типа ковбойских, отделку в виде бахромы (рис. 152, 3–5). В мужском костюме вводятся смелые цветовые сочетания, комбинированные ткани. 80-е годы можно по праву назвать временем расцвета смелых решений в мужской моде. Модными стали разнообразные рубашки-блузоны на выпуск с асимметричными вырезами горловины, различными деталями, отделками, изобилием кроя (рис. 152, 6). Если раньше трикотаж в мужском костюме служил лишь внутренним дополнением, теперь – он объект моды. Здесь, в вязаных свитерах, пуловерах композиция строится на асимметрии. Фантазия проявляется также в конструктивном решении проймы и оката рукавов (рубашечная, Т-образная, “летучая мышь”, прямая, реглан с ластовицей и другие виды пройм), сочетании различных фактур материалов – кожа, трикотаж, замша. В новом решении прозвучали “морские мотивы”. Оригинального решения мужской сорочки в полосу с интересным оформлением воротника и галстуком-бабочкой (рис. 152, 7) достиг художник Бальмен. Черты стиля “фантази” характеризуют модель мужской куртки с оригинальным оформлением рукавов, созданную П. Карденом (рис. 152, 8). Неожиданно решена Бальменом модель мужского костюма (рис. 152, 9).

Приведенный здесь иллюстративный материал является подтверждением того, насколько изменчива мо-

да и насколько ярко отражает динамику моды развитие форм костюма стиля “фантазм”.

Одежда спортивного стиля, возникшая в XX в., характеризуется подчеркнутой свободой формы, обеспечивающей удобство человека в движении и в то же время подчеркивающей подтянутость, стройность, спортивность фигуры. Разнообразен покрой рукавов – втачной, реглан, кимоно, комбинированный; используются различные длина и форма брюк. Характерными деталями такой одежды являются накладные карманы, застегивающиеся клапаны, различные складки, плищи. В качестве акцентов используется разнообразная фурнитура. Применяются всевозможные отделки, например трикотажем, кожей, мехом и другими материалами. Членение формы и композиционное отношение одежды, обуви простые и ясные.

В формировании спортивного стиля в костюме ведущую роль сыграло развитие спорта. Спорт и мода – понятия, неразрывно связанные друг с другом. В древние же времена на начальном этапе зарождения спортивных игр, соревнований (состязаний) костюм был элементарным или совсем отсутствовал как таковой (рис. 153, 154). В дальнейшем, с развитием общества, спортивных игр, одежды спортивный костюм мало чем отличался от обычного, повседневного, бытового (рис. 155). Оба характеризовались многослойностью, громоздкостью форм, неоправданным обилием отделки и кроем, затруднявшим свободу движений.

В XX в. наблюдается начало самостоятельного развития спортивного костюма. Возникают новые виды и формы, появляются принципиально новые материалы и отделки, характерные для спортивного костюма. По мере развития спортивной одежды происходит интересное явление – спортивный костюм, в начальный период своего развития испытывавший влияние бытового, начинает сам активно влиять на него. Стало возможным говорить о зарождении спортивного стиля в костюме. Это был своего рода символ наступления новой эпохи в истории костюма, символ моды века техники, перевернувшего все существовавшие дотоле представления об одежде.

Бурное развитие техники, спорта, новых видов транспорта, изменившийся темп жизни – все это требовало создания новых форм и видов одежды – одежды удобной, лишенной излишней многослойности. Элементы спортивного стиля в одежде заметны уже в первые годы XX в. Наблюдается упрощение форм, появление объемных форм одежды, не стесняющих движений. Особенно это проявляется в верхней одежде – как в мужской, так и в женской. Например, в мужской одежде уже с 1905 года появляются широкие, объемные пальто, отделанные строчкой, накладными карманами, имеющие рукава с манжетами. В этот же период появляются и куртки свободной формы.

Элементы спортивности проникают и в легкое платье: предлагаются женские блузки, отличающиеся обилием отделочных строчек, кокеток, введением деталей из других материалов. Все эти модели отличаются подчеркнутой свободой формы, обилием пуговиц, акцентирующих застежку. Свобода форм характеризует и верхнюю женскую одежду – появляются удлиненные куртки-жакеты как с поясом, так и без него. Основными деталями являются пояса, накладные карманы, кокетки различной формы и т.д. Членение формы по линии талии в основном создается благодаря использованию поясов, свободно завязывающихся или застегивающихся. Встречаются и другие решения поясов, на-

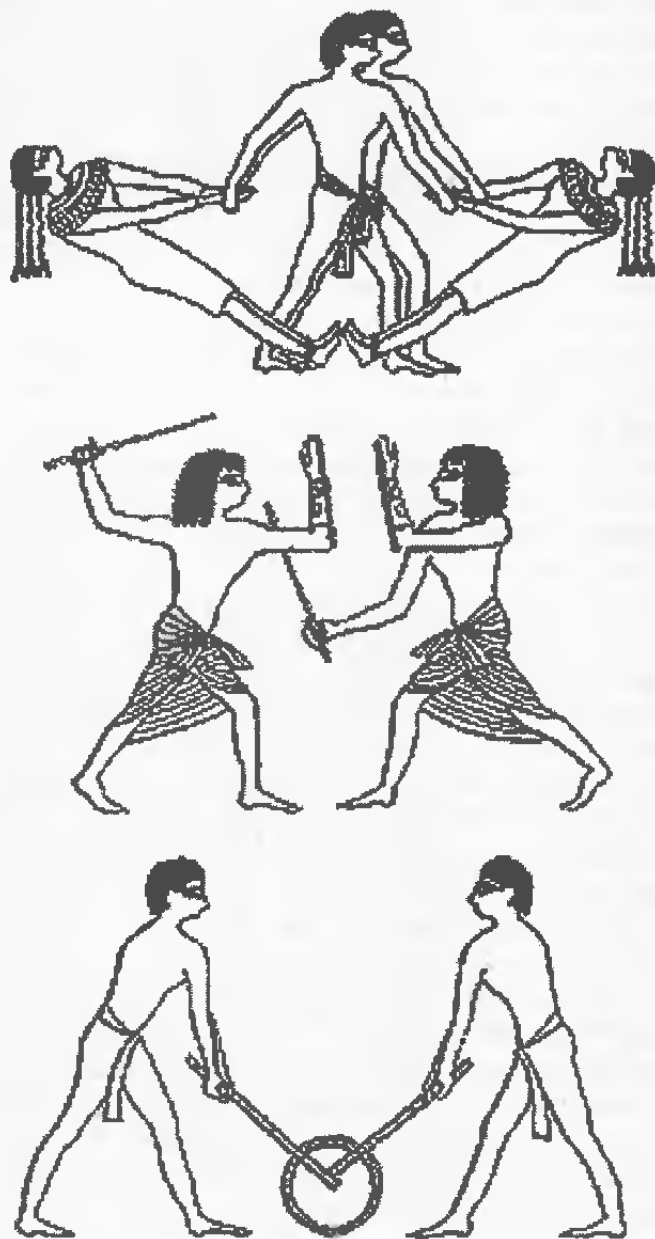


Рис. 153. 1–3 – игры и костюм в Древнем Египте: 1 – игры с палочками, 2 – специальные упражнения, 3 – игра с обручем.

пример расположенных с изнанки и продергивающихся на лицевую сторону спереди. Широко предлагаются также жакеты умеренной длины, которые подпоясываются и носят с юбкой, доходящей до щиколотки. Встречаются и пальто свободных форм.

Как только женщина включилась в активную трудовую жизнь, радикально изменился ее гардероб. Женщины надевают костюмы, состоящие из жакета и удлиненной юбки, иногда с застежкой спереди или сбоку. Заметно влияние мужской моды – жакеты из плотной ткани, дополненные такими деталями, как накладные карманы с клапанами, манжеты, паты, а также множество пуговиц и отделочных строчек.

На страницах журналов мод в 1914 году появляются женские пальто и такой вид одежды, как плащ-накидка. Предлагается одежда с капюшоном. Разрабатываются модели из комбинированных тканей. Одежда спортивного стиля дополняется шарфами, шляпами и т.п.

Спортивный стиль проявляется и в детской одежде: мальчики носят легкие и удобные куртки и рубашки из хлопчатобумажных тканей и короткие, до коленей, брюки на манжетах или без них; девочки – удобные короткие платья часто комбинированные, с юбкой в складку. Спортивный стиль одежды широко рекламируется на страницах журналов и газет 20-х гг. Заметно желание полностью отойти от старых нефункциональ-



Рис. 154. Спорт и костюм Древней Греции.



ных форм (особенно женского костюма), сковывавших тело и стеснявших движения, служивших скорее украшательским целям, нежели утилитарным. В это время широкое развитие получает одежда свободной формы, с массой деталей, строчек, с применением трикотажа. В соответствии с модой меняются детали, изменяется степень прилегания в талии (пояс больше не подчеркивает ее), развиваются основные черты спортивного стиля. Появляются такие детали, как планки; широко используется сочетание материалов в клетку и гладкого.

В 20-х гг. появляются легкие летние платья из льна, костюмы для улицы, демисезонные пальто, одежда для службы. Одежда становится короче, юбки отделяются различными складками. Спортивность в костюме подчеркивается также четкостью и графичностью рисунков ткани.

Судя по материалам зарубежных и отечественных журналов мод, к концу 30-х гг. спортивный стиль становится основным в деловой и повседневной одежде и позволяет создать большое разнообразие одежды путем конструктивного решения и применения различных отделок. Верхняя одежда не утрачивает своей спортивности, а развивает ее: здесь пальто и плащи объемной формы с рукавами покроя реглан, множеством кокеток, разнообразными карманами. Но наибольшее распространение получают жакеты спортивного характера с застежкой-молнией или на пуговицы, с карманами, отличающимися по форме, расположению и количеству.

К концу 40-х гг. спортивный стиль становится одним из главенствующих стилей; понятия "мода" и "спортивность" становятся неотрывными друг от друга. Меняются формы, пропорции, ведущие силуэты одежды, а спортивный стиль остается, развивается, и ему принадлежит будущее.

На рис. 156 представлены модели одежды из журналов мод, наглядно иллюстрирующие утверждение спортивного стиля в костюме XX в.

Спортивный стиль утверждается также и в обуви XX в. Обувь спортивного стиля отличается особой комфортностью, чему также способствует ее конструктивное и технологическое решение. Декоративными элементами обуви спортивного стиля являются разнообразные цветовые и фактурные решения, комбинация материалов (в цвете, по фактуре, рисунку), всевозможные строчки, шнуры, тесьма, блочки, разнообразная фурнитура, отделка из трикотажа и т.п. Особые требования предъявляются также к конструктивному решению обуви спортивного стиля: стремление к лаконичности деталей в заготовке, способствующее повышению пластичности обуви; применение внутренних и наружных усилителей в пучковой и геленочно-носовой частях обуви; использование различных про-



Рис. 155 (вверху и справа) 1–9 формирование костюма для спорта: 1 – костюм для игры в же-де-ком, Франция времен Людовика XIII в.; 2 – костюм для игры в теннис, XVIII в.; 3 – костюм для игры в бильярд, 1694 г.; 4 – женский костюм для езды на велосипеде, 1899 г.; 5 – костюм для лыжных прогулок; 6 – костюм для катания на коньках; 7 – костюм для игры в теннис, начало XX в.; 8 – костюм для игры в теннис, 1-я треть XX в.; 9 – костюм для велоспорта.





5



6



7



8



9



Рис. 156. Формирование спортивного стиля в костюме

кладок, защищающих стопу от внешних воздействий. На рис. 157, 1–10, представлены модели обуви спортивного стиля.

Обувь органично входит в общую композицию костюма, составляя стилевое единство (рис. 158).

**Фольклорный стиль.** Все в большей степени в направляющих модных коллекциях современного костюма заметно обращение к богатому народному (национальному) наследию. Модели, созданные на его основе, относятся к моделям фольклорного стиля.

Первым художником в мировой практике создания костюма, обратившимся к национальному костюму

была Н.П.Ламанова. Она тщательно изучала особенности русской народной одежды, отыскивала в них простоту и целесообразность, которые можно использовать в современном костюме.

В своей творческой работе художники постоянно обращались к народному костюму. Ни одна международная выставка модного костюма не обходилась без моделей, разработанных по мотивам русской народной одежды. Если раньше излюбленные мотивы народного костюма проявлялись и распространялись чаще всего в плане неофициальной моды, в настоящее время фольклорный стиль является одним из харак-



Рис. 157. 1–13 – черты спортивного стиля в мужской обуви XX в.: 1–3 – обувь 1900–1920 гг.; 4, 5 – обувь 1930–1950 гг.; 6–8 – обувь 1960-х гг.; 9, 10 – обувь 1970-х гг.; 11–13 – обувь 1980-х гг.

терных в костюме. Это свойственно особенно молодежной моде. Эмоциональная выразительность одежды фольклорного стиля достигается с помощью конструктивного решения, отделки, применения тканей, напоминающих по рисунку, фактуре, структуре народное творчество, способов ношения и сочетания элементов в костюме (рис. 159). Фольклорный стиль распространяется в современной моде на ассортиментные группы обуви.

Практике отечественного моделирования известен непривычный принцип создания ансамбля в костюме, заключающийся в соединении между собой элементов

(предметов) разных стилевых решений. К примеру, мода 1984–1985 гг. допускала сочетание функциональных предметов довольно сдержанного решения с предметами фольклорного и других стилей. Подобное соединение и построение костюма дали возможность называть стиль костюма “диффузным”. В мужском и женском костюме этот стиль проявляется более сдержанно, осторожно, чем в молодежном. Как правило, такие неожиданности так же быстро исчезают, как и появляются.

Вместе с тем, моду остановить невозможно, как невозможно остановить движение времени, движение мысли человека, художника, творца, потому что в са-



Рис. 158. Мужской костюм: стилевое единство одежды и обуви, 1985 г.

мой природе человека лежит стремление к постоянно-му обновлению и совершенствованию. Но зато, как утверждают исследователи, можно изучить закономерности развития моды и, руководствуясь ими, управлять этим феноменом. Чтобы не отстать от своей эпохи и не превратиться в ремесленников, художники должны быть диалектиками и неустанно познавать, переосмысливать необходимую информацию. Творчество художника-модельера – это отражение процессов, происходящих в области экономики, политики, в живописи, литературе, искусстве, технике, архитектуре и других областях.

Модельеры ежегодно предлагают населению земного шара тысячи вариантов одежды, обуви, но популярными становятся лишь единицы из них. В чем причина этого? “Всякому изменению в моде предшествует скрыто созреваемая и не вполне сознаваемая общественная потребность, – пишет искусствовед Л.В.Петров. – Именно она и является той почвой, на которой прорастают и дают всходы семена моды, высеваемые щедрой рукой модельеров и промышленников. При этом всхожими оказываются только те семена, которые попадают в подготовленную почву” (Петров Л.В. Мода как общественное явление. Л., 1974, с. 18).

## 4. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА КАК СФЕРА ДИЗАЙНА

### 4.1. КЛАССИФИКАЦИЯ ИСКУССТВ, МЕСТО КОСТЮМА В ЭТОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

С точки зрения современной эстетики, произведение искусства создается, существует и предстает перед восприятием прежде всего как некая материальная конструкция – как сопряжение звуков, объемов, цветовых пятен, слов, движений, т.е. как предмет, имеющий пространственную, временную или пространственно-временную характеристику.

Произведение искусства не сводится, конечно, к этой материальной конструкции, но оно не существует вне ее, помимо нее, отдельно от нее и независимо от нее. Материально-конструктивная сторона художественного произведения – это условие существования этого произведения и одновременно его непосредственный чувственно-воспринимаемый облик. Отсюда вытекает деление искусств на три класса – пространственные, временные и пространственно-временные<sup>1)</sup>. Искусства пространственные называют также искусствами пластическими.

Произведения пластических искусств имеют предметный характер, выполняются путем обработки вещественного материала, формирование которого существенно определяет характер их образного строя. Кроме того, различают изобразительный и неизобразительный виды искусства. В первом случае видим в произведении искусства ценности, воплощенные в конкретных предметах, образные знаки же имеют изобразительный характер; во втором случае художественный язык не воссоздает конкретность материального бытия. Так, в классе пространственных искусств изобразительный строй художественного языка свойствен живописи, скульптуре, графике, фотоискусству, воспроизводящим с различной мерой чувственной достоверности визуальную воспринимаемую действительность либо с помощью реальных трехмерных объемов (скульптура), либо путем их изображения на двухмерной поверхности (живопись, графика, фотоискусство); неизобразительный строй свойствен архитектуре, прикладному искусству и промышленному искусству, где зрительно-пространственные формы не предполагают, как правило, аналогий в реальной действительности.

В классе временных искусств изобразительную природу имеет художественный язык литературы, неизобразительную – музыка; в классе пространственно-временных искусств соответственно различаются актерское искусство и танец. В каждом классе искусств о изобразительность и неизобразительность могут выступать в единстве и взаимопроникновении, рождая синтетические способы формообразования со смешанным, изобразительно-неизобразительным типом художественного языка. Границы между изобразительными и неизобразительными искусствами не абсолютны.

От других видов художественной деятельности искусства пластические (пространственные) отличаются отсутствием временного развития образа, форма в них не изменяется во времени, не имеет развития процесса, как, например, в музыке. Произведения пластического искусства воспринимаются зрением, а иногда и с участием осязания (скульптура, прикладное искусство). Как и другие виды художественного творчества, искусства пространственные осваивают мир в образной форме. Структуру художественного образа здесь можно расчленить на три, в действительности тесно связанных друг с другом аспекта – тектонически-композиционный, экспрессивный (выразительный) и изобразительный. Все они в своем неразрывном единстве выявляют идейно-художественный смысл произведения. В архитектуре, прикладном искусстве, промышленном искусстве и скульптуре первый из этих аспектов состоит в организации реального, вещественного материала в трехмерном пространстве, в формировании его конструкции и тектоники, во взаимно-гармоническом расположении отдельных частей, в увязывании воедино всех элементов пластической формы, в достижении целостности композиции.

Классификацию искусств, охватывающую все исторически сложившиеся формы художественной деятельности, иллюстрирует схема 2 (по проф. М.С.Кагану).

Схема 2

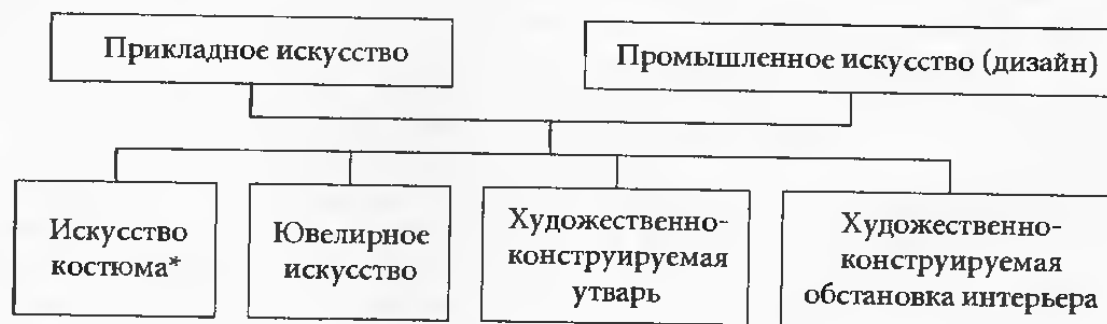


<sup>1)</sup>Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 270.

## 4.2. ВИДЫ И РАЗНОВИДНОСТИ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Как уже отмечалось, архитектура, прикладное и промышленное искусство (дизайн) (в отличие от живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии) не являются искусствами изобразительными, так как, например, здание, машина, кресло, платье и т.п. ничего не изображают в материальном мире. Эту группу пространственных искусств называют «архитектонические искусства». Этот термин выявляет лежащий в их основе формообразующий принцип, структуру их художественного языка – эстетически значимое соотношение пластических элементов, из которых строится художественный образ, а также подчеркивает родство прикладных искусств и дизайна с архитектурой – ведущей в этой группе. В прикладных искусствах и дизайне, как и в архитектуре, архитектурная связь элементов образа независима от какой-либо изобразительной их функции и является главным или единственным выразительным средством.

Схема 3



\*Искусство одежды называется здесь искусством костюма, т.к. понятие «костюм» более емкое, чем понятие «одежда».

Особенностью произведений архитектурного творчества является существование их в ансамбле. Потребность в вещах, помогающих организовать быт, труд, общение людей, однородна, а сами вещи по своей структуре близки друг другу: все они, например, от архитектурного сооружения до небольших аксессуаров к костюму, являются вещами, т.е. существуют для удовлетворения практических и духовных, утилитарных и эстетических потребностей человека. В группе архитектурных искусств наблюдается самое широкое разнообразие используемых материалов. Кроме того, в создании таких произведений много общего со скульптурой – в прикладном искусстве, с графикой – в искусстве книги, с живописью – в искусстве орнаментации. Следует также заметить, что сфера деятельности каждого названного вида архитектурного творчества расширяется благодаря техническому прогрессу: так, рядом с прикладным искусством развивается

и утверждается искусство промышленное (дизайн). Разновидности прикладного и промышленного искусства сближаются, с одной стороны, с искусством орнаментации, а с другой – с архитектурой. Первой такой разновидностью является художественное проектирование костюма.

Объекты деятельности художника прикладного и промышленного искусств можно представить следующим образом (схема 3).

## 4.3. ДВЕ ФУНКЦИИ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

Костюм не может быть подлинно красивым, если в нем нарушена внутренняя логика строения формы, если его части не составляют единого целого по принципу функциональной<sup>1)</sup> и эстетической целесообразности.

Все архитектурные искусства являются бифункциональными. Это относится и ко всем прикладным искусствам, у которых художественная функция

является не единственной, а выступает рядом с функцией утилитарной. Изобразительные искусства – монофункциональные<sup>2)</sup>.

В архитектурных и изобразительных сферах творчества соотношение утилитарной и художественной функций подвижно, изменчиво. Причем между этими сферами творчества существует принципиальное различие, которое состоит в том, что удельный вес моно- и бифункциональности в них прямо противоположен. В живописи, графике, скульптуре доля бифункциональности сравнительно мала, а в архитекто-

<sup>1)</sup>Под функциональностью подразумевается максимальное соответствие костюма его практическому назначению, конструктивное совершенство костюма; функциональной четкости не может быть без максимально рациональной, научно обоснованной и до конца технически проработанной конструкции и технологии.

<sup>2)</sup>В обоих видах пространственных искусств принцип моно- и бифункциональности имеет не абсолютное, а преобладающее значение.



нических – столь же незначительная доля декоративных, монофункциональных. Показателен тот момент, что эти последние возникают здесь вообще только в процессе утраты некоторыми видами архитектурных искусств их первоначальной утилитарности (например, вышивка в народном костюме утратила свой первоначальный символический смысл, став декором в костюме).

Сочетание художественной функции с функцией утилитарной имеет место во всех областях искусства. Мир искусства не изолирован, а тесно связан с другими, нехудожественными по своей природе областями культуры. Качественное отличие художественного творчества от других форм деятельности не исключает, а предполагает их взаимосвязь. Выражением этой связи являются прикладные (бифункциональные), утилитарно-художественные искусства. Функция производений прикладного и промышленного искусств должна быть ясно выражена, и в соответствии с этим оцениваются и их эстетические качества.

#### 4.4. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДИЗАЙНА

Истоки того, что сейчас называют дизайном, можно обнаружить в глубокой древности, когда человек построил первое жилище, сделал первое орудие труда, одежду и обувь с учетом не только их функционального назначения, но и своего представления о красоте. Уже в Древней Греции слияние красоты и пользы при создании любого изделия считалось аксиомой.

Однако только при зарождении и последующем развитии промышленного производства эти положения стали принимать контуры тех форм и той значимости, которыми характеризуется современный дизайн. Когда в прошлом веке с бурным ростом технического прогресса стало казаться, что машинная продукция заполнит весь мир, оставив художников и мастеров в плачевном положении, пренебрежение формой и качеством изделий вызвало естественную реакцию.

Сигналы тревоги по поводу поиска взаимосвязи между художественным творчеством, эстетическим осознанием мира и бурно развивающимся техническим прогрессом, прозвучали уже на рубеже XVIII–XIX вв., во времена французской буржуазной революции и Наполеона (например, в выступлениях Луи Давида, в проектах реорганизации быта и устройства народных празднеств).

В 30-х гг. XIX в. начали появляться специальные комитеты по опощрению связи искусства с техникой, промышленностью. Проблемам современной материально-художественной культуры стали посвящаться

статьи и даже книги. В это же время сложилось и вошло в употребление понятие “industrial art” (промышленное искусство), а несколько раньше “applied art” (прикладное искусство).

Понятия – “искусство”, “художественное творчество” – раньше никогда не употреблялись по отношению к проектированию рядовых жилищ, работе ремесленников (созданию одежды, обуви, других бытовых вещей). Никакого художественного создания форм здесь якобы не могло быть. Соответствие формы назначению и функция вещи просто подразумевалось. И только с победой технической революции в конце XVIII – начале XIX вв. это несоответствие формы стало явным, заговорили об активном вмешательстве художника.

Раньше, во времена ремесленного и неразвитого мануфактурного производства, художник и изготовитель нередко соединялись в одном лице; законы и правила создания художественной формы наследовались от одного поколения к другому. Понимание логики формы было неосознанным и интуитивным. Отдельно от самого ремесла такого понимания не существовало. Но когда техническое и художественное творчество начали все больше отодвигаться друг от друга, стало необходимым особое знание об эстетической сущности формы, с помощью которого можно было бы соединить эти два вида деятельности.

#### 4.5. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ И КАЧЕСТВО ИЗДЕЛИЙ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Широкое развитие получает художественное проектирование (дизайн) как метод, обеспечивающий качество промышленных изделий.

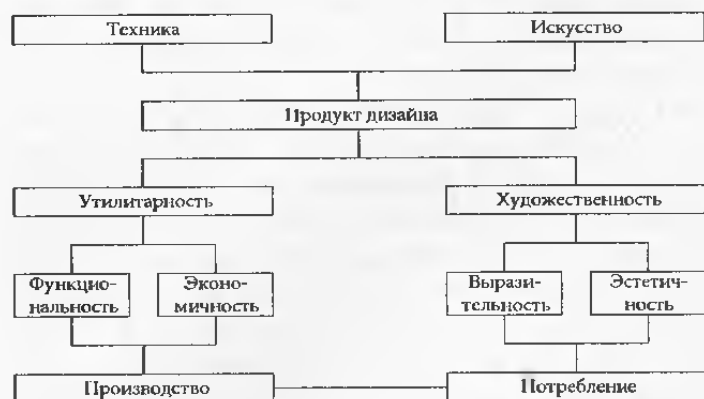
Дизайн – вид деятельности по проектированию предметного мира. Главная задача дизайна состоит в том, чтобы упорядочить предметы, сделать более легким и удобным обращение с ними, облегчить управление машинами, организовать более красивую, эстетически воздействующую среду.

В связи с этим в системе промышленного производства выдвигается на передний план личность художника-проектировщика – дизайнера. Задача художника-проектировщика – предварительная разработка перспективных, научно обоснованных проектов изделий, всей среды, окружающей человека на производстве, в быту.

Красота в дизайне не является результатом свободного полета фантазии, а всегда обусловлена утилитарными требованиями.

При создании продуктов дизайна имеют место тенденции потребления и производства, господствующие

Схема 4



в обоих видах деятельности — техническом и художественном творчестве (схема 4).

Новые сферы проектирования, возникшие в результате внедрения методов художественного проектирования в промышленности, имеют ряд своеобразных черт. Это своеобразие может быть выявлено путем сопоставления технического (инженерного) и художественного проектирования, образующих совместно единый процесс рационального проектирования промышленных изделий. Техническое проектирование создает в этом комплексном процессе предмет с его технической целесообразностью. Художественное же проектирование формирует предмет как потребительскую ценность, наполняя его общественным содержанием, делая удобным и красивым. В итоге совместной работы инженера и художника-проектировщика возникает вещь нового качества, всесторонне удовлетворяющая требованиям потребителя.

Бурный технический прогресс привел к дифференциации специальностей, отделив, например, строителя от архитектора, индустриального рабочего от проектировщика, инженера от художника. Ремесленное производство превратилось в промышленное, а вместе с этим и проектирование изделий перешло от мастера-ремесленника к инженеру-конструктору.

Инженер-конструктор на первых порах успешно справлялся со стоящими перед ним задачами. Он переводил производство ремесленных изделий на новые, индустриальные, рельсы, сохраняя при этом в большинстве случаев прежние, испытанные временем традиционные формы предметов. Но со временем положение изменилось. С переходом к массовому выпуску единичное изделие перестало быть уникальным образцом. Изменились и требования потребителя, получившего возможность более широко удовлетворять свои запросы при массовом выпуске товаров. Все большим вниманием стали пользоваться новые виды промышленных изделий. Все менее удовлетворительной стала

казаться традиционная ремесленная форма. В новых условиях производства и потребления она стала и неудобной, и нерациональной, и некрасивой. Возникла объективная необходимость коренного пересмотра традиционных принципов формообразования.

Художнику-проектировщику приходится считаться в своей работе с обширным кругом социально-экономических, эргономических, технико-экономических и эстетических требований, предъявляемых к промышленным изделиям.

С позиции дизайна выпуск изделия должен обеспечить рентабельность производства, даже если это ведет к некоторому удорожанию его изготовления. И снижение эксплуатационных затрат, и выгоды, получаемые потребителем, должны быть учтены в полной мере при экономических расчетах. При художественном проектировании изделия должна быть достигнута также полная согласованность между его физико-механическими свойствами и сроками морального износа, т.е. должна быть обеспечена синхронность его старения по всем параметрам.

В деятельности художника-проектировщика научный подход и художественное творчество сливаются воедино, а проектирование промышленных изделий — в коллективное творчество инженера-конструктора, художника-проектировщика, технолога, экономиста и других специалистов.

Техническое и художественное проектирование протекают как единый процесс. Это, однако, не говорит о том, что деятельность указанных выше специалистов теряет при этом свою специфичность. Каждый из них имеет в процессе проектирования свое поле деятельности, свои задачи, которые должны решаться в тесном творческом содружестве.

Практика художественного проектирования подсказала и утвердила такой путь совместной работы инженера и художника, который расширяет задачи художественного проектирования до охвата полного комплекса утилитарных и эстетических связей человек — предмет.

Костюм органично дополняет предметную среду, которая окружает человека и постоянно воздействует на него. Художник стремится к тому, чтобы форма костюма была содержательной, предельно удобной, максимально согласованной с технологией производства. Речь идет здесь о деятельности той категории художников, которые занимаются разработкой конкретных промышленных образцов, руководствуясь функциональной, эстетической и социальной целесообразностью, учитывают производственные возможности для внедрения и тиражирования моделей в условиях производства моделей, призванных удовлетворять потребности широкого круга населения (схема 5).

Схема 5



Чтобы установить жизнеспособность вещи, художник рассматривает ее не изолированно, а в связи с человеком, которому она служит, и средой, в которой находятся человек и другие вещи, т.е. как составную часть сложной системы человек – вещь – среда (эргономическая формула процесса художественного проектирования). Вещи должны быть приспособлены к действиям человека и иметь такие свойства, которые бы делали их действительно полезными. Так, создавая костюм определенного назначения (повседневный, нарядный, для отдыха и т.п.), художник-проектировщик в первую очередь предусматривает, чтобы обеспечивалось максимальное удобство его ношения, ухода за ним и т.п. При всем этом костюм должен вписываться в конкретный интерьер или экстерьер и создавать с ним единство.

#### 4.6. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Начальным этапом проектирования является так называемый предпроектный анализ, который предусматривает изучение образцов-аналогов того лучшего, что имеется в отечественной и зарубежной практике. При этом выявляется общественная необходимость образца, т.е. ему дается социально-качественная оценка, а также определяется, в каком количестве следует выпускать изделия для обеспечения в них общественной потребности.

Разрешить эту проблему поможет общественное мнение, а для этого промышленные модели следует шире пропагандировать до внедрения. Пользующиеся наибольшим спросом модели массового производства, как правило, соответствуют обобщенному представлению покупателя о моде.

Создание костюма требует от художника разнообразных знаний по философии, идеологии, искусству и т.п., а главное – умения согласовать костюм с образом человека, с учетом его профессии, возраста, телосложения, интересов и т.п.

Для построения модели дизайнерского проектирования необходимо рассмотреть две стадии дизайнерской деятельности: преобразование исходной ситуации в объект проектирования (аналитическую) и преобразование объекта проектирования в новый объект – новую проектную ситуацию (синтетическую).

Первая стадия – построение объекта проектирования – ставит своей целью выяснить, к какой типологической группе объектов проектирования принадлежит исходная ситуация, какие элементы и процессы она включает, как эти процессы протекают и как они могут быть оценены с точки зрения их соответствия нуждам потребления. Цель такого анализа – детальное ознакомление с ситуацией и построение ее модели, выступающей как “заместитель” реальной ситуации при проектировании на стадии синтеза.

Общие данные (например, “существующие изделия неудобны”) мало что говорят проектировщику. Он должен прежде всего выяснить, о каком типе одежды идет речь, а следовательно, уточнить все необходимые данные о структуре, функции, конструкции изделия, процессах его эксплуатации, а также установить уровень общественной ценности исходной ситуации проектирования. Чтобы осуществить такую типизацию исходной ситуации, проектировщик должен располагать особым набором ситуаций-аналогов, содержащих необходимые данные как о функциональных процессах и ценностях, типичных для данной предметной среды, так и о ее морфологической структуре.

Дизайнер осуществляет построение объекта проектирования (моделирует исходную ситуацию) двумя способами в зависимости от двух разных подходов к рассмотрению предмета: первый фиксирует движение от функции (пользы) к форме (морфологии), второй – от формы к функции. Каждый из этих методических ходов имеет свои особенности и преимущества. Первый начинается с фиксации моментов, определяющих возможности самого существования вещи – назначения, полезности и т.д. – это функциональный анализ,

опирающийся на законы формообразования. Второй фиксирует в качестве исходного момента отсутствие целостности формы, поскольку структурные недостатки выступают здесь в качестве важных признаков неудовлетворительного функционирования изделия, — это композиционный анализ, опирающийся на закономерности композиции. Лишь органическое совмещение функционального и композиционного анализов дает в итоге художнику-проектировщику целостное представление об исходной ситуации.

При функциональном анализе проектировщика интересуют, с одной стороны, конструктивно-технические и технологические параметры, а с другой — полезность, удобство пользования, красота. Композиционный анализ ставит целью выявить прежде всего типичную морфологию, свойственную изделиям и предметным ситуациям данного вида.

На второй стадии дизайнерской деятельности — в процессе синтеза объект проектирования должен быть преобразован таким образом, чтобы включаемые в него морфологические элементы несли в себе положительный сигнал.

Процесс творческого поиска строится следующим образом. В распоряжении проектировщика имеются аксиологические<sup>1)</sup> и морфологические поля элементов, в которые он включает модель исходной ситуации, содержащую отрицательные морфологические элементы, подлежащие замещению. Эти отрицательные элементы заменяются новыми, положительными, в результате чего возникает новая морфологическая структура, лишенная прежних недостатков. Причем значительная дифференциация элементов позволяет превратить формирование нового объекта в продукт гармоничного развития.

Процесс формообразования предполагает выявление основополагающих функциональных и конструктивно-технических моментов, несоблюдение которых неизбежно ведет к ухудшению функционирования изделия, к снижению его ценностного уровня. Все инженерное конструирование строится с преобладанием методов объективного расчета. Законы формообразования промышленных изделий (в том числе одежды) при этом переводятся на язык формул. В дизайне процесс формообразования более сложен, поскольку в качестве исходной модели здесь выступает система человек — предмет.

Процесс композиционного поиска представляет собой выявление главного и второстепенного с достижением согласованного единства частей и целого (компо-

зиционная целостность), гармоничности и соразмерности, предопределяющих выразительность предметной среды и ее элементов.

Непосредственная связь композиционного поиска с процессом формообразования проявляется прежде всего в использовании форм, обусловленных функцией и конструкцией. Функция предопределяет объемно-пространственную структуру изделий, конструкция — тектонику формы. Типичные для различных групп изделий объемно-пространственные и тектонические структуры выступают поэтому в качестве основных формообразующих средств композиции. Остальные средства выражают логику ритмического строения, пропорциональной соразмерности частей и целого, контраста и нюанса и т.д.

В процессе проектирования выявляется своеобразное мышление дизайнеров, способных совершить переходы от образных представлений о структурной организации объекта к соответствующему этим формам и этому объекту общественно-ценностному уровню, и наоборот: от заданной функции и степени полезности легко и свободно переходить к предметно-чувственным, осязаемым, наглядным формам. Дизайнер в процессе творчества умеет прилагать к каждому предмету соответствующую меру, формируя окружающую среду также и по законам красоты.

При создании одежды, обуви, аксессуаров к костюму художник, ориентируясь на перспективную моду, должен учитывать ряд принципов (схема б), которые являются также объективным основанием для оценки качества промышленных изделий:

а) принципы формирования утилитарных качеств (утилитарной конструкции) — эффективность (работоспособность, надежность), эргономичность (взаимодействие между вещью и человеком — удобство, приспособленность к человеческому организму и телу, простота конструкции, обеспечивающая легкость обращения), экономичность (соответствие, рациональное использование материала), технологичность (выбор рациональных способов обработки, оборудования), конструктивность (взаимосвязь конструкции и приемов пространственной организации материала, стремление к соответствию приемов пространственной организации рабочей функции);

б) принципы формирования эстетических качеств (художественного формообразования) — образность (соответствие формы художественному содержанию), коммуникативность (соответствие формы духовным возможностям и потребностям человека), пластичность (взаимодействие формы с материалом), техничность (взаимодействие формы с технологией), организованность (взаимодействие формы с приемами пространственной организации материала — композицией);

<sup>1)</sup> Термин «аксиологический» принят в смысле древнегреческого понятия о достойном (*αξιο* — считаю достойным).

Схема 6



в) принципы слияния двух качеств, специфические для художественного проектирования – содержательность (единство утилитарных и эстетических функций), тектоничность (единство конструкции и формы).

Все качества, учитываемые при художественном проектировании промышленного образца, предназначенного для тиражирования, рожают в целом его художественно-эстетические достоинства. Достаточно полно эти качества сведены в структурную схему показателей выразительности модели (см. схему 8) и приводятся в конце п. 5.13. “Основы композиции костюма”. Итак, в самом процессе художественного проектирования закладываются объективные критерии для оценки качества промышленного образца.

В решении задачи повышения качества промышленных изделий немаловажное место занимает художественно-техническое творчество и использование его результатов для создания новых и совершенствования выпускаемых изделий. В связи с этим во многих отраслях промышленности в настоящее время усилилось внимание значению результатов художественно-технического творчества на уровне промышленных образцов.

Правовая охрана промышленных образцов распространена на решения внешнего вида изделий легкой

промышленности, таких, как швейные, трикотажные, галантерейные, текстильные изделия, головные уборы. Такое расширение объектов охраны направлено на создание промышленных изделий народного потребления, удовлетворяющих требованиям конкурентоспособности и оригинальности по внешнему виду, а также на развитие экспорта, продажу лицензий на новые модели.

В целях ориентации проектировщиков всех отраслей промышленности на создание новых изделий, соответствующих по своим технико-экономическим показателям лучшим отечественным и зарубежным образцам, разработано и утверждено новое положение о промышленном образце (модели), в котором уточнено понятие промышленного образца как результата художественно-технического творчества. Промышленным образцом может быть только художественно-конструкторское решение внешнего вида изделия. Таким образом, технические, конструкторские и технологические решения изделия, не являющиеся результатом творческой художественно-конструкторской деятельности, не следует заявлять как промышленные образцы. Вместе с тем художественно-конструкторское решение должно обладать такой совокупностью существенных признаков, которые в достаточной мере были

бы решающими для создания образца изделия, определяли бы его внешний вид;

художественно-конструкторское решение должно быть новым и отличаться от аналогов, известных в нашей стране и за рубежом;

должно соответствовать требованиям технической эстетики – обладать художественной и информационной выразительностью, целостностью композиции, рациональностью формы, соответствовать требованиям эргономики;

художественно-конструкторское решение изделия должно позволять изготавливать его в промышленных условиях при экономически целесообразных затратах на производство, использовании прогрессивных материалов и технологии промышленного изготовления, минимальном применении ручного труда;

художественно-конструкторское решение, реализованное в изделии, в процессе его производства или эксплуатации должно давать положительный результат, под которым понимается экономический, социальный, технический или иной общественно полезный эффект.

Этот результат может выражаться, в частности, в различных функциональных преимуществах, в снижении производственных затрат, в повышении культурно-эстетических характеристик изделия по сравнению с аналогичными известными художественно-конструкторскими разработками.

Основным моментом в художественном проектировании промышленных изделий является вопрос формообразования изделия в зависимости от его назначения (функции), конструкции, материала и технологии изготовления. От того, насколько полно сумеет художник учесть это в работе над формой, во многом зависит эстетическая ценность будущего изделия.

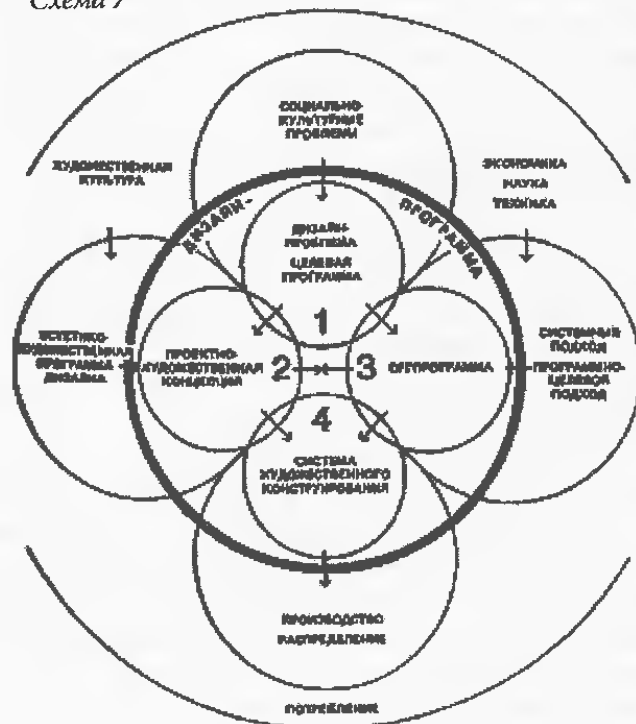
Механизация и автоматизация процессов производства обуславливают неизбежность стремления к максимальной рациональности формообразующих методов, к исключению случайностей и излишеств, к соединению максимальной целесообразности с максимальной простотой формы в пределах разумного. В содружестве технико-конструкторских, технологических, функциональных и эстетических соображений зарождаются новые формы. Однако в такой области дизайнерской деятельности, как формообразование, специалист обычно наиболее широко использует принципы искусства. Чисто художественными средствами – построением объемов, выбором цвета, нахождением эстетически воздействующих пропорций – дизайнер добивается, чтобы объект, с которым он работает, приобрел высокие эстетические качества. Продукция, выпускаемая нашей промышленностью, должна быть ориентирована на прогрессивные формы потребле-

ния, чтобы выпускаемые разными предприятиями изделия, будучи собранными вместе, могли составить единое целое, отличающееся высокими эстетическими качествами. Красота и целесообразность должны пронизывать весь предметный мир человека.

#### 4.7. ДИЗАЙН-ПРОГРАММИРОВАНИЕ

Постановка, осмысление и решение сложных, многоаспектных проблем, как правило межотраслевого характера, связанных с улучшением условий жизнедеятельности человека в сферах быта, труда, отдыха и т.п., требует соответствующих комплексных методов проектирования. На решение такого масштаба задач направлен метод дизайн-программирования (возник в нашем дизайне в конце 70-х гг.), соединяющий в целостный процесс разработку эстетико-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой организации системы деятельности по реализации разработанного проекта. В структуру дизайн-программы входят четыре блока (схема 7), каждый из которых представляет особый срез дизайн-программы: проблемно-целевой, концептуальный, организационно-управленческий, проектно-конструкторский<sup>1)</sup>. Проблемно-целевой блок содержит формулировку проблемы, цели и задачи программы, а также краткий анализ и оценку исходного состояния проблемы, формулировку конечных

Схема 7



<sup>1)</sup>Методика художественного конструирования. Дизайн-программа. М., ВНИИТЭ. 1987, с. 49.



проблемных результатов и сроков их реализации. Концептуальный блок содержит описание основного замысла и подхода к решению проблемы, обобщенной и целостной программной модели комплексного объекта, задающей принципиальные его характеристики (типологические, функциональные, морфологические, технологические) и, в самых общих чертах, организационную стратегию по достижению конечных целей. Организационный блок содержит описание конкретных и детально разработанных форм, методов и порядка организации и управления разработкой программы и контроля за ее реализацией, а также перечень необходимых организационно-хозяйственных мероприятий. Проектный блок содержит описание всего комплекса заданий, мероприятий и решений по проектированию комплексного объекта, поэтапно, на всех стадиях формирования и выполнения дизайн-программы, вплоть до промышленной организации проекта.

Дизайн-программа позволяет создавать целостные фрагменты предметной среды жизнедеятельности человека, является эффективным средством повышения качества промышленной продукции, совершенствования ее ассортимента, снижения себестоимости и, одновременно, повышения эффективности ее производства. Внедрение метода дизайн-программ позволяет значительно сократить затраты времени на проектирование большого объема продукции.

Будучи направленной на решение особо сложных, масштабных, требующих системной организации и межотраслевой кооперации деятельности проблем, дизайн-программа не отменяет других форм деятельности и подходов в дизайне, уместных и целесообразных при проектировании уникальных культурных образцов, модернизации отдельных изделий, разработке проектов-фантазий и др.

Стратегической установкой программно-целевого подхода вообще и метода дизайн-программ в частности является ориентация на преодоление ведомственной разобщенности, синтез творческих усилий организаций, специалистов, концентрацию материальных ресурсов для решения общей народнохозяйственной проблемы.

#### 4.8. ФИГУРА ЧЕЛОВЕКА И КОСТЮМ

Форма костюма, как и его составляющих, неразрывно связана со строением и пропорциями тела человека и его частей. Пропорции тела – это соразмерность отдельных его частей, согласованная система соотношений размеров тела и отдельных его частей, придающая эстетическую выразительность и гармоническую завершенность. Учение о пропорциях тела человека ис-

пользуется для создания канонов, т.е. приведения всех размеров и соотношений частей тела в систему, удобную для практического применения. В создании канонов художниками руководило не только желание получить простое средство, с помощью которого легко было бы воспроизводить фигуру, не обращаясь каждый раз к натуре, но и стремление создать наиболее красивый и гармоничный образ человека.

Долгое время усилия художников были направлены на то, чтобы найти графическое выражение пропорциональных соотношений тела, найти “ключ”, с помощью которого можно было бы получать нормальные пропорции и судить о вариантах пропорциональности.

С древних времен единицей измерения выбирался размер какой-либо части тела человека (голова, кисть, палец, стопа), с которым сравнивались размеры всех других его частей.

Наиболее известен канон древнегреческого скульптора Поликлета, в котором за единицу измерения была взята ширина ладони. В данном случае голова составляла  $1/8$ , лицо –  $1/10$ , а голова вместе с шеей –  $1/6$  всей длины тела. Типичным примером использования этого канона является статуя Поликлета “Дорифор”. Правилами Поликлета пользовались и поздние скульпторы Эллады – Пракситель, Лисипп. В основу своего канона Лисипп положил высоту головы, которая укладывалась в фигуру 8 раз. Рост (длина тела) человека принят им равным расстоянию между концами пальцев распрямленных рук. Такое отношение размаха рук к росту получило позднее название “квадрат древних”. Оказалось, что если провести две горизонтальные ли-

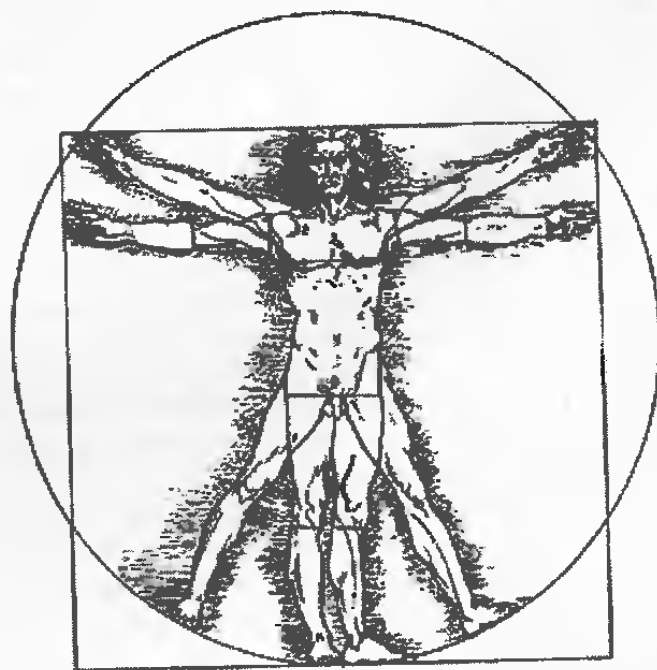


Рис. 160. Канон Леонардо да Винчи.

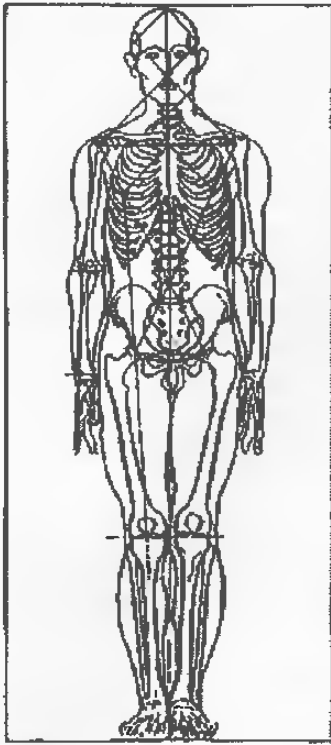


Рис. 161. Канон Шмидта-Фритча.

нии (одну – касательную к поверхности головы, а другую – к подошвам), то эти линии в пересечении с двумя вертикальными, касающимися концов пальцев распростертых рук, составляют квадрат.

Зодчий Витрувий в учениях о пропорциях принимал следующее соотношение частей тела: голова –  $1/8$ , лицо –  $1/10$  длины тела, расстояние от верхушки головы до сосков –  $1/4$  длины тела, размах рук равен высоте фигуры.

Канон Леонардо да Винчи – видоизмененный квадрат древних (рис. 160). По его канону фигура с приподнятыми и разведенными руками и раздвинутыми ногами легко вписывается в круг, центром которого является пупок. Единица измерения – высота головы, укладывающаяся в фигуру 8 раз. Тело человека, изображенное по канону Леонардо да Винчи, отличается длинными ногами, удлиненным лицом.

Нахождение пропорций тела с помощью канона Шмидта – Фритча (рис. 161) основывается на использовании длины позвоночного столба. Длиной позвоночного столба считается расстояние от уровня верхнего края лобка до уровня нижней границы носа в положении стоя. Это расстояние разделяется на четыре равные части, служащие единицей измерения в построении пропорциональной фигуры.

Исследованиями установлено<sup>1)</sup>, что расстояния от основания носа до верхушки головы, от основания носа до рукоятки грудинной кости, от рукоятки грудинной кости до плечевого сустава и расстояние между

головками бедренных костей равны между собой и составляют  $1/4$  длины позвоночного столба.

Линии, соединяющие по диагонали точки плечевых и тазобедренных суставов, пересекаются на линии пуповины.

Две прямые, соединяющие точки плечевых суставов с нижней границей носа, своим продолжением вверх после пересечения определяют максимальную ширину головы в том месте, где они пересекаются с двумя другими линиями, которые параллельны первым и начинаются от верхушки (вертекс).

Соски расположены на пересечении диагонали между плечевыми и тазобедренными сочленениями с линией, параллельной прямой, соединяющей плечевой сустав с основанием носа, проведенной через рукоятку грудинной кости.

Линии, соединяющие сосковые точки с точками головок бедренных костей той же стороны, своим продолжением вниз составляют оси нижних конечностей.

Заслуживает внимания по своей простоте и художественной ценности система пропорции Готтфрида Шадова (1764–1850 гг.) “Поликлет, или о пропорциях человека по полу и возрасту”. Пропорции фигур по Г.Шадову представлены на рис. 162. Вклад Г.Шадова в учение о пропорциях состоит также и в том, что он исследовал изменение пропорций и форм тела человека в зависимости от возраста (рис. 163). На основе морфологических исследований им установлены метрические данные, результаты которых выражены в фигурах, нарисованных с особенным художественным вкусом.

Цейзинг отметил, что соотношение между некоторыми размерами человеческого тела точно совпадает с правилом золотого сечения, а именно: рост человека так относится к расстоянию от пупка до ступни, как последнее – к расстоянию от темени до пупка.

Золотым сечением называется пропорция, полученная делением отрезка прямой АВ (рис. 164) таким образом, чтобы отношение всего отрезка к большей его части ВЕ равнялось отношению большей части отрезка к меньшей АЕ, т.е.  $AB/BE = BE/AE$ . Цифровое выражение пропорции золотого сечения  $1,62/1 = 1/0,62$ . У фигуры с нормальной пропорцией отношение расстояния от пола до пупка к росту равно отношению золотого сечения. У мужчин это отношение приблизительно равно  $13/8 = 1,625$ , а у женщин –  $8/5 = 1,60$ .

Современный образ красивого человека подразумевает прежде всего пропорционально развитую, стройную, подтянутую спортивную фигуру. От пропорций тела зависят пропорции костюма и их связь с фигурой. Поэтому художники, создавая эскизы костюмов, зрительно несколько удлиняют пропорции человека, так как давно замечено, что длинные ноги, руки, шея, ма-

<sup>1)</sup>См.: Гицеску Г. Пластическая анатомия. Т. I. Строение тела. Бухарест, 1963, с. 112.

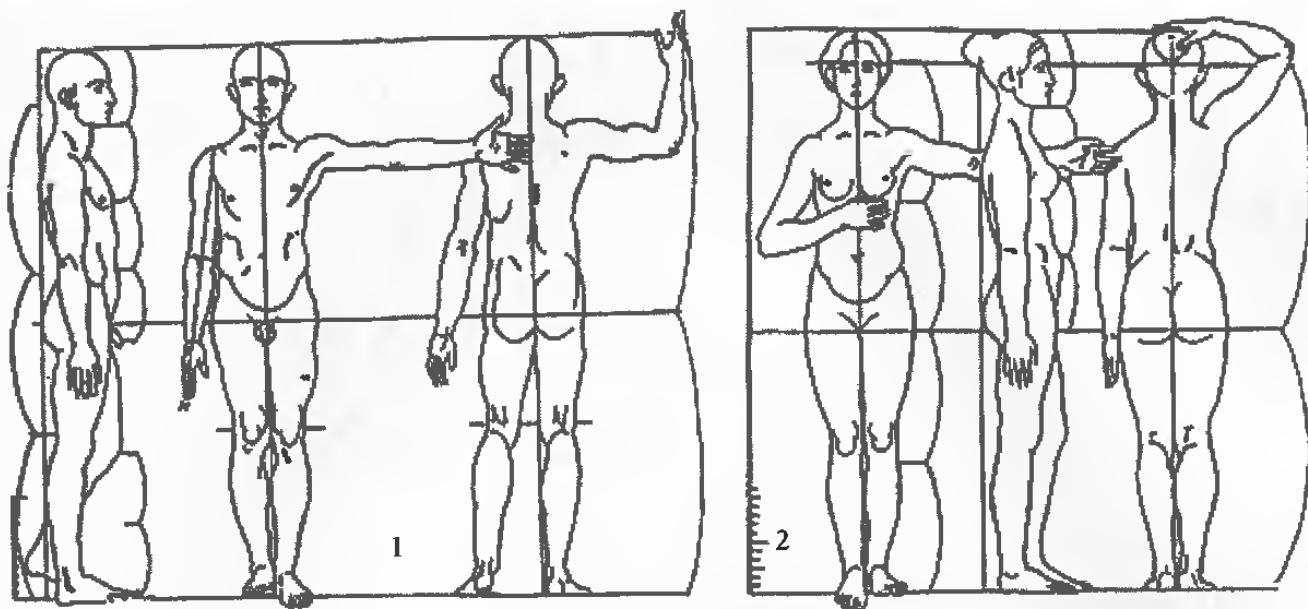
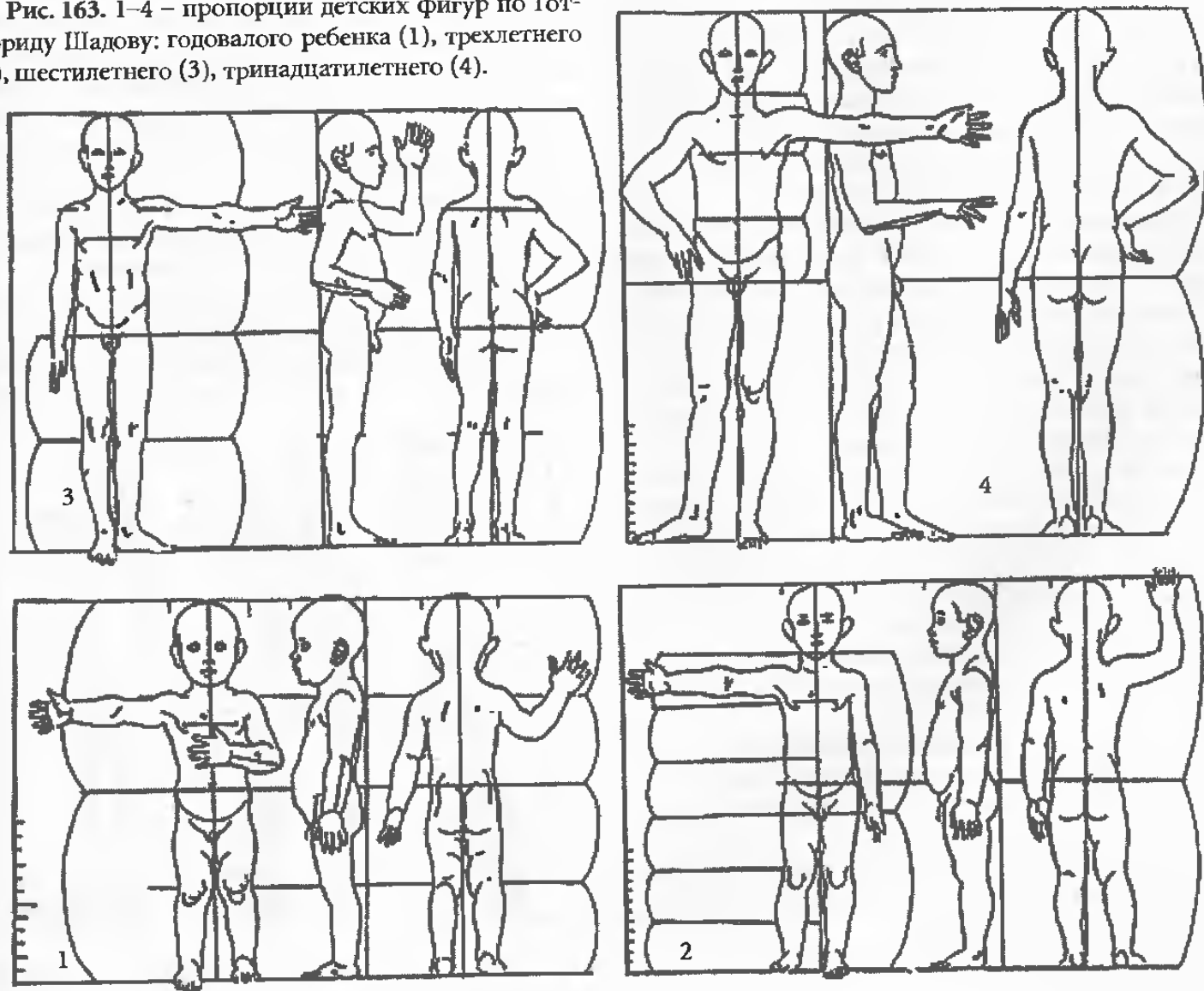


Рис. 162. 1–2 – пропорции по Готтфриду Шадову: мужской (1) и женской (2) фигур.

Рис. 163. 1–4 – пропорции детских фигур по Готтфриду Шадову: годовалого ребенка (1), трехлетнего (2), шестилетнего (3), тринадцатилетнего (4).



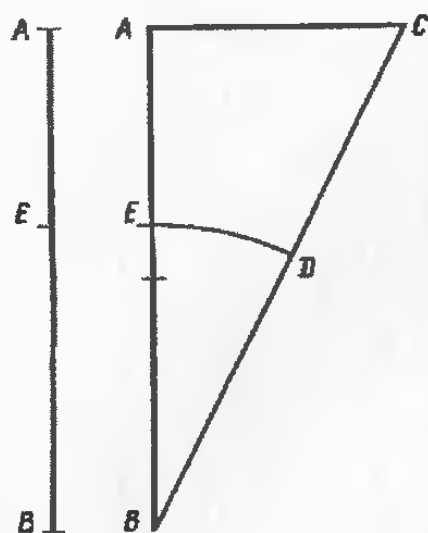


Рис. 164. Пропорция "золотого сечения".

ленькая голова и стопа создают впечатление грациозности, легкости. Потому-то одежда выигрышнее выглядит на высоких и стройных фигурах.

Пропорции детей в разные периоды роста различны. Так, высота головы новорожденного относится к высоте всей фигуры как 1:4, длина верхних конечностей составляет  $\frac{2}{5}$ , а длина нижних конечностей –  $\frac{1}{3}$  длины тела. Пуповина – центр фигуры, а у взрослого человека середина фигуры приходится приблизительно на верхний край лонного сращения. Ширина головы новорожденного равна ширине бедер.

Изменения с возрастом заключаются, с одной стороны, в абсолютном увеличении тела и всех его частей, с другой – в резком изменении соотношений между отдельными частями. Высота головы увеличивается только в два раза, длина туловища – в три, рук – в четыре, ног – почти в пять раз, шеи – в семь раз, окружность грудной клетки – в три раза. Нижняя часть тела имеет большую энергию роста по сравнению с верхней.

Антропологи (в частности, В.В.Бунак) различают основные типы пропорций фигур: долихоморфный, мезоморфный и брахиморфный. Мезоморфный тип пропорций фигуры характерен для людей среднего и нормального развития; долихоморфный – для людей с небольшой головой, коротким туловищем, длинными руками и ногами; брахиморфный – с большой головой, длинным туловищем, короткими руками и ногами.

Телосложение определяется развитием мускулатуры, жировых отложений, а также формой грудной клетки, живота и спины. Основные типы телосложения: грудной, мускульный и брюшной.

Форма тела человека определяется осанкой. В зависимости от типа осанки различают фигуры нормальные, сутулые и перегибистые.

Существует также различие фигур по полноте: малой, средней и большой.

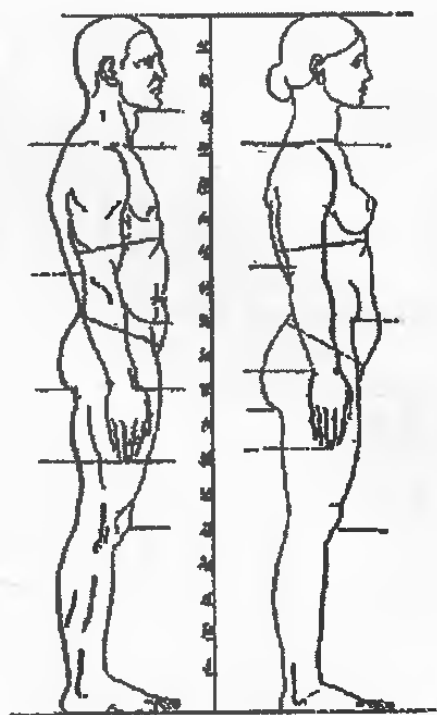


Рис. 165. Современные пропорции мужской и женской фигур.

Существует также различие в пропорциях женских и мужских фигур. Женская фигура отличается от мужской сравнительно меньшим ростом, более короткими верхними и нижними конечностями, более широким тазом и узкими плечами, относительно меньшим размером кисти и стопы, меньшим лицевым отделом головы по сравнению с мозговым, меньшим развитием скул и челюстей. На рис. 165 представлены современные пропорции мужской и женской фигур.

Рисование и проектирование обуви и перчаток тесно связано со знанием пропорций конечностей тела человека. Эти пропорции изучают путем сравнения длины конечностей с длиной туловища или всего тела,

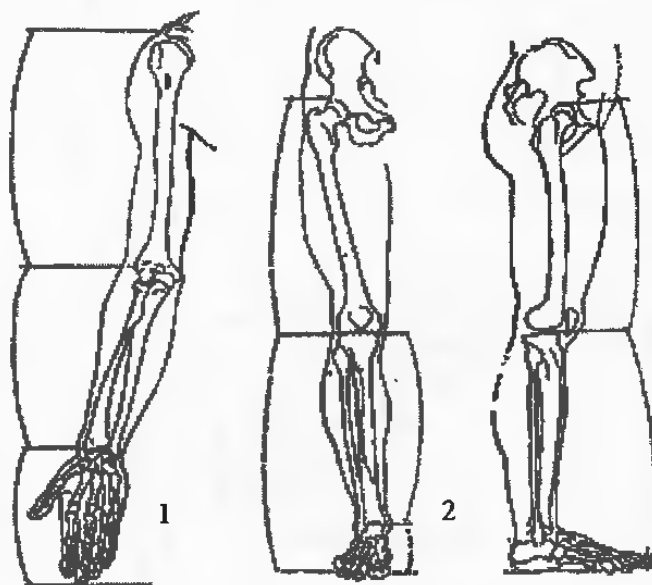


Рис. 166. 1–2 – пропорции верхней (1) и нижней (2) конечностей.

сравнения длин верхней и нижней конечностей между собой, длины каждой конечности друг с другом (рис. 166, 1, 2), а также находя отношение длины частей конечностей к длине кисти или стопы. Длина верхней конечности примерно равна длине торса. Часть фигуры от подъягодичной складки до пола почти равна длине нижней конечности. Длина стопы составляет в среднем 14–16% длины тела. У стопы большие размеры имеет плюсна, а меньшие – пальцы.

Характерные особенности пропорций стопы подчеркиваются при сравнении их с пропорциями кисти. Разделив длину кисти и длину стопы на 10 равных частей, распределяют их в следующем соотношении: на запястье – 2 части, на пястье – 3, на средний палец – 5, на плюсну – 5, предплюсну – 3 и большой палец – 2. Оказывается, что половина максимальной длины кисти приходится на уровень пястно-фалангового сочленения среднего пальца (рис. 167, 1).

Половина максимальной длины стопы падает на уровень предплюсно-плюсневое сочленения 1-го и 2-го костных лучей пальцев (рис. 167, 2).

Рисование головы и головного убора требует знания пропорций головы, ее движений и пластики. Это важно знать также при проектировании головных уборов, особенно облегчающих форм, когда все основные параметры – высоты, обхвата – определяются с учетом

Рис. 167. 1–2 – пропорции кисти (1) и стопы (2).

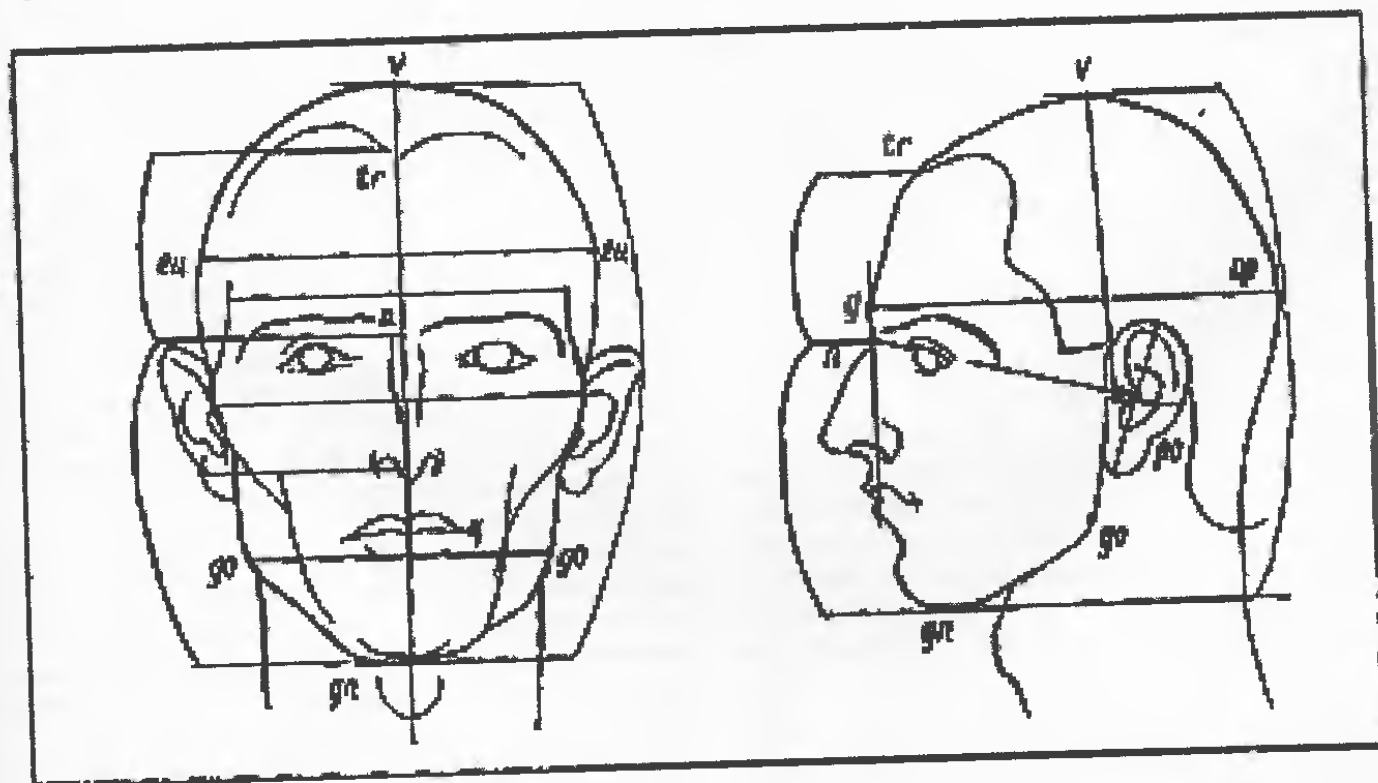
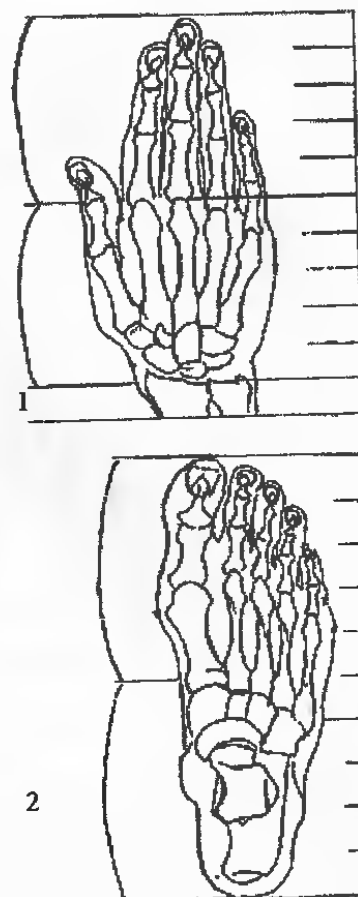


Рис. 168. Строение головы.



морфологии краниометрических<sup>1)</sup> характеристик головы.

При художественном проектировании головных уборов необходимо знать те данные, которые помогают уточнению характеристик, способствующих построению форм и конструкций изделия<sup>2)</sup>. В частности, установлены необходимые измерения с помощью ряда следующих точек согласно единой принятой антропологами системе (рис. 168): глабелла *g* — средняя, наиболее выступающая точка, расположенная между надбровными дугами нижней части лобной кости; вертекс *v* — наиболее выступающая точка свода черепа на срединной линии теменных костей; еурион *eu* — соответствует наибольшей ширине мозгового отдела черепа (иногда совпадает с теменными буграми); опистокранион *op* соответствует наибольшей выпуклости черепа сзади и находится на срединной линии; порион *po* — точка, расположенная на середине верхнего края наружного слухового прохода и служащая для измерения высоты черепа; назион *n* — точка, расположенная в лобно-носовой выемке (на переносице); гнатиион *gn* — средняя, наиболее выступающая точка нижнего края нижней челюсти; гонион *go* — место соединения заднего края ветви нижней челюсти с нижним краем тела; три-

кион *tr* — соответствует лобной границе волосистой части головы по срединной линии.

На форму черепа влияет вертикально-продольный показатель — соотношение высоты (*v* — *po*) и длины черепа (*g* — *op*) при рассмотрении сбоку и вертикально-поперечный показатель — соотношение ширины (*eu* — *eu*) и высоты (*v* — *po*) при рассмотрении сзади.

Изменение одного из указанных размеров вызывает компенсированное изменение двух остальных, при этом объем черепа почти не изменяется.

Приняты следующие основные линейные измерения головы (по Гицеску): горизонтальный обхват — определяется сантиметровой лентой горизонтально (вокруг головы) сзади (через точку *op*), по бокам и спереди (через лобно-височные точки); вертикальный обхват головы — определяется сантиметровой лентой вертикально (вдоль головы) сверху (через точку *v*), снизу (через точку *gn*), по бокам (через скуловые кости); и наибольший поперечный диаметр — *eu* — *eu* переднезадний, или продольный, диаметр — *g* — *op*; физиономическая высота лица — *tr* — *gn*.

Измерения диаметров и наибольшего поперечного и переднезаднего определяют толстотным циркулем.

Костюм и фигура человека — неразрывное целое. Формы костюма строят исходя из различных опорных (конструктивных) поясов фигуры. Есть постоянные опорные пояса и пояса, подверженные смещению.

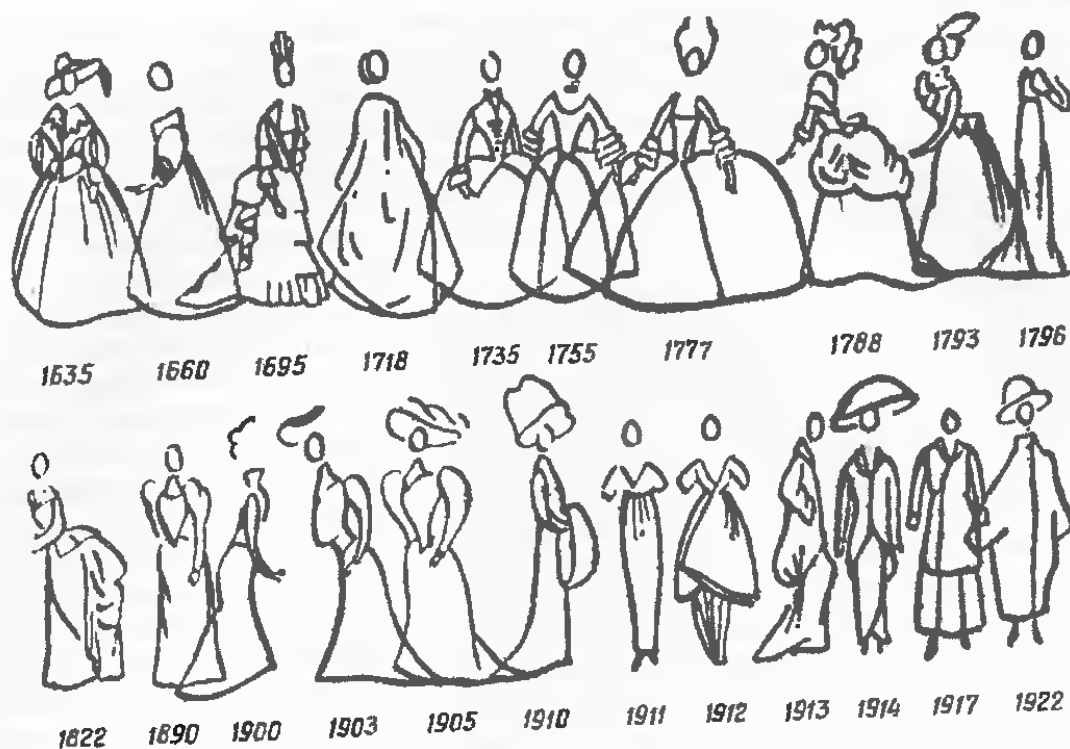
Первый опорный пояс — головной, на котором крепятся украшения, платки и головные уборы. Следующий опорный пояс — плечевой, на нем строится плечевая одежда. От правильного построения одежды на

<sup>1)</sup>Краниометрия (от греч. *kranion* — череп и *metreo* — измеряю) — измерение черепа (широко применяется как метод исследования в антропологии).

<sup>2)</sup>Пармон Ф.М. Новое в проектировании головных уборов. — Кожевенно-обувная промышленность, 1973, № 1 с 6–7.



Рис. 169 (слева и справа). Силуэты исторических женских костюмов.



этом участке зависит качество ее посадки на фигуре; здесь определяется положение линий горловины, плеча, проймы, оката рукава. В зависимости от их решения изменяется форма костюма, его стилевая направленность.

В истории костюма известны разнообразные формы плечевой одежды – накидная (плащи), туникообразная (или рубахообразная) и чистоплечевая (сарафаны).

Одежда, закрепленная на фигуре и касающаяся ее в основном в плечевом опорном поясе, скрывает строение фигуры, создавая тем самым впечатление монументальности, величия. Примером такой одежды является русский народный костюм.

Следующими основными поясами для конструирования одежды являются грудной и талиевый.

Линия талии – главная опорная линия. В зависимости от ее расположения изменяется силуэт одежды. Так, наивысшее положение линии талии в костюме (под грудью), свойственное форме египетского, готического платья, платья стиля ампир, создает наиболее выигрышное пропорциональное членение, зрительно удлиняющее фигуру. Смещение в костюме линии талии на линию бедер (самая низкая линия талии) наблюдалось, например, в платье стиля конструктивизма, когда форма одежды приближалась к форме прямоугольника. В такой одежде линии груди и талии не выделялись.

#### 4.9. ФОРМА КОСТЮМА

Философское определение понятия формой – способ внешнего выражения содержания, относительно

устойчивая определенность связи элементов содержания и их взаимодействия, тип и структура содержания.

Форма художественная (лат. forma – наружный вид) – внутренняя организация, структура художественного произведения, созданная с помощью системы изобразительно-выразительных средств данного вида искусства для выражения художественного содержания.

Форма в искусстве выступает как сила выразительности. Содержание произведения становится эмоционально воспринимаемым, приобретает эстетическую значимость благодаря реализации его в художественной форме, которая, таким образом, активно воздействует на содержание. Соответствие формы определенному содержанию обеспечивает простоту и совершенность, которые являются признаком подлинного, высокого искусства.

Эстетическая функция формы в искусстве проявляется в ее значении как важного средства развития эстетического вкуса, культуры людей, испытывающих наслаждение от художественного мастерства.

Костюм внешне выступает как пространственная структура. Границей, определяющей эту структуру относительно внешней среды, служит форма. Под структурой формы понимают определенную пространственную систему геометрических элементов формы, обусловленную образным, функциональным или техническим решением.

Форма костюма является динамической пространственной системой, характерной для определенного времени. Форма костюма обладает структурной связью между составляющими ее элементами, фигурой цело-

века и средой. Материальное воплощение художественной формы (замысла художника-создателя) рассматривается как форма технологическая. При материальном воплощении художественной формы отрабатываются также утилитарные качества костюма, утверждается его жизнеспособность. Форма костюма выступает также как знак (символ), чему особое внимание уделено в пп. 2.7.

Форма, в основе которой заложена структура, исходная для последующих ее вариаций, называется базовой. Базовая форма лежит в основе серии изделий и является выражением идеи формы определенного стиля.

Наибольшей жизнеспособностью обладает классическая форма костюма, отражающая прогрессивные тенденции своего времени, а также способная нести эти тенденции в будущее. Она – идеальный вариант соотношения эстетических и утилитарных качеств.

Форма костюма (в отличие от мебели, посуды и т.п.) создается на конкретный подвижный объект (фигуру человека) с заданными размерами. Положение костюма в пространстве определяется его силуэтом. Силуэт формы – это комплекс различных сопряженных линий (прямых и кривых); это – проекция формы на плоскость: вид спереди, сбоку, сзади – в одежде (рис. 169), вид сверху, сбоку (внешний и внутренний профиль), снизу – в обуви (рис. 170). Контур формы одежды, обуви, сумок и т.п., а также их отдельных частей, деталей

можно рассматривать как линии, которые по своему характеру различают на конструктивные и композиционные (декоративные). Конструктивные линии (рис. 171, а) – контурные линии формы в целом и ее деталей, линии соединения частей и деталей, т.е. швы, вытачки, складки, защипы. Композиционные линии (рис. 171, б) – линии разнообразных отделок, имеющих линейный характер: отделочные швы, рельефы, строчки, клапаны, манжеты, шнур, кант и т.п., т.е. линии, придающие своеобразие, оригинальность форме. Часто конструктивные линии одновременно несут и декоративную нагрузку, например линия горловины платья, линия выреза туфель, контуры воротников, карманов одежды, клапанов сумки и др. Линии в одежде, обуви предопределяют движение взгляда зрителя, динамику и статику формы.

Источником своеобразия форм одежды, обуви является единство структуры с назначением и конструктивной основой. Красота и польза здесь не могут находиться отдельно друг от друга. Красота одежды, обуви не должна выступать в виде поверхностного, внешнего эффекта.

Правильный учет функционально-конструктивных предпосылок формообразования является непременным условием создания выразительной формы. Эстетическое начинается тогда, когда созданная соответственно своим функциям, материалу и конструкции вещь удовлетворяет потребностям человека в стремлении к красоте и гармонии, способствует обогащению современной жизни, соответствует традициям.

Художник должен создавать одежду, обувь функционально удобными и технически совершенными; должен четко представлять себе эстетические возможности (меру) данной вещи или системы вещей и уже в соответствии с этим ставить и разрешать художественные задачи, раскрывая идейный замысел. Следовательно, вопросы эстетики, экономики, технологии и функциональности одежды, обуви объединяются в принцип целесообразности. Принцип целесообразности костюма является не только технико-экономическим фактором. Целесообразность вещи, наделенной эстетическими качествами, способна подкреплять действие чисто эстетических факторов и может быть признана также одним из существенных принципов эстетического воздействия. И только на основе органического единства инженерно-конструктивных и художественно-выразительных моментов, критически используя наследие прошлого, анализируя законы образования художественной формы и закономерность принципов художественного творчества, возможно создание функционально-эстетических изделий.

В результате эстетической проработки, выявления пластических свойств материала, ритмического строя,



Рис. 170. Силуэтные изображения обуви.

пропорций частей между собой и всей формой, фактурных и цветовых характеристик бытовая вещь становится объектом промышленного творчества.

Важным экономическим фактором создания форм одежды, обуви массового производства (как и других промышленных изделий) является умелое использование материала. Ибо, имея модный материал, можно сколько угодно создавать моделей (именно моделей) экстравагантных форм, с которыми можно лишь выступить на показах (демонстрациях), но не создать при этом отработанных дизайнерских вещей.

Любая вещь, отвечающая функциональным и другим требованиям в одних конкретных условиях, не отвечает им в других. Согласно основному положению диалектики, ни одно явление, ни одну вещь нельзя брать и рассматривать изолированно, в отрыве от конкретных условий, так как все явления находятся во взаимосвязи, взаимообусловлены.

С учетом окружающей среды, ритма и условий жизни рождаются соответствующие вещи, их форма, цвет и т.д.

Содержание произведений искусства есть в целом отражение объективной действительности через художественные образы. Художественный образ – всеоб-

щая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. В общем смысле художественный образ – способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости. В эстетическом аспекте художественный образ представляется целесообразным жизнеподобным организмом, в котором нет лишнего, случайного, механически служебного и который производит впечатление красоты именно в силу совершенного единства и конечной осмысленности своих частей. Выразительность образа произведений пространственных искусств достигается использованием зрительно-формальных элементов, последние способствуют созданию определенной духовной атмосферы, настроения, выявлению идейного смысла произведения. В практике творчества тектоническо-композиционный и эмоционально-экспрессивный аспекты неразсторжны, так как духовная содержательность образа во многом зависит от определенного пластического решения, а оно в свою очередь всегда несет определенное эмоционально-эстетическое содержание.

Рис.171. Конструктивные (а) и композиционные (б) линии в одежде.



#### 4.10. ОБРАЗНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ КОСТЮМА

Одежда, обувь, как и весь костюм в целом, сочетая в себе полезное и красивое, превращаются в художественные изделия тогда, когда наделяются создателем тем или иным образным, идейно-эмоциональным, поэтическим смыслом, когда они выразительны.

В костюме, как и во всех произведениях архитектурного творчества, категория формы занимает центральное место в системе проектирования. Форма и сам процесс формообразования выступают здесь в чистом виде, без изобразительных приемов. Однако следует отметить при этом, что обращение к изобразительности в произведениях архитектурных искусств происходит при условии полного подчинения изобразительной логики логике архитектурной. Особенно наглядно иллюстрирует этот принцип изобразительный орнамент, т.е. крайняя условность, стилизованность и схематичность изображения, свободное соединение предметов (элементов), связанных друг с другом не по правилам их природной взаимосвязи, а по правилам орнаментального ритма, симметрии. Это означает, что в данном случае мы имеем дело не с изобразительным языком, а именно с архитектурным. Художественный образ изделий массового производства (в том числе одежды и обуви) возникает только при функционировании системы человек – вещь. Художник, пропагандист прекрасных идей, должен выступать в роли режиссера, который дает направление в развитии образа, оставляя за актером, человеком, ко-

торый будет носить одежду, обувь, право углубления и усовершенствования его.

Создание формы в обуви, одежде и т.п. неразрывно связано с понятием о пластике. Пластика – это непрерывность движения формы, плавные переходы одних элементов в другие, создание впечатления целостности формы. Говоря о пластике одежды, подразумевают пластику всего тела человека, пластика же обуви – это пластика стопы и голени ноги.

Образность решения – обязательное качество произведения искусства любого вида, жанра. Сущность художественного образа применительно к группе искусств, воспроизводящих действительность, которые, по словам Н.Г.Чернышевского, изображают жизнь “в формах самой жизни”, понятна. Менее понятен художественный образ, не основанный на изображении конкретного явления, события, человека. Возможно ли существование образа неизобразительного?

Предметы внешнего мира, с которыми сталкивается человек, воздействуют непосредственно на органы чувств, и прежде всего на зрение. Ощущения эти являются исходным моментом анализа, осмысления, переработки в представления и понятия.

Унылая пора! очей очарованье!  
Приятна мне твоя прощальная краса –  
Люблю я пышное природы увяданье,  
В багрец и в золото одетые леса...

Этими словами А. С. Пушкин выражает не только субъективные ощущения осеннего пейзажа, но и чув-

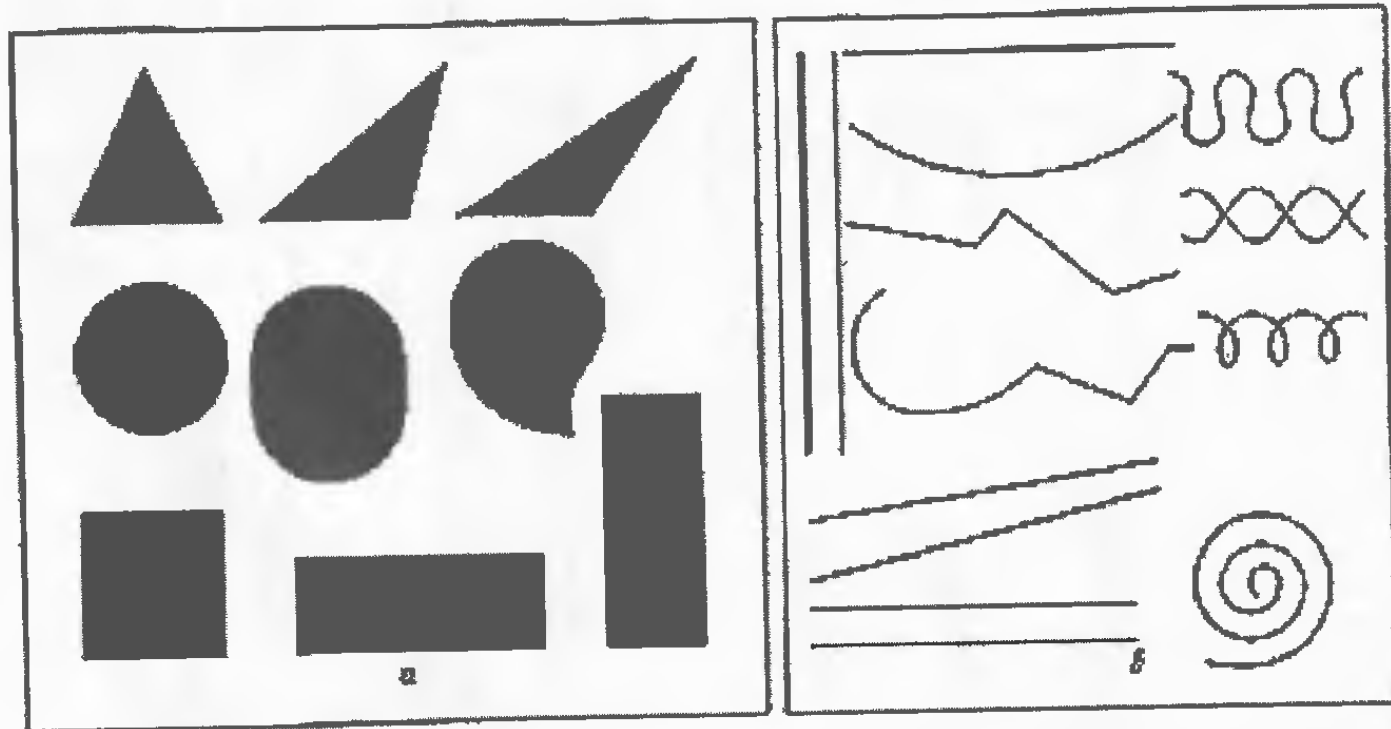


Рис. 172. Геометрические формы и линии, вызывающие различную эмоциональную реакцию: а – геометрия

ства, которые осенью испытывают люди. Осень – пора умирания природы – оказывает иное эмоциональное воздействие на человека (чувство тоски, грусти), чем весна – пора пробуждения природы (расцвет жизни, свежести, юности). Глядя на весенний или осенний пейзаж, человек видит совокупность определенных форм, цветовых соотношений, которые в результате повторения восприятия вырабатывают известный эмоциональный настрой, ассоциируют с различными представлениями человека о жизни, расцвете, увядании. В связи с этим возникают эмоционально-образные выражения, например “цвета весны”, “цвета осени”, “холодные”, “теплые”, “легкие”, “тяжелые” цвета и т.п.

У человека в результате многократного повторения восприятия вырабатываются условные рефлексy, которые могут благодаря ассоциациям, представлениям вызвать определенный эмоциональный образ, определенное настроение. Слова “тяжелый”, “легкий”, “мягкий”, “твердый”, “пушистый” и т.п. имеют не только зрительное, физическое, но и образное значение. Столь же определенный характер имеют воспринимаемые нами пространственные отношения форм, сама форма, ее линии, детали (рис. 172). Образы, возникающие в этом случае, объясняются тем, что формы предметов, их цвет, очертания и другие качества связаны с представлением о покое, движении, взлете, падении и т.д., т.е. с теми механическими свойствами, которые характеризуют их состояние в пространстве.

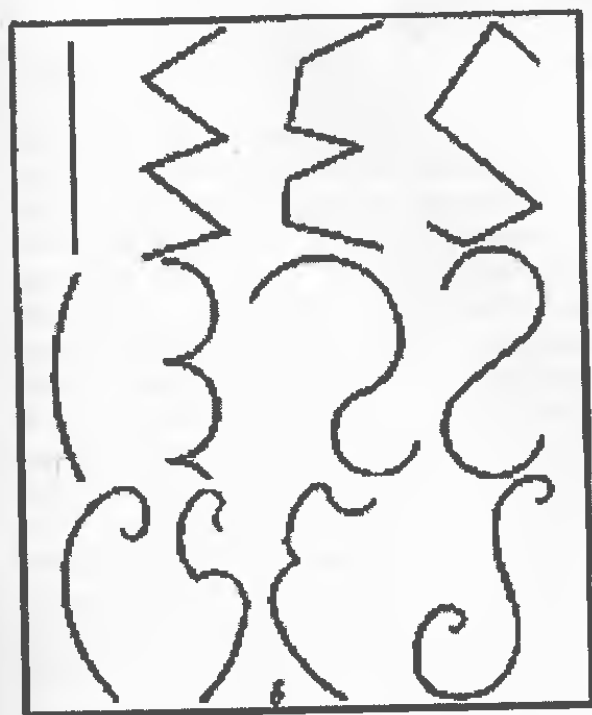
При создании любого произведения искусства, в том числе костюма, художник-проектировщик пользуеться различными линиями. Это – прямая горизонтальная, прямая вертикальная, наклонные линии, кривые, ломаные, смешанные, параллельные, пересекающиеся и т.п. (рис. 172, б). Горизонтальные линии создают представление о ширине изделия, они создают иллюзию полноты, спокойствия, стабильности. Широкая носочная часть обуви, например, утверждает статичность, завершает пластическое развитие формы (рис. 173). Вертикальные линии создают представление о длине изделия, впечатление прочности, основательности. Такие линии подчеркивают рост, придают величественный вид. Кривые линии – главные конструктивные и композиционные линии в обуви. Именно благодаря кривым линиям мы, например, можем из двухмерной заготовки создать объемную форму обуви, соответствующую форме стопы ноги человека. Кривые линии многообразны. При проектировании обуви ломаные линии чаще всего используются в конструкции определенных деталей – берцы, накладки и т.п. Смешанные линии встречаются в конструкции фасонных деталей и форм. Наклонные линии подчеркивают движение. Будучи переходными, они обладают свойствами и горизонтальных и вертикальных линий, могут зрительно уменьшать или увеличивать форму и объем в зависимости от степени наклона и характера направления. Они часто используются в подрезных деталях, заплатах, складках одежды, обуви, сумок и т.п. Параллельные и пересекающиеся линии – это в основном отделочные, декоративные линии.

Все безграничное многообразие линий может быть сведено к трем эмоционально различным группам: прямые линии, линии с постоянным радиусом кривизны – дуги, линии с переменным радиусом кривизны – параболы, гиперболы, спирали (рис. 172, в).

Прямые линии и линии с постоянным радиусом кривизны вызывают ощущение статичности, спокойствия, уравновешенности, линии с переменным радиусом кривизны – ощущение переменчивости, динамики, беспокойства, нарядности. Параболы и гиперболы вызывают активную эмоциональную реакцию, поэтому быстрее утомляют психику. Следовательно, их применение в обуви и одежде повседневного назначения ограничивается.

Практические потребности не позволяют человеку относиться к природе равнодушно. Причем чем деятельнее человек, тем неизмеримо сложнее его эмоциональный аппарат. Изменчивость человеческих эмоций зависит от исторических условий жизни общества, национальных особенностей народа, социального положения различных классов, характера профессиональной деятельности, опыта, культурного уровня. Так, в восприятии разных народов одни и те же цвета могут иметь совершенно различное эмоционально-смысловое значение.

Практические потребности не позволяют человеку относиться к природе равнодушно. Причем чем деятельнее человек, тем неизмеримо сложнее его эмоциональный аппарат. Изменчивость человеческих эмоций зависит от исторических условий жизни общества, национальных особенностей народа, социального положения различных классов, характера профессиональной деятельности, опыта, культурного уровня. Так, в восприятии разных народов одни и те же цвета могут иметь совершенно различное эмоционально-смысловое значение.



а – геометрические фигуры, б – виды линий, в – пластика линий.



Рис. 173. Пластика линий и форм в костюме: а – одежде и обуви, б, в – обуви.

вое значение, например цвет траура у одних народов черный, у других – белый, у третьих – голубой. Н.Г.Чернышевский в своей работе “Эстетическое отношение искусства к действительности” показал с необыкновенной простотой и убедительностью, как в облике женщины у крестьян, купцов и аристократов вызывают восхищение совершенно различные пропорции, линии, формы. Следовательно, очевидной явля-

ется и социальная природа эмоционального отношения человека к окружающему его миру.

Эмоциональный настрой складывался, формировался у человека на тот или иной предмет (вещь) в процессе его создания. Например, гончар формирует кувшин. Опыт подтверждает, что сосуд, расширяющийся книзу, и сосуд, сужающийся в нижней части, будут вызывать различные эмоциональные впечатления, подобно мелодиям, построенным на различных звуковых соотношениях. Различная крутизна линий в форме кувшина, в его переходе к горловине сосуда, различные фактура и цвет материала, орнаментация (степень и характер) – все это по-разному эмоционально воздействует на человека, рассматривающего кувшин. Создается, таким образом, не только сосуд, но и определенный облик его – торжественно-праздничный, строгий, забавный, приятный, интимный и т.п. Художественный образ рождается здесь из поэтизации прозаической бытовой вещи.

На рис. 174 изображены три кувшина. Представим, что выполнены они из одного и того же материала и

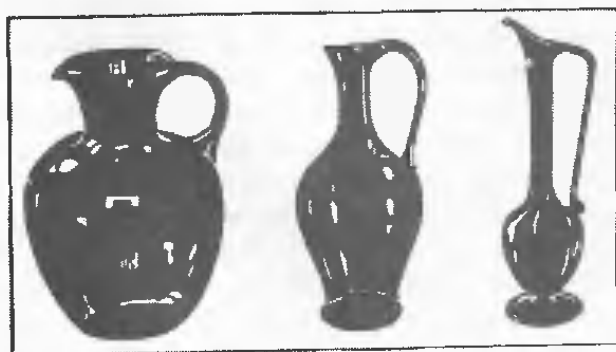


Рис. 174. Эмоциональное восприятие кувшинов различных форм.





6



6

различаются только по форме. Пропорции тулова, горловины и ручки и соответственно общая форма кувшина — средства, которые варьирует художник для вещи одного и того же назначения, на одной конструктивной основе и из одного материала. Получается, что достаточно этих изменений, чтобы в каждом отдельном случае создать свой образ, добиться особой эмоциональной настроенности вещи. Первый кувшин — несколько тяжеловесный, “серьезный”, прочно покоящийся на столе; второй кажется более высоким благодаря вытянутости пропорций, удлинённой горловине, более стройным на фоне массивности первого; устремлённость формы третьего сосуда придаёт ему изящество, изысканность.

Такие же явления наблюдаются в костюме и его отдельных элементах. В зависимости от назначения, конструктивной основы, материала костюм, созданный в разное время в разных странах, образно воплощает в себе разнообразнейшее идейно-эмоциональное содержание. Красота утилитарной вещи заключается в со-

размерности элементов её формы, которая в свою очередь определяется соотношением между формой и содержанием (назначением).

Понятие о красоте обуви, одежды не является чем-то постоянным, неизменным. С появлением и утверждением новых форм прежние теряют свою красоту. Сравним для примера направление моды двух близких по времени периодов. В 1972–1973 гг. в моде была обувь на платформе (рис. 108, 8, 9; 109, 11, 12), одежда имела спортивный характер, т.е. использовались крупные детали — воротники, карманы, кокетки. В обуви для усиления иллюзии тяжести композиционно использовались квадратная, массивная носочная часть и горизонтальные членения: союзка — берёз — задник.

В модном направлении 1975–1976 гг. образ в одежде становится классическим, более утончённым и строгим, т.е. появляются вертикальные членения спинки и полочки, юбка — прямая со складками и разрезами. Обувь (рис. 109, 1–13) также стремится к классическим

формам и конструкциям, уделяется внимание туфлям конструкции “лодочка”, носочная часть облегчается, союзка, берцы, задник рассекаются вертикальными членениями, которые облегчают композицию в целом. Облегчается подошва, более легким и изящным становится каблук.

Постоянный поиск новых форм, образно раскрывающих содержание одежды, обуви, аксессуаров, стремление дать современное решение формы, выявление красоты пластики, фактуры, цвета в новых решениях – такова задача, стоящая перед художниками-проектировщиками.

## 5. ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

### 5.1. КАТЕГОРИИ КОМПОЗИЦИИ

Художник, обладая талантом создавать совершенный предметный мир, несущий радость людям и одновременно воспитывающий их духовно и эстетически, руководствуется объективными законами и принципами, вытекающими из закономерностей развития природы и общества.

Говоря о создании костюма как продукта дизайна, уместно вспомнить слова известного древнеримского архитектора Витрувия о том, что ни дарование без науки, ни наука без дарования не в состоянии создать совершенного художника. Эти слова говорят о связи между знанием и чувством, рациональным и эмоциональным в деятельности, в первую очередь в деятельности художника-проектировщика.

Законы, правила создания целостного, гармоничного произведения искусства излагает теория композиции. Наука о композиции изучает общие внутренние закономерности строения форм в искусстве, а также конкретные средства достижения их целостности и единства с содержанием. Целью композиции в дизайне является создание функциональных, технически и технологически совершенных предметов, вещей и формирование на этой основе их эстетических достоинств – красоты, соразмерности частей и целого в тесном контакте со всеми объектами предметной среды, в которой эти вещи, предметы “живут”. Дизайнеры убеждены в необходимости формирования ансамбля всей предметной среды.

Слово “композиция” происходит от латинского слова “compositio” (составление, сложение, соединение частей, приведение их в порядок). Оно обозначало представление о сторонах, частях, при их соединении образующих некоторое единство. Отсюда и рождается определение понятия “композиция”.

Композиция – составление, объединение всех элементов формы художественного произведения в органическое единое целое, выражающее образное, идейно-художественное содержание.

Теория композиции базируется на категориях, отражающих наиболее существенные связи и отношения между рассматриваемыми явлениями. В композиции

костюма такими категориями являются тектоника<sup>1)</sup> и объемно-пространственная структура.

Тектоника отвечает на вопрос, каким образом материально-техническая природа предмета выражена в его художественной форме. Тектоникой называют зримое отражение в форме вещи работы конструкции и организации материала. Рождение новых тектонических форм тесно связано с освоением новых материалов и новых методов производства вещей. Оригинальные формы пространственной конструкции создаются, например, из пластмасс высоких марок методом прессования в формах. Экономична и красива, например, кухонная утварь и посуда с тончайшими стенками, обладающими высокой прочностью. Умелое использование дизайнерами особенностей тектоники пластмасс при создании из них изделий (органическое единство формы, конструкции и материала) помогло достигнуть очень важного экономического показателя – материалоемкости формы. Силуэты изделий (рис. 175) замкнуты “текущими” кривыми, образующими монолитные формы, а легкие, упругие поверхности их не нуждаются в декоре. Автономным достоинством пластмасс является способность легко окрашиваться, что способствует созданию ярких, красочных предметов домашнего обихода, пользующихся большим спросом.

Художник-конструктор, создавая ту или иную модель одежды, исходит прежде всего из того, что вещь должна подчиняться свойствам материала, из которого она сделана. Выбирая материал (ткань) для создания формы, проектировщик в первую очередь учитывает плотность, массу, упругость, ширину, цвет материала. Так, жесткая ткань (или другой материал) рекомендуется для четких “архитектурных” форм, лишенных мягких, гибких складок и драпировок. Мягкие, широкие полотнища тканей позволяют создавать более сложные, разнообразные по форме образцы одежды. Узкая ткань чаще подсказывает прямую форму, при

<sup>1)</sup>Термин “тектоника” введен Карлом Беттихером в 1844 г. Он определил его следующим образом: “Под тектоникой в более узком смысле понимаем деятельность в области архитектуры и ремесел, этически вытекающую из потребностей духовной и физической жизни [...] поднимающую это формообразование до художественной формы” (К. Bötticher. Die Tektonik der Hellenen. Bd. 1. Potsdam, 1884. S. 3). Пытаясь выяснить, как возникает собственно художественная форма, Беттихер приходит к противопоставлению понятий “работающая”, “деловая” форма и “художественная форма”. Первую он определяет как “действительную схему структуры ... на долю которой выпадает исключительно материальная и статическая работа”, а вторую – как “дальнейшее развитие форм этой схемы, которые полностью освобождены от работы, не принимают в ней никакого участия” (там же, s. 20).

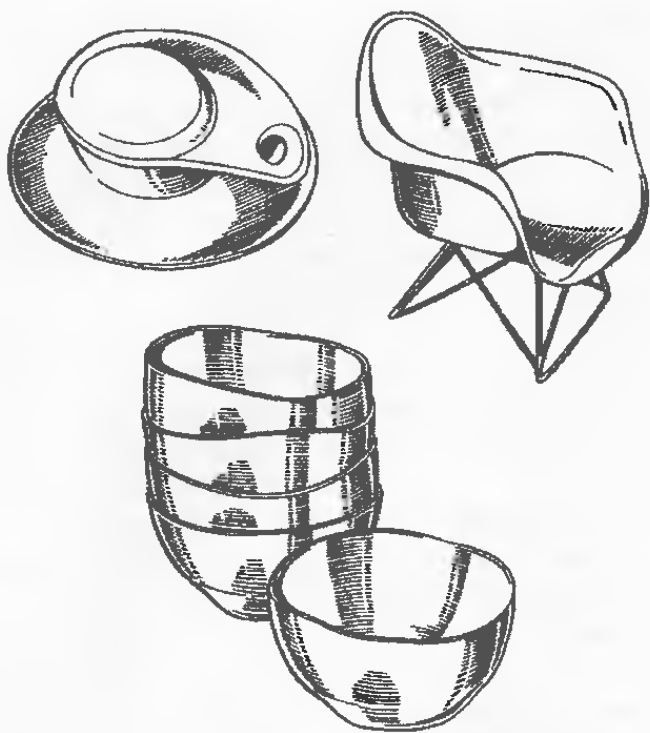


Рис. 175. Зависимость тектоники от свойств материалов и технологии производства: изделия из пластмассы.

этом недостаток ширины может компенсироваться пространством, к примеру разрезами по низу изделия, создавая этим самым также свободу движения, динамику одежде. Благоприятные природные материалы – кожа и мех, отличающиеся ограниченной поштучной площадью, издавна подсказали создателю одежды поиск оригинальных членений в композиции изделий при максимальном использовании ценного сырья (рис. 176 см. цв. вкл.). Использование для обуви наряду с кожей текстильных материалов влечет за собой соответствующее решение формы. К сожалению, нередко встречаются промышленные изделия, форма которых лишена тектонической ясности, т.е. отсутствует информация о работе конструкции, материала. Нужно по-настоящему понимать конструкцию, чтобы видеть в ней одно из важнейших эстетических начал для организации формы изделия.

Взаимообусловленность конструкции и формы, выраженные в конкретном материале, – это то наиболее существенное, что предопределяет композицию всякого изделия и работу над ней, начиная от композиционного приема и кончая использованием средств композиции вплоть до выявления характера формы.

Форма каждого изделия рассматривается также с точки зрения определенного взаимодействия всех элементов между собой и в пространстве как объемно-пространственная структура – простая, сложная.

Множество вариантов размещения и взаимосвязи объемов и внутренних пространств предметов составляет основу их ритмического и пропорционального строения и предопределяет одновременно большое разнообразие объемно-пространственных структур. Вместе с тем в условиях промышленного производства требуется типизация изделий, разумное ограничение количества объемно-пространственных образований, повторяющихся многократно. При создании образов одежды, обуви, как и мебели, приборов, машин и других изделий, развивается, например, метод комбинаторики, т.е. составления разнообразия из унифицированных элементов (примеры см. в п. 6.). Система связей всех элементов объемно-пространственной структуры наряду с тектоникой имеет решающее значение для достижения подлинной гармонии. Обе категории композиции тесно связаны между собой.

Нарушения тектоники – ложное отражение работы конструктивной основы – обязательно сказывается на органичности связи элементов объемно-пространственной структуры, как и неверное (в принципе) объемно-пространственное решение приводит к погрешностям тектонического характера.

## 5.2. СВОЙСТВА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЫ КОСТЮМА

Свойства пространственной формы – это совокупность всех ее зрительно воспринимаемых признаков: геометрический вид (конфигурация), величина, состояние в пространстве, масса, фактура, рисунок, цвет, светотень. Свойства формы костюма подчинены фигуре человека как своего рода конструктивной опоре.

Геометрический вид – свойство формы костюма, определяемое соотношением ее размеров по трем координатам пространства, а также характером (конфигурацией) поверхности формы и зависимое от фигуры человека. В зависимости от преобладания одного из трех основных измерений выделяются три вида формы (рис. 177): 1) объемный, характеризуемый относительным равенством всех трех измерений; 2) плоскостной, определяющийся резким (или полным) уменьшением размеров по одной из координат измерения; 3) линейный, характеризующийся преобладанием какого-либо одного измерения над двумя другими при их относительно малой величине.

Величина – свойство протяженности формы и ее элементов по трем координатам. Величина формы костюма (или его составляющих) оценивается по отношению к размерам фигуры человека и его составляющих

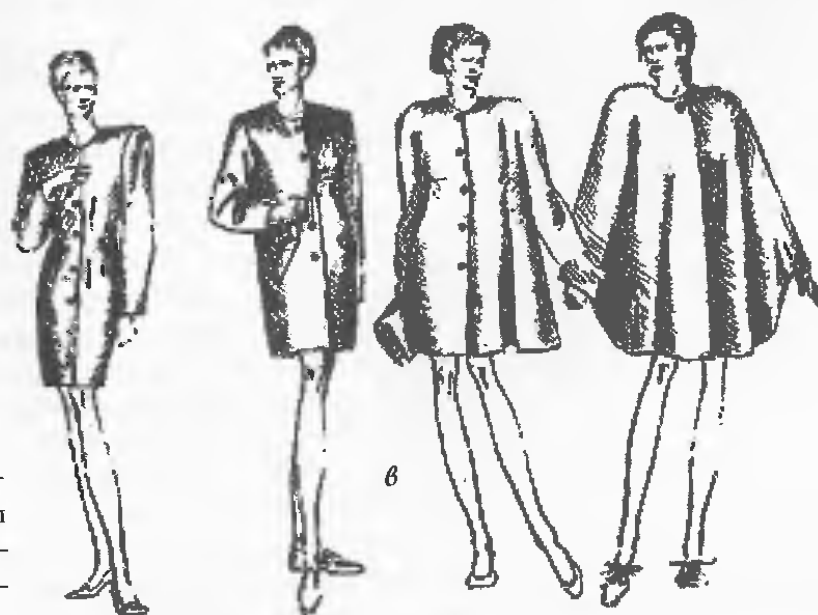


Рис. 177. Свойства пространственной формы костюма: а – виды геометрических форм одежды; б – величина формы одежды; в – изменение массы от величины формы.

как соотношение или величин элементов костюма (одежда, обувь, аксессуары), или составных частей одного элемента (например, одежды). На рис. 177 показана разница в величине одного и того же платья, которая зависит от фактического объема формы. Величина формы в целом зрительно кажется больше или меньше при сопоставлении большого или малого: мелкие детали в большой форме увеличивают ее, крупные – уменьшают.

Важным свойством костюма является связь его формы с фигурой (телом) человека и другими предметами окружающего мира (с пространством). Одежда, обувь измеряются в различных силуэтных изображениях. В связи с этим мы говорим о движении формы, о ее тектонике и связи с особенностями фигуры. При этом очень важно подчеркнуть пластику тела выразительной формой костюма.

При решении многих композиционных задач большую роль играет учет зрительного восприятия массы, ибо всегда следует помнить взаимосвязь в системе человек – костюм. Большое значение имеют размеры и форма того или иного предмета, составляющего костюм (головного убора, пиджака, куртки, пальто, сумки, ботинок). Зрительное восприятие массы – свойство формы, определяемое визуальной оценкой количества материала, заполняющего пространство в пределах видимой геометрической формы. Большей по величине форме зрительно сопутствует и большая масса, если примерно одинаковы все другие свойства и условия восприятия. Восприятие массы изменяется в зависимости и от геометрической формы. Наибольшей зрительной массой обладают формы, приближающиеся к кубу и шару и все те, измерения которых по трем координатам равны между собой или близки к равным. Минимальной массой обладают формы, приближающиеся к линейным (рис. 177, в).

Восприятие массы различно также в зависимости от плотности заполнения и фактуры формы. Если плотность заполнения формы такова, что структура поверхности зрительно не различается (например, у гладкой поверхности), то массивность формы может не восприниматься. Изменение восприятия массы происходит также в зависимости от степени заполнения поверхности формы деталями (клапанами, карманами и т.п.), а также от цвета, фактуры и рисунка материала, из которого она сделана, от величины предмета или элементов, соседствующих с ней. Увеличение массы наблюдается при сопоставлении с данной формой предметов или деталей меньших размеров. При увеличении сопоставляемых деталей масса того же предмета

уменьшается. Все эти изменения массивности форм иллюзорные, а не фактические; часто эти свойства восприятия массы используются при проектировании костюма.

Большое значение в восприятии форм имеют также цвет и фактура материала.

Светотень – свойство, характеризующее распределением освещенных и теневых участков на поверхности формы. Распределение светотени обусловлено формой предмета, рельефом его поверхности и освещением. Светотень облегчает зрительное восприятие объема и рельефа, способна объединить или расчлнить объем или поверхность предмета. Неблагоприятное воздействие света разрушает зрительное восприятие формы: воспринимаются лишь пятна – светлые и темные. Бес-теневое освещение лишает ощущения объемности формы. Беспорядочное световое решение может разрушить зрительно форму в целом. Форма воспринимается светлым силуэтом при освещении ее под прямым углом. Окружающая среда при этом воспринимается темным фоном.

На фактурной поверхности исключаются блики, являющиеся характерной особенностью гладких поверхностей. На криволинейной поверхности, там, где падает скольльзящий свет, яснее выделяется фактура материала. При удалении источника света исчезают светотеневые градации, материальность формы исчезает, и предмет может восприниматься как силуэт (плоскостно).

### 5.3. СВОЙСТВА КОМПОЗИЦИИ

Наиболее общими видами композиции окружающего нас мира вещей являются прежде всего статичная и динамичная. Неподвижен неорганический мир, например кристаллы. Растения, хотя имеют постоянное местоположение, однако их строение подчиняется закономерностям роста. Поступательное движение и рост характерны для животного мира.

Человек использует в своей творческой деятельности законы природы и общества, создавая искусственную материальную среду, слагаемую из статичных и динамичных предметов. Контакт человека с природой особенно осязателен был в процессе создания движущихся предметов. Недавно родившаяся на стыке биологии и техники новая наука “бионика” берет природные объекты в качестве моделей для построения тончайших приборов. Техническая эстетика также опирается на природные формы, разрабатывая наиболее целесообразные, а вместе с тем и наиболее красивые формы



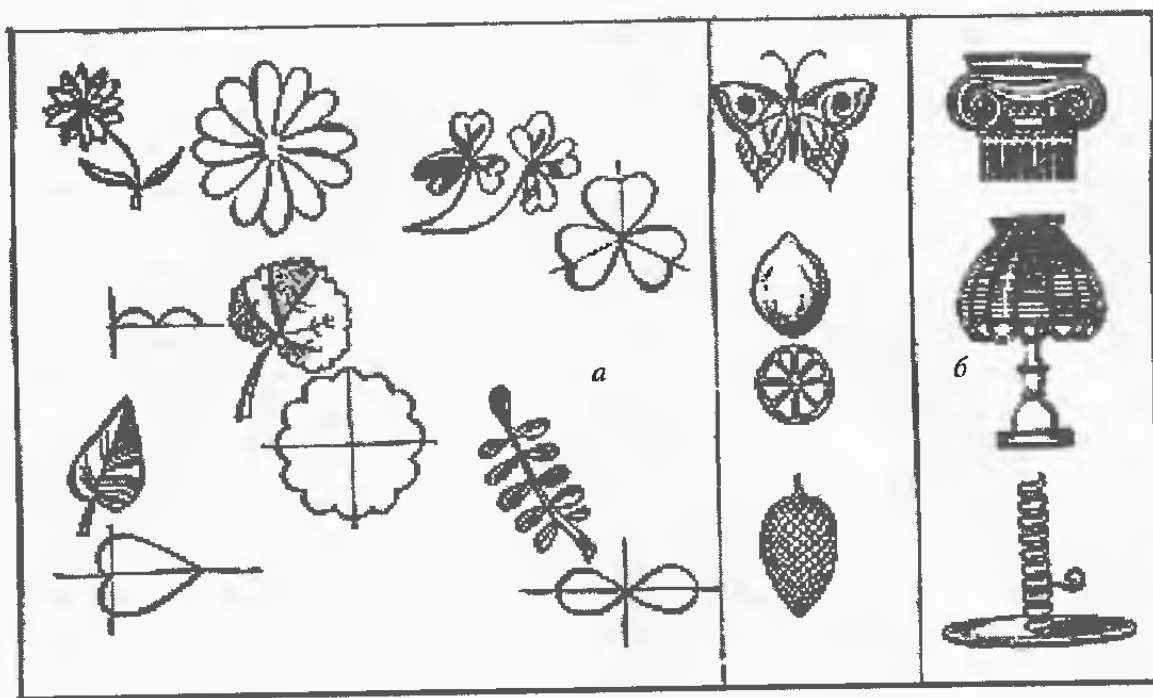


Рис. 178. Симметрия в природе (а) и предметном мире (б).

машин, мебели, сооружений, инструментов и др. Природа подсказала людям многие принципы движения в технике. Даже колесо как бы воспроизводит движение шагающего человека, который при ходьбе описывает ногой часть окружности. Создавая летательные аппараты, ученые и конструкторы пристально изучали формы растений, птиц, насекомых.

Много общего с птицей по композиции имеет современный планер – большие удлинённые крылья, обтекаемый корпус, плавный переход от крыла к корпусу.

Природа располагает неисчерпаемым запасом рациональных конструкций и форм, применение которых в технике позволит создать новые совершенные средства транспорта.

Статичная композиция (здания, мебель, приборы, местоположение которых человек может изменять) – это покой, неподвижность, замкнутое развитие формы.

Динамическая композиция свидетельствует о присутствии реального или потенциального движения, их роста, развития. Статичность и динамичность чаще всего взаимно дополняют друг друга. Умелое использование их в зависимости от назначения предмета и композиционного замысла придает ему своеобразную выразительность, как бы вселяя в его материальную форму внутреннее движение, напряженность.

Достижению художественного равновесия статичных и динамичных предметов способствуют свойства закономерности композиции и прежде всего симметрия и асимметрия.

Слово “симметрия” в переводе с греческого означает “соразмерность”. Закономерности симметрии или асимметрии (рис. 178) подчинено строение многообразных форм природы – тела животного, цветка, снежинки, листьев деревьев, кристаллов, ракушки и др.

В природе, вокруг нас существуют два вида симметрии (рис. 179). Один отвечает зеркальной, или билате-

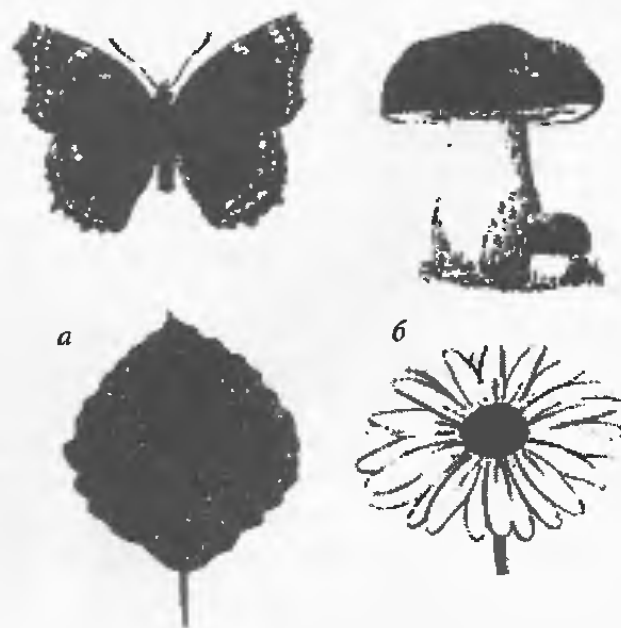


Рис. 179. Виды симметрии в природе: зеркальная (а) и радиально-лучевая (осевая) (б).

ральной<sup>1)</sup> симметрии – “симметрии листка” (сам листок, бабочка, гусеница, человек), другой соответствует радиально-лучевой (осевой) симметрии (ромашка, подсолнечник, гриб, деревья, фонтан). Важно отметить, что на несорванных цветах и грибах, растущих деревьях, бющем фонтане или столбе паров плоскости симметрии ориентированы всегда вертикально. Плоскостью симметрии называется такая плоскость, которая делит (как бы рассекает или разрезает) фигуру на две зеркально равные части, расположенные друг относительно друга так, как предмет в его зеркальном отражении.

Ученые сформулировали общий закон, ярко и повсеместно проявляющийся в природе. Смысл его заключается в следующем. Все то, что растет или движется по вертикали, т.е. вверх или вниз относительно земной поверхности, подчиняется радиально-лучевой (“ромашково-грибной”) симметрии в виде веера пересекающихся плоскостей симметрии. Все то, что растет и движется горизонтально или наклонно по отношению к земной поверхности, подчиняется билатеральной симметрии – “симметрии листка” (одна плоскость симметрии)<sup>2)</sup>. Этому всеобщему закону послушны не только цветы, животные, легкоподвижные жидкости и газы, но и твердые неподатливые камни (например, кристаллы кварца). Характерной разновидностью симметрии является винтовая, как результат вращательного движения точки или линии вокруг неподвижной оси с постоянной угловой скоростью и одновременным поступательным движением вдоль этой оси также с постоянной скоростью. Винтовая симметрия встречается в элементах конструкции самолетов, машин, станков и др.

Ученые утверждают, что всеобщий закон симметрии является в основном результатом воздействия силы земного тяготения, а также играют роль и сила вращения земли, и постоянно действующие в одном направлении воздушные или водные потоки, и другие причины.

Природные формы с их симметрией с самых первобытных времен и до наших дней служили и служат образцами устойчивости, приспособленности, целесообразности. Приглядываясь к телам рыб и водоплавающих птиц, наши далекие предки долбили свои первые челны. Фигура коня послужила им моделью для первой примитивной телеги. Дерево подсказало фор-

му шатра. Природные формы с их законами симметрии неизменно принимались во внимание изобретателями, конструкторами, строителями.

С течением времени симметричные формы стали для человека признаком целесообразной организации вещи. Отсутствие симметрии в строении отдельных элементов природной среды (ветвь дерева, рука человека и т.д.) воспринимается как должное, так как часть подчиняется целому, а следовательно, в ее строении присутствуют законы асимметрии, вытекающие из ее функции, законы роста и т.д.

Симметрия и асимметрия, дополняя друг друга, становятся качественной характеристикой предмета, его закономерного строения – логичности и красоты.

Здесь мы имеем дело с особыми предметами, вещами (одежда, обувь, аксессуары к костюму), которые своей формой, композицией взаимосвязаны со строением тела человека. В данном случае симметрия – одно из наиболее ярких и наглядно проявляющихся свойств композиции, определяющее состояние формы, это и средство, с помощью которого организуется форма, и, наконец, это наиболее активная закономерность композиции. Симметрия является одним из важнейших средств достижения единства и художественной выразительности композиции в костюме как оболочке симметричной формы фигуры человека.

Одной из особенностей симметрии, с которой приходится встречаться проектировщику на практике, является проявление асимметрии в симметричных формах. Отступление от симметрии необязательно дезорганизует форму. При рациональной компоновке асимметричного элемента последний органически связывается с остальным объемом, и достигается композиционное равновесие, а симметричная в целом композиция может получить тонкое своеобразие и оригинальность.

Высокоорганизованной может быть асимметричная форма, если в основе ее лежат определенные закономерности, в совокупности определяющие композиционное равновесие асимметричной формы. Асимметрия может выступать и нередко действительно выступает как своеобразный принцип композиции. Асимметричная композиция применяется обычно для подчеркивания динамичности решения. Главное условие целостности асимметричной формы – это ее композиционная уравновешенность. Умелое использование симметрии и асимметрии позволяет создавать самые разнообразные модели обуви, одежды (рис. 180).

Симметричные и асимметричные предметы и их ансамбли формировались в единстве с приемами целесообразной организации процесса человеческой жизни

<sup>1)</sup>Ботаники и зоологи нередко называют симметрию листка “билатеральной” (в переводе с латинского – дважды боковой”).

<sup>2)</sup>И.И.Шафрановский. Симметрия в природе. Изд. 2-е. Л., 1985, с. 14.

Рис. 180. Симметрия и асимметрия в одежде и обуви.



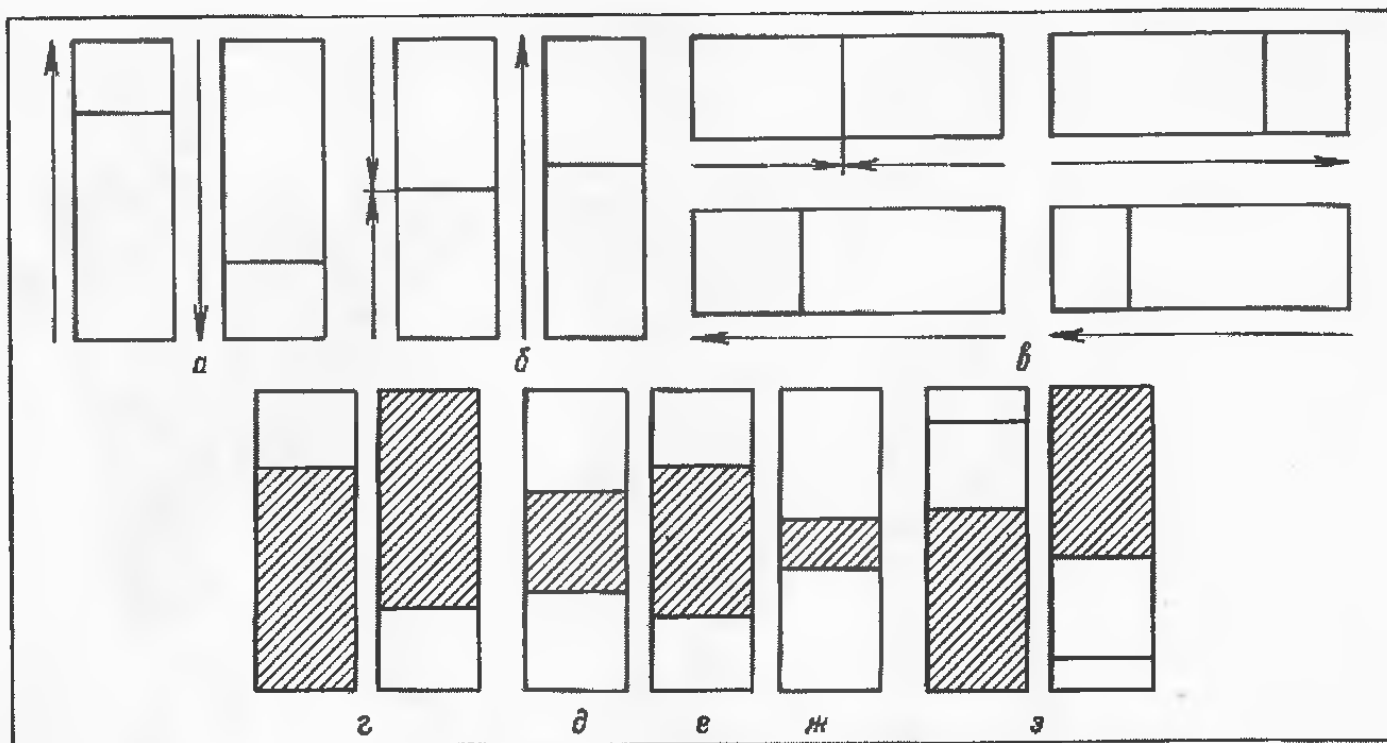


Рис. 181. Соотношение элементов в композиции костюма.

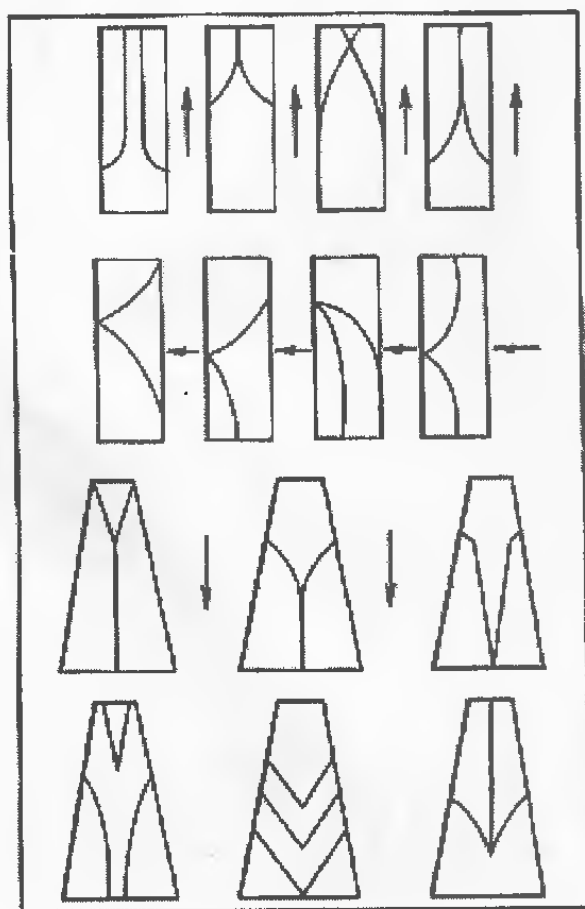


Рис. 182. Динамика расчлененных форм одежды.

и законами природы. Необычная симметричная композиция обуви обусловлена специфическим строением стопы ноги человека. Композиция платья, пальто симметрична относительно вертикальной оси фигуры человека. Отступление от норм в строении тела человека и возможное при этом нарушение законов симметрии зрительно устраняются художником-конструктором различными профессиональными приемами построения композиции костюма – драпировками, деталями, конструкцией и т.д.

Симметрия и асимметрия превращаются в формалистические средства композиции, когда единство формы и функции изделия нарушаются. Поэтому дизайнеру и инженеру-конструктору как проектировщикам, а инженеру-технологу, выступающему часто ценителем качества работы создателей образцов (форм, конструкций, композиций), важно знать объективные основы формообразования симметричных и асимметричных изделий и правильно, профессионально их оценить.

Симметричные и асимметричные предметы, вещи имеют по существу безграничное число вариантов построения. Они слагаются с помощью всего арсенала средств и приемов композиции, которые представляют собой взаимосвязанный комплекс закономерностей строения формы.

Единство всех элементов формы изделий, т.е. их соразмерность и соподчиненность, является важней-

шим свойством и средством композиции, а также одним из условий ее существования. Единство, как свойство композиции костюма, проявляется также во всех видах и жанрах искусства.

Целостность формы промышленного изделия в художественном проектировании отражает логику и органичность связи конструктивного решения с его композиционным воплощением. Целостность связана с другим важнейшим свойством композиции – соподчиненностью (как следствие и причина). Любая композиция обуви, одежды и т.п. может рассматриваться как определенная система, основанная на соподчинении элементов главных, менее значимых и второстепенных. Элементы формы могут согласовываться между собой по принципу контраста, нюанса и подобия. Контраст – противопоставление, борьба разных начал в форме (рис. 181, а). Это противопоставление может осуществляться по форме, цвету, степени объемности, напряженности. Контрастность лучше употреблять в решениях нарядных и спортивных моделей. Подобие (тождество) – повторение в композиции обуви, одежды одного элемента, который развивается, повторяется в различных вариациях (рис. 181, б). Нюанс является переходным состоянием от контраста к подобию, он создает дополнительные, живописные связи между элементами, способствуя гармоничности решения (рис. 181, в). Нюансные проработки элементов формы, легкий декор при четком контрастном решении формы только подчеркивают идею композиции, заставляя ее звучать более выразительно и образно.

Композиционно-организованная объемная форма обуви, сумок, одежды понимается как система соподчиненных частей, в которой главные и подчиненные части взаимно усиливают друг друга, образуя единое целое. Соподчинение возникает при соотношении двух неравных элементов или членении формы на неравные части. Так, если прямоугольник (условная обобщенная форма силуэта платья, сумки или туфли) расчленил на две неравные части, то большая часть прямоугольной формы выделяется по величине и подчиняет себе меньшую часть формы при других равных условиях (рис. 181, г). При членении той же формы прямоугольника на три части появляется три возможности выделения главной части при прочих равных условиях. Так, при делении формы на три равные части главенствует часть, расположенная посередине (рис. 181, д) как занимающая центральное положение. Центральная часть формы будет главенствовать даже в том случае, если она будет меньше двух крайних, равных между собой (рис. 181, ж). При членении формы на три неравные части главенствует большая из них (рис. 181, з).

Форму, активно односторонне направленную, как бы вторгающуюся в пространство, принято называть динамичной. Динамичность формы связана прежде всего с соотношением элементов, членением ее на части (рис. 182). Равенство (подобие, тождество) или нюанс отношений величин характеризует относительную статичность (состояние покоя) формы (рис. 181, б). Контраст в отношениях создает динамику как “зрительное движение” в направлении преобладающей величины (рис. 181, а, в, г, з). Так, в зависимости от характера и направления линий внутри простой формы (например, прямоугольника, трапеции) создается различная направленность формы, сохраняется статичность (рис. 181, б, д, е, ж) или усиливается ее динамичность (рис. 182). Создание зрительного движения (динамики) формы способствует выразительности композиции, ее читаемости.

Композиционно-организационная форма (одежды, обуви, сумки или в целом костюма) обязательно имеет свою главную часть, или композиционный центр, которому подчиняются другие зависимые части. Главная часть – это место сосредоточения основных, важнейших связей между всеми элементами, акцент, доминанта в целостной композиции. Композиционным центром может быть любой элемент, участок формы. Композиционный центр можно выделить по-разному: количественно, центральным расположением (рис. 183), качественно, как смысловой фактор (например, отделка). В сложных видах композиции возможно наличие нескольких композиционных центров, взаимосвязанных между собой (рис. 184).

Композиционным центром в костюме может быть обувь, сумка. Здесь уместно отметить важность целостного решения таких участков композиции, как соотношение между низом брюк и туфлями в мужском костюме, между поясной и плечевой одеждой и верхом сапог – в женском костюме. С утверждением в мужской моде брюк навыпуск установилась четкая композиционная взаимосвязь их с обувью. В большинстве случаев низ удлиненных брюк спадает на обувь и частично перекрывает ее верх; низ расширенных брюк (по всей длине или понизу) полностью перекрывает верх обуви. Но при этом подошва, каблук остаются открытыми из чисто утилитарных требований. В связи с этим особое значение имеют выразительность решения низа брюк и продольного (профильного) следа обуви, пластичность этих линий. Такая взаимосвязь подчеркивает единство и целостность мужского костюма и стройность фигуры. Вошедшие в моду женские брючные комплекты – жакет с брюками, свитер с брюками, блуза с брюками и т.п. – также выявляют важность решения этой части композиции костюма.



Рис. 183. Композиционный центр и ритм в аксессуарах к костюму.

#### 5.4. СРЕДСТВА КОМПОЗИЦИИ

Чтобы форма вещи стала тектоничной, необходимо достигнуть соразмерности всех частей, соединения различных компонентов объекта в единое органическое целое, а это достигается с помощью гармонизирующих средств композиции.

Гармония — это неперемный спутник красоты. Целостность формы промышленных изделий (одежды, обуви, мебели, посуды и др.) достигается художниками и конструкторами только при целенаправленном применении законов гармонии. Инженер-технолог, познавая законы гармонизации, в определенной степени овладевает умением объяснить, почему красив или некрасив тот или иной предмет, что особо важно для профессиональной оценки его качества.

Средства гармонизации не привносятся в изделие извне по субъективной воле художника. Законы гармонии открыл человек в процессе восприятия красоты объектов природы, познавал принципы их формообразования и затем руководствовался ими в процессе своей многовековой творческой деятельности. В живой природе существует гармония функционирования различных видов животного и растительного мира, обуславливающая целостность их строения, рациональ-



Рис. 184. Композиционный центр и ритм в костюме.

ную красоту форм, выраженную в соразмерном строении дерева, цветка, раковины, человеческого тела и др. Гармония в строении форм животного и растительного мира возникла в результате длительного естественного отбора, приспособления организмов к внешней среде в условиях борьбы за существование. Гармония — это прежде всего мера. Средства гармонизации устанавливают органическую взаимосвязь элементов формы предмета, окружающей среды и человека, т.е. соизмеряют их друг с другом. Вместе с тем средства гармонизации в руках художника-конструктора приобретают яркое эстетическое звучание, помогая выявить в композиции главное и подчиненное, наглядно показать ритм движения и родство форм, установить единую соразмерность частей и целого.

Согласование композиционного центра и остальных частей композиции достигается средствами единства и связи всех элементов костюма на основе выполнения ряда условий: гармонической соразмерности частей между собой, пропорций, масштабности, пластичности, ритмических связей, цветового и фактурного решения, органичного введения декора. С помощью этих средств композиции достигается гармония и выразительность изделия. Применение их должно подчиняться функциональным и конструктивным требова-



ниям, предъявляемым к изделиям, а также требованию оптимальной взаимосвязи изделия со средой и человеком.

Соразмерность формы, гармоничность строения вещи не должна выступать в виде средства, украшающего форму и рассчитанного на внешний эффект. В соразмерности внешней формы должна выявляться целостность композиционной структуры изделия, отражающая целесообразность его внутреннего строения и внешних связей. Вне этого принципа не может быть и речи о создании действительно удобных и красивых вещей. Самая "красивая" пропорция, ритмическая соразмерность, примененная не к месту, не вносят в предмет эстетические качества. Вещь не станет подлинно красивой, если в ней нарушена внутренняя логика строения, если ее части не составляют единого целого, созданного по законам функциональной и конструктивной целесообразности. При этом следует иметь в виду, что любые композиционные приемы не самоцель, а только средство для выражения в форме существенных, содержательных свойств изделия — его назначения, особенностей построения, конструкции и др.

Формы одежды, обуви не монолитны, а, как правило, состоят из целого ряда составляющих его частей. Расчлененность их вызвана зависимостью форм одежды, обуви, аксессуаров от форм тела человека, стопы, кисти руки, конструкции, технологии изготовления, особенностей материала (ткань, трикотажное полотно, нетканый материал, кожа, мех и др.), их назначения и особенно задач художественной выразительности.

Одежда в той или иной мере отражает сложную конфигурацию тела человека и не имеет правильной геометрической формы.

Разверткой поверхности одежды, обуви и т.п. на плоскости материала, из которого она выполняется, занимается наука "Конструирование". Основные конструкции изделий определяются их ассортиментом — пальто, платье, пиджак, юбка, туфли, сапоги и т.д.

Основа конструкции изделий любой группы (одежды, обуви) предусматривает наименьшее количество составных частей. Так, пальто состоит из спинки, полочек, рукавов, воротника; женское платье — из лифа, юбки, рукавов; лиф в свою очередь — из переда и спинки; туфли состоят из носка, союзки, задинки; ботинки — из носка, задинки, берца и т.д.

Членение поверхности одежды на составные части зависит от модели, вида технологической обработки, а также от ширины материала, из которого она выполнена. Диапазон ширин текстильных материалов велик — от 45 до 155 см. При использовании узких материалов создание больших форм ограничивается и даже порой невозможно. Подобное наблюдается при проектировании одежды из материалов ограниченных размеров (площадей) и специфической конфигурации (мех, ко-

жа). Ограниченность размеров кожевенного и мехового полуфабриката заставляет расчленять большие детали (спинку и полочки) на несколько частей, сочетая членения с конструктивными поясами фигуры человека. Членение заготовки верха обуви также взаимосвязано с анатомическим строением стопы и голени.

Главными причинами членения поверхности одежды, обуви, сумок, головных уборов и других изделий на составляющие является достижение объемности формы и художественной выразительности решения замысла художника. От костюма требуется, чтобы он был красив, делая человека стройным и привлекательным. Одежда, как и другие составляющие костюма, может подчеркнуть достоинства фигуры человека или скрыть ее недостатки, выявить естественные пропорции фигуры или видоизменить их.

Членения определяют положение линии груди, талии, бедер, колена, голени, предплечья, локтя, кисти руки и др. Длина и размеры одежды, обуви, сумки и т.п. могут зависеть как от их назначения, так и от художественного замысла. Например, различна длина платья, различного назначения (рис. 185); мужские брюки в зависимости от назначения могут быть от длинных (обычных навыпуск) до коротких (выше коленей — различного рода шорты); жакет (или пиджак) может быть очень коротким, едва доходящим до линии талии, или длинным, ниже линии бедер; сапоги — с длинными голенищами и с короткими, членищими голень на различной высоте.

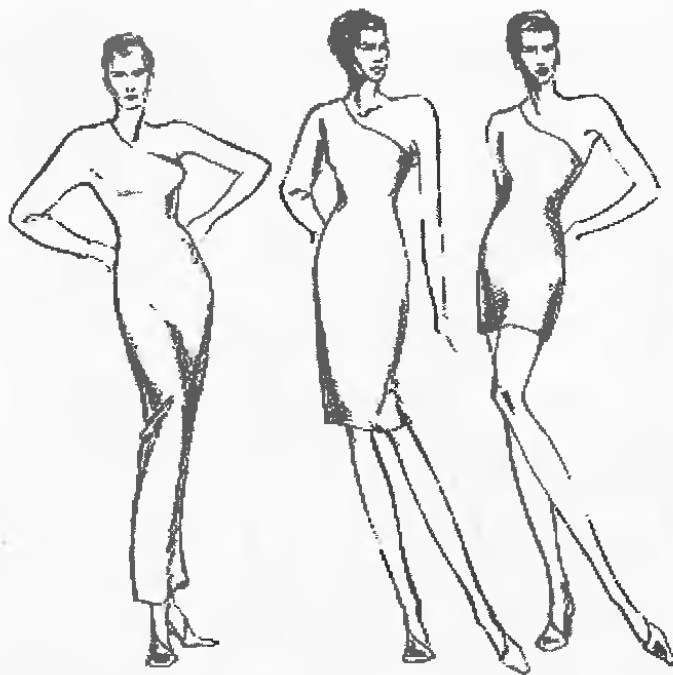


Рис. 185. Величина формы в зависимости от длины одежды и ее назначения.

На рис. 186 приводятся примеры членения стана плечевой одежды (полочек и спинки) на составляющие: от наиболее обобщенной, целостной развертки стана (подобной развертке боковой поверхности цилиндра) до более расчлененной с помощью вертикальных, горизонтальных и наклонных линий. С учетом различного решения рукавов (обычный втачной, реглан, цельнокроеный, комбинированный) разнообразие членений, соотношений частей между собой и целым значительно увеличивается. Расчлененность верха обуви определяется конструкцией заготовок – плоской, полуплоской, пространственной, объемной (рис. 187).

Среди средств композиции на первое место архитекторы и художники ставят пропорции. Пропорции – важнейшее средство гармонизации – привлекали внимание ученых, художников и архитекторов всех времен. Известны каноны пропорций времен фараонов Древнего Египта, Древней Греции, Древнего Рима, исследования пропорций, содержащихся в книгах Витрувия, Леонардо да Винчи, Альберти, Хэмбиджа, Ле Корбюзье и др.

Пропорции – это соразмерность элементов, согласованная система частей и целого, придающая предмету гармоничную завершенность. Пропорции не могут быть вечно красивыми. Красивые пропорции возникают как результат художественного осмысления функциональных и конструктивно-технических связей,

присущих изделию или их комплексу. Применение различных пропорциональных систем было связано с господствующими эстетическими идеалами, стилистическими особенностями формы, типичными композиционными приемами. Применение пропорций имеет также и объективный смысл, обусловлено математическими закономерностями и поддается конкретному анализу. Это единственное средство композиции, с помощью которого можно “измерить” красоту. Пропорции выступают в виде различных математических отношений, которые выражают правильность геометрического строения формы, в строгом соблюдении единой пропорциональной меры строения целого и отдельных его частей.

В основе гармоничных пропорций лежит порядок, определенные математические зависимости и закон равновесия. Пропорции вызывают внутреннюю красоту вещи, поэзией чисел и геометрии, математикой архитектора и дизайнера. Размерные отношения элементов формы – это та основа, на которой строится вся композиция. Детали, элементы формы могут быть сами по себе хороши, но если всю объемную структуру не объединяет четкая пропорциональная схема, трудно достичь целостности формы. Сила пропорций – в непосредственном эффекте гармонизации, который связан с умелым, целенаправленным пропорционированием (рис. 188, 189). Пропорции формы тогда приобретают действенную силу, когда проектировщик под-

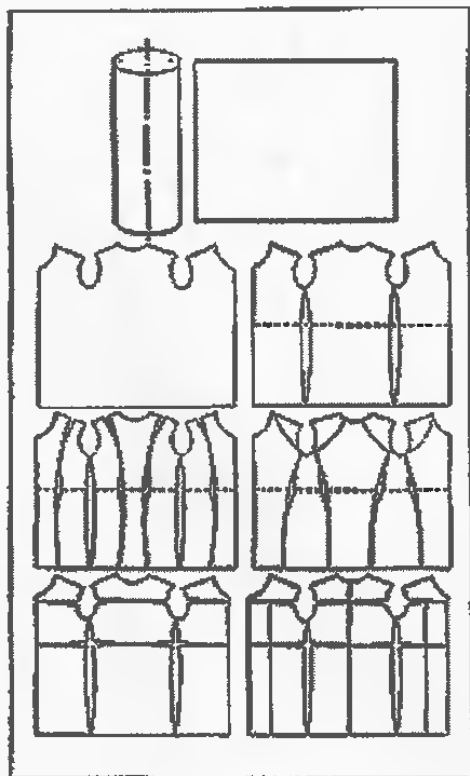


Рис. 186. Членение стана плечевой одежды.

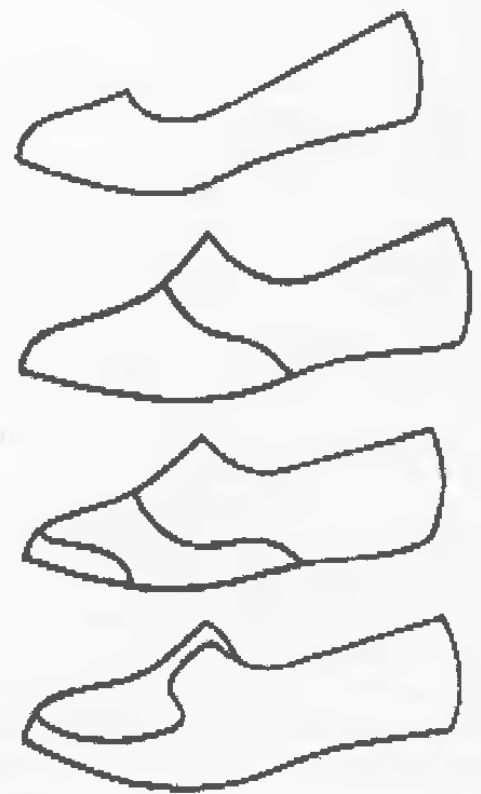
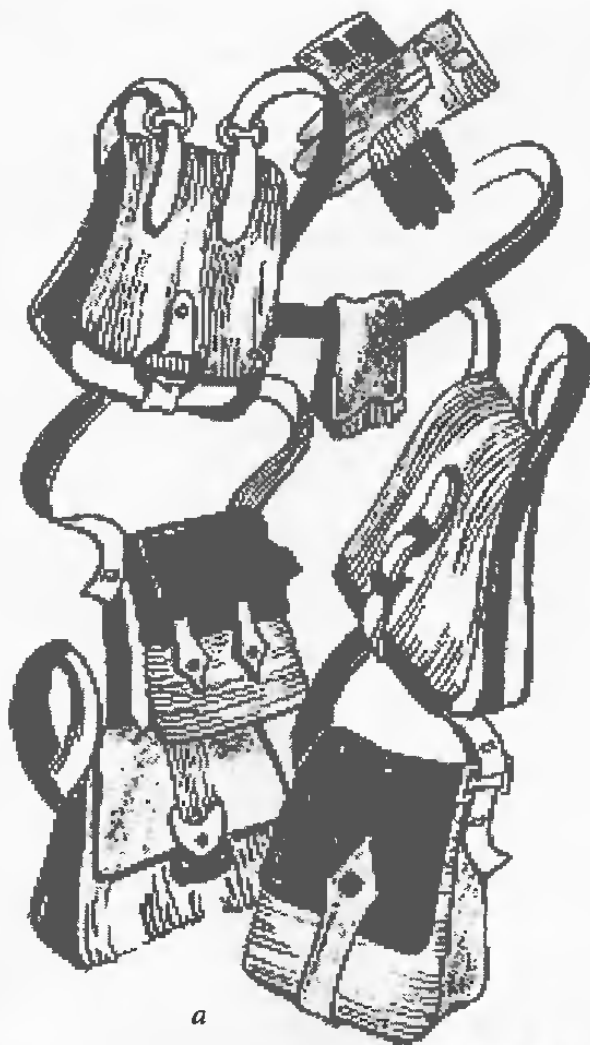
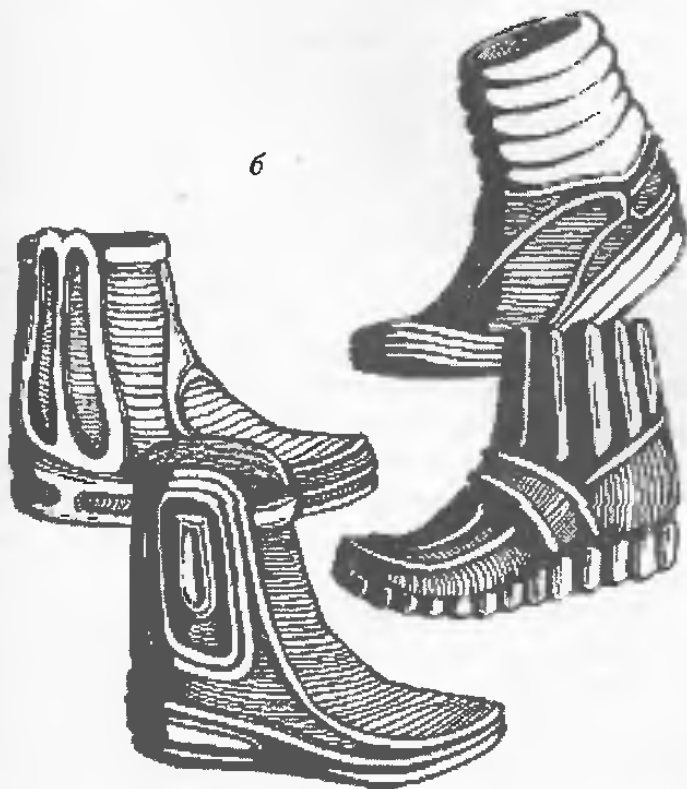


Рис. 187. Членение заготовки обуви (основные варианты).



а



б

Рис. 189 Пропорции в композиции сумок (а) и обуви (б).



Рис. 189. Пропорции в композиции костюма.

ходит к ним от самой сущности вещи, а не навязывает форме произвольно выбранную пропорциональную схему. Создание обуви, одежды требует инженерной отработки конструкции с учетом используемых материалов и применяемой технологии и художественно-конструкторской отработки формы в связи с особенностями строения тела человека или его частей. Поэтому пропорциональный строй, соразмерность частей и целого служат важной проверкой технического совершенства конструкций. То, что конструктивно нелогично, заведомо непропорционально.

Следует различать (а не отождествлять) понятия пропорций в искусстве и пропорций в математике. Пропорции в математике определяются как равенство двух отношений, связывающих четыре величины  $a:b = c:d$ . Пропорции в искусстве, в том числе в костюме, теснейшим образом связаны с понятием художественного образа произведения. Математические теории пропорций для практической композиционной работы имеют только подсобное значение. Решающее значение имеют конкретная композиционная задача во всей ее мно-

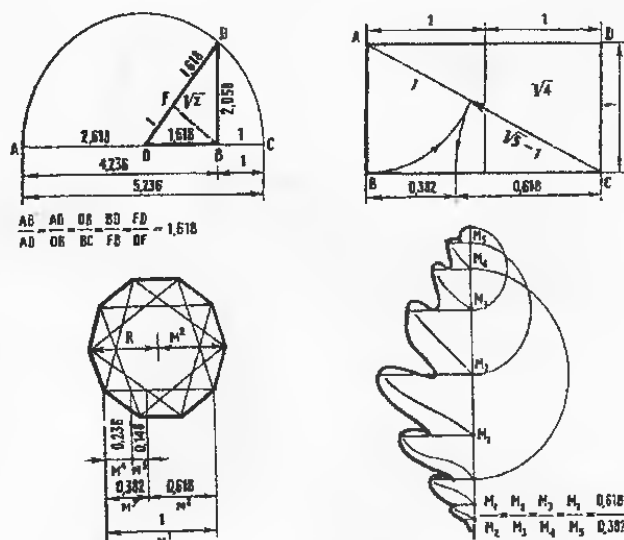


Рис. 190. 1–4 – система пропорциональных отношений: 1 – построение среднеарифметического, геометрического, гармонического отрезков; 2, 3 – построение отрезка "золотого сечения", 4 – ряд "золотого сечения" выражает идею роста.

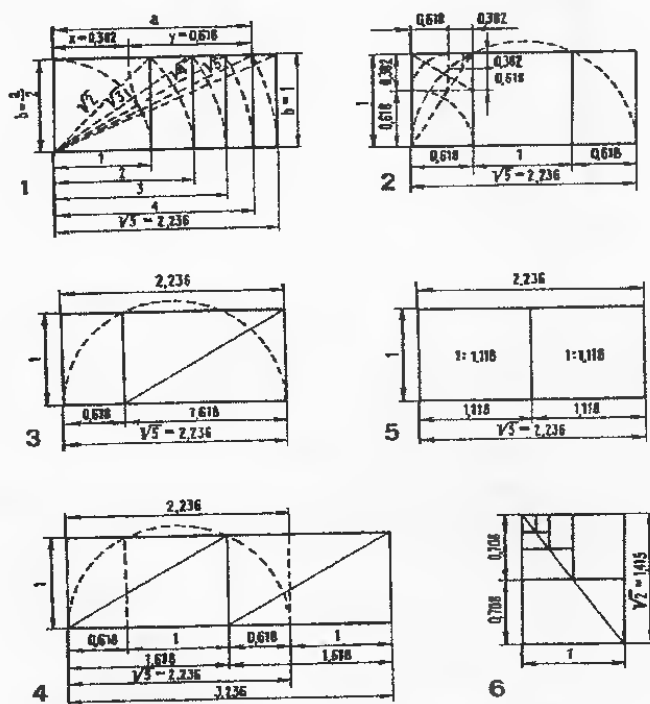


Рис. 191. 1–6 – схемы пропорционирования: 1 – построение системы прямоугольников с отношением сторон  $1:\sqrt{2}$ ;  $1:\sqrt{3}$ ;  $1:\sqrt{4}$ ;  $1:\sqrt{5}$ ; 2, 3 – связь пропорций прямоугольника  $\sqrt{5}$  и "золотого сечения"; 4 – связь пропорций прямоугольника  $\sqrt{5}$  и квадрата и "золотого сечения"; 5 – связь пропорции прямоугольника  $\sqrt{5}$  и функции "золотого сечения" И.В.Жолтовского; 6 – пропорциональные свойства прямоугольника  $\sqrt{2}$ .

гогранности (материальной и эстетической), художественный вкус и опыт художника.

Выделяют два основных вида пропорций в композиции – простые (целочисленные) и сложные (иррациональные). Простые пропорции строятся на простых рациональных числах. Простую пропорцию называют арифметической, или модульной, поскольку в ней имеется некоторая единая исходная величина, которая служит мерой всех частей (модуль). Модуль – величина, принимаемая за основу расчета размеров какого-либо предмета, вещи, сооружения, а также их деталей, узлов, элементов, которые всегда кратны избранному модулю. Модулем в такой композиции служит не распространенная мера длины (метр, сантиметр), а размеры какой-либо части данной вещи, предмета, размеры материала. В народном костюме, например, такой величиной являлась ширина домотканого материала (холста, сукна) или размеры шкуры.

В простых отношениях числовая зависимость двух величин выражена дробным числом, где числитель и знаменатель представлены целыми числами (обычно в пределах 1–6). На отношении 1:1 строятся простейшие геометрические формы – квадрат, куб. Отношения 1:2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6 в прямоугольной форме дают повторение квадрата целое число раз. Отношения 2:3, 2:5, 3:4, 3:5, 5:6 содержат в себе модуль, укладывающийся целое число раз (в пределах 1–6) в каждой геометрической величине, входящей в отношение.

Модульные пропорции применяют при унификации и стандартизации размеров промышленных изделий.

Вторую пропорциональную систему можно назвать геометрической, или иррациональной, поскольку в ней решающее значение имеют геометрические построения, основанные на несоизмеримом (иррациональном) отношении величин. Геометрические пропорции ( $a:b = c:d = \dots = k$ ) основываются на равенстве отношений и проявляются в геометрическом подобии членений и форм. Геометрическая пропорция имеет среднюю пропорциональную величину, поэтому ее называют непрерывной. Выделяются следующие иррациональные отношения: отношение диагонали квадрата к его стороне, т.е.  $a:b = 1:\sqrt{2}$ ; отношение высоты равностороннего треугольника к половине его основания, т.е.  $a:h = 1:\sqrt{3}$ .

Разновидностью геометрической пропорции является гармоническая. Нарис. 190 графически выражена взаимосвязь средней арифметической (OD), геометрической (BD) и гармонической (FD) величин. Рисунок включает треугольник, названный  $\sqrt{2}$ , и иллюстрирует связь величин так называемого "золотого сечения". "Золотое сечение" было известно еще художникам и

архитекторам античности<sup>1)</sup>. В эпоху Возрождения эту пропорцию называли “божественной”, по-видимому, потому что она обладает замечательным свойством рядов сложения, отражающих идею роста: каждый последующий член такого ряда есть сумма двух предыдущих членов.

Простейшим рядом сложения является целочисленный ряд “золотого сечения”: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 и т.д., называемый “рядом Фибоначчи” (по имени открывшего его в 1202 г. знаменитого итальянского математика Леонардо Пизанского, более известного по прозвищу Фибоначчи).

“Золотое сечение” обладает исключительной особенностью: в отрезке, разделенном на две части, в отношении “золотого сечения” образуется пропорция, в которой меньшая часть так относится к большей, как большая ко всему отрезку, т.е. к сумме двух частей:  $a/b = b/a+b$ . Ряд “золотого сечения” выражается следующими членами: 0,146 – 0,236 – 0,382 – 0,618 – 1,00 – 1,618 – 2,618 и т.д. Построить отрезки “золотого сечения” можно, используя соотношения правильного пятиугольника или с помощью диагонали прямоугольника с отношением сторон 1:2 (рис. 190, 3, 4). Золотой ряд позволяет установить внутреннюю, органическую связь между целым и частями предметов.

Гармоничные пропорциональные отношения свойственны живой и неживой природе. Исследователи справедливо рассматривают “золотое сечение” как закономерности органического роста.

Наиболее широкое распространение в природе, в искусстве и архитектуре, наряду с “золотым сечением” и модулем, получили пропорции, связанные с применением иррациональных величин,  $-\sqrt{2}, \sqrt{3}, \sqrt{4}$  (рис. 191).

Как показали исследования Д.Хэмбиджа<sup>2)</sup>, прямоугольники с указанным соотношением сторон распадаются на элементы, повторяющие строение целого. Площади фигур, образуемых при этом, сохраняют кратные соотношения 1:2, 2:3 и т.д. Если форма имеет сложные очертания, то для проверки соразмерности ее можно вписать в прямоугольные объемы заданного пропорционального строения.

Большие возможности для закономерного преобразования геометрически правильных форм дает комбинаторика – один из разделов математики, изучающий варианты преобразования геометрических тел

и систем в соответствии с заданным методом, законом преобразования. Применение этих закономерностей в дизайне (в т.ч. костюма) позволяет, с одной стороны, достичь наилучшего соответствия соразмерной формы назначению изделия, его функциональным и конструктивным основам, а с другой – успешно применять ЭВМ для проектирования гармоничных по форме промышленных изделий. Примеры использования комбинаторики в многовариантном преобразовании геометрических тел при проектировании одежды приводятся в п. 6.

Пользуясь принципом золотого сечения, можно находить в композиции обуви, сумок, одежды наиболее пропорциональные соотношения. Поначалу находят соотношение между основными величинами, например всей длиной (обуви, одежды) в соответствующем силуэтном изображении (представлении) и длиной ее большей части, определяемой членением, затем между большей частью и меньшей.

Арифметическая пропорция в композиции выражает статичность, геометрическая – динамику. Пропорции имеют большое художественное значение, в искусстве костюма они определяют соразмерность и гармоничность элементов формы – частей формы друг с другом и целым.

Пропорции теряют всякий смысл, если они не увязаны с человеком. В своей созидательной деятельности человек выступает как мера всех вещей, поэтому с ним соразмеряется все, что создается на земле. Отсюда необходимость соединения пропорций с другим не менее значимым средством композиции – масштабностью.

Масштабность – соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим формам. Чувство масштабности – это восприятие конкретных явлений и предметов (вещей) в их реальной величине. Рисуя ребенка, естественно изображают его с большой головой, относительно длинным корпусом и короткими ногами. Характерная особенность хорошо сложенного взрослого человека – стройность фигуры и ее частей. Голова взрослого человека составляет 1/8 общей его высоты, а у ребенка – 1/4. Аналогичные закономерности наблюдаются в строении объектов природы и некоторых промышленных изделий (рис. 192).

В жизни и художественном творчестве часто употребляют слова “масштаб”, “масштабность”. В природе все имеет свой размер, но, чтобы человек мог реально воспринимать величину видимого, ему необходимо хотя бы подсознательно сравнить размеры предмета с чем-то хорошо известным. Представление о масштабности предметов складывается у человека в процессе

<sup>1)</sup>Древнегреческий философ Птолемей (II в. до н.э.) заметил, что высоту человеческой фигуры можно разделить условно на 21 часть. Причем большая часть от пупа до низа относится к меньшей от пупа вверх как 13:8. Дальнейшие измерения тел и статуй, проведенные Леонардо да Винчи, подтвердили это.

<sup>2)</sup>Д.Хэмбидж. Динамическая симметрия в архитектуре. М., 1936.

повседневного пользования изделиями, размеры которых обусловлены их функцией и требованиями эксплуатации. Условно формула масштаба изделия может быть выражена следующим образом:  $M = L:L_э$ , где  $M$  – масштабная характеристика изделия,  $L$  – величина изделия,  $L_э$  – аналогичное изделие привычного, “нормального” масштаба, условно именуемое “объект-эталон”.

Но масштаб – это лишь относительная характеристика величины предмета. Поэтому его обусловленность абсолютным размером предмета относительна. Могут быть большие предметы мелкого масштаба и маленькие – крупного масштаба. Крупные размеры, конечно, всегда производят сильное впечатление. Но величина сама по себе отнюдь еще не является художественным качеством. Взаимосвязь между масштабом и размерами архитектурного сооружения существует и проявляется через соотношения общей массы сооружения и его членений. Однако можно наблюдать, что крупное здание не воспринимается таким, каково оно на самом деле, а здания одних и тех же размеров производят впечатление разных по величине.

Масштаб определяется функцией архитектурного сооружения, проявляется через степень члененности архитектурной формы и в ее соответствии с окружением, а самое главное, архитектурные сооружения, произведения монументального искусства соизмеримы с человеком.

Эти качества масштабности в еще большей степени характеризуют костюм: костюм – оболочка тела человека.

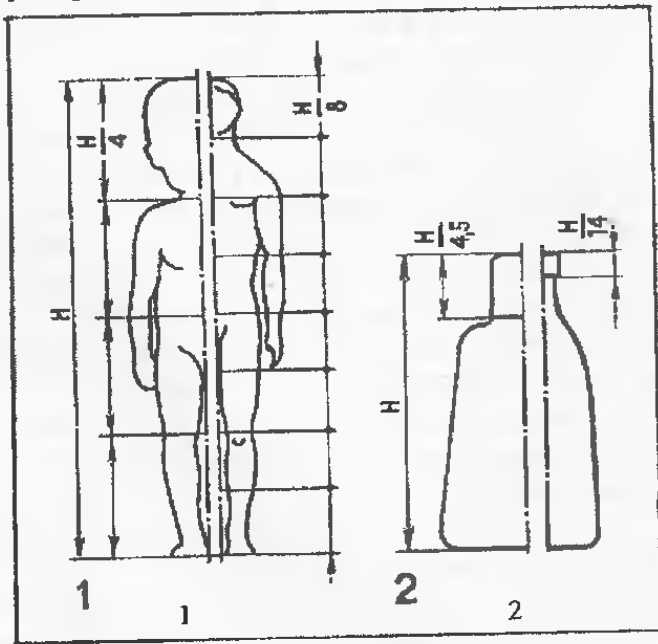


Рис. 192. 1–2 – закономерности масштабного строя формы: 1 – фигуры ребенка и взрослого человека; 2 – малый и большой сосуды.

Масштабность – это ассоциативная и в то же время фактическая соизмеримость произведения с физическими параметрами человеческого тела. Это выявляется не только в одежде, но и во всех элементах, составляющих костюм, – обуви, головном уборе и других аксессуарах – сумка, чемодан, пояс, перчатки и др. Это качество проявляется также в членениях костюма как целостной системы, так и отдельных частей костюма, деталях одежды. Через указатели масштаба могут восприниматься и эстетически оцениваться формы разных величин. Хотя масштабность в костюме определяется в первую очередь соизмеримостью с величиной человеческой фигуры, эмоциональная оценка формы костюма далеко не однозначна у людей разных эпох, возрастов и профессий. Исторически сложившиеся художественные стили в костюме (как и в архитектуре и других видах архитектурных искусств) выражали масштабные представления, характерные для определенного этапа развития костюма, о чем говорилось в п. 2. Они отмечены определенной соразмерностью частей и целого, устойчивым набором дополнений, деталей, служащих указателями масштаба и общностью масштабного строя костюма.

Монументальность форм костюма прежде всего определяется значительностью конкретного костюма, крупным масштабом основных членений, цветовых пятен, соотношением масс с учетом среды, в которой “действует” костюм (рис. 183, 184, 188, 189).

Масштабные закономерности декора в костюме проявляются колористическим состоянием (строем), мерностью и ритмичной орнаментальной композицией, соразмерностью главных и второстепенных элементов.

Масштаб одновременно выступает как средство композиции костюма и как художественное качество формы костюма. Решающим в достижении единства является сомасштабность декора (орнаментальной композиции) и костюма в целом.

Масштаб – одно из наиболее сложных качеств композиции архитектурных искусств, в т.ч. костюма. В его создании используется множество разнообразных средств – единство и соподчиненность пропорций, ритм, контраст, нюанс и др. Подчинение всех элементов композиции масштабу костюма определяет выразительный пластический язык произведения – его масштабный строй. При этом внутри основного масштаба могут существовать как бы замкнутые в себе масштабные системы, каждая из которых выступает составным элементом по отношению к целому – масштабному строю костюма как ансамбля.

Масштаб тесно связан с тектоникой костюма. Функция, конструкция, материал определяют членения кос-



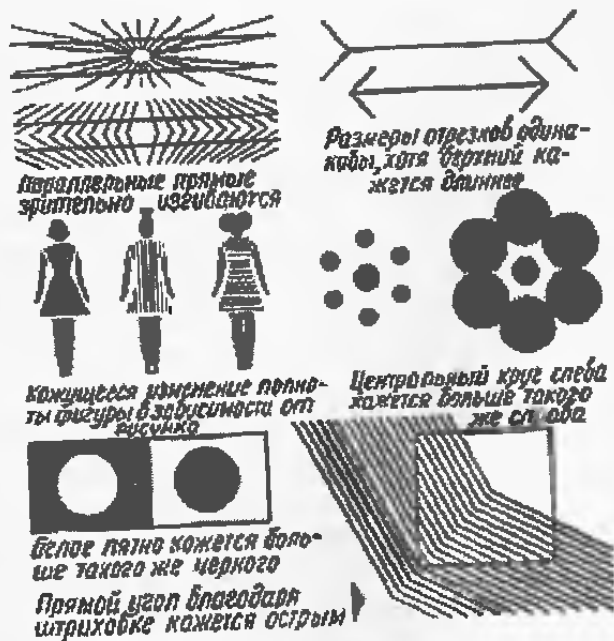


Рис. 193. Примеры различных зрительных иллюзий.

твора. Каждая конструктивная система обладает своими характеристиками, размерностями, членится на составные части по особым закономерностям. Важную роль при этом играют пластические качества материала, а также его цвет и фактура.

Масштабная выразительность костюма зависит во многом от использования художником законов зрительного восприятия. Так, расчлененная форма кажется крупнее нерасчлененной и в первую очередь это относится к горизонтальным линиям. Однако, при значительном увеличении членений они перестают влиять на восприятие размера, и форма вновь приобретает первоначальную целостность. Эта закономерность справедлива для свойств поверхности — фактуры материала, цвета, членений. Так, светлая поверхность всегда прочитывается крупнее, чем равная ей по размерам темная. Одинаково освещенные поверхности, поме-

щенные на темном или светлом фоне, также выглядят по-разному ("светлотный контраст"). Вертикальные линии и формы всегда представляются больше равных им по размерам горизонтальных линий и форм, причем иллюзия эта довольно устойчива.

Форма, члененная по-вертикали, зрительно удлиняется в сравнении с нечлененной формой или формой, члененной по горизонтали (рис. 193, 194). Все это относится к восприятию размеров формы, но, как уже было сказано, понятия величины и масштаба тесно связаны.

Масштабный контраст — одно из закономерных композиционных условий взаимодействия элементов и деталей, обеспечивающих выразительность и особую жизнеспособность костюму. Масштабный контраст в костюме вызывает особый эмоциональный интерес.

В современном дизайне костюма при элементарности формы цветное развитие композиции во многом принимает на себя определение масштабных характеристик.

Корректировка масштаба, как закономерное явление композиции костюма, является сильным средством гармонизации формы, формирования образа, развития костюма как художественного ансамбля.

Формула философов древности "человек есть мера всех вещей" выражает сущность масштабности предметного мира — всего, что человек создает для себя. Обувь, одежда, сумки и т.п. находятся в непосредственной масштабной зависимости от человека, его размеров, роста, телосложения. Масштабность является одним из начал, организующих форму вещи, изделия. Понятие о реальной величине или масштабе предметов возникает в процессе сравнения их друг с другом и с размерами тела человека. Достижение масштабности связано с пропорционированием. Изменяя пропорции можно придать предмету то истинный масштаб,

Рис. 194. Зрительные иллюзии в костюме: а — изменение массы формы за счет тона и рисунка материала; б — изменение массы формы от степени заполнения ее линиями, деталями, отделками.



то несколько искусственный, зрительно увеличивая или уменьшая сам предмет.

Выразительная масштабность изделия достигается лишь при соблюдении масштабных закономерностей. Так, маленькая форма должна иметь крупные детали, а большая – относительно мелкие. При проектировании промышленных образцов закономерности масштабного строения порой нарушаются. Наиболее распространенным недостатком является разномасштабность их частей. Элементы изделий в таком случае выглядят так, как будто одни из них заимствованы от предмета (вещи) большего размера, а другие – от маленького.

Художник стремится сделать объект своего творчества органичным. Реализации этого стремления, благодаря которому в творческой практике утвердилось понятие “живой организм”, помогают закономерности ритма.

Ритм как средство композиции, означая закономерное чередование соизмеримых или чувственно ощущаемых элементов, является одним из важнейших формообразующих средств.

Ритм присущ различным явлениям и формам природы, трудовым процессам, произведениям искусства и т.д. Ритмическое строение свойственно всему живому, растущему, движущемуся (рис. 195, а, б).

Системы убывающего ритма – в строении ствола дерева, его ветки, листа. Ритмически чередуются времена года, дни недели. Трудно быть равнодушным к красоте ритмической мелодии и мерному движению морских волн. Ритмическим законам подчиняется любое

движение, развитие – биение сердца и строение живой клетки. Само слово “ритм” (от греч. *rhythmos*) означает течение, и сущность всякого ритма заключается в движении. Закономерное чередование объемов, членений, площадей, деталей, линий, указанные выше отношения – контраст, нюанс, равенство, пропорции – все это используется в разнообразных ритмических построениях в качестве специфических средств композиции и сообщает образной характеристике костюма различную эмоциональную окраску. Частными проявлениями ритмической закономерности в природе и произведениях искусства являются модуль и симметрия.

Простейший вид повторности – метр; это неоднократное, с одинаковым интервалом повторение какого-либо элемента. Метрический повтор выражает покой, равновесие, присущ прежде всего статичной композиции. Метрический строй композиции определяется в большинстве случаев функциональными особенностями предмета и его конструкцией (например, многократной повторяемостью его функциональной части – расположение пуговиц в застёжке пальто, блочек – в застёжке обуви и др.). Метрические повторы могут быть представлены по-разному – повторение равных форм (элементов) через равные интервалы, повторение равных форм, где интервалом является граница членения формы, радиальное расположение (повторение) форм (рис. 195, в).

Различные объемно-пространственные структуры предметов можно представить как результат проявления свойственных им метроритмических закономерностей. Например, статичная форма упаковки является

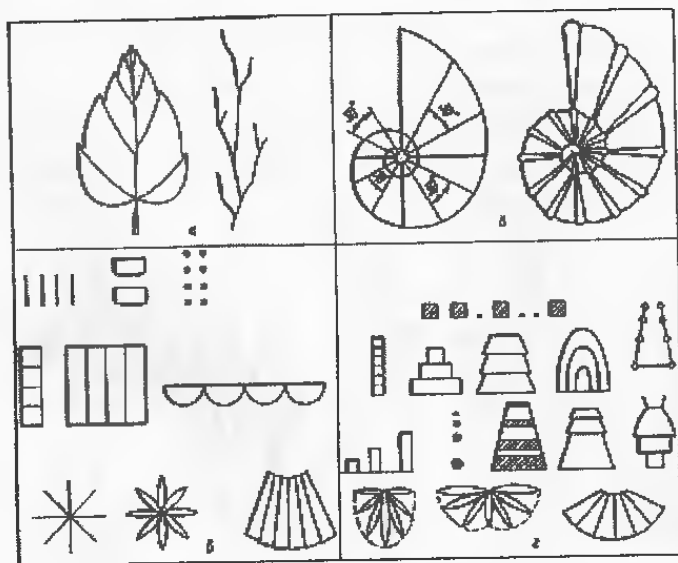


Рис. 195. Ритм как средство композиции: а – убывающий ритм членений в структуре листа и ветки; б – строение раковины; в – простой ритм – метрический повтор; з – виды сложных ритмов.

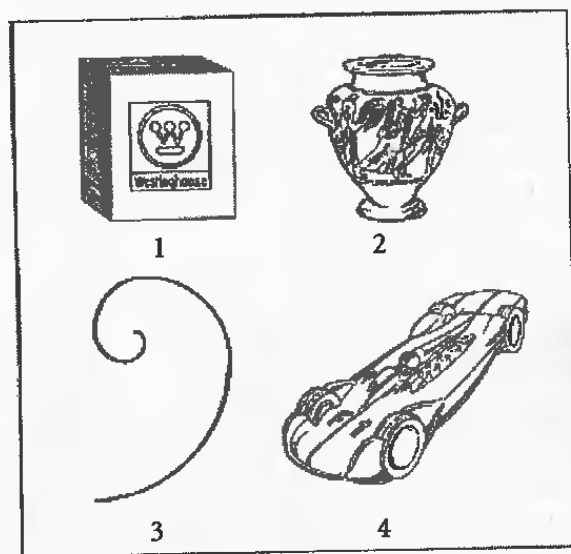


Рис. 196. 1–4 – примеры проявления метра и ритма: 1 – упаковка изделий фирмы “Вестингауз”; 2 – ваза; 3 – построение “кривой жизни”; 4 – гоночный автомобиль.

следствием движения прямых параллельных линий, а динамичная – форма вазы – следствием движения кривых линий (рис. 196). В первом случае проявились метрические закономерности, во втором – ритмические.

В отличие от метрического повтора закономерность ритма выражается в постепенных количественных изменениях в ряду чередующихся элементов – в нарастании или убывании чередований объема или площади, в сгущениях или разрежениях структуры, силы тона и т.п. Ритм проявляется таким образом в закономерном изменении порядка. Ритм задает форме активное композиционное движение, связан с проявлением динамичности и с композиционным равновесием. Закономерности ритма могут быть представлены по четырем основным схемам: чередование равных элементов при изменении интервалов между ними (возрастают или убывают); элементы формы возрастают или убывают, а интервал не меняется; возрастают или убывают элементы формы и интервалы между ними; элементы формы и интервалы возрастают или убывают при их радиальном расположении (рис. 195, 2).

Понятие метрической и ритмической закономерности применимо и к простейшим геометрическим формам, в строении которых нет признаков ряда. Метрическое строение имеют прямая линия, плоскость, цилиндрическая и шаровая поверхности, все участки которых равны друг другу. Кривые конического сечения – эллипс, парабола, гипербола – можно отнести к динамическим кривым, как и все виды поверхности, образованной на их основе.

Примером динамичного, текучего ритма служит кривая, построенная по закону геометрической прогрессии (рис. 196, 3). Гармонизованный ее вариант, названный Гете “кривой жизни”, часто используется в творческой деятельности. В основе построения такой кривой лежит ряд “золотого сечения”:  $0,146 - 0,236 - 0,382 - 0,618 - 1,00 - 1,618^{11}$ . Динамичный ритм постоянно встречается в природе. Спиралевидная структура, свойственная галактике, – следствие вращения звезд. Спиралевидному ритму следует головка подсолнуха, сосновая шишка и т.д. На закономерностях активнотекучего ритма основывается динамичная форма кузова гоночной машины (рис. 196, 4). Кривизна поверхности убывает или нарастает в подъеме или падении. В форме машины выражена текучесть движения, ощущение быстрого скольжения в пространстве.

Ритмический строй проявляется и в пластике формы, и в динамической линии, и в выразительном силу-

эте. В сочетании с другими средствами композиции ритм выявляет логику строения формы.

Метр и ритм могут сочетаться в одном предмете. Из всего разнообразия метро-ритмических рядов художник выбирает те, которые отвечают сущности предметов, ансамблю, придавая им статическое или динамическое выражение (рис. 197). Критерием выразительного ритмического строя изделия является относительная простота и, главное, ясность движения составных элементов предмета при образовании той или иной формы.

Целостность и выразительность композиции костюма достигается лишь в случае взаимосвязанного использования всей совокупности средств гармонизации формы в строгом соответствии с объемно-пространственной структурой и тектонической основой костюма как ансамбля.

Среди различных факторов, существенно влияющих на композицию одежды, обуви, аксессуаров костюма, особое место занимает физиологическая оптика, в частности восприятие глазом линий, плоскостей и объемных форм. Человеческому зрению свойственно поддаваться оптическим обманам. Художник-конструктор в процессе проектирования, а инженер-технолог в процессе его оценки должны учитывать эту особенность зрительного восприятия и вносить в форму соответствующие поправки, называемые оптическими корректировками (иллюзиями). Глаз человека относительно правильно воспринимает форму, размеры, пропорции предметов, прежде всего близко расположенных. Важно учитывать последовательность зрительного восприятия формы. В первую очередь человек воспринимает общую форму предмета, затем цвет и составные элементы формы и в последнюю очередь – детали, подробности структуры.

## 5.5. ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ В КОСТЮМЕ

На восприятии формы сказывается влияние оптико-геометрических иллюзий. Оптические иллюзии изучали и использовали уже в глубокой древности. Многие ученые, художники, архитекторы решению этой проблемы уделяли особое внимание. Необходимость корректировки формы вызывается прежде всего оптико-геометрическими иллюзиями (о чем уже отмечалось): переоценкой вертикальных размеров по сравнению с горизонтальными, контрастным, зрительным искривлением прямых при их пересечении наклонными или при сопряжении с циркулярными линиями и т.п. Вертикальное протяжение кажется длиннее равновеликого горизонтального, а равные, но различно рас-

<sup>11</sup>В.И.Казаринова. Красота, вкус, экономика. М., 1985. С. 204.



Рис. 197. Разнообразие ритмов в композиции одежды и обуви.



члененные пространства производят впечатление неодинаковых (рис. 198, 1). Создателям костюма хорошо известно кажущееся увеличение стройности фигуры в черном платье (костюме), связанное с эффектом иррадиации, а также кажущееся удлинение фигуры с помощью вертикальных полос, линий и ее расширение горизонтальными линиями (рис. 198, 2). Следствием действия закона оптического преувеличения острых углов является иллюзия деформации параллельных линий при их пересечении наклонными линиями (рис. 198, 3). Ряд примеров зрительных иллюзий представлен на рис. 193. Известна также иллюзия излома прямой, пересекающей два вертикальных прямоугольника (рис. 198, 9). Интересна иллюзия расхождения кверху вертикальных параллельных линий (рис. 198, 10).

Иллюзорные впечатления обуславливаются также общепсихологическим законом контраста, согласно которому предмет и его составляющие части воспринимаются в отношении с окружающими элементами. Иллюзия контраста проявляется, например, в кажущемся изменении площади одинаковых кругов, помещенных среди кругов разной величины (рис. 198, 11). Одинаковые по величине фигуры, окрашенные в черный и белый цвет, воспринимаются по-разному. Если необходимо, чтобы черные и белые фигуры казались равными, следует уменьшить площадь белых фигур

(рис. 198, 12). Стены помещений при членении горизонтальными или вертикальными полосами кажутся разных размеров и создают впечатление движения или покоя (рис. 198, 13, 14). (О цветовых зрительных иллюзиях говорится ниже).

Примеры возможных оптических иллюзий, возникающих при восприятии различных фигур, подтверждают необходимость продумывания формы изделий, корректировки их размеров и очертания с целью зрительно правильного построения составляющих элементов и частей.

Важнейшим средством композиции костюма является цвет.

## 5.6. ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

Анатомия цвета. Ученых различных сфер деятельности постоянно интересует феномен цвета. Крылатой фразой стало изречение великого И.В.Гете: "Все живое стремится к цвету". Действительно, наша жизнь немыслима без богатства и очарования цветовых форм. Цвет способен радовать и огорчать, он может влиять на наше самочувствие и трудоспособность. Многие философы, физики, физиологи, медики давно заметили силу воздействия цвета на человека – на его здоровье и сознание. У истоков науки о цвете стояли величай-

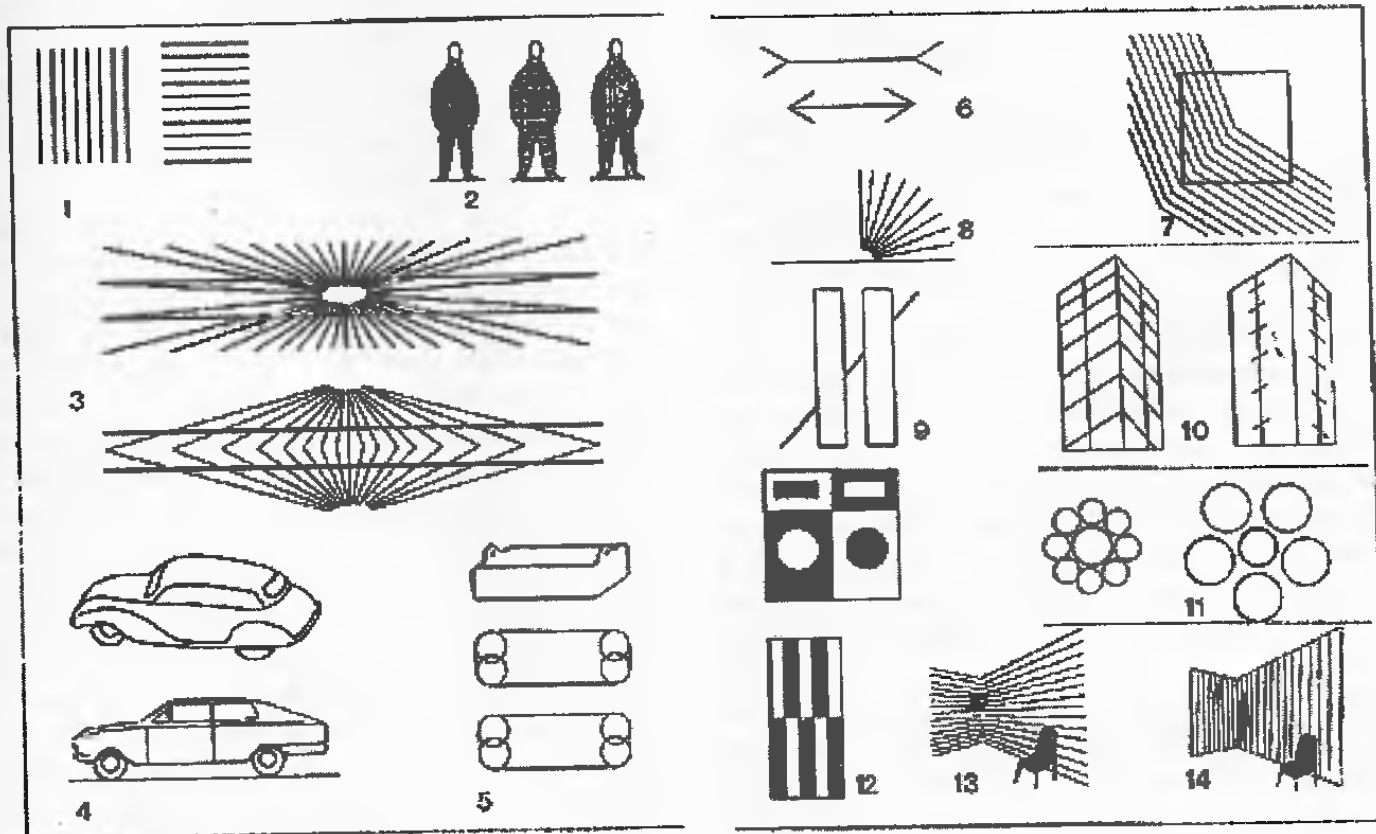


Рис. 198. Оптические иллюзии и коррективы формы.

шие умы человечества — Аристотель, Леонардо да Винчи, Ньютон, Гете, М.В.Ломоносов, в наше время — И.П.Павлов, С.И.Вавилов и др.

Ученые установили, что зрение обладает удивительными качествами. Оно дает около 90 процентов всей информации о внешнем мире. Глаз, его оптическая часть, имеет практически неограниченную воспринимающую способность. Из всего обилия информации, поступающей в мозг, в сознании человека отфильтровывается наиболее важная часть. Изображения внешней среды фиксируются на сетчатке — своеобразном экране, состоящем из чувствительных нервных элементов, расположенных на задней стенке глазного яблока. Исследователи полагают, что в сетчатке глаза существуют три типа специальных приемников излучения. Одни обладают наибольшей чувствительностью в синей, другие в зеленой, третьи в красной зоне спектра. Любые излучения обычно одновременно воздействуют на все три цветоощущающих приемника глаза, а затем в виде определенных электрических импульсов, подвергающихся сложной трансформации, поступают в мозг и вызывают конкретные цветовые ощущения<sup>1)</sup>.

Человеческий глаз, по мнению ученых, способен различать до трехсот различных оттенков ахроматического цвета, то есть белого, серого и черного, и десятки тысяч хроматических цветов в различных сочетаниях. Специальными исследованиями установлено, что максимальное цветоразличение приходится на дневное время — на 13–15 часов, а минимальное — на 23–3 часа ночи.

Как и любой жизненный процесс, образовавшийся в результате многовековой эволюции вида, цветовое зрение было создано как своеобразный механизм взаимосвязи человека с природой. Оно вовремя предупреждало его об опасности, заставляло радоваться или страдать.

Что касается цветовых предпочтений, то они тесно связаны с социальными факторами (о чем широко говорилось выше), а также чертами характера человека. Согласно экспериментальным исследованиям о расположении основных цветов по мере их предпочтения людьми, получается примерно следующая картина: голубой — фиолетовый — белый — розовый — пурпурный — красный — зеленый — желтый — оранжевый — коричневый — черный. Восприятие цвета человеком приводится в табл. 1.

Цвет как элемент композиции одновременно является важнейшим ее средством. В костюме важен не только цвет одежды, но и обуви, сумки и других пред-

метов, дополняющих костюм. При создании костюма цвет нельзя рассматривать в отрыве от линий, форм, фактуры материала, функций костюма. ]

Вопросы упорядочения и систематизации цветов давно привлекали внимание различных специалистов: физиков, химиков, математиков, физиологов, психологов, биологов, искусствоведов, художников и философов.

Основы теории цвета были заложены И.Ньютоном, который первым попытался систематизировать мир цвета, открыв зависимость между преломлением света и цветом. Он доказал, что белый свет, который до него принимали за однородный, разлагается после преломления в призме на множество разнообразных световых волн. Ньютон расположил в замкнутый круг цвета своего спектра и добавил недостающий пурпурный. Такое расположение цветов показало, что один цветовой тон постепенно переходит в другой. Ньютон указывал на существование семи основных цветов: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового. Кругообразное расположение цветов послужило основой для дальнейшей систематизации цветовых тонов.

Особое место в учении о цвете занимают работы немецкого ученого В.Оствальда. Ему принадлежит целый ряд работ, среди которых несколько изданий цветового атласа и многочисленных цветовых шкал. Первый атлас содержал более 2500 образцов; полные насыщенные цвета составили сточленный цветовой круг. Более поздние издания включили в качестве основных 24 цвета, равноотстоящих в цветовом круге и расположенных так, что дополнительные цвета находились на противоположных участках.

Все многообразие цветов разделяют на две группы — хроматические и ахроматические. Ахроматические цвета — это белый, черный и все градации серого от белого до черного. Хроматические цвета — это спектральные цвета и пурпурные, которых в спектре нет. Хроматические цвета в их спектральной последовательности, включая и пурпурные, можно расположить по окружности, в результате чего получается цветовой круг. Специалисты легкой промышленности (художники, исследователи и др.) руководствуются в своей практической и научной деятельности цветовым кругом, в основу которого положены разработки доцента В.М.Шугаева (рис. 199 см. пв. вкл.).

Понятие «цвет» достаточно сложно и содержит в себе три конкретные характеристики.

1. Цветовой тон (цветность) — обозначение, название цвета; термин этот означает то специфическое, что свойственно только одному цвету: желтый, зеленый, синий, красный и т.д. Для обозначения цвета использу-

<sup>1)</sup> А.Доскин. Анатомия цвета. — Наука и жизнь. 1978, № 4, с. 104.



Таблица 1

| Цвета           | Характеристика цветовых тонов |               |        |              |                       |                       |                             |                      |                         |
|-----------------|-------------------------------|---------------|--------|--------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------------|----------------------|-------------------------|
|                 | теп-<br>лые                   | холод-<br>ные | легкие | тяже-<br>лые | отсту-<br>паю-<br>щие | высту-<br>паю-<br>щие | воз-<br>буж-<br>даю-<br>щие | угне-<br>таю-<br>щие | успо-<br>каива-<br>ющие |
| Спектральные:   |                               |               |        |              |                       |                       |                             |                      |                         |
| красный         | +                             | -             | -      | +            | -                     | +                     | +                           | -                    | -                       |
| оранжевый       | +                             | -             | -      | -            | -                     | +                     | +                           | -                    | -                       |
| желтый          | +                             | -             | +      | -            | -                     | +                     | +                           | -                    | -                       |
| зеленый         | -                             | +             | +      | -            | +                     | -                     | -                           | -                    | +                       |
| голубой         | -                             | +             | +      | -            | +                     | -                     | -                           | -                    | +                       |
| синий           | -                             | +             | -      | +            | +                     | -                     | -                           | -                    | -                       |
| фиолетовый      | -                             | +             | -      | +            | +                     | -                     | -                           | +                    | -                       |
| Ахроматические: |                               |               |        |              |                       |                       |                             |                      |                         |
| белый           | -                             | -             | +      | -            | -                     | -                     | -                           | -                    | -                       |
| светло-серый    | -                             | -             | +      | -            | -                     | -                     | -                           | -                    | -                       |
| темно-серый     | -                             | -             | -      | +            | -                     | -                     | -                           | +                    | -                       |
| черный          | -                             | -             | -      | +            | -                     | -                     | -                           | +                    | -                       |

ются начальные буквы слов, обозначающих название цветов. На цветовом круге главными показаны 4 цвета: желтый, красный, синий, зеленый; 4 промежуточных: желто-красный, красно-синий, сине-зеленый, зелено-желтый; 8 вторичных промежуточных цветов: желтый желто-красный, желто-красный красный, красный красно-синий, красно-синий синий, синий сине-зеленый, сине-зеленый зеленый, зеленый зелено-желтый, зелено-желтый желтый.

2. Светлота цвета означает различие внутри одного и того же монохромного цвета. Этот термин означает степень добавления к данному монохромному цвету белой или черной краски. Розовый – это разбавленный красный, голубой – разбавленный синий. Темные краски получают путем примешивания черной краски в чистый цвет. Примером этому может служить серо-синий (цвет полуночного неба). Некоторые цвета являются очень светлыми даже в чистом виде (например, желтый), а другие – в чистом виде более темные (например, пурпурный).

3. Насыщенность – степень отличия хроматического цвета от равносветлого ахроматического, интенсивность цвета. Ахроматические цвета не имеют насыщенности.

Почти все материалы для одежды, обуви, аксессуаров к костюму обладают способностью снижать интенсивность цвета. Очень яркие цвета выглядят кричаще и не сочетаются с цветом тела. Такие цвета с большой осторожностью следует использовать, например, в композиции обуви, являющейся важной частью костюма. Изменение интенсивности цвета происходит в результате добавления ахроматических или дополнительных цветов: для получения окраски более темного тона добавляют черный или темно-серые цвета, а для

получения окраски более светлого тона – белый или светло-серые цвета.

Для цветов мягких тонов характерна пониженная яркость. Цвета сероватых тонов получают добавлением некоторого количества дополнительного цвета в красильную ванну до того, как материал окрашен. Пастельные (светлые) цвета характеризуются также пониженной насыщенностью. Их получают не только добавлением дополнительного цвета к основному, но и их осветлением.

Чистый цвет – спектральный, это цвет наибольшей яркости, какая только может быть у данного цвета. Наибольшей яркостью в цветах спектрального анализа обладает желтый цвет, в обе стороны от которого происходит понижение яркости. Американский эстет Р. Арнхейм отмечает: “Мы можем лучше понять природу цвета, если вспомним, что такое тембр в музыке. Совершенно чистый музыкальный тон обычно создается энергией одной звуковой волны... По аналогии с музыкальным тембром совершенно чистый цвет обычно образуется лишь одной световой волной. Пример такого совершенно чистого цвета можно найти лишь в насыщенных цветах солнечного спектра”<sup>1)</sup>.

Два цвета могут быть одинаковыми по названию (например, оба красные) и по светлоте (ни один из них не темнее и не светлее другого) и в то же время различаться по силе цвета: один может быть ярко-красным, а другой бледным, серовато-красным. Разница между ними – в насыщенности, т.е. степени интенсивности (силе) цвета.

На светлом фоне все цвета темнеют, на темном – светлеют. Это явление называется одновременным

<sup>1)</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 319.

светлотным контрастом. Истинная светлота цвета (о чем говорилось выше) может наблюдаться лишь на фоне средней светлоты.

В явлениях одновременного контраста цвета, действуя друг на друга, не только светлеют или темнеют, ахроматические цвета приобретают кажущуюся цветность. Так, серая бумага на зеленом фоне выглядит розовой. Хроматические цвета в окружении цветов высокой насыщенности несколько меняют цветовой тон или изменяются по насыщенности (последняя уменьшается). Так, желтый цвет на зеленом фоне становится слегка оранжевым, а красный в окружении зеленого — более насыщенным. Такое кажущееся изменение цветового тона или насыщенности цвета под влиянием другого цвета носит название хроматического контраста. Цветовая контрастность — явление неустойчивое. При длительном наблюдении контраст некоторое время удерживается, а затем идет на убыль.

При электрическом освещении (от ламп накаливания), вследствие его желтоватости, красные, оранжевые и желтые цвета светлеют, голубовато-зеленые, синие, фиолетовые темнеют, светлота желто-зеленого цвета не меняется. Насыщенность красных цветов повышается, светло-желтые цвета сближаются с белыми, голубые зеленеют, синие теряют насыщенность, а темно-синие чернеют.

Чем больше цвета отличаются один от другого по светлоте, насыщенности и цветовому тону, тем менее они гармонируют друг с другом.

На концах двух взаимно перпендикулярных диаметров круга (по В.М.Шугаеву) располагаются соответственно цвета: желтый и синий, красный и зеленый. В случае одновременного действия на сетчатку глаза желтого и синего (каждый желтый и ультрамарин) или красного и зеленого цветов при определенном соотношении их интенсивности получим белый или серый цвет на экране. Цвета, при оптическом смешении которых исчезает их хроматизм, называются дополнительными или взаимно дополнительными.

Делением цветового круга на две части через чистые красный и зеленый получим — в одной части круга теплые цвета (желтовато-красные, оранжевые, желтые, желто-зеленые и желтовато-зеленые), в другой — холодные (пурпурные, фиолетовые, синие, голубые). Восприятие теплых и холодных цветов — это эмоциональное, психологическое явление; цвета холодные, светлые, слабо насыщенные (особенно синие и голу-

бые, светло-серые) — легкие, воздушные; цвета теплые, темные, слабо насыщенные, оливковые, коричневые, черные и темно-серые — тяжелые<sup>1)</sup>. Теплые и светлые цвета (желтый, оранжевый, красный) — выступающие; холодные (синий, фиолетовый, пурпурный, сине-зеленый), будучи взяты темными, с примесью черной краски — отступающие, менее заметные цвета.

Цвета желтый, красный, зеленый, синий называют главными, чистыми, т.е. не содержащими оттенков других соседних с ними цветов в спектре или цветовом круге. Говоря, например, "чистый синий цвет", подразумеваем, что это такой синий, в котором не замечается ни красноватости, ни зеленоватости. Цвета, расположенные между четырьмя чистыми цветами, будучи как бы смешанными из чистых, называют промежуточными.

Выделяют три группы цветов по сочетанию — родственные, родственно-контрастные и контрастные. Родственные цвета располагаются в одной четверти принятого нами цветового круга и имеют в своем составе хотя бы один общий (главный) цвет, например, желтый, желто-красный и желтовато-красный. Существуют четыре группы родственных цветов — желто-красные, красно-синие, сине-зеленые и зелено-желтые. Родственно-контрастные цвета располагаются в двух соседних четвертях принятого нами цветового круга и имеют один общий (главный) цвет, два других составляющих цвета — взаимно дополнительные главные цвета. Существует четыре группы родственно-контрастных цветов — желто-красные и красно-синие, красно-синие и сине-зеленые, сине-зеленые и зелено-желтые, зелено-желтые и желто-красные. Контрастные цвета располагаются в противоположных четвертях принятого нами цветового круга, это — желто-красные и сине-зеленые, желто-зеленые и сине-красные цвета.

Цветовая композиция будет иметь понятную форму только тогда, когда она основывается на ограниченном числе воспринимаемых цветовых сочетаний. Это ограничение особенно наглядно в картинах (например, персидские миниатюры или некоторые работы Матисса), композиция которых построена на равномерных цветовых поверхностях. Но даже композиции Веласкеса или Сезанна, характеризующиеся большим числом цветовых оттенков, основаны на относительно небольшом числе цветовых сочетаний. Утонченные цветовые смещения в их художественных полотнах выступают как вторичные интонации или вариации основной цветовой гаммы, либо они образуют разнообразие гамм, в которых общие элементы все же остаются различными. Поэтому скатерть на столе, кажется многоцветной, не переставая при этом оставаться белой.

<sup>1)</sup>Существуют различные точки зрения относительно свойств, гармонии цветов и т.п. Здесь принята во внимание работа доцента В.М.Шугаева "Орнамент на ткани". М., 1969.

Главным содержанием цветовой композиции является сила зрительного восприятия, которая присутствует в костюме, если цвет интенсивен, и преобладает в композиции, если он необычен, если оттенки цвета меняются внутри костюма или резко заметна граница светлот. Интенсивный цвет в любом количестве имеет большое значение в костюме. Ярко-красный, ярко-синий, ярко-желтый или другой сильный и интенсивный цвет оказывают мощное воздействие на восприятие. Так, в ярко-красной одежде цвет играет главенствующую роль над всеми другими элементами и средствами композиции. Материал может быть необычен, силуэт (форма) – особенно интересен, могут быть и красивые аксессуары, но красный цвет превосходит по значению все остальные составляющие элементы костюма.

Художник использует, как правило, силу интенсивного цвета для акцента в композиции. Назначение костюма, освещение, при котором он будет смотреться, фактура материала, возраст и тип человека, для которого он предназначен, – все это влияет на выбор цвета, с помощью которого может быть достигнута особая выразительность костюма. Например, деловая одежда не требует ярких цветов, как одежда для отдыха или костюм для сцены. Одежда для торжественных случаев, рассматриваемая в основном при искусственном освещении, более требовательна к цвету. Материалы, окрашенные в яркие цвета, должны быть по возможности мягкими, искусственный свет еще больше усилит этот эффект. Например, ярко-синий цвет лучше смотрится в мягкой шерсти, бархате или вельвете. В мягких цветах с успехом может быть решена также одежда для молодежи, но только если фигура не слишком мала и в то же время не слишком крупна.

Чуть приглушенный цвет обычно предпочтительнее очень яркого.

Большое количество умеренно-бледного тона может играть важную роль в костюме. Такие цвета, как темно-красный, темно-синий, темно-зеленый, обычно являются фоном, но могут иметь и определенное значение в цветовом решении ансамбля костюма, если почти все его части одного цвета. Туфли, костюм, шляпа и пальто одного и того же цвета делают его значительным. Использование в больших количествах приглушенного тона – хороший путь цветового решения костюма в том случае, если и остальные цвета более сдержанны, чем чистые цвета.

Многим нравятся полутона. Они являются результатом осветления цвета по тону путем добавления белого. В то же время некоторые из них могут быть получены с помощью добавления в краску какого-либо дру-

го цвета, чтобы чуть приглушить его. Современные красители позволяют получать цвета, которые сами по себе являются светлыми. Бледные (пастельные) тона розового, голубого, зеленого, желтого, оранжевого, пурпурного цветов постоянно встречаются в композициях одежды.

Названия персиковый, ореховый, розовый, нарцисс (бледно-желтый), орхидейный – это название осветленных тонов, которые существуют в природе; своей нежностью они обогащают композицию костюма.

## 5.7. ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ В КОСТЮМЕ

При создании композиции костюма определяющее значение имеют цветовые сочетания. К гармоничным относятся цветовые сочетания, производящие впечатление колористической цельности, взаимосвязи между цветами, цветовой уравновешенности, цветового единства. Под цветовым равновесием понимается такое соотношение и такие качества цветов, при которых они не кажутся чуждыми один другому и ни один из них не преобладает над другими. Уравновесить цвета можно тремя способами (вследствие трехмерности цвета): равными количествами главных цветов, равной светлотой, равной насыщенностью. Мы ограничимся лишь основным фактором цветовой гармонии – равновесием цветовых тонов как таковых. Будем исходить из того, в какой мере ощущается содержание в них главных цветов.

На рис. 200 представлены виды двухцветовой (рис. 200, а, б, в) и многоцветовой (рис. 200, г, д, е) гармонии. Из самого принципа построения цветового круга следует, что уравновешенными парами родственно-контрастных цветов будут все те пары, которые лежат на конках хорд, параллельных диаметрам, соединяющим главные цвета. Родственные цвета могут быть уравновешены равным количеством присутствующего в них одного из главных цветов, т.е. могут быть в одинаковой мере желтоваты, зеленоваты, синеваты, красноваты. Гармонизация родственных цветов возможна лишь при условии ослабления насыщенности главных или других цветов либо уменьшения их активности путем затемнения. Например, чтобы родственные цвета (чистый желтый и желто-красный) стали гармоничными, необходимо ослабить насыщенность чистого желтого смесью белого цвета в таком количестве, сколько в желто-красном красного цвета (рис. 199 см. цв. вкл. и рис. 200).

Тщательно подобранные родственные цвета дают большие возможности для решений цветовой композиции. Например, зеленый и зелено-синий – родствен-

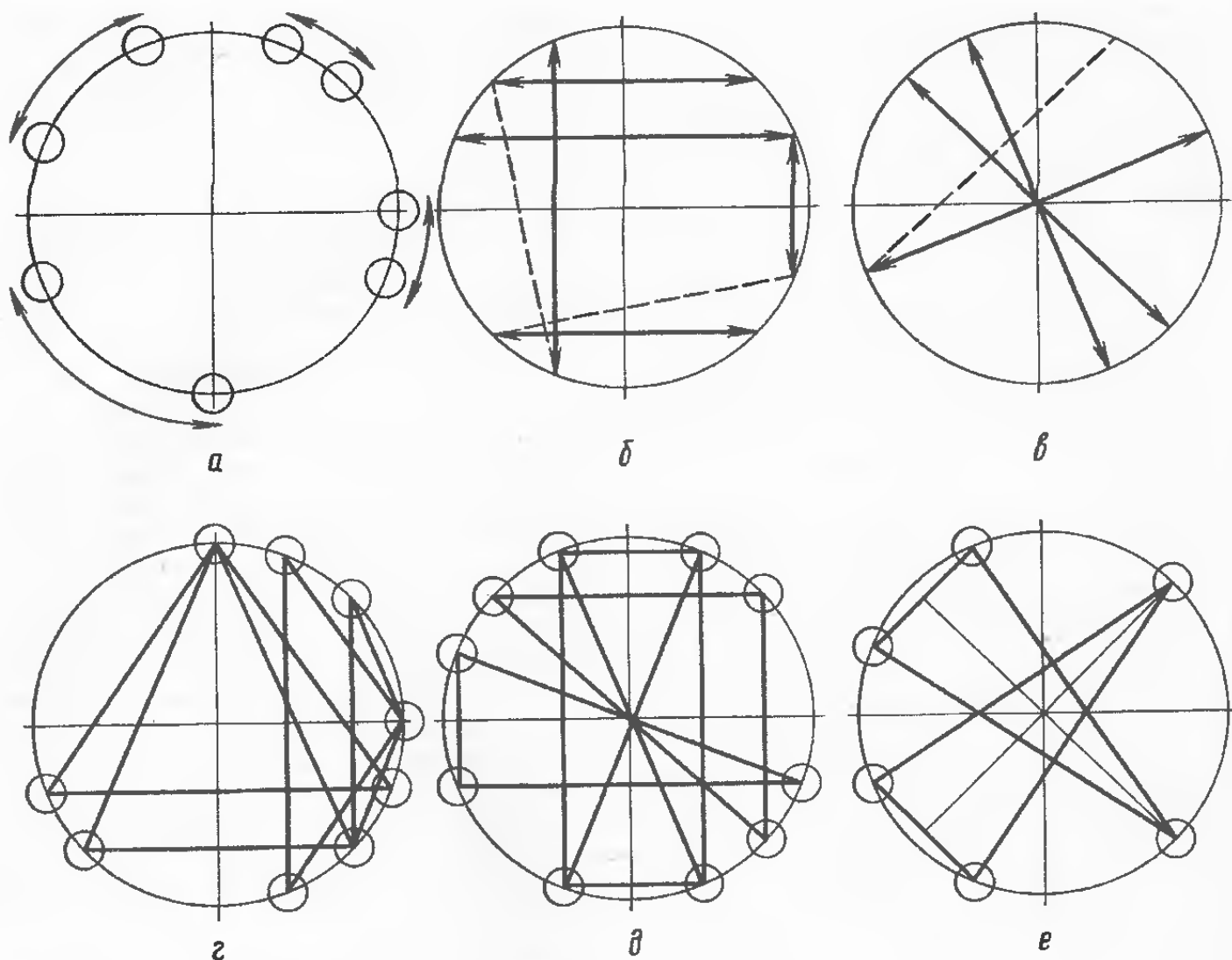


Рис. 200. Цветовая гармония.

ные цвета и хорошо сочетаются в композиции при различных размерах цветовых пятен. Большое количество пятен первого цвета и малое количество другого является хорошим решением. При использовании родственных цветов в композиции костюма один из них или оба используются обычно приглушенными. Должная сила цветов достигается через подбор родственных цветов таким образом, чтобы они не были очень яркими. Желтый и желто-зеленый, зеленый и зелено-синий, синий и пурпурный, пурпурный и красный, красный и оранжевый и т.п. — родственные цвета.

В тоновой композиции сильное воздействие достигается через различную светлоту используемых красок — введением в контрасте светлого и темного тонов. Примером такого контраста может служить сочетание светло-зеленой блузки с темно-зеленой юбкой. Такой метод сочетания популярен. Он гарантирует хорошее сочетание не только отдельных деталей костюма, но и

всего ансамбля, обеспечивая цельность композиции.

Гармония цветовых тонов (по светлоте) может быть успешной в том случае, если цвета (цветность) сравнимы: коричневый, светло-коричневый и цвет загара — хорошо сочетаются. В действительности несколько оттенков коричневого в одном костюме обычно лучше, чем один. Привлекательно выглядит светло-голубой цвет в сочетании со средне-синим и темно-синим цветами, если все они одного тона. Гармония тонов одного цвета выглядит лучше, чем одноцветная композиция, здесь также особенно важно размещение цветовых пятен. Гармоничные сочетания родственных цветов неактивны (рис. 200, а), спокойны, мягки, особенно если цвета слабо насыщены и сближены по светлоте. Гармония родственно-контрастных цветов по отношению к родственным более активна, эмоциональна (рис. 200, б).

Гармоничные контрастные цвета расположены на концах диаметров принятого нами цветового круга.

Сочетание гармоничных контрастных цветов особенно активно, поскольку цвета дважды уравновешены своими противоположными качествами. Однако не все контрастные цвета гармоничны. Например, желто-красноватый и зелено-синеватый — негармоничные контрастные цвета (рис. 200, в), ибо не уравновешены своими противоположными качествами (цветами).

Решения костюма в контрастных или сближенных тонах создают определенные эмоциональные настроения. В контрастных тонах создается, как правило, костюм для экстерьера (прогулочный, для отдыха, для путешествий и т.п.). Костюм для интерьера (повседневный, служебно-деловой) целесообразнее строить на сближенных цветовых тонах.

Цветовой эффект в композиции костюма усиливается при сочетании нескольких цветов. Элементарным примером этому является эффект многоцветного плаката пастельных тонов или расцветки цыганской юбки, выполненной в сочетании оранжевых, желто-зеленых, зеленых, синих и красных цветов на черном фоне.

Отметим случаи трехцветной гармонии. К двум гармоничным родственно-контрастным цветам может быть прибавлен третий — главный цвет, их роднящий, ослабленной насыщенности, например желто-красный, сине-красный и красный разбеленный (рис. 200, г). К двум гармоничным родственно-контрастным цветам могут быть добавлены третий и четвертый родственно-контрастные, уравновешенные с ними. Цвета окажутся попарно родственно-контрастными и попарно дополнительными (рис. 200, д). Такие сочетания высокогармоничны и колористически богаты. К двум гармоничным родственными цветам может быть добавлен один дополнительный. Так, гармония образуется, если родственные зеленовато-желтый и лиственно-зеленый (желтовато-зеленый) цвета дополнить красно-синим цветом, т.е. дополнительным промежуточному двух первых (рис. 200, е).

Следует оговориться, что в зависимости от содержания художественного произведения, его функции, композиции и ритмико-пластического строя, а также в зависимости от площадей цветовых пятен, светлоты и насыщенности цветов художник вправе творчески нарушать (разумеется, в известной мере) нормы цветовых гармоний.

Цветовая композиция костюма, безусловно, представляет интерес, но интересно, выразительно построить композицию костюма в цвете — задача достаточно сложная. Успешное решение художником композиции в цвете зависит от чувства цвета более, чем от любых теоретических правил: на восприятие цвета сильно влияют линия, масса, материал и т.п.

В дополнение к отмеченным цветовым сочетаниям существует множество монохромных сочетаний. Монохромными называют такие цвета, которые имеют одно название, но разную светлоту и насыщенность. Исходя из определения, ясно, что при создании монохромных композиций цвет меняется только в двух направлениях: насыщенности и светлоты, а наименование цвета остается неизменным. Костюм в монохромном решении легче варьировать, видоизменять человеку, не обладающему специальными знаниями в области эстетики костюма. При умелом решении монохромных композиций может быть даже создана иллюзия многоцветности, но в таком ансамбле костюма взаимное сочетание предметов в цвете будет заранее обусловлено общностью цвета, взятого за основу.

В создании композиции костюма участвуют такие цвета, как серый, черный, белый, беж, а также цвет золота и серебра. Они могут иметь сильное воздействие, если взяты контрастных тонов (по светлоте), например по отношению к фону. Черный и белый по отдельности или в сочетании воспринимаются ярко, так как они контрастны к фону. Оба — черный и белый — выглядят благородно и выигрывают. Эффектно воспринимается серый в сочетании с черным и белым. Сила таких цветов состоит в различной светлоте. Воображение, память и зрительное восприятие имеют большое значение, когда мы имеем дело с цветовой композицией.

При построении композиций на сочетании хроматических цветов с черным, белым и реже серым есть свои особенности. Черный цвет оказывает на хроматические, особенно средние по светлоте и высоконасыщенные красные и зеленые цвета, сильнейшее влияние: эти хроматические цвета светлеют, насыщенность их возрастает, они как бы светятся. С увеличением площади черного цвета в композиции отчетливее проявляется этот эффект: белый цвет, особенно белые обводки хроматических цветов, сообщают композиции своеобразный колорит; цвета становятся воздушными, пастельными.

Итак, если при создании костюма требуется достичь цветового эффекта, используются цветовые композиции, наилучшим образом подчеркивающие данный вид костюма. Если цвет не главенствует в композиции, могут быть использованы более спокойные и монотонные цвета.

## 5.8. ЯЗЫК ЦВЕТА ОДЕЖДЫ

Не зная языка, люди способны понимать друг друга, воспринимая интонацию. Таким же образом некоторые аспекты языка одежды могут быть понятны почти

каждому — наиболее важным из них, производящим наиболее сильное впечатление, является цвет. Физиологами установлено, что цвет способен воздействовать на наши органы чувств и самочувствие подобно звуку, как громкий шум или тихая гармоничная музыка. Приближающегося к нам человека мы замечаем в первую очередь по цвету его одежды, и чем ближе он подходит, тем большее пространство занимает этот цвет в поле нашего зрения и сильнее воздействует на нервную систему. Яркий, кричащий цвет, как громкий шум или голос, могут ранить наш глаз и привести к головной боли. Мягкие гармоничные тона, как музыка или нежный голос, успокаивают нас. Цвет, подобно интонации голоса, почти полностью передает то, что может быть сказано другими аспектами костюма — формой (моделью), тканью (материалом), дополнениями.

Направление моды, как правило, рекомендует определенную гамму цветов, но это не является непреложным. С другой стороны, цвет может быть регламентирован общепринятым обычаем. Для бизнесмена обязательно, к примеру, ношение темно-синего, темно-серого или коричневого, бежевого костюма. Свои чувства он может выразить только через выбор сорочки и галстука, и даже в этом случае, ввиду необходимости сохранения респектабельного вида, возможности ограничены. Значение цвета меняется в зависимости от места и времени. Ярко-красный цвет в учреждении не одно и то же, что в дискотеке. В жаркую погоду принято одеваться в более светлые тона, тогда как в пасмурную погоду одежда такого тона может быть неуместной.

Нужно отметить также, что действие любого цвета в одежде зависит от цветов, дополняющих его. Все ниже следующие замечания могут быть отнесены к костюму, состоящему только из одного цвета или преимущественно из одного.

Три наиболее важных и часто встречающихся в одежде цвета — черный, серый и белый. Белый — чистота, невинность, высокое положение. Христианской религией белый цвет определен как символ чистоты и возвышенности. Белый цвет традиционно принят для привилегированных видов спорта (тенниса, поло), особенно у профессионалов.

Белый цвет стал традиционным для одежды невесты с 1920 г., до этого времени невеста обычно была одета в новое вечернее платье — белое, розовое, зеленое, желтое, голубое. После свадьбы оно оставалось ее лучшим вечерним платьем. Современные же невесты обычно предпочитают свадебное платье из совершенно белого дорогого материала и надевать один раз в жизни.

В противоположность белому, являющемуся символом света, чистоты, черный символизирует мрачную сторону жизни. Но несмотря на все неприятные ассоциации, связанные с ним, а возможно и благодаря им, черная одежда была популярна в разное время во многих странах.

Любая мода, придающая драматизм внешности, охотно принимается, и черный цвет в одежде не является исключением. В конце XVI в. черный цвет вошел в моду при испанском дворе для обоих полов, правда, этот костюм был дополнен гофрированным или плоским белым воротником. С тех времен мужской официальный черный костюм обычно бывает дополнен белой сорочкой (или шейным шарфом) и манжетами, возможно, для того, чтобы показать, что вид их хоть и мрачен, но благороден и чистоплотен, что черный цвет не имеет целью скрыть грязь. Когда мода, доминирующая в политическом и экономическом плане страны, стала всеобщей, неудивительно, что черный испанский стал моден даже в Голландии, Италии и даже в Англии. К середине XVII в. испанский черный был признан старомодным и предполагал пожилой возраст, спокойный профессионализм и религиозное благочестие. Во все последующие времена сочетание черного с белым указывало на респектабельность.

Деловые и работающие женщины тоже иногда носят черный костюм с белой блузкой, это сочетание предполагает независимость и превосходство, но не рекомендуется для внушения нежных чувств. Элегантное маленькое черное платье, вошедшее в моду в 50-х гг., обычно хорошо смотрится только на стройной даме за 30. Его носят часто с цветными аксессуарами и дорогими украшениями, оно является эквивалентом респектабельности. Наиболее выразительным примером романтического черного в наше время считается т.н. богемный черный. Данный стиль для обоих полов характеризуется облегающим черным свитером с брюками или для женщин — с юбкой (однотонной, в клетку, цветной), черными чулками или рейтузами. Современные люди искусства обычно носят волосы длиннее общепринятой длины и часто бороду, но, что характерно, без правильной стрижки. Этот стиль зародился в Париже после Второй мировой войны и стал принятой одеждой битников, интеллектуалов, артистов и студентов.

Серый цвет представляет собой нечто среднее между белым и черным, поэтому и значение его в костюме двусмысленно и безразлично.

Он сходен по восприятию с туманом, дымом, сумерками, т.е. с теми состояниями, которые размывают формы и цвета, делая их менее конкретными. Полностью серую одежду может носить человек, который не



хочет быть замеченным или тот, кто, хочет он того или нет, сливается с фоном. Серая одежда указывает также на загадочность, двусмысленность натуры. Впечатление, производимое серой одеждой, сильно зависит от тона серого.

Красный — это прежде всего цвет крови. Традиционно он символизирует силу, огонь, энергию и иногда опасность, как красный свет светофора. Физиологически вид этого цвета вызывает повышение кровяного давления, учащение дыхания и сердцебиения, готовя нас к совершению какого-либо физического действия. Любовь также выбрасывает красный флаг. И мужчина и женщина при пробуждении чувства краснеют. Неудивительно, что яркая алая или малиновая одежда традиционно ассоциируется с агрессией и желанием.

Обычно значение красного зависит от оттенка красного. Красный со слегка пурпурным оттенком или темно-красный символизирует желание. Горящий бархатисто-малиновый цвет часто ассоциируется с пламенной страстью. Красный с оранжевым оттенком скорее указывает на агрессивность.

Светлые тона красного — от розового до креветочно-розового — обычно относятся к любви. Глубокий розовый — традиционный цвет романтической любви (сексуальной и эмоциональной). При добавлении белого чувственное содержание снижается и наконец пропадает.

Желтый — цвет солнца. Яркий желтый цвет оказывает на организм такое же физиологическое воздействие, как и красный, но меньшей интенсивности; ассоциируется со светом, юностью, надеждой.

Желтый, как и белый, — обычный цвет для детской одежды. Среди взрослых людей более популярны приглушенные тона желтого. Яркий желтый носят также с чисто утилитарной целью: пожарные каски, одежда рыбаков и др.

Синий — цвет неба и далеких гор, ассоциируется с недостижимостью.

Физиологически синий цвет действует успокаивающе, снижает давление, замедляет дыхание и сердцебиение. Он традиционно ассоциируется с гармонией, ясностью и отдыхом. В средние века голубой считался цветом преданных слуг, истинно любящих. Он частично сохранил это значение.

Синий цвет является традиционным для рабочей одежды. В средние века для работы надевали тунику и штаны такого же цвета, как современные джинсы и рубашки. Синий также символизирует веру в бога, самопожертвование, самоотречение.

Смешение синего с белым, как и красного с белым, умеряет силу его звучания. Светло-синий предполагает

скорее почтительность, чем силу религиозного чувства. Для консервативного стиля в мужской и женской одежде это традиционный цвет в комплекте с белой сорочкой или блузкой. Как и розовый, это популярный цвет для женщин и девушек.

Темно-синий цвет характеризует серьезность, уравновешенность.

Серый цвет воздействует на синий таким же образом, как и на остальные цвета. Цвет мира, гармонии, раскованности становится постепенно выражающим благополучие, смирение.

Зеленый — цвет травы, деревьев, всего растущего, деревни. Являясь цветом растительности, зеленый имеет древнюю могучую связь с плодородием, ростом. Этот цвет обычно ассоциируется с колдовством, со сверхъестественными силами. Ношение зеленого воплощает связь с силами природы, жизненную силу.

Натуральный пурпурный краситель в прошлом был необычайно редок и дорог, он добывался из редчайших шельфовых рыб. В результате во многих государствах, начиная с древней Византии, этот цвет указывал на царское происхождение.

Изобретение анилиновых красителей в XIX в. сделало "королевский" цвет широко распространенным, что позволило женщинам всех сословий щеголять в одежде кричащих цветов фуксии, сливы, орхидеи, как и в огненно-красном или голубом-электрик. Однако к концу XIX в. эти интенсивные цвета вышли из моды, теперь они казались кричащими и неуместными и ассоциировались с претенциозностью и вульгарностью, особенно пурпурные и красно-пурпурные. После Второй мировой войны пурпурные и красно-пурпурные снова вошли в моду. Более приглушенные пурпурные тона однако остаются модными, и иногда к ним обращаются. Сливовый цвет предполагает богатство, элегантность и рекомендуется для вечерней одежды. Если пурпурный цвет разбелен, то это больше говорит об аристократизме мыслей и чувств, чем о богатстве, власти, они воплощают собой утонченность и изысканность аристократичной и эмоциональной души. Мужчина в сиреневой рубашке или женщина в лиловом визитном платье выказывают более утонченный вкус и вызывают более сложные ассоциации, чем они же в голубом или розовом. Если пурпурный смешан с серым, впечатление чувствительности еще более усиливается.

Хотя коричневый цвет и получается в результате смешения оранжевого и черного, он имеет право на существование в качестве самостоятельного цвета. Это цвет вспаханной земли, мореного дерева, он олицетворяет независимость, стабильность, силу. Светло-корич-

невый или кремовый – натуральный цвет неотбеленного хлопка, льна, шерсти.

Средне- и темно-коричневый – тихие, успокаивающие, солидные, они предполагают обязательность. Они также часто являются признаком высокого социального положения и служат для подчеркивания особого шика, что усиливается изысканностью покроя и ткани. Такая одежда ассоциируется с охотой, рыболовством, летним отдыхом, путешествиями и т.п.

Оттенок зеленовато-коричневого цвета, известный под названием цвета хаки, стал стандартным для военной одежды. Штатской одежде он придает военизированный вид и практически предполагает агрессивность действий. Для нарядной одежды он не предназначен и не используется. С другой стороны красно-коричневый цвет может быть применен как в повседневной, так и в нарядной одежде. Он – теплый и спокойный, одновременно соединяет в себе энергию красного с респектабельностью коричневого. Согласно утверждениям дизайнеров, он может быть с успехом применен для создания одежды делового назначения.

Очень светлый тон коричневого, цвет загара или бежевый является самым нейтральным из цветов.

## 5.9. КОСТЮМ – ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ – ЦВЕТ

Цвета отдельных элементов костюма должны тщательно подбираться в соответствии со всем костюмом и выявлять при этом достоинства индивидуальности. Прежде чем подобрать цвета, которые больше всего идут человеку, надо определить его индивидуальную окраску. Индивидуальная окраска человека может быть теплой или холодной. Большинство блондинов (блондинок) имеют бледную кожу светлого цвета, приближенного к холодной гамме, волосы же – теплого оттенка. Обычно блондинам идут цвета холодных тонов, повторяющие цвет глаз и образующие приятный контраст с цветом волос. Брюнеты (брюнетки) в большинстве своем имеют кожу теплого оттенка и холодный тон волос. Брюнеткам обычно больше идут теплые цвета, чем холодные.

Настроение, создаваемое цветом, может быть различно. Так, синий в своем чистом виде дает ощущения спокойствия, уравновешенности, завершенности; фиолетовый или пурпурный подчеркивают достоинство и возраст; зеленый – свежий, жизнеутверждающий цвет молодости. Красный среди теплых цветов – наиболее сильный, это цвет огня, производящий очень сильное впечатление. Желтый цвет заставляет подумать о свете, летнем тепле и веселье.

Человек, желающий быть одетым в соответствии со своей индивидуальностью, выбирает цвета, которые

гармонируют с цветом его кожи, волос, глаз. Есть общие правила по выбору цветов для людей с нормальной кожей, но существует так много оттенков кожи, что выбор должен делаться для каждого индивидуально. Правила эти могут использоваться как некоторые рекомендации, но не как непреложный закон.

Людям с кожей темного оттенка можно найти больше подходящих цветов, чем людям со светлой кожей. Лицо с кожей красноватого или желтоватого оттенка будет казаться светлее и приятнее, если носить одежду аналогичных цветов более темного тона. Почти каждый может носить одежду темного тона соответствующего цвета. Оранжевый цвет полной яркости слишком силен для нормального цвета кожи. Черный и белый цвета подходят людям почти с любым цветом кожи.

Цвет волос также важен при определении цвета костюма: светловолосым больше подходит белый цвет, бежевые цвета им менее подходят; темноволосым рекомендуются более яркие цвета.

При подборе цвета костюма цвет глаз по сравнению с цветом кожи и волос не имеет большого значения из-за незначительности их площади. Цвет глаз может быть подчеркнут одеждой более светлых или темных тонов того же цвета (например, желтый для брюнетки или цвет морской волны для блондинки). Небольшое пятно яркого цвета, соответствующее цвету глаз, может выгодно подчеркнуть их (например, ярко-синий цвет на голубоглазой блондинке). Карие глаза лучше отражают светлые цвета костюма. Глаза серо-голубые отражают цвета, находящиеся в костюме близко от лица: сине-фиолетовый, например, отражаясь в глазах, делает их похожими на фиолетовые; эти же глаза могут быть зеленоватыми, если носить зеленое платье.

Фигура также влияет на выбор цвета. Полные девушки, как и слишком худые, непропорционального телосложения или очень маленького роста должны уделять особое внимание выбору цвета. Теплые и светлые тона зрительно увеличивают фигуру, холодные и темные – уменьшают. Яркие цвета, особенно теплые, подчеркивают размеры тела. Так, полная девушка в алом кажется еще более полной. Неяркая по внешности женщина будет выглядеть ярким пятном (вместо того, чтобы подчеркнуть свои личные достоинства), если она наденет оранжевое платье. Темные цвета поглощают цвет, и форма кажется стройнее. Приглушенные, малонасыщенные цвета более подходят, чем яркие, тем, чья фигура склонна к полноте. Если яркий цвет нужен для цветового акцента или лучшего цветового соответствия, он может быть использован в очень небольшом количестве около лица, чтобы не допустить кажущегося увеличения размеров тела. Используя различные сочетания цветов в одежде, можно скрыть отдельные недостатки фигуры.

В качестве примера ниже приведены цвета одежды, рекомендуемые различным типам людей.

Брюнетам подходят в основном теплые цвета. Они могут носить одежду ярких цветов с меньшей опасностью того, что эти цвета будут подавлять их внешность. Светлые цвета при этом должны быть теплыми и не очень бледными, так как пастельные тона делают брюнетку грубее; в сочетании с кожей кремовый цвет лучше белого. Брюнетам с красноватым оттенком лица подходят черный и темные цвета, а также теплые. Брюнетки с оливковым цветом кожи могут заметить, что теплые цвета (приглушенные и чистые) выявляют необычный цвет кожи; зеленый низкого (темного) или среднего тона делает оливковую кожу светлее, белее. Многим брюнетам подходят темно-красные, темно-коричневые, бежевые цвета.

Блондины имеют более утонченную цветовую гамму внешности, чем брюнеты, и это должно быть подчеркнуто цветом одежды. Холодные пастельные тона больше, чем кому-либо, идут блондинкам. Темные тона составляют приятный контраст со светлыми волосами, и они кажутся еще светлее. Наиболее подходящие для них цвета: синие, зеленые, фиолетовые; черный и белый — также хороши. Если окраска волос бледная, тогда даже холодные цвета должны быть приглушены, ярким же блондинкам хорошо подходят и некоторые тона красного цвета. Нежно- или ярко-розовый светлого тона, коричневый и красный темных тонов цвета обычно ограничивают ряд теплых цветов, подходящих блондинкам. Загоревшая блондинка кажется вся одного цвета, так как теплый оттенок загара очень похож на цвет ее волос. Цвета нейтральных тонов блондинкам обычно не подходят, серый обычно лучше бежевого. Если костюм выдержан в нейтральных тонах, для акцента добавляется какой-либо подходящий цвет.

Рыжеволосым к лицу все тона и комбинации коричневого цвета. Они с успехом могут носить одноцветный костюм в коричневых и бежевых тонах, не опасаясь казаться блеклыми, как блондинки и некоторые брюнетки в этом случае. Распространенная ошибка, которую делают рыжеволосые девушки при подборе цветов, — это употребление в костюме ярко-зеленого цвета. По закону сочетания контрастных цветов зеленый должен подходить, но интенсивность его при этом должна быть снижена. Лучшим выбором будут оливково-зеленый, темный сине-зеленый; красный любого тона чистого цвета вряд ли подойдет, красно-оранжевый тем не менее может быть хорош. Если рыжие волосы дополняются бледной кожей и голубыми глазами, хорошо подойдут сочетания теплых цветов с холодными; бежевый подойдет отлично. Темно-серый тон также подчеркивает яркость волос; черный заставляет рыжие волосы казаться золотистыми; кремовато-белый

подойдет к темному тону волос и кожи лучше чисто-белого цвета.

Коричневые волосы, среднего тона кожа и серые или голубые глаза — такова цветовая гамма индивидуальной окраски большинства людей. Таким людям подходят теплые цвета, но холодные — предпочтительнее, так как они лучше гармонируют с цветом глаз, кожи и контрастны цвету волос. Использование одновременно и теплых и холодных тонов позволяет расширить комбинации цветов и подобрать наиболее интересное цветовое решение костюма. Особенно хороши фиолетовые тона — чисто-фиолетовый, красно-фиолетовый или сине-фиолетовый. Если индивидуальная окраска такого типа человека не яркая, тона следует подбирать осветленные или утменненные, с добавлением белого или черного цвета.

Средне-коричневые волосы, средней смуглости кожа, карие или ореховые глаза составляют другой тип внешности, сходный с первым. Такая окраска несколько теплее, чем при таких же волосах и коже, но голубых глазах. Наиболее явной ошибкой людей с такой внешностью будет подбирать себе цвета, подходящие брюнеткам. Возможно, теплые цвета будут лучше других подходить им, а желтый будет идти больше, чем людям другого типа. Из нейтральных цветов бежевый подходит больше, чем серый, белый и черный цвета требуют обычно цветных дополнений.

Светлая кожа, серые, зеленые или голубые глаза и темные волосы, иногда черные, составляют иной тип внешности. Здесь снова подходят как теплые, так и холодные цвета. Холодные цвета лучше сочетаются с цветом кожи и глаз и могут быть достаточно яркими; пастельные не будут выразительны. Черный цвет особенно выразителен, если волосы темно-коричневые или черные. Контрасты черного с белым или резкие контрасты цветовых тонов очень идут этому типу людей. К цвету волос хорошо подходят нейтральные цвета.

Темная кожа, темные волосы и голубые, серые или зеленые глаза — это следующее промежуточное сочетание. Волосы и глаза как у предыдущего типа, но вместо светлой кожи — темная. Таким людям подходят яркие светлые цвета. Хна, ярко-красный, ярко-синий и насыщенный оливково-зеленый хорошо подходят. Все пастельные тона смотрятся блекло, и их следует избегать. Черный цвет обычно к лицу, а белый подчеркивает темный цвет кожи.

Блондинкам с карими глазами и светлой кожей (одно из двух промежуточных сочетаний, которыми могут обладать блондинки) к лицу теплые цвета, которые не идут голубоглазым блондинкам. Бежевый, бледно-желтый и коричневый цвета смотрятся выразительно. Подбор других теплых цветов уже сильнее зависит от оттенка волос.

Светло-русые волосы, голубые, серые или зеленые глаза и очень темная кожа – второй средний тип блондинок. В то время как цвет кожи очень ярок, цвет волос и глаз – бледный. Из холодных цветов таким людям больше всего идет приглушенный средне-зеленый цвет, из теплых – темно-розовый и темно-красный. Если кожа не желтоватая, подходят некоторые тона фиолетового цвета. Бежевый тон подходит лучше серого, даже самого темного. Черный, белый и нейтральные цвета должны сопровождаться цветным пятном.

Цвета, которые действительно подчеркивают красоту человека, должны преобладать в костюме, дополненные употребляемыми цветами для разнообразия и при полном исключении тех цветов, которые не идут. Это не только сделает примечательным выбор костюма, но человек в нем будет чувствовать себя увереннее.

Неисчерпаемы художественные возможности монохромных композиций костюма. На рис. 201 (см. цв. вкл.) представлены в эскизах комплекты одежды в монохромном решении.



Рис. 202. Сочетание фактур в костюме.

Монохромная композиция костюма открывает широкие возможности создания единого художественного целого, например в повседневном костюме. Здесь приобретает большое значение сочетание фактур, влияние их на восприятие цвета. В монохромном решении с успехом могут использоваться одновременно пастельные, приглушенные и достаточно яркие тона. Успех зависит также от соотношения размера цветowych пятен разной светлоты. Приглушенные тона дают хороший эффект даже при использовании их в большом количестве в сочетании с пастельными тонами того же цвета. Акцентом в костюме может служить дополнение более яркого тона или даже почти чистого цвета.

Цвет сам по себе играет доминирующую роль в костюме. Настолько же важен цвет обуви, сумок и других предметов, дополняющих костюм. Цвет обуви обобщает, дополняет, завершает цветовую гамму костюма. По отношению к костюму в целом цвет обуви решается в большинстве случаев по принципу тождества или нюанса. Если же обувь контрастна, то она нарушает пластичность костюма, его целостность. Цвет обуви – сложный, содержательный, составной. Труднее представить обувь (отчасти и сумки) чистых, открытых цветов (желтый, оранжевый, голубой и т.п.) в буквальном их названии. Ибо обуви таких цветов практически сложнее, а иногда и невозможно, дополнить костюм.

## 5.10. ФАКТУРА В КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

Восприятие одного и того же цвета в одежде сильно меняется при использовании материалов различной фактуры. Фактура – свойство, характеризующее строение поверхности материала. Различают гладкую, шероховатую, блестящую, матовую, ворсистую и другие фактуры материалов для одежды, обуви, аксессуаров. Фактура материала зависит от плотности и величины микроискажений поверхности. Элементы фактуры могут быть различными по величине: одни столь малы, что зрительно не различаются, другие воспринимаются как самостоятельные элементы формы и количество их достаточно мало, так что все они ясно различимы. Во втором случае элементы фактуры поверхности становятся уже элементами членения (рельефа) поверхности.

Восприятие фактуры зависит от расстояния до рассматриваемой поверхности. При увеличении этого расстояния мелкие детали (членения) перестают восприниматься как отдельные элементы формы, а предстают как элементы фактуры поверхности.)

При проектировании одежды, обуви, аксессуаров к костюму выбор фактуры поверхности – такая же важная задача, как и выбор материала. Один и тот же мате-

риал выглядит по-разному в зависимости от обработки его поверхности. Фактура, выступая активным свойством поверхности, влияет даже на восприятие пропорциональных отношений формы.

Восприятие фактуры зависит и от характера освещения поверхности. Например, шероховатость поверхности хорошо видна с близкого расстояния при сильном боковом свете. Если увеличить угол освещения, такая поверхность будет выглядеть относительно гладкой. Используя в изделии ту или иную фактуру поверхности, проектировщик должен учитывать те конкретные условия, при которых она будет восприниматься, – удаленность от наблюдателя (в интерьере или экстерьере), характер освещения (угол, яркость, цвет) и др. Цвет значительно смягчается на поверхности ворсового материала и усиливается на блестящих поверхностях.

Каждая фактура материала несет в себе признаки определенного образа. Используя различные по фактуре материалы при разработке одежды, обуви, аксессуаров, можно достичь большой художественной выразительности и разнообразия, даже если форма одна и та же или формы близки (рис. 202). При выборе материала для проектируемой модели художник должен учитывать его массу. Так, тяжелые, матовые, ворсовые материалы зрительно увеличивают форму. Недостаточное внимание к свойствам фактур часто приводит к неудачному сочетанию в одном изделии различных материалов, что может привести к дробности композиции и дисгармонии формы.

Целесообразно выделить качественное и количественное сочетание фактур материалов в одной вещи, изделии или костюме в целом. Под качественным сочетанием следует образно понимать “что с чем сочетается” (например, кожа и мех, текстиль и кожа). Говоря о количественном сочетании фактур материалов, подразумевают “сколько чего”, т.е. в каких отношениях, пропорциях целесообразно взять материалы различных фактур, чтобы достичь целостных, выразительных композиции и формы.

Сочетание различных по фактуре материалов в одной вещи преследует различные цели: художественный замысел и разнообразие решений, необходимость технологической обработки, повышение эксплуатационных качеств изделий, экономия дорогостоящих материалов и т.п.

Характер фактуры зависит от вида материала (например, для обуви и галантерейных изделий – кожа натуральная, кожа искусственная, замша, мех, различные текстильные материалы, резина и др.). Один и тот же материал (например, кожа натуральная) может

иметь различную фактуру в зависимости от способа его обработки – гладкую, блестящую, матовую и др. Фактура натурального материала, например кожа, должна в первую очередь выигрышно подчеркивать природные достоинства материала. Искусственным материалам придаются различные цветовые и фактурные решения способами печатания, тиснения и т.д. Одним из путей обновления, обогащения ассортимента одежды, обуви, аксессуаров является непрерывный поиск новых материалов, фактур и рисунков.

Фактура представляет собой активное средство художественной выразительности. Эффект фактуры используется прежде всего для того, чтобы передать естественные качества материала, раскрыть его эстетическое своеобразие. Если фактура материала выразительна, то ее воздействие на зрителя может быть сильнее, чем воздействие самой формы изделия. Вместе с тем чрезмерное воздействие, броскость фактуры может быть неприятна. Фактура материала должна подбираться с учетом назначения, размеров изделия и среды, в которой оно будет функционировать.

Фактура как элемент и средство композиции играет одну из важнейших ролей в силу того, что природная фактура материала является доминирующей в художественном образе современного костюма.

### 5.11. ДЕКОР В КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА

Современному костюму, отличающемуся лаконичностью форм и композиционно-конструктивного решения, свойственно декорирование. Наряду с рисунком на ткани в костюме (одежде, обуви, аксессуарах) возможно присутствие накладного декора (вышивка, аппликация, отделочная строчка, перфорация, тиснение, тонирование, различная фурнитура – пряжки, кнопки, пуговицы, тесьма, шнур, сутаж, цветные нитки в различных комбинациях; геральдика).

С утилитарной точки зрения орнамент на ткани, как и декор костюма в целом, не является обязательным. Рисунок (орнамент) на поверхности материала имеет важное значение в восприятии формы. В зависимости от величины рисунка, светлотного отношения фона и рисунка, степени заполнения поверхности рисунком, характера расположения одна и та же форма зрительно воспринимается по-разному.

Раньше престижность одежды часто определялась сложностью и красочностью орнамента. Неоспоримо также и то, что на гладкой ткани накладной декор более заметен, чем на ткани с рисунком. Такие станки и печатные машины сделали орнаментированные ткани недорогими. В настоящее время ткани с рисунком выглядят не престижнее гладких, за исключением, пожа-

луж, расписанных вручную. Одежда, которая декорирована (например, вышивкой, аппликацией) после того, как изготовлена, продолжает заявлять о подчеркнутой трудоемкости. Вместе с тем, декор не ограничивается тем, что придает вещи более приятный вид; он создает настроение, помогает определить функцию вещи.

Для декорирования тканей существует множество орнаментальных мотивов. Все геометрические рисунки, включающие полосы, клетки и любые регулярно расположенные элементы (орнаментальные мотивы), призваны ритмически упорядочить плоскость ткани (материала).

Полоса, например, всегда кажется выражающей какое-то организованное усилие, желание или обязанность следовать намеченной линии. Она ассоциативно предполагает зависимость, прямоту, честность. Вид усилия иллюстрируется шириной полосы. Очень широкая полоса демонстрирует большое организованное физическое усилие, применяется, например, в форме для командных видов спорта. Узкая полоса символизирует скорее умственную активность и интеллектуальный порядок. Служащие обычно носят рубашки или блузки в узкую темную полосу по светлому фону, имитирующую идеально разлинованный бланк и предполагающую внимание и упорядоченную деятельность. В некоторых случаях значение имеет не только ширина полосы, сколько ее контрастность.

Сине-белая горизонтальная полоса традиционна для одежды моряков и символизирует линию горизонта. Сегодня, если она носится с белыми полотняными шортами или брюками, это также предполагает отдых у моря, реки.

Клетка также олицетворяет организованное усилие, однако менее формального и коллективного характера. Ткани в клетку более употребимы для индивидуального спорта: теннис, гольф, тогда как полосатые — для командного (бейсбол, регби). Клетчатый костюм жокея объясняется тем, что верховая езда — это соревнование двух объединенных команд лошади и седока, в котором очень важна согласованность действий. Крупная клетка подразумевает активное времяпрепровождение на воздухе: сельский труд, охоту, туризм. Чем мельче клетка, тем более она ассоциируется с чистой работой и такими видами отдыха, как игра в гольф, рыболовство, морские прогулки.

Простейшая клетка, содержащая белый цвет и один из цветов в равных количествах, называется "зонтичной". Клетка, напоминающая разлинованный бланк, любима инженерами, архитекторами, чертежниками. Бледная клетка предполагает приверженность к джентльменским видам спорта, а не неистовую соперническую спортивную страсть.

Наиболее характерным, претендующим на самостоятельное значение, видом клетки является шотландка — клетка, применяемая в одежде шотландских горцев<sup>1)</sup>.

Как прямые линии олицетворяют порядок и контроль, так кривые являются воплощением свободы и раскованности. В этом плане рисунок в горох представляет особый интерес, являясь соединением регулярности и свободы. Эффектом этого парадокса, возможно логичным, является юмор. Чем крупнее горох, тем сильнее его юмористическое значение. Горох средней величины создает ощущение природного юмора, поэтому он часто используется в одежде для небольшой вечеринки, игры, в детской одежде.

Натуралистические рисунки обычно образуются сочетанием прямых и кривых линий. Они могут быть очевидными и завуалированными в зависимости от замысла. Это соединение может изображать одновременно и свободу и зависимость. Большинство таких рисунков состоит из небольших произвольных образов, повторяющихся через определенные интервалы.

Для женской одежды обычно применяется растительный рисунок, особенно цветочный. Их вариантов такое же множество, как женских характеров. Он может быть как очень деликатным, так и броским, редким или заполняющим все поле. Растения могут быть изображены натуралистически, как в ботаническом справочнике, или стилизованы. Исследования показали, что женщины, действительно близкие к земле, имеющие некоторый сельскохозяйственный опыт, предпочитают изображение, близкое к реальному, и натуральные цвета. Когда-то мужчины носили также одежду из тканей со сплошным растительным рисунком, но после XVIII в. привилегия ношения одежды из тканей с растительным рисунком, за исключением жилета, целиком перешла к женщинам. Однако 60-е гг. XX в. с их ослаблением требований к мужскому костюму сделали цветастые рубашки и галстуки допустимыми для мужчин кроме их самой консервативной части. Сейчас, пожалуй, единственной возможностью для мужчины надеть одежду с растительным рисунком является отдых.

Отделка тканей символическими изображениями или изображениями натуральных предметов так же старо, как сама одежда, печатание же фраз и слов на одежде развилось недавно. Сегодня шляпы, шарфы,

<sup>1)</sup>Как зеленый цвет для ирландцев, так и эта клетка имеет старинное политическое значение. В 1746 г. ношение ее даже было запрещено специальным указом английского парламента, как форма политического протеста. Указ этот был отменен в 1785 г. по требованию шотландцев, поэтому даже сегодня демонстративное ношение клановой шотландской клетки является политической акцией. Эта клетка, кроме того, несет информацию еще и о том, к какому клану принадлежит шотландец.



куртки и особенно майки “работают” как доска объявлений, дополняя язык одежды. Подобно телевидению, они позволяют нам ближе общаться с друзьями и незнакомыми. Иногда напечатанное сообщение является просто названием фирмы, утверждающее престиж через подчеркнутые расходы. Существует еще множество других возможностей. Одежда сегодня может рекламировать все, любимые блюда, культурные вкусы, политические мнения, принадлежность к реальным и воображаемым организациям, действительную или мнимую индивидуальность, сексуальные предпочтения, текущее настроение.

Излюбленным видом отделки является вышивка. Вышивку можно встретить на любом предмете костюма – на платье, блузке, вязаной шапке, свитере, варежках, верхней одежде, обуви, джинсах, причем композиционно – в самых неожиданных местах. Желание украшать себя, свой костюм уходит в глубь человеческой истории.

Первобытной формой пластического искусства, по-видимому, служило не самостоятельное изобразительное творчество, а искусство украшения; а предметом украшения прежде всего было человеческое тело.

Одним из первых видов украшения было раскрашивание отдельных участков тела (лица, груди, живота, предплечий, бедер). Считают, что первым мотивом к этому послужило желание выделиться в своей среде, обратить на себя внимание. Украшение было важным средством в борьбе за место в жизни.

Непрочность окраски побудила первобытного человека прибегнуть к рубцеванию, татуировке. Рубцевание, как предполагают, возникло в подражание ранам воинов, оно подчеркивало мужество, силу, выносливость, готовность постоять за себя. Татуировка преследовала цель наложить неизгладимую печать принадлежности к известному племени или роду, она являлась началом письменности, доказывала большое стремление к украшению тела.

Первобытный человек не оставлял без внимания свои волосы, которые или вовсе удалял, или же соорудил из них самые фантастические прически. В стремлении поразить своей наружностью отсталые народы доходили до чудовищного обезображивания своих ушей, носов, зубов, головы и т.д. Со временем появились наивесные украшения; самыми удобными местами для их крепления были шея, талия или бедра (такое расположение украшений не сковывало движений, не мешало в работе).

Разнообразие одежды (покрытий) достигалось использованием разных материалов – кожи, меха, коры, лыка, листьев и т.п. В глубокой древности умением великолепно дубить кожу отличались египтяне, вавило-

няне, персы. Умению обрабатывать шкуры люди научились гораздо раньше, чем искусству изготавливать пряжу или материалы из коры и лыка. Используя шкуру как одежду, ее надевали мехом внутрь, так как особенно важно было сохранить тепло тела. Кроме выделения шкуры и окрашивания кожи, первобытные люди научились также составлять свою одежду из различных кусков кож. На коже рисовали сцены, отражающие военные и охотничьи подвиги, имели место также тисненые фигурки, иероглифы, аппликация.

Кору обрабатывали подобно коже. Ее мяли, скребли, растягивали, мяли ударами молотков, смачивали клеевой водой, разрисовывали и получали в результате материал для одежды – тапу. Покрытая блестящим лаком, изготовленная из тапу одежда была довольно красивой. Некоторые племена искусно украшали свою одежду из тапу цветными рисунками (орнаментом). Часто в качестве материала для одежды и обуви использовали растительное лыко. Одежда из листьев, пучков травы и т.п. для жителей тропических местностей состояла часто лишь из пояса, передника, юбки, накидки. Волокна листьев некоторых пальмовых растений, банана, алоэ являлись для жителей некоторых местностей также материалом для одежды.

Важную роль в развитии человеческой культуры сыграли прядение и ткачество. Первейшим и простейшим примером ткацкого материала древних исследователи считают забор, сплетенный из ветвей, затем – циновку из тростника. Плетение постепенно развилось в ткачество. Материалом для ткачества являлись продукты растительного и животного мира – лен, конопля, пенька, хлопок; реже – крапива, мальва, шерсть, шелк. Еще в древние времена умели изготавливать ткани шириной до 2 м, причем не только гладкие, но и с искусно вытканым рисунком.

Издавна человек умел окрашивать ткани, об этом свидетельствуют древние находки. Так, в Европе издавна шерстяные ткани были естественного цвета (цвета шерсти – белого, черного), на Востоке же ткань красили. Известны были красный железняк, черная краска, желтый цвет, получаемый из дикорастущей резеды, вайда или синильник; шафран для желтой окраски и синекрасящее индиго завезены в Европу с Востока. Окрашивали пряжу или готовую ткань. В Индии древние красильщики искусно наносили на ткань рисунок жидким воском, а затем опускали ткань в красильный раствор. Места, покрытые воском, оставались неокрашенными (техника набойки – батик). Своеобразные, причудливые, переплетающиеся рисунки получали также, завязывая участки ткани в узлы, а затем погружая ткань в краску. Следует напомнить о пурпуре, изготовление которого было открыто за 1600 лет до н.э.

Ткань из шелка или шерсти получала характерную окраску всевозможных оттенков (от черновато-красного до самых светлых тонов красного) при крашении соком, получаемым из двух видов улиток. Пурпурные ткани почитались с давних времен.

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

Одним из древнейших и распространенных способов украшения костюма являлась вышивка, в ней выражалось отношение человека к окружающей действительности, она выявляла эстетические возможности, вкусы и культуру народов. Возникновение вышивки относят к эпохе первобытной культуры человечества, связывают с появлением первых элементарных форм шитой одежды. Богато расшитая одежда, отражающая культуру времен IV–III вв. до н.э., найдена в прошлом веке академиком В.В.Радловым при раскопках на Алтае. Оледенелые курганы прекрасно сохранили образцы одежды, которые подтверждают, что в глубоком прошлом расшитая одежда являлась отражением искусства народа.

Высокого совершенства роскошные вышивки достигли в странах Древнего Востока, применяли их для украшения облачений правителей, жрецов и т.п. По сообщениям древних авторов, богатством вышивки особенно славилась Вавилония. Вавилонские, египетские и фригийские вышивки вывозились купцами в Грецию и Рим. Сами же древние греки и римляне также издавна владели техникой художественной вышивки.

Греческая мифология связывает возникновение вышивального искусства с именем богини Афины Паллады – покровительницы ткацкого искусства. В древнегреческих легендах рассказывается, что Афина Паллада учила людей различным искусствам и ремеслам, греческие же девушки чтили ее за то, что она учила их рукоделию. О богатых вышивках, на которых изображались небесные светила, мифологические божества, олицетворяющие силы природы, сцены охоты и битв, писал Гомер и другие древние поэты. Гомер в одной из своих поэм упоминает пурпуровый плащ “богоравного Одиссея”, украшенный богатой вышивкой:

...Хитон, я приметил,  
носил он из чудной ткани,  
Как пленка с головки сушеного  
снятая лука,  
Тонкой, и светлой, как  
яркое солнце;  
все женщины, видя эту  
чудесную ткань,  
удивлялись ей несказанно.

(“Одиссея”, песнь 19-я, стихи 232–235).

Подобные вышивки являлись лишь достоянием знати, ценились очень высоко и считались роскошью. У Гомера есть интересное описание эгида – козьей шкуры (необходимого атрибута богини Афины), украшенной золотой бахромой:

...явилась Паллада,  
В длани имея эгид драгоценный,  
нетленный, бессмертный;  
Сто на эгиде бахром развевались,  
чистое золото,  
Дивно плетенные все, и цена им –  
стотельные каждой.

(“Иллиада”, песнь 2-я, стихи 446–449).

На страницах старинных русских книг и летописей имеются сведения о первых русских золотошвеях. Упоминается, например, княгиня Ольга, гостившая в Византии в 955 г. и якобы “подсмотревшая” там работу византийских рукодельниц и перенявшая их мастерство. После княгини Ольги золотым шитьем занималась принцесса Анна – жена князя Владимира. Придворные историографы также отмечали и таких золотошвей, как жену великого князя Ивана – Соломонию Сабурову, жену царя Ивана Грозного – Анастасию Юрьевну, сестру Бориса Годунова – Ирину. В основном же вышиванием занимались оставшиеся в неизвестности простые русские женщины, создавшие образцы вышивок, которые по богатству художественного замысла, совершенству исполнения остаются непревзойденными.

Предполагают, что среди русского народа вышивка стала распространяться к XIII–XIV вв. Она использовалась также для украшения костюма. Раскрывая сущность прикладного искусства Древней Руси, академик Б.А.Рыбаков<sup>1)</sup> отмечает, что быт древнего славянина был богат насыщен искусством – резьбой по дереву, красочными вышивками, сложными ткаными узорами. Он отмечает, что в творчестве деревни сосуществовали и состязались друг с другом два принципа: более древний магический и приходящий ему на смену принцип эстетический.

Русское шитье справедливо называют живописью иглой. Фоном для вышивания служили в основном ткань, кожа. Вышивали самыми разнообразными материалами – шелком, шерстью, золотом, серебром, драгоценными камнями, блестками. Излюбленным древнерусским украшением, широко применявшимся и в вышивке, был жемчуг, о чем свидетельствует древнерусская живопись (фреска, икона, мозаика) начиная

<sup>1)</sup>См.: Рыбаков Б.А. Прикладное искусство и скульптура. В кн.: История культуры Древней Руси. Т. 2., М.-Л., 1951, с. 397.

с XI в. При Петре I шитье жемчугом продолжало бытовать как народное искусство; украшались в основном женские и девичьи головные уборы русских народов северных губерний (рис. 203, а, см. цв. вкл.). Крестьянская одежда также украшалась золотым шитьем. Особенно широко использовалось золотое шитье в украшении праздничной одежды крестьянок Русского Севера – головных уборов, душегрей (рис. 203, б, см. цв. вкл.), рукавов, рубах, обуви и т.п.

Вместе с особенностями материала, конструкцией, способом ношения отдельных составляющих костюм элементов и сочетания их в единый ансамбль, декоративное решение придавало костюму глубоко национально своеобразие. Как это достигалось в русском народном (национальном) костюме, изложено в п. 7.

Современное платье с совершенной конструкцией и из выразительного, интересного материала – ткани (по цвету, фактуре, структуре) едва ли нуждается в каком-либо декоре. Если декор в композиции костюма необходим, то он должен обогащать платье и украшать того, кто его носит. Декоративный эффект создает в костюме отделка складками, заплатами, полосами из того же материала, что и платье. Это так называемая собственная отделка. Она обычно простая, изящная и недорогостоящая. Методы и материалы для отделки всегда должны быть хорошего качества, просты и индивидуальны.

Накладной декор должен как бы вырастать из формы (структуры) и не должен выглядеть так, как будто его случайно поместили, и он совершенно чужой. Когда определено количество декора в композиции костюма, следует организовать взаимосвязь всех частей (мотивов) внутри самого декора (орнаментальной композиции). Например, если в качестве декора выбрана вышивка, то толщина стежка определяется структурой материала, на который наносится вышивка. Тяжелый материал требует крупной рельефной вышивки, тонкий – более изящной. Расположение накладного декора в платье должно помогать сохранить целостность (баланс) во всей композиции костюма. Декор должен объединить все части костюма. Введение или исключение некоторых декоративных деталей часто является секретом элегантности костюма. Например, недорогое платье сделано из хорошей ткани, имеет выразительные линии, но его портят слишком дешевые пуговицы, пряжки и другая фурнитура. Короче, если есть что-нибудь отличительное в платье, то, следовательно, оно имеет индивидуальные черты. Это отличительное или выделяющееся определяется либо покроем, либо интересными декоративными деталями, либо использованием ювелирных украшений. Индивидуальное всегда должно сохранять в платье (костюме) элегантность и полностью соответствовать человеку, который его носит.

Независимо от того, о чем идет речь – о декоре вазы, платья, комнаты, декор должен подчиняться ряду требований: быть умеренным, подчеркивать форму предмета (вещи); должен иметь достаточно фона, чтобы придать простоту и благородство рисунку; следует учитывать форму предмета (вещи), на которую наносится декор; должен соответствовать материалу, из которого сделана вещь, и его назначению. Когда декор согласован со структурой вещи, тогда декор становится составной частью структуры.

## 5.12. ДЕКОР В КОМПОЗИЦИИ ОБУВИ

Один из путей существенного улучшения качества обуви, повышения ее эстетического уровня – использование для производства обуви как традиционных, так и новых материалов самых разнообразных цветов и фактур. Большие возможности также содержит орнаментирование обуви и декор в целом. Ошибочно считать, что у декора единственной функцией является украшение формы (обуви, одежды и т.п.). Декорируя определенный участок предмета, художник стремится выделить его, ввести акцент, чтобы таким образом сконцентрировать внимание на восприятии этого участка. Декор, орнамент являются вспомогательными художественными средствами архитектурных искусств, цель которых – развить, обогатить, разнообразить художественно-образный смысл произведения искусства.

Декоративный мотив, например в обуви, завершает ее образную характеристику, помогает подчеркнуть особенности детской обуви, сезонных изделий и т.п.; декоративный элемент обуви (строчка, перфорация) подчеркивает конструкцию (например, в повседневной обуви), составные части (союзки, берцы, задники), линии стыка и края деталей.

Народная (национальная) обувь приводит нам оригинальные примеры декорирования и связи декора с композицией обуви (рис. 4).

Материал, используемый для обуви, его природные достоинства содержат своего рода декоративные качества. Например, поверхность кожи отличается от поверхности меха, дерева – от войлока и т.п. Вместе с тем обработка (способ и степень совершенства) определяет характер поверхности материала, т.е. фактуру. Кожа может иметь матовую, блестящую, ворсовую и другую фактуру, что говорит о возможности разнообразить декоративные особенности одного и того же материала. В процессе обработки (например, дубления) кожи могут приобретать различную окраску. Производство войлока и валяной обуви позволяет получить гладкую или ворсовую поверхность. Светотеневая игра ворса различной высоты обогащает декоративные возмож-

ности различных мехов, используемых для изготовления и отделки обуви или одежды. Применение разнообразных красителей расширяет колористическое оформление кожи, меха, войлока, ткани и других материалов, применяемых для производства обуви. Цвет играет существенную, а иногда и первостепенную роль в композиции.

Плетение обуви из древесной коры, соломы, камыша, кожаных ремешков, веревок и т.п. создает необычные декоративные поверхности, разнообразие которых достигается с помощью конструктивно-технологического процесса, используемого материала, а также зависит от условий эксплуатации обуви. Скрепление деталей и формование обуви с помощью продержки, шнуровки, окантовки, строчки и т.п. вносит в композицию обуви соответствующий декоративный акцент. Тиснение, тонирование, инкрустация, бахрома, вышивка и другие приемы декорирования могут определяться материалом (в процессе его получения и обработки) или при изготовлении обуви и ее деталей. Такие приемы декорирования, как перфорирование, меховая отделка, применение фурнитуры (пряжки, кнопки, крючки, пуговицы, застежки-молнии и др.) могут задаваться условиями эксплуатации обуви. Аппликация, отсечка, вышивка, рельефный шов, накладные детали (банты, кисточки, розетки, ремешки и др.), отдельные виды фурнитуры могут использоваться в композиции обуви, выполняя таким образом чисто декоративную функцию. Никакими соображениями утилитарного характера объяснить эти явления порой нельзя.

Современные достижения в проектировании низа обуви (подошва, каблук), новые способы скрепления верха с низом часто способствуют созданию необычных декоративных акцентов в общей архитектонике обуви (детской, спортивной, прогулочной и т.п.). Отдельные виды декора (перфорирование, плетение, оплетка, шнуровка, окантовка, инкрустация и др.) могут нести в обуви несколько функций.

Присутствие декора в композиции обуви правомочно лишь тогда, когда декоративные элементы не наносят ущерб форме, а, напротив, сохраняя характер структуры, обогащают форму приятным для восприятия добавлением. Наличие декора, в особенности обилие его, допустимо только при условии строгой упорядоченности. Современные представления о красоте не исключают возможности присутствия декора в композиции обуви. Все разнообразие декора в композиции обуви – от выявления природных достоинств поверхности материала до застежки-молнии (утилитарно-эстетические качества которой немаловажны) – сведено

в схему 8<sup>9</sup>. Принимая во внимание систематизированные декоративные средства, можно достичь неограниченного разнообразия композиционных решений современной обуви, пользуясь, к примеру, одной базовой формой и конструктивной основой.

### 5.13. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА КАЧЕСТВА ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБРАЗЦОВ

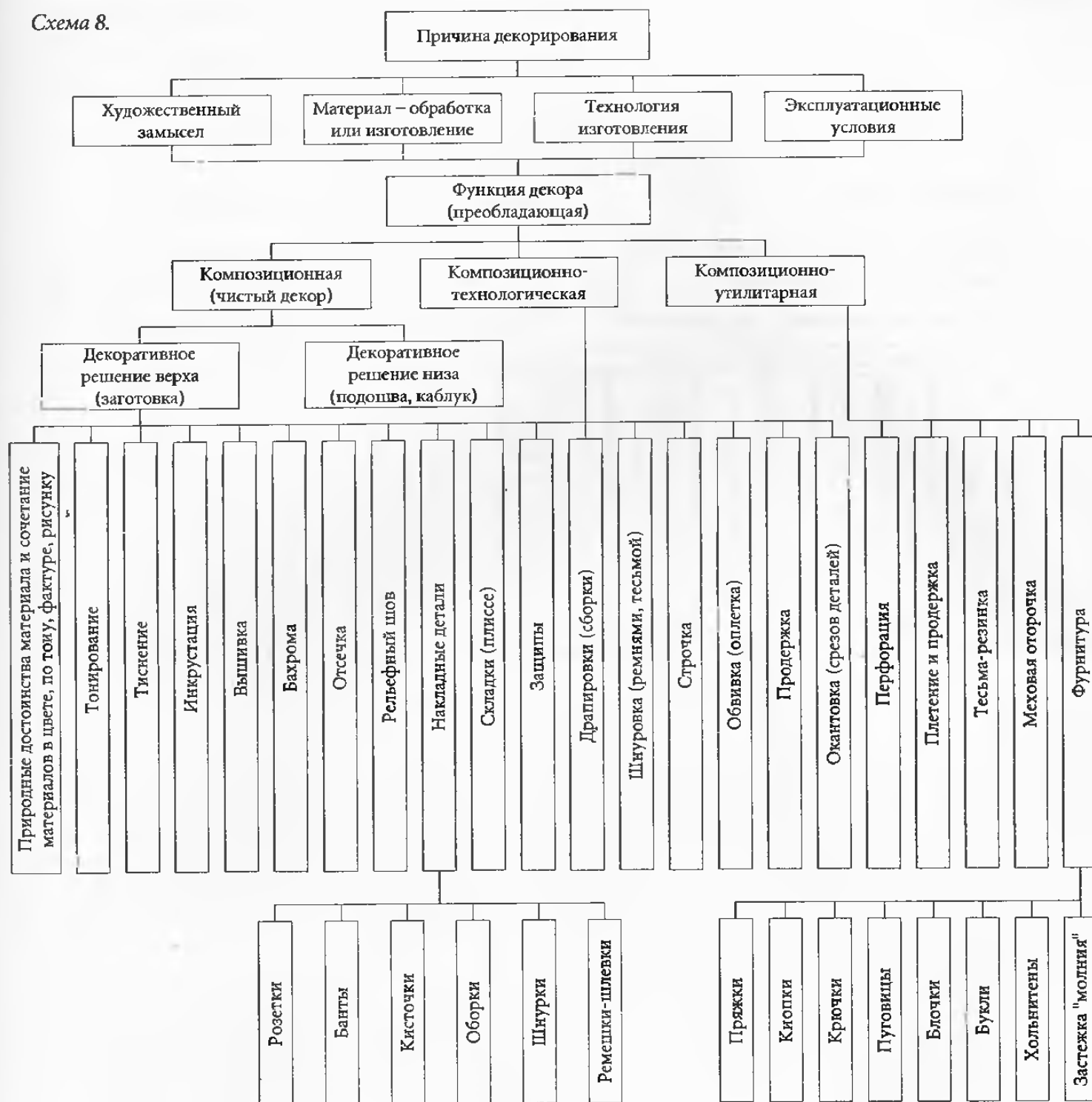
С ростом технического уровня промышленной продукции все большая роль отводится эстетическому аспекту качества, который является одним из существенных факторов, определяющих спрос населения на изделия, особенно на одежду и обувь. Жизнь убеждает, что игнорирование эстетических факторов при производстве промышленных изделий приводит нередко к тому, что даже хорошая по всем технико-экономическим показателям вещь не пользуется спросом. Это ставит задачу разработки эффективных средств улучшения уровня эстетических показателей качества выпускаемой продукции, среди которых важно создание профессиональных, действенных способов анализа и оценки эстетических свойств изделий на стадиях производства и потребления.

При эстетической оценке качества одежды, обуви, аксессуаров к костюму промышленного производства важнейшим является понимание эстетических свойств изделий как общественных характеристик, выражающих в чувственно-воспринимаемом виде через форму вещи ее общественную ценность (степень совершенства, полезности, целесообразности и т.п.). Это положение вытекает из понимания того, что сфера эстетического в предметном мире не тождественна сфере художественного в искусстве, что костюм промышленного производства – продукт дизайна. В то же время при создании костюма не исключается возможность сложной взаимосвязи художественного проектирования и искусства и выявление этой взаимосвязи через образность, выразительность, духовную самооценку самой формы изделий.

Такая трактовка сущности эстетических свойств влечет за собой рассмотрение эстетической оценки как своеобразного обобщенного критерия качества изделий, в котором отражаются его важнейшие достоинства и недостатки.

<sup>9</sup>Один и тот же вид декора в обуви может содержать несколько функций. В схеме 8 указана преобладающая функция. Например, перфорация как декор помимо композиционной функции (чистый декор) может наноситься на заготовку летней обуви также с позиции утилитарной, гигиенической; мех, являясь подкладкой-утеплителем зимней обуви, может быть одновременно и отделкой (в виде канта, отворота и др.) по верхнему краю голенищ сапог, полусапожек и т.п.

Схема 8.

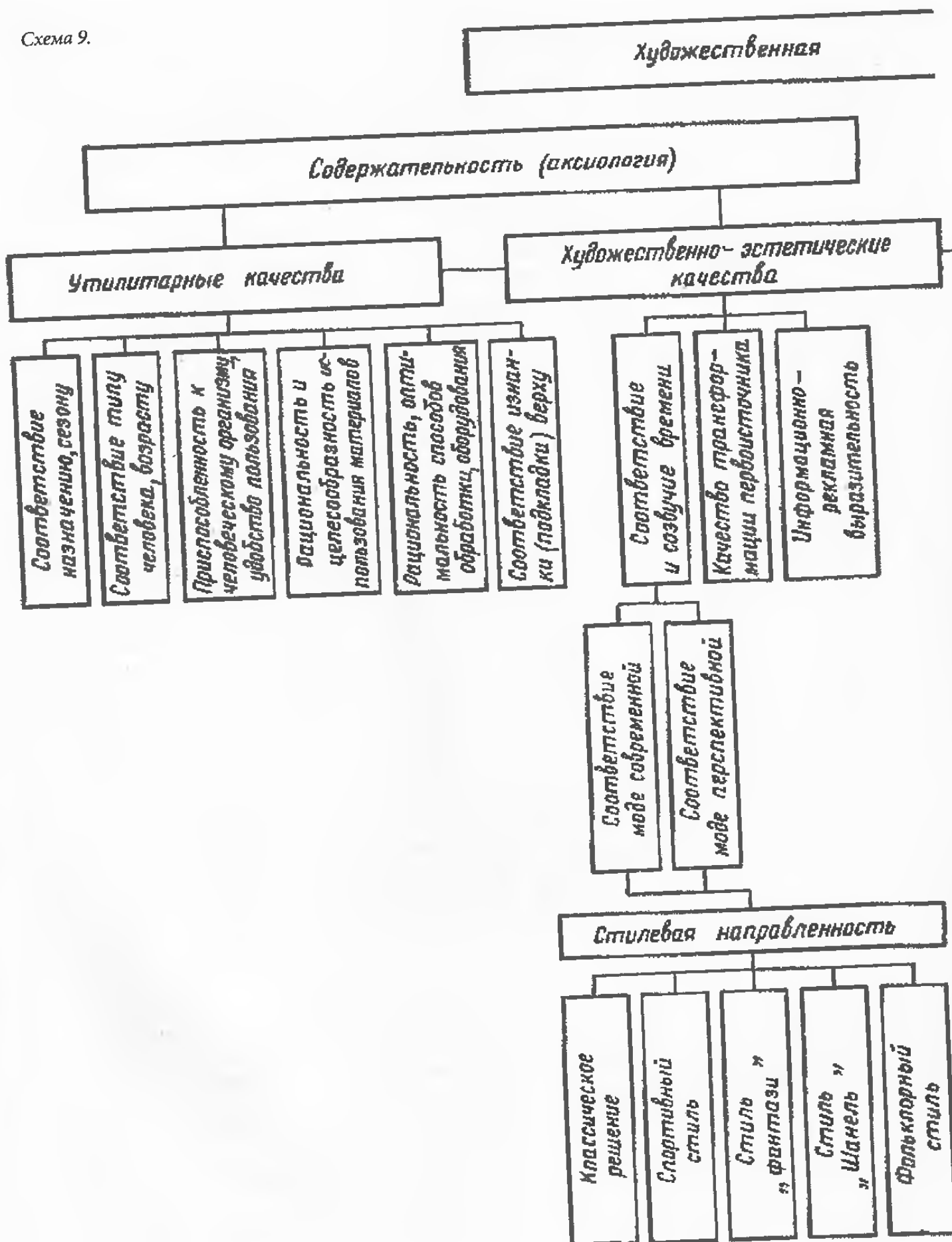


Являясь одним из важнейших показателей качества, эстетический уровень вместе с тем находится в глубокой связи с общим уровнем качества изделий. Оценке эстетического уровня подвергаются те изделия, которые имеют достаточно высокий технико-экономический уровень или отвечают требованиям, предъявляемым к аттестуемой продукции. Было бы ошибочно судить об уровне качества продукции по одной лишь его эстетической оценке. Однако существует закономерный и существенный характер связи эстетического уровня и общественной ценности вещи, что подтвер-

ждается в достаточной степени также мировой практикой художественного проектирования.

Итак, анализируя форму изделия, эксперт не только оценивает ее как материальное воплощение определенного эстетического эталона, представления о "прекрасной" вещи, но и определяет степень соответствия отраженных в ней ценностных сторон изделия его фактической общественной ценности.

Самая лучшая формальная соразмерность частей и целого, масштабность, тектоничность формы могут казаться внешней бутафорией, поверхностным офор-





# выразительность модели (образца)

## Тектоничность (морфология)

### Композиция

#### Свойства

Взаимодействие  
с человеком

Целостность

Соразмерность частей  
между собой и целым

Ритмическая связь

Цветовое решение

Фактурное решение

Ограниченность  
введения декора

#### Средства

Симметрия

Асимметрия

Согласованность

Соподчиненность

Масштабность  
составляющих

Пропорциональность

Метричность

Ритмичность

Гармоническое  
сочетание цветов

Качественно-  
количественное  
сочетание фактур

Согласованность с  
образцом и качеством  
исполнения

Осевая

Центральная

Зеркальная

Уравновешенность

Тождество

Нюанс

Контраст

Главное

Второстепенное

Арифметическая

Геометрическая

Композиционный  
центр

Золотое сечение

### Форма

Организованность

Пластичность

Техничность

Единство решения: верх-низ (изнанка)

Логическая связь конструктив-  
но-технологических особенностей  
с формой и конструкцией

Герметичный вид

Масштабность

Масса

Статичность

Динамичность

Рациональность и  
целесообразность

Качество исполнения

Связь со средой

Связь с фигурой  
человека и отделанными  
его частями

Связь элементов  
между собой

### Конструкция

Согласованность  
с деталями

Оправданность  
выбора решения

Связь линий с анато-  
мическим строением  
тела

Интерьер

Экстерьер

мительством, если она не согласуется с назначением изделия, его конструктивно-материальной структурой или способом потребления. В связи с этим полная и точная оценка эстетических свойств промышленного образца (изделия) обязательно включает в себя проверку соответствия между степенью совершенства формы и ценностью анализируемого изделия.

Критерием эстетической оценки является предварительно построенный эталонный ряд образцов отечественного и зарубежного производства с градацией оценки по своему эстетическому уровню: лучшие, хорошие, удовлетворительные и плохие. Возможны, видимо, разные методы оценки, но в любом случае важно, чтобы при этом из процесса эстетической оценки не был исключен человек со всем многообразием его чувственных реакций и эмоциональных переживаний, опытом и интуицией.

Структура эстетической оценки качества промышленного образца, представленная в схеме 9, строится по принципу иерархических уровней, позволяющих последовательно углубляться в существо оцениваемых образцов.

Художественная выразительность модели (образца) проявляется в слиянии общественно-ценностных и морфологических показателей, т.е. содержательности и тектоничности. Содержательность модели — это сочетание утилитарных и художественно-эстетических качеств. Тектоничность — единство конструкции и формы. Утилитарные качества включают в себя соответствие модели назначению (функции), а также сезону; соответствие типу человека, его возрасту; удобство обращения и пользования; рациональность и целесообразность использования материалов в изделиях определенного назначения, сезона, для людей определенной возрастной группы и т.п.; рациональность, оптимальность технологических способов обработки и применения при этом оборудования; технологическое соответствие прикладных и подкладочных материалов основным материалам.

Художественно-эстетические качества образца включают степень соответствия и созвучия модели времени, что подразумевает в свою очередь соответствие моде (современной или перспективной); от того насколько качественно, содержательно трансформируется первоисточник (например, народный, исторический костюм) в современном образце, определяется информационно-рекламная выразительность модели.

Целостная организация модели создается с помощью свойств и средств композиции — это взаимодействие с человеком, соразмерность частей между собой и целым, ритмическая связь отдельных частей, правильный выбор цветового и фактурного решения, органичность введения декора в случае его необходимости (по замыслу).

Совершенная форма одежды, обуви должна соответствовать художественному содержанию, духовным возможностям и потребностям человека и находиться во взаимодействии с приемами пространственной организации материала — композицией (организованной), с материалом, из которого она создана (пластичной), с технологией изготовления ее в условиях массового промышленного производства (техничной).

Достоинством конструкции образца является оправданность выбора конструктивного решения, связь линий в одежде, обуви с анатомическим строением тела человека, а также согласованность конструкции с деталями, являющимися составной частью изделия.

На последующих иерархических уровнях выделяются остальные элементы структуры эстетической оценки качества промышленного образца.

Проведение профессиональной эстетической оценки качества образцов требует высокой квалификации кадров экспертов. В оценке качества новых образцов одежды, обуви, аксессуаров к костюму вместе с художниками участвуют конструкторы и технологи. Поэтому, чтобы анализировать, оценивать и контролировать эстетический уровень проектируемых и выпускаемых изделий, инженеры-конструкторы, как и инженеры-технологи, должны быть эстетически грамотны.

## 6. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ КОСТЮМА ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

### 6.1. АССОРТИМЕНТ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ И ОБУВИ

Современные одежда и обувь очень разнообразны по форме и назначению и их классификация проводится по следующим признакам: назначению, виду конструкции, материала, половозрастным различиям, сезону, стилевому решению. Одежду и обувь делят на бытовую и специального назначения. В каждой группе одежды и обуви главным или основным может быть определенный признак. Все другие классификационные признаки располагаются в зависимости от основного. Так, в бытовой обуви наиболее значительным является половозрастное различие. В спортивной одежде и обуви – вид спорта, назначение одежды и обуви. Для бытового костюма и обуви важным является стилевое решение, в то время как в специальной одежде и обуви производственного назначения этот признак по существу отсутствует. Для спортивной одежды и обуви существенным признаком является вид используемого материала, в то время как для одежды и обуви бытового назначения он не является главным и т.д.

Наиболее значительным в классификации обуви и одежды бытового назначения является половозрастное различие. По этому признаку выделяется обувь: пинетки, гусарики, малодетская, детская, школьная для девочек, школьная для мальчиков, девичья, мальчишковая, женская, мужская. Недавно выделена группа обуви для людей пожилого возраста. Половозрастное различие является основным для этой группы обуви. В основу параметров, определяющих размер обуви, положена длина стопы. Половозрастное различие несет образное начало, отражает возрастные особенности, половую принадлежность. В этой связи выделяют одежду детскую и взрослую.

Детская одежда в свою очередь подразделяется на одежду для новорожденных – в возрасте до 1 года; одежду для детей ясельного возраста – до 3 лет; одежду для детей дошкольного возраста (от 3 до 6–7 лет); одежду для детей младшего школьного возраста (7–11 лет); одежду для детей старшего школьного возраста (11–14 лет); одежду для подростков (14–16 лет).

Одежда для взрослых в свою очередь подразделяется на следующие возрастные группы: молодежная одежда (до 29 лет); одежда для людей среднего возраста (до 44 лет); одежда для людей старшего возраста (выше 45 лет); одежда для людей пожилого возраста (свыше 60 лет).

Бытовая обувь подразделяется на повседневную, нарядную и домашнюю.

Повседневная обувь имеет наибольшее значение, так как большую часть жизни человек проводит вне дома на производстве, улице, транспорте и т.д. Основное требование, предъявляемое к обуви этого типа, – удобство пользования. Повседневная обувь отличается крупными деталями, логичными конструктивными линиями, более спокойной формой носочной части и устойчивостью каблука. Фурнитура в повседневной обуви не имеет большого декоративного значения, она функциональна, поскольку понятие повседневности раскрывается через подчеркнутую конструктивность, максимальную утилитарность и рациональность.

Нарядная обувь используется в особо торжественных случаях. Основной особенностью нарядной обуви является то, что ее конструкция скрыта, не подчеркнута, решена лаконично. Существует понятие модельная обувь – обувь самого высокого качества исполнения, изящная, на ее изготовление идут самые высококачественные материалы. Модельная обувь является синонимом нарядной обуви.

Домашняя обувь отличается от повседневной легкостью и мягкостью, в ней стопа должна “отдыхать”, т.е. размеры и форма такой обуви не должны стеснять стопу.

Как и обувь, бытовая одежда (по назначению) делится на повседневную, нарядную, домашнюю.

В повседневной одежде утвердился (как наиболее необходимый) тип делового костюма, который придает человеку характер спортивной подтянутости, сбалансированности.

Домашняя одежда, подразделяясь на одежду для отдыха, занятий и труда, располагает к свободному проявлению индивидуальности своего обладателя. Наибольшим разнообразием конкретных решений отличается нарядная одежда. Одежда и обувь бытового назначения занимает ведущее место в общей массе изделий легкой промышленности.

Виды одежды и обуви чрезвычайно разнообразны по конструкции и насчитывают большое количество разновидностей в группах верхней одежды, костюмной, плательной и бельевой.

По сезону и времени использования одежда и обувь бывает зимняя, летняя, демисезонная и внесезонная (не зависящая от сезона и используемая в любое время года).

Домашняя обувь бывает зимняя и летняя. Зимой используют обувь нескольких больших размеров, так как обязательным дополнением к такой обуви являются теплые носки. Зимняя обувь делается более закрытой, чем летняя. Для верха и низа ее используются материалы с меньшей теплопроводностью – более толстые и пористые. Прокладка в этой обуви более теплая

– из ткани или меха. Летняя обувь отличается от зимней легкостью, связанной с применением более тонких материалов и часто отсутствием подкладки. Осенне-весенняя обувь относится к промежуточному типу между летней и зимней.

Для изготовления одежды и обуви бытового назначения применяют самые разные материалы – ткани (шерстяные, шелковые, хлопчатобумажные, льняные, с химическими волокнами), нетканые, дублированные синтетические материалы, трикотажные полотна, кожу (натуральную и искусственную), замшу, спилок, велюр, меха (как натуральные, так и искусственные). Кроме этого, бытовая одежда и обувь подразделяется по стилевому решению (см. п. 3.3).

Следует выделить следующие этапы создания новой модели (образца): эскизирование – разработка в эскизах новых идей-моделей; макетирование – проработка новой идеи в объемно-пространственной форме; художественное моделирование – воплощение новой идеи в объемно-пространственной форме в основном (запроектированном) материале.

## 6.2. ЭСКИЗИРОВАНИЕ

Перед разработкой эскизов новых моделей выполняются предварительные зарисовки. В соответствии с заданием, темой художник собирает необходимые сведения, изучает, анализирует существующие образцы, знакомится с журналами мод, посещает специализированные выставки, делает зарисовки и копии с различ-

ных первоисточников. Предварительные зарисовки – это этап накопления информации, сбор, изучение и анализ материала, способствующего творческому раскрытию темы и возникновению авторских замыслов. Предварительные зарисовки – это изображение (фиксация) первоначальных идей и замыслов художника, поиск форм, отдельных деталей, пластики линий, цвета, фактур и т.д.; это – первые заявки, часто понятные лишь самому автору. В поисках оригинального решения обычно делают множество предварительных зарисовок, прежде чем приступают к созданию эскизов (рис. 204). Зарисовки выполняют с использованием самых различных изобразительных средств.

Свои предварительные рассуждения художник суммирует и выражает в эскизных разработках. Эскиз – это плоскостное изображение, воплощение на бумаге или в ином материале (например, картоне) первоначальных идей, замыслов художника (рис. 205 см. цв. вкл.). В эскизе решаются проблемы структуры художественного образа – автор концентрирует свои усилия, внимание на гиперболизации остроты характера, силуэта, необычности движения, усилении цветового и фактурного звучания. Эскиз напоминает математическую формулу и содержит в своем выражении сущность художественного образа. В то же время в эскизе выражается художественное кредо автора как графика, живописца, скульптора, т.е. художника в широком смысле слова. Эскиз должен быть выразителен, понятен, доступен для восприятия, нести соответствующее содержание.

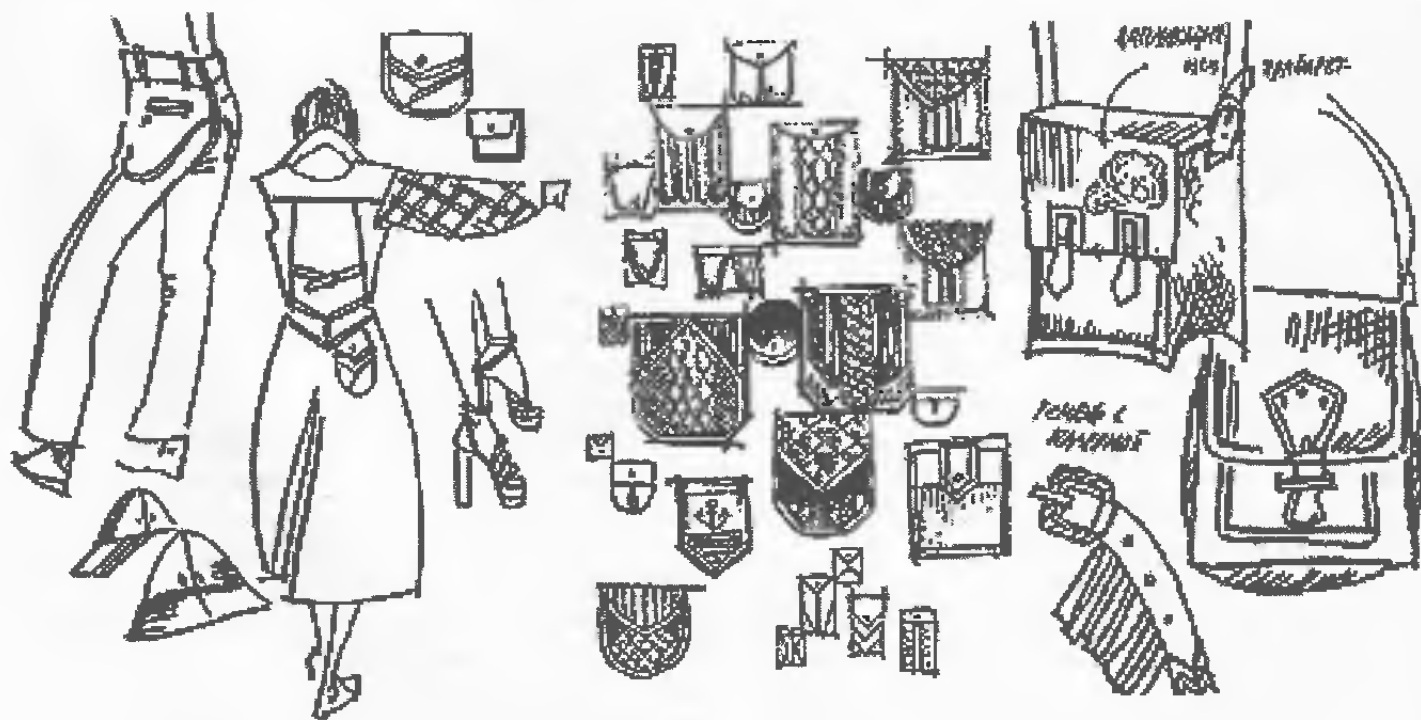


Рис. 204. Предварительная зарисовка элементов (фрагментов) костюма.

Художественный эскиз — это эмоциональное решение первоначального замысла. В нем художник решает характер, пластику линий, общее цветовое состояние, замечает конструкцию, назначение моделей одежды, обуви, аксессуаров. В эскизах разрабатывается коллекция моделей-идей. Коллекция может охватывать весь ассортимент одежды, обуви и предназначаться для людей определенной возрастной группы или профессии и т.п. Количество эскизов в коллекции может быть различным. Модели в эскизах должны отличаться достаточным разнообразием, быть взаимосвязаны пластически и композиционно, составлять единое целое. Эскизы, выполненные на высоком художественном уровне, — это произведения искусства, занимающие достойное место на выставках рядом с живописными полотнами, графическими листами и т.п. Особо интересные, являющиеся ведущими, заглавными, модели-идеи группируются в одну композицию, представляя своего рода рекламу предложений автора по теме. Выполнению завершенной композиции предшествует разработка форэскизов, в которых отрабатываются расположение предметов в листе и между собой, цветовое решение, техника исполнения, фон. По одному из наиболее выразительных форэскизов, интересно решенному пластически, композиционно, графически и отражающему тему, выполняется завершенная (чистовая) композиция (рис. 206 см. цв. вкл.).

Завершенная работа — многопредметная композиция с обязательным включением тех моделей, которые прорабатываются в макетах и образцах. Тратовка такой композиции может быть различной — линейно-пятновой с фоном, отражающим условную среду, или без него, как журнальный лист (с введением текста), в виде плаката и т.п. Завершенная композиция показывает творческие возможности художника, способствует развитию его фантазии, накоплению опыта работы с различными изобразительными средствами и материалами, а также позволяет лучше и доходчивее донести мысль художника до зрителя. В отличие от первоначальных эскизов чистовая композиция прорисовывается более тщательно. Прежде всего это касается фигур в целом, внутреннего строения моделей, а также деталей, фурнитуры. Техника исполнения — различная, с использованием приемов изобразительной выразительности. Материал — бумага или картон.

Эскиз художника должен не только отражать оригинальную идею модели, но одновременно показывать путь к ее воплощению в условиях современного производства. В связи с этим выполняются рабочие эскизы, которые передают полное представление о разрабатываемых формах, композиции и конструкции. С этой целью одна и та же модель изображается в различных поворотах: одежда — вид спереди, сбоку, сзади; обувь —

профиль внутренний и внешний, вид сверху, снизу (рис. 207). Особое внимание уделяется ясности композиции и конструкции модели. Рабочие эскизы выполняются, как правило, линейно-конструктивно, одним цветом, с уточнением формы изделия, отдельных деталей, пропорций и т.д.

Рабочий эскиз галантерейных изделий целесообразно выполнять в натуральную величину, чтобы иметь более полное представление о будущей модели, а также с целью удобства разработки лекал для макета. В таком случае сумки, портфели, кошельки, чемоданы и т.п. изображаются в двух положениях — спереди и сбоку. Здесь же прорисовывается общий вид изделия в развороте в уменьшенном масштабе. Такой прием позволяет увидеть композиционное решение изделия в целом и облегчает дальнейшую работу конструктора при разработке лекал, так как ясны все размеры и пропорции и искажения замысла художника практически исключаются.

Эскизы, выполненные в условиях моделирующей организации, рассматриваются и утверждаются на художественно-техническом совете с точки зрения ори-



Рис. 207. Рабочий эскиз обуви.

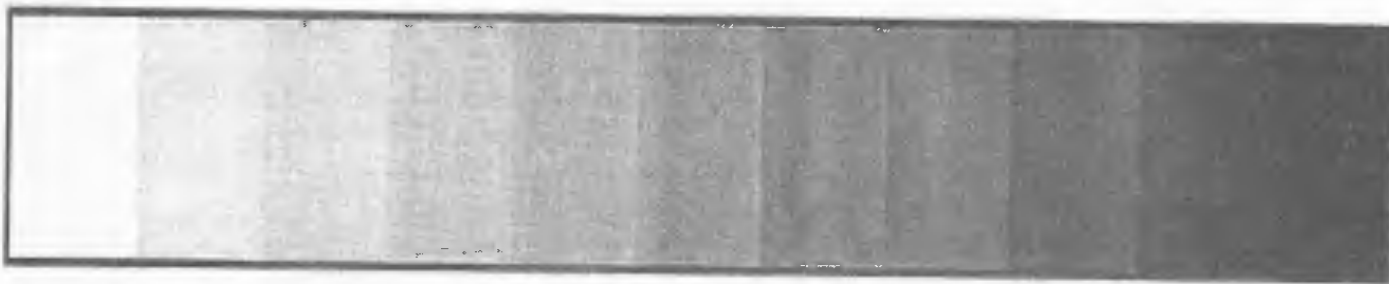


Рис. 208. Шкала ахроматических тонов.

гинальности и новизны художественного решения, конструктивности, технологичности. На эскизах представляется дата утверждения, номер технического задания, вид, род, назначение образца, рекомендуемые материалы, фамилии авторов – художника и конструктора.

Так как создание эскизов – творческий процесс и привести его к определенным канонам трудно, выполнение эскизов каждого названного здесь вида может отличаться очень большим разнообразием. В тексте были рассмотрены некоторые наиболее характерные примеры работы над эскизами.

Приступая к разработке эскизов обуви, одежды, аксессуаров, художник-проектировщик ставит перед собой вопросы: для кого? для чего? из чего?

В результате возникает “что?” – содержание, а не отвлеченная модель.

### 6.3. ЯЗЫК ЭСКИЗА

Раскрытию содержания эскиза, его читаемости способствует грамотный язык изображения. Художник, разрабатывая эскизы, обращается к различным средствам и приемам изобразительной выразительности. Наибольшую выразительность содержит графическое решение, способствующее широкому раскрытию содержания эскиза.

Практически для художника цветовой тон есть непосредственное ощущение светлоты цвета (ахроматического и хроматического). Из множества ахроматических тонов (градаций от белого до черного или наоборот), различаемых глазом человека, для практической работы художника принято достаточным девять тонов в их простом ритмическом движении от белого до черного (рис. 208). При взгляде на равноступенную ахроматическую шкалу глаз адаптируется к среднему фоновому тону, господствующему по площади над всеми другими тонами. Только на фоне среднего тона другие тона воспринимаются в их действительной светлоте: белизна белого, чернота черного и т.д. Средний тон (и не только серый) обладает рядом отличительных свойств. Композиции, построенные на средних и близких к нему тонах, вызывают ощущение спокойствия. Светлый тон наиболее чуток к выявлению

одновременного светлотного контраста и в зависимости от окружения становится то светлее, то темнее.

Ахроматический тон является также лучшим мериллом для определения насыщенности цветовых тонов. Будучи нейтральным в отношении теплоты и холодности различных тонов, он используется для различения этих признаков. Если положить на любую композицию рамку, покрашенную в средний серый тон, можно определить общее тональное состояние композиции, степень насыщенности цветовых пятен, их светлоту и интенсивность. Если же анализировать композицию с помощью белой или черной рамки, тональное его состояние и цвета окажутся искаженными.

Условием любого изображения на плоскости является выступание одних пятен относительно других. На такое выделение цветовых пятен главное влияние ока-





зывает их относительная светлота. Таким образом, всякое тональное изображение на плоскости основывается на выступании светлых и отступании темных пятен по отношению друг к другу и к среднему по светлоте полутону (или полутонам). Но выступание пятен зависит не только от светлоты, цвета и насыщенности, но и от площадей, которые они занимают в композиции. Чем больше относительная площадь пятна, особенно светлого, тем оно заметнее. И наоборот, чем меньше пятно, тем менее оно заметно.

Сильное влияние на выделение пятен (светлых и средних) в композиции оказывает обведение их контура черным (или каким-нибудь хроматическим темным) цветом. Чем толще линия контура, тем пятно заметнее. Явление выступания пятен, образующих композицию и выражающих ее содержание, ее изобразительную силу, позволяет художнику сознательно выделить главное и приглушить второстепенное.

В двухтоновой композиции имеет место один орнамент (изображение): на черном – белый или на белом – черный. В трехтоновой композиции неизбежно наличие двух орнаментов (изображений), например белого и черного на фоне среднего тона. Один из орнаментов может быть ведущим, главным. Если в двухтоновой композиции степень выступания пятна определяется его относительными размерами, то в трехто-

вой она обусловлена другими причинами: прежде всего воспринимаются самые светлые и самые темные пятна, потому что они являются крайними, замыкающими тональный диапазон; полутона же менее заметны.

Светлотная контрастность является главным средством построения композиции. Для равноступенного ряда ахроматических цветов характерно большое разнообразие тональной контрастности: от максимальной (белой – черной) до минимальной (между средними тонами). Поэтому в трехтоновых композициях возможны различные тональные (светлотные) диапазоны (рис. 209). Композиция, содержащая белый и черный цвета самого широкого диапазона, выглядит ярче, контрастнее, чем композиция, выполненная в средних тонах.

Двухтоновые композиции – простейшие тональные решения. Введение в композицию третьего тона резко повышает изобразительные возможности светлотных контрастов. При этом тремя необходимыми и достаточными для образования пропорции величинами становятся не сами тона, а контраст между ними. Например, композиция построена на белом, черном и средне-сером. Получается пропорция: контраст между белым и черным так же относится к контрасту между белым и серым, как и к контрасту между черным и серым. Это означает простой вид соразмерности целого и его частей – деление на равные части, принцип

Рис. 209. Светлотный диапазон в трехтоновой композиции костюма (художник В.Я.Бирюков).

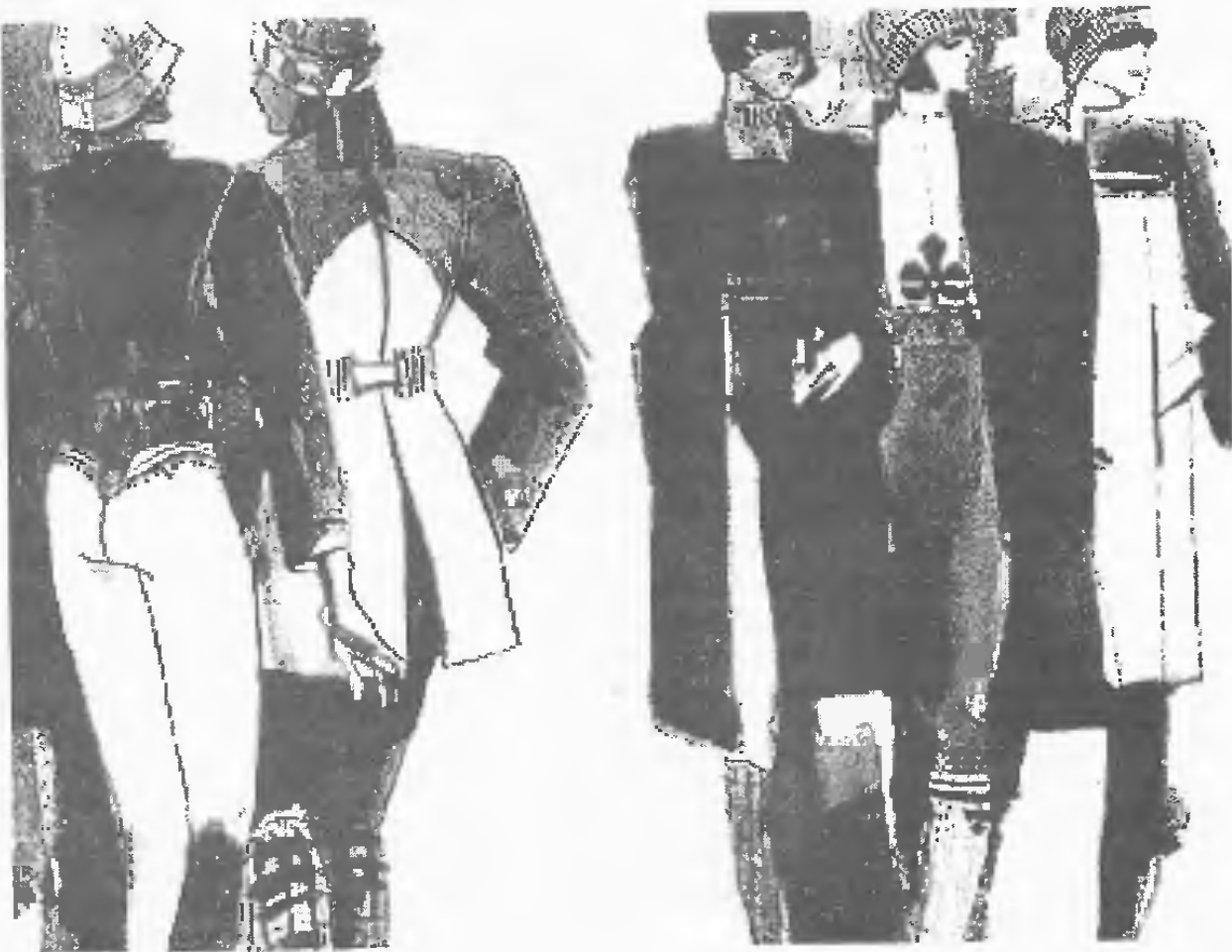


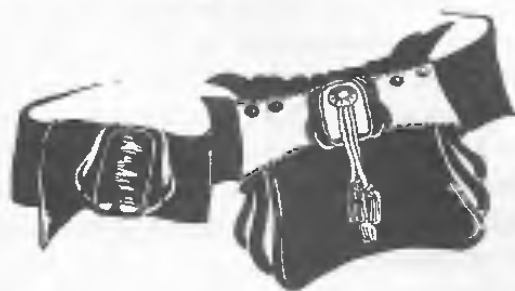


Рис. 210 (сверху и справа). Трактовка эскиза одежды, обуви.

одинаковости. Если же композиция состоит из трех тонов – черный, белый и серый ближе к черному, здесь уже имеется другая пропорция: контраст между белым и черным так относится к контрасту между белым и серым, как последний относится к контрасту между серым и черным, что означает вид пропорционального деления – золотое сечение – принцип разнообразия. При этом следует отметить, что математическую пропорциональность в применении к композиции в данном случае нужно рассматривать лишь как некоторую среднюю норму, отступление от которой возможно и зависит от конкретных условий.

Трехтоновость обеспечивает ясную читаемость произведения искусства, его конструктивность. В композиции возможно присутствие и большего количества тонов, чем три. Однако добавочные тона должны приближаться к трем основным, иначе изображение теряет читаемость и другие качества.

На общее тональное состояние композиции влияет также площадь светлых, средних и темных пятен, т.е. соотношение (пропорции) этих площадей. Возможны следующие варианты: а) светлого, серого и темного тонов – поровну, композиция – статичная, особенно, ес-



ли тона равноступенны; б) много светлого и сближенного с ним среднего тона, мало темного, композиция – светлая, тонально-динамичная; в) много темного и сближенного с ним среднего тона, мало светлого, композиция – темная, тонально-динамичная; г) много среднего, площади светлого и темного тонов невелики, композиция – графична.

Лучшее взаимодействие площадей трех тонов наступает тогда, когда они связаны (хотя бы приблизительно) математическими пропорциями. Для трех площадей эти пропорции считаются таковыми: площади светлых, средних и темных – равны; большая площадь (любого из тонов) – 50%, средняя – 31%, меньшая –

19%. Закономерная связь между площадями трех тонов обеспечивает композиции тональную собранность.

Основные виды решений тональных композиций: композиции на каком-либо среднем по тону фоне, где роль орнаментов (изображений) выполняют светлый и темный тона; композиция на светлом фоне, а изображение выполнено средним и темным тонами; композиция на темном фоне, а изображение выполнено светлым и темным тонами.

Множество сочетаний различных диапазонов с различными пропорциями тонов и площадей открывает перед художниками-проектировщиками широкий простор для творческих исканий и решений при разработке композиции костюма.

Условием орнаментального искусства считается плоскостность изображения. Двухтоновые композиции – всегда плоскостны. Чтобы в многотоновых композициях избежать плановости, необходимо соблюдать одно из следующих правил: все светлые пятна должны быть равностветлы, все темные – равнотемны, полутон должен быть два или три, причем обязательно сильно сближенных; светлых – два сильно сближенных тона, темных – один или два сильно сближенных тона, полутон – один. Каждое из этих правил также как бы приближает композицию к трехтоновой.

Графическими средствами выполнения эскизов являются карандаши, чернила, тушь, краски (акварельные, гуашь, темпера), сангина, уголь, соус, пастель, фломастеры, цветная бумага для аппликаций и т.п. Материалом, на котором выполняются эскизы, могут быть бумага и картон различных сортов.

Ахроматическое и хроматическое решение эскизов может быть двух- и трехтоновым, линейным, пятновым или линейно-пятновым (рис. 210). Эскизы всех видов выполняются по-разному – это может быть одноцветная двух- или трехтоновая графика, многоцветная графика, а также различные декоративно-живописные приемы решения.

Линейное решение эскиза можно осуществить кистью, пером, карандашом, фломастером; пятновое решение с передачей фактурных характеристик – красками, цветными чернилами, тушью. При выполнении эскизов красками используется различная техника – пятновая заливка, энкаустика, монотипия, аппликация с использованием цветных бумаг и выкрасок и т.п. С использованием различной техники выполнения эскизов представляется возможность передать в эскизе фактурное решение (рис. 211), отражающее образную характеристику замысла художника. Наносить краску (акварель, гуашь, темперу) кистью можно по-разному – прозрачно, пастозно, лессировкой и т.д.

Для графической передачи фактур материалов (кожи, меха, текстильных материалов и др.) используются

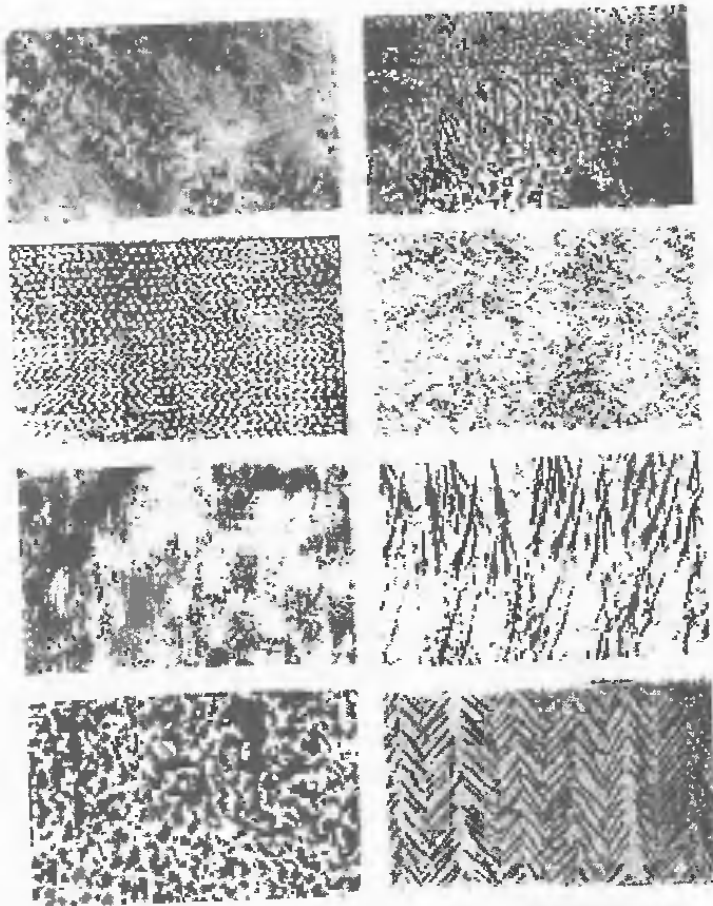


Рис. 211. Фактура как изобразительное средство.

различные приемы выполнения эскизов: прорисовка эскиза иголкой на белой бумаге, затем заливка акварелью определенной поверхности; работа воском как рисующим материалом; монтаж аппликаций – самостоятельно или в сочетании с другими приемами; нанесение густотертых красок (гуашь, темпера) на поверхность готовых фактур материалов (ткань, кожа, искусственная кожа с рисунком тиснения под рептилию и др.), а затем отпечатывание их на соответствующих участках эскиза на бумаге; нанесение краски на эскиз губкой (мелко- или крупнозернистой) для получения фактур мягких ворсистых материалов; нанесение краски на эскиз полусухой жесткой кистью (щетиной) с набранной на нее неразведенной водой гуашью для получения различных вариантов меховых фактур (колючих, жестких и др.); нанесение неразведенной гуаши на увлажненную бумагу (“по-мокрому”) полусухой жесткой кистью для получения мягких ворсистых фактур меха и текстиля; одно- или многослойное покрытие эскиза поочередно слоями густой краски и воском (2–3–4 слоя), затем процарапывание иголкой, скальпелем или другими инструментами в определенных местах с выявлением рисунка, композиции (в технике энкастика); нанесение на стекло кистью, тампоном или катком слоя масляной краски с разбавителем с последующим накладыванием на него листа бумаги (белой или тони-

рованной) и прорисовыванием (не касаясь бумаги руками) карандашом эскиза, затем выполнение оттиска рукой на нужных участках композиции (в технике монотипия).

Сочетание различных приемов выполнения эскиза позволяет разносторонне и наиболее полно раскрыть дарование и замысел автора уже на первоначальном этапе процесса творчества.

#### 6.4. МАКЕТИРОВАНИЕ ОДЕЖДЫ

Как этап творческого процесса макетирование целесообразно в любом случае независимо от того, создается ли выставочная, уникальная, единичная модель или отрабатывается дизайнерская вещь, предназначенная для тиражирования, работает ли молодой, начинающий автор или опытный мастер. Макетирование – это поиск новых форм, логичных и совершенных конструкций, гармоничных и выразительных композиций, оптимальных технологических решений и т.п. Макет – объемное изображение вещи (предмета, изделия), дающее представление о ее функции, форме, композиции, конструкции.

С помощью макета наглядно прочитывается форма (модель) во всех поворотах и ракурсах, цветовое и фактурное ее решение. Чем яснее представляет себе автор будущую модель и глубже прорабатывает ее в эскизе, тем в большей степени макет будет соответствовать эскизу. Любое несоответствие, любая неточность или отклонение от принятого (утвержденного) эскиза требуют исправления, корректировки макета, а иногда, если идея эскиза не находит своего воплощения в объеме, требуется отход от эскиза или разработка нового. Макет иногда может создавать впечатление, не соответствующее первоначальному (эскизному) замыслу. Такое несовпадение возникает из-за отсутствия у проектировщика пространственного мышления при разработке эскизов, недостаточного опыта работы по созданию объемной формы и т.п.

Макетирование одежды проводится в основном способом накладки. Модель “лепят” из бумаги, макетной или основной ткани (материала) на манекене или фигуре человека. Макетный материал своими пластическими свойствами должен напоминать тот, который закладывает художник в проект будущей модели. В большинстве случаев это хлопчатобумажная бязь. Чтобы придать ей соответствующую имитацию основного материала, бязь крахмалят, пропитывают клеем, окрашивают, расписывают и т.д. Макетирование способом накладки обогащает замыслы художника, расширяет диапазон его творческих возможностей. При макетировании выявляются пластические свойства материала (особенно, если основой замысла художника яв-

## 6.5. МАКЕТИРОВАНИЕ ОБУВИ

ляется апробация материала, его художественно-выразительных достоинств), определяются необычные соотношения, членения, ритмы, цветовые и фактурные сочетания в композиции костюма, декоративные и конструктивные решения и т.п.

Известным способом создания элементарной формы одежды является использование полотнища ткани цельным куском ("в два роста", "в две длины"), сложенного вдвое по линии утка, с образованием по сгибу прямой линии плеча. Сделав посередине сгиба разрез или соответствующим образом оформив вырез для головы, получают то, что издавна называется туникой – основой костюма древних (об этом подробно говорится в п. 2). Тектоника костюма, созданного по такому принципу, находится в прямой зависимости от пластических качеств материала, удерживаемого на плечевом поясе, а спадающие складки формы создаются за счет собственной тяжести материала, его количества и качества. Рукав костюма такой формы – также прямое полотнище, соединенное со станом по прямой линии (прямая пройма).

Создание форм, приближенных к форме тела или повторяющих ее, требует введения различных формообразующих элементов, с помощью которых материал выкладывается по сферической поверхности, как бы следуя за формами тела и его частей. В этом случае возможно использование косо́го расположения ткани (под углом 45° к нити основы), обеспечивающего большую пластичность, а также введение таких формообразующих элементов, как шнуровка, вытачки, рельефы. Последнее используется также в том случае, если форма создается из жестких, с невысокими пластическими свойствами материалов. Важную роль в создании форм в таком случае играет совершенство конструктивного решения.

При макетировании отрабатывается форма (в том числе длина модели), уточняется конструкция или выявляются необычные конструктивные решения, идет поиск композиции, определяются детали, отделка – их величина, место расположения, пропорции, цвет, фактура, рисунок и т.п. Согласовывается форма, композиция и конструкция модели с образом человека. Макет особенно необходим при создании новых форм моделей из таких материалов, как мех, кожа, замша, бархат и т.п.

После отработки новой идеи, замысла в макете модель создается в основном материале.

Модель, созданная художником, – это лишь начало жизни вещи, существующей пока что в "идеальной", проектной форме. Донести до массового потребителя качественную продукцию, пользующуюся успехом у населения, – значит разумно построить коллективную деятельность и на следующих этапах: производство – потребление.

Процесс художественного моделирования обуви включает в себя не только разработку верха модели, но и одиовременное решение низа, т.е. целостное создание образца (модели). Апробация первоначального замысла, изложенного в творческом эскизе, и перевод его решения из плоскостного в объемное, как правило, проводится через макетирование.

Исходным объектом в творческом процессе макетирования является обувная колодка, соответствующая размерам и форме стопы ноги человека. Антропологические данные о размерах стоп населения являются основой построения рациональной внутренней формы обуви и полномерно-ростовочного ассортимента. С точки зрения конструирования колодок и обуви в стопе выделяют три участка: пяточный, соответствующий предплюсневой части стопы, геленочный – плюсневой, носочный – пальцевой части стопы.

На рис. 212 изображен скелет стопы с обозначениями: 1 – большая берцовая кость; 2 – внутренняя лодыжка; 3 – таранная кость; 4 – головка таранной кости; 5 – ладьевидная кость; 6 – пяточная кость; 7 – первая плюсневая кость; 7' – головки плюсневых костей; 8 – сесамовидная кость; 9 – основная фаланга большого пальца; 10 – ногтевая фаланга большого пальца; 10' – ногтевые фаланги второго и третьего пальцев; 11 – межкостная связка; 12 – малая берцовая кость; 13 – сочленения между костями голени; 14 – наружная лодыжка; 15 – пяточная кость; 16 – межкостные мышцы; I – первая клиновидная кость; II – вторая клиновидная кость; III – третья клиновидная кость; IV – кубовидная кость.

При обмере стопы отмечаются основные ориентиры (опознавательные) точки (рис. 213, а): 1 – передняя точка стопы на первом или втором пальце – самая удаленная точка от пятки; 2 – наивысшая точка на первом пальце; 3 – центр головки первой плюсневой кости; 4 – наиболее выступающая точка внутреннего контура стопы – внутренний пучок; 5 – точка сгиба стопы; 6 – центр внутренней лодыжки; 7 – наиболее выступающая точка сзади стопы – пяточная точка; 8 – центр наружной лодыжки; 9 – наиболее выступающая точка пятого плюснефалангового сочленения – точка наружного пучка; 10 – точка конца мизинца; 11 – самая глубокая точка третьего межпальцевого промежутка; 12 – точка середины стопы. Точки 3, 4 и 9 определяют прощупыванием, точку 12 – после определения длины стопы, остальные точки – визуально.

Обувная колодка представляет собой обобщенную, стилизованную модель стопы ноги (рис. 213, б). Обувные колодки по группам и номерам подразделяют аналогично обуви. Номер колодки определяет длину стопы, выраженную в сантиметрах.

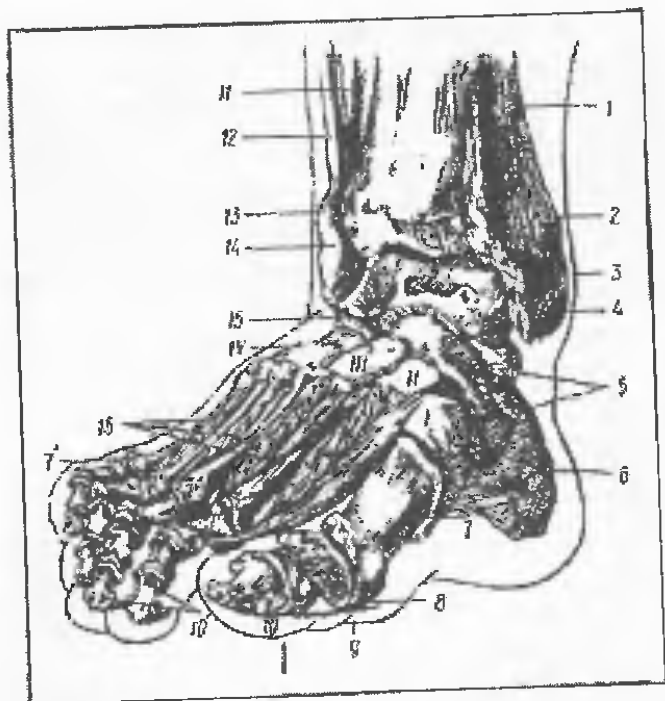


Рис. 212. Скелет стопы.

Утилитарные, а также эстетические качества обуви зависят в первую очередь от качества и совершенства колодок, ибо недостаточный учет анатомии и физиологии стопы ноги человека при проектировании колодок влечет за собой создание неудобной обуви, которая быстро деформируется и может привести к развитию патологических отклонений в стопе. Удобство обуви в процессе эксплуатации прежде всего зависит от того, насколько взаимосвязаны соотношения между размерами и формой стопы и обуви. Поэтому созданию обувной колодки предшествует изучение стопы в различных поворотах, ракурсах (рис. 214).

Установлено, что при переходе от формы стопы к форме колодки необходимо форму плантарной части стопы в области пятки и наружного опорного свода полностью отображать в следе колодки; при построении следа колодки в области переймы, соответствующей внутреннему своду, проектировать зазор, который должен оставаться между стопой и обувью (в противном случае внутренний свод станет опорным, что не соответствует его функции); пучково-носочную часть следа колодки оставлять без изменения ввиду того, что распределение нагрузок под головками плюсневых костей у разных людей слишком разнообразно, поэтому при проектировании стандартных колодок предусматривать специальные выпуклости, соответствующие головкам плюсневых костей, нецелесообразно. На основе проведенных исследований были разработаны контуры продольно-осевых сечений следа колодок ра-

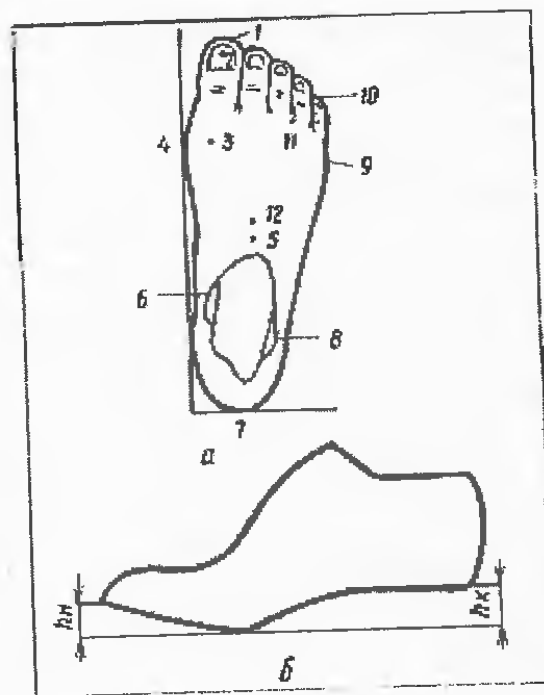


Рис. 213. Основные ориентирные точки стопы и обувной колодки.

циональной формы с различной приподнятостью пяточной части (рис. 215).

Обувная колодка — это сложное скульптурное изделие, построенное с учетом изменений формы и размеров стопы в процессе работы, допустимого сжатия стопы обувью в различных анатомических участках, не нарушающего условий, необходимых для нормального функционирования стопы. Принимаются во внимание также возрастные особенности стопы, особенности конструкции и методы изготовления обуви.

Обувная колодка — это инженерно-техническая конструкция с унификацией форм. В основе унификации форм колодок лежит четкая классификация их по всем группам с учетом рода и вида обуви, а также приподнятости пяточной части, т.е. высоты каблука.

В зависимости от вида изготавливаемой обуви колодки по назначению подразделяются на типы: 1 — для закрытой обуви (ботинки, полуботинки, туфли, сандалеты, опанки); 2 — для легкой обуви (сандалии, спортивные, домашние и дорожные туфли); 3 — для летней открытой обуви (туфли с открытой носочной и пяточной частями); 4 — для утепленной обуви (полусапожек с резинками) с верхом из юфти; 5 — для туфель-лодочка; 6 — для сапог и полусапог с верхом из юфти; 7 — для сапог из кож хромового дубления; 8 — для спортивной обуви; 9 — для обуви специального назначения.

В зависимости от приподнятости пяточной части  $h_k$  (рис. 213) обувные колодки подразделяют на: колодки для обуви без каблуков — 0, для обуви с низкими



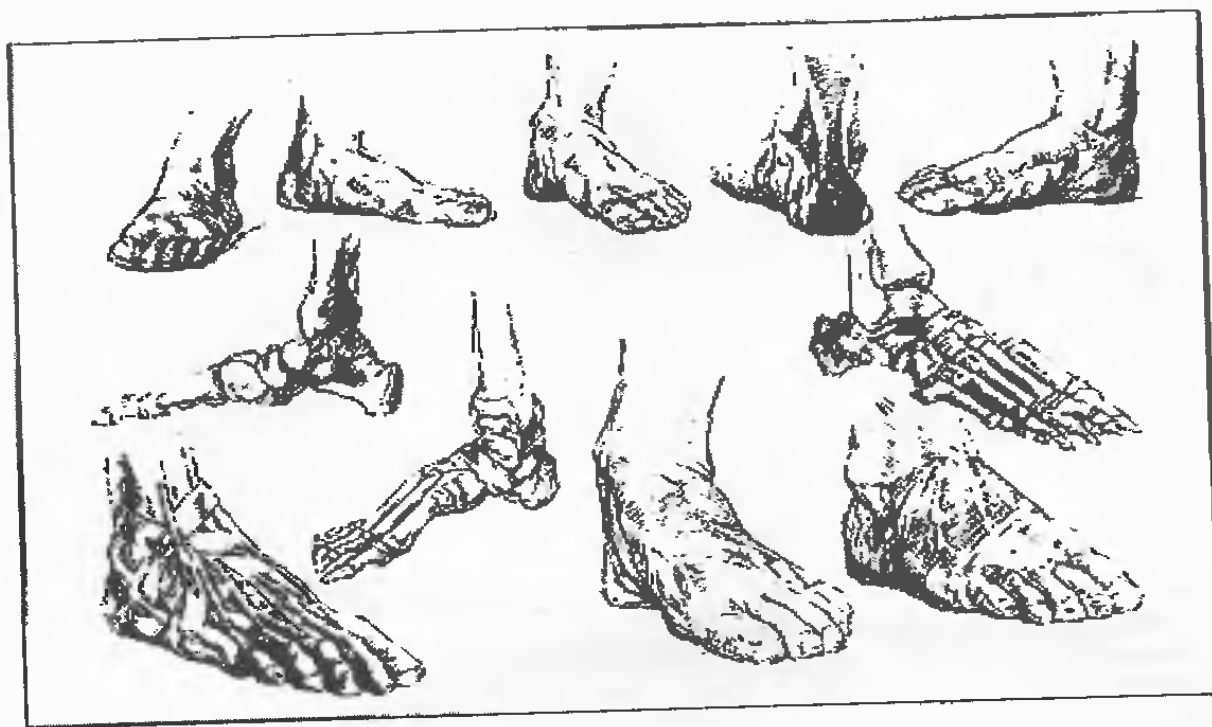


Рис. 214. Стопа ноги в различных поворотах.

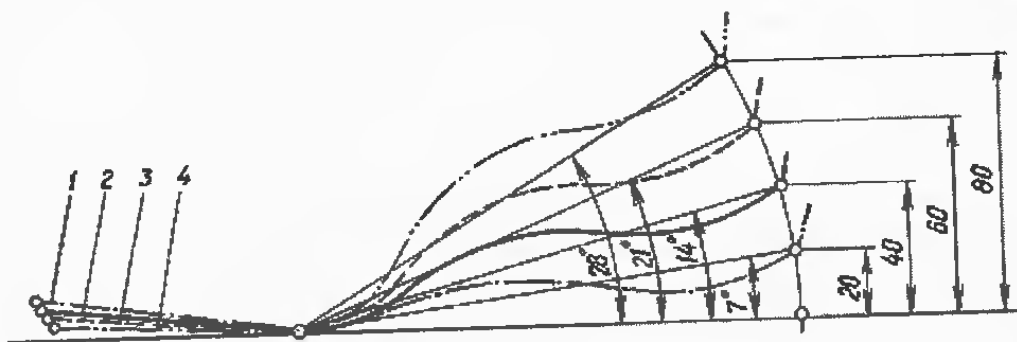
каблуками – 3, 5, 10, 15, 20, 25; для обуви со средними каблуками – 30, 35, 40, 45; для обуви с высокими каблуками – 50, 55, 60, 65; для обуви с особо высокими каблуками более 60. Высоту подъема носочной части  $h_n$  измеряют по оси от опорной поверхности до точки минимального припуска по длине следа. Минимальный припуск к длине стопы для женских колодок – 5 мм, для остальных – 10 мм. В пределах каждой определенной группы обуви осуществляется унификация формы колодок до носочной части.

Носочная часть колодки и обуви – выражение стилевых и модных особенностей. Следовательно, при создании новой формы обуви изменяются в сущности форма носочной части, высота и форма каблука (рис. 149). В зависимости от наполнения носочной части длина декоративного припуска увеличивается или уменьшается. Конструкция колодки со сменяемой формой носочной части способствует без особых труд-

ностей и больших затрат в условиях производства обновлению и расширению выпуска моделей обуви, позволяет разрабатывать принципиально новые формы колодок, например для нового ассортимента обуви, не нарушая принципов унификации колодок.

В условиях учебных занятий по композиции художественное макетирование начинается с получения необходимой формы колодки как исходного объекта для творческого процесса и объемно-пространственного мышления. Перед студентом ставится сложная творческая задача – разработать в макете новую форму обуви, соответствующую моде сезона, перспективной моде или совершенно необычное фантазийное предложение, например на основе исторической обуви. Студент, зная анатомию и физиологию стопы, ведет творческий поиск новой формы колодки. За исходную принимается имеющаяся в наличии любая обувная колодка. Ставится задача – “вылепить” форму носочной части (рис.

Рис. 215. Продольно-осевые сечения следа колодок рациональной формы с приподнятиостью пяточной части на 20, 40, 60 и 80 мм



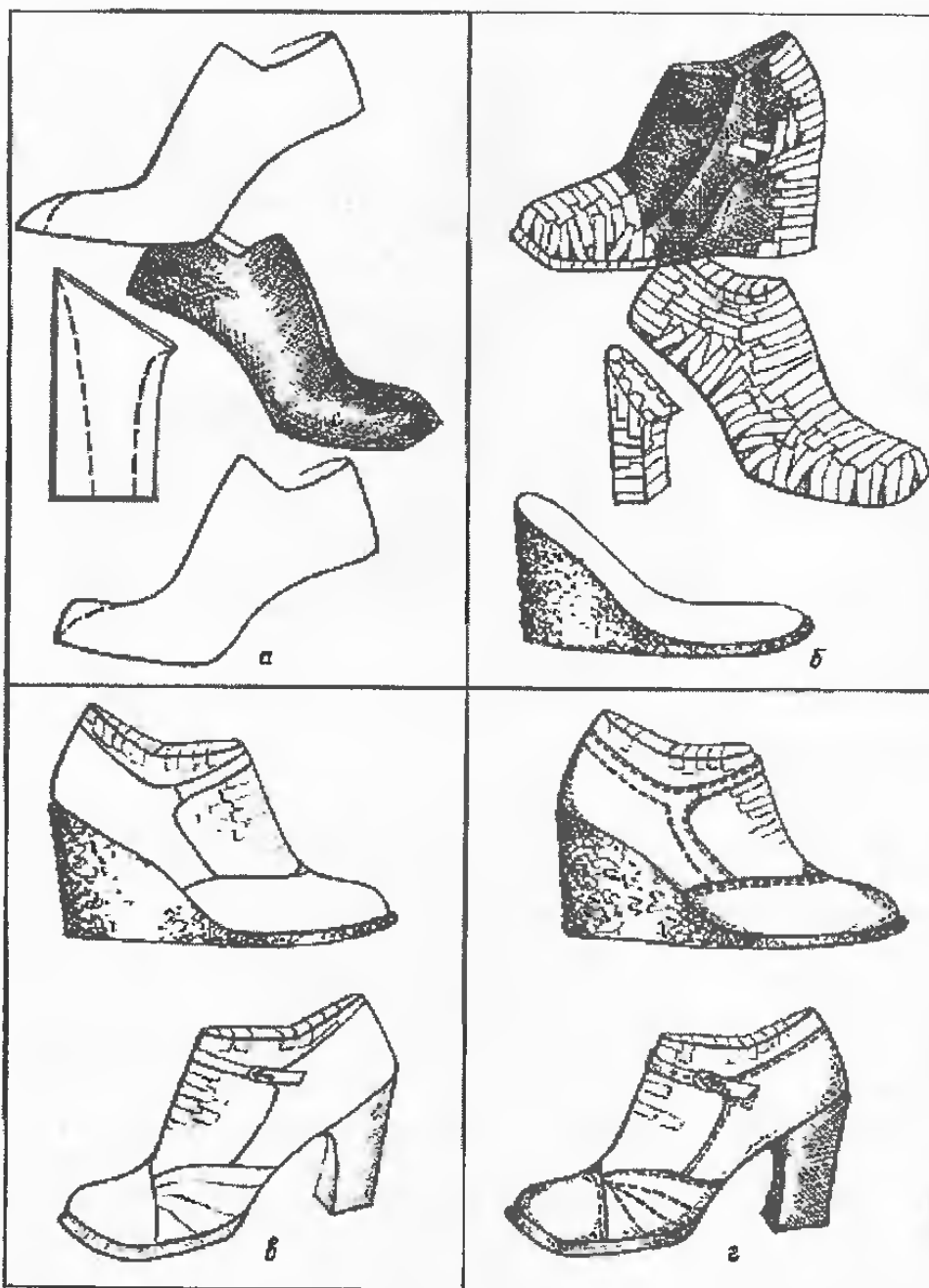


Рис. 216. Этапы художественного макетирования обуви способом "папье-маше".

216) согласно эскизу с помощью наклеивания на поверхность колодки опилок (с использованием декстринового клея) или кожи с последующей обработкой носочной части.

Предлагается простейший метод наращивания носочной части колодки. Для этой цели используется пластилин, который наносится на носочную часть колодки в объемах и пропорциях, соответствующих замыслу автора.

Форма носочной части должна логично и композиционно сочетаться со всей скульптурной формой колодки, не нарушая ее пластической целостности. Поэтому в процессе поиска носочной части колодки необходимо постоянно проверять и корректировать новую форму с различных позиций – сверху, спереди, сбоку.

Подготовленная таким образом носочная часть колодки не должна иметь вмятин, бугров, волнистой линии свода, т.е. дефектов на поверхности, которые могут повлиять на качество готового макета и снизить впечатление от его восприятия.

Следует отметить, что не только подготовка колодки, но и изготовление всех деталей и макета в целом требуют тщательности и чистоты обработки. Макет должен выполняться с достаточной художественной выразительностью: лишь в таком случае разработанная модель прозвучит во всю силу и автор (художник-проектировщик) сможет убедить зрителя в своем интересном творческом замысле. И напротив, низкое качество изготовления макета снизит впечатление даже от оригинального и своеобразного предложения модели в эскизе.

После корректировки носочной части колодки закрепляется слой пластилина путем обтягивания колодки тканью (типа саржи) и нанесения на нее пленкообразующего вещества, которым может быть силикатный клей.

Обувь – это малая скульптурная форма, пластичность и выразительность которой зависит от органичного соединения двух составных структур верха обуви (заготовки) и низа (подошвы с каблуком). Касание двух этих форм, взаимодополняющих и обогащающих друг друга во имя целостности и выразительности обуви, соответствует продольному следу колодки, линии свода стопы. Свод стопы представляет собой упругую, гибкую, пластичную систему. Обувь же своим строением, пластическим решением должна подчеркивать строение и форму стопы. С точки зрения художественной, композиционной линия, повторяющая в обуви свод стопы, является особо важной: она выявляет пластику, совершенство, стройность обуви и, следовательно, ног человека; подчеркивает выразительность, тектонику, образность фигуры человека и вещи. Плавность, гибкость этой линии зависит во многом от тектоники каблука и подъема носочной части, пропорциональных соотношений между верхом и низом (подошвой), между передней и задней частью обуви. В связи с тем что в мужском костюме верхняя часть обуви (частично или полностью) визуально не просматривается и перекрывается брюками за счет длины и ширины их низа, значение пластичности линии свода (следа в обуви), а вместе с тем и всей обуви в системе “костюм” усиливается еще больше.

В целом ни у кого не вызывает сомнения, что обувь с выразительной линией продольного следа и на каблуке делает фигуру человека всегда стройнее и пластичнее. Но при всем этом не следует забывать об утилитарных качествах обуви. Удобство обуви связано с тем, насколько внутренняя форма ее взаимосвязана со стопой, а также зависит от правильного распределения давления стопы на обувь в разных опорных участках, в статике и динамике. Для этого требуется такое конструктивное решение обуви, чтобы форма стелечной поверхности ее полностью соответствовала плантарной части стопы во всех ее участках – пучковой, перемычковой, пяточной. Эти важные утилитарные качества обуви при их оптимальном конструктивно-технологическом решении переходят в разряд эстетических, делая обувь еще более целостной и гармоничной.

Отработка в макете формы будущей модели проводится при одновременном решении и низа и верха обуви. В зависимости от задач, стоящих перед автором, низ изделия может быть подготовлен по-разному: подбором готовой подошвы и каблука; подбором готового литого низа обуви; поиском через лепку нового реше-

ния низа обуви; комбинированно – например подбором каблука и лепкой подошвы. Макет низа обуви в зависимости от поставленных задач выполняется отдельно или вместе с колодкой. Сложные формы низа целесообразно выполнять отдельно от колодки.

Макет обуви можно создать по-разному: по жесткой оболочке, полученной на вакуум-аппарате из поливинилхлоридной пленки; получением слепка с помощью ткани или других материалов, способом папье-маше. В зависимости от цели, преследуемой макетированием (уточнение пропорции, конструкции, разработка шаблонов, получение общего впечатления от объемной формы, создание новой перспективной модели, отработка цветового и фактурного решения), выбирается тот или иной способ. Здесь основная задача – научиться творческому мышлению и воплощению в объеме новых моделей с выявлением художественных достоинств и учетом конструктивных особенностей.

Макетирование обуви по жесткой оболочке из поливинилхлоридной пленки. Начинать “лепку” формы (оболочки) обуви можно как на “голой” колодке, так и на колодке с предварительно прикрепленными к ней внутренними и промежуточными деталями. Сам процесс “лепки” в обоих случаях один и тот же. Для более полного представления о форме обуви, ее величине, объемности, масштабности (а с позиции конструкторско-технологической – получение припусков на толщину внутренних и промежуточных деталей) целесообразно получать оболочку на колодке с предварительно прикрепленными к ней внутренними и промежуточными деталями – подкладкой, межподкладкой, язычком (клапаном), подблочниками, задником, подноском, стелькой. В таком случае при расчленении полученного макета-оболочки (спрямлении на плоскости) получается условная развертка с уже заранее заданными припусками на толщину внутренних и промежуточных деталей. При этом достигаются максимально точные припуски во всех местах и направлениях. Фактически получается поверхность, по площади равная поверхности верха готовой обуви. Все детали обуви, находящиеся между стопой и верхом (если решено макет создавать таким образом), прикрепляются к колодке в такой последовательности, в какой они расположены в обуви. Толщина всех деталей должна соответствовать требованиям стандартов.

На колодку в точки наколов (в пучковой и геленочной частях на гребне) вбиваются гвозди без шляпок. При нанесении контуров деталей и композиционных линий на жесткую оболочку ориентирными точками будут служить выступы гвоздей. Стелька соответствующего размера прикрепляется к колодке. Кожаную и текстильную подкладки соединяют предварительно на машинные или клеем непосредственно на колодке. Затыж-

ку подкладки производят обычно клеем НК. При за-  
тяжке подкладки избегают складок на ребре стельки.

Для задников и подносков применяют материалы,  
которые будут использоваться в проектируемой моде-  
ли, а также воск (зубопротезный), из пластин которого  
предварительно вырезают шаблоны, соответствующие  
размерам этих деталей. Вырезанные детали кладут на  
4–5 мин в воду при температуре 70–80°C. Воск размяг-  
чается, может принимать любые формы и в таком виде  
его легко зафиксировать на колодке. Рекомендуется  
приформованный задник и подносок спустить по краю  
на ширину согласно стандартным требованиям. Кроме  
того, для лучшего прилегания задников следует убав-  
лять (укорачивать и заужать) стельку в пятке (величина  
укорачивания взаимосвязана с толщиной стельки) пе-  
ред прикреплении стельки к колодке.

Для создания жесткой оболочки на поверхности ко-  
лодки применяют разные пластмассы в виде тонкого  
листа – пленки. Она должна при нагреве размягчаться  
(в интервале температур 60–120°C) и формоваться, а  
после охлаждения сохранять форму – не усаживаться  
и не растягиваться, но при этом пленка должна остать-

ся гибкой. Этими свойствами обладает, например,  
пленка из поливинилхлорида с малым содержанием  
пластификатора (около 70%) и толщиной 0,3–0,5 мм.

Для получения жесткой оболочки подготовленную  
колодку устанавливают на столе вакуум-аппарата, на-  
кладывают лист пленки и закрывают раму. Электрона-  
греватель разогревает пленку до температуры размят-  
чения. После размягчения пленки его отодвигают (от-  
кидывают). Стол поднимается, доходит до верхнего по-  
ложения, колодка вытягивает пленку и выдавливает  
форму своей верхней части в размягченной пленке. За-  
тем включается вакуум-насос, который отсасывает воз-  
дух из камеры, и размягченная пленка плотно обхваты-  
вает всю боковую поверхность колодки. Дав остыть по-  
лученной оболочке, выключают аппарат и вырезают  
участок, точно копирующий поверхность подготов-  
ленной колодки. Время, необходимое для получения  
оболочки, следующее, с: нагрев пленки – 20–22,  
формование – 10–12, закладка и сьем пленки – 15–20.

Не снимая оболочки с колодки, внимательно нано-  
сят на макет согласно эскизу композиционные и кон-  
структивные линии карандашами “стеклограф” или  
“живопись”. При нанесении контуров деталей на обо-  
лочку (особенно, если ставится задача создания сугубо  
промышленных моделей с учетом стандартизации и  
унификации деталей) основные размеры (высоту бер-  
цев, глубину выреза союзок, высоту задников и др.),  
установленные для обуви данного вида, берут из соот-  
ветствующей технической документации.

Прорисовка макета – творческий процесс, требую-  
щий знания основ композиции обуви и умения приме-  
нять их на практике. Отрабатывая расположение на по-  
верхности макета линий (как это задумано в эскизе),  
автор модели не должен забывать о взаимосвязи ли-  
ний, деталей формы (модели) с анатомическим строе-  
нием стопы или стопы и голени. Для этого на макет  
(жесткую оболочку) наносят базисные линии, распола-  
гая их перпендикулярно плоскости, на которой уста-  
новлена колодка без учета высоты приподнятости пя-  
точной части колодки (рис. 217, а).

Базисные линии проводят на следующих рассто-  
яниях от наиболее выпуклой точки пяточной части (Д  
– длина стопы, см, т.е. номер колодки в метрической  
системе нумерации): точка наружной лодыжки – 0,20Д;  
точка сгиба стопы – 0,41Д; середина стопы 0,50Д; на-  
ружный пучок – 0,62Д; внутренний пучок – 0,73Д; ко-  
нец мизинца – 0,80Д (рис. 217, б). При нанесении базис-  
ных линий учитывают толщину деталей подкладки и  
задника, добавляя эту величину к расстояниям от наи-  
более выпуклой точки пяточной части до базисных линий.

На макет (оболочку) целесообразно перенести ряд  
ориентирных точек с колодки – верхний накол пучков  
(точка союзки), точку сгиба голеностопного сустава

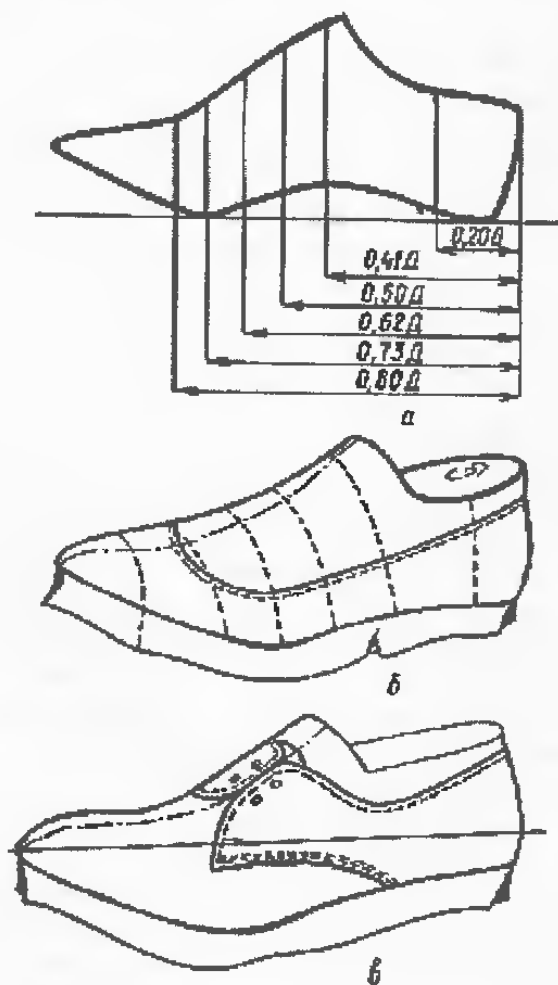


Рис. 217. Нанесение рисунка на жесткую оболочку  
с учетом базисных линий

стопы (ориентир для проведения верхней линии берцов полуботинка). По линии закругления пяточной части откладывают высоту берцов и задники согласно соответствующим стандартам и технической документации. Кроме того, на жесткой оболочке отмечают среднюю линию от середины носка – от точки А, по гребню колодки и к точке Б, расположенной от ребра следа на расстоянии  $1/3$  высоты закругления пяточной части колодки (рис. 217, б, в), которая является также ориентиром при техническом моделировании для получения развертки заготовки на плоскости. После прорисовки макета обозначают карандашом продольный след обуви, обрезают полученную оболочку, отступив на 0,8–1 см наружу от нанесенной линии, и снимают ее с колодки.

При разработке макета ботинок, полусапог дополнительно моделируют наставку к жесткой оболочке верха с учетом строения определенного участка ноги (стопы, голени) и соответствующую берцам и голенищам. Для получения макета в цвете необходимо жесткую оболочку предварительно протереть ацетоном, чтобы лучше закрепить слой краски (гуашь, темпера, масло). После просыхания краски поверхность макета покрывают тонким слоем лака с помощью пульверизатора, тампона из ткани или щетинной кисти. При этом используют лаки для дерева, а также лаки, применяемые для живописных работ. После нанесения цвета на макет уточняют композиционно-конструктивные линии, наносят отделочные (декоративные) и чисто технологические (соединительные) строчки, моделируют ремни, кнопки, пряжки, шнурки и другую фурнитуру, определяют место их расположения и закрепляют.

При моделировании низа обуви (каблука и подшивной части) из пластилина, пенопласта, картона, бумаги и т.п. имитируют (с помощью красок) цвет и фактуру материала, из которого предлагается модель.

Таким образом, художник создает макет новой модели, не изготавливая ее. Макет можно представить на одобрение (утверждение, оценку) руководству предприятия, художественно-техническому совету, в учебных условиях преподавателю-руководителю. С одной и той же подготовленной колодки можно получить несколько жестких оболочек одной формы, а изменяя композицию (линии, цвет, фактуру, членения, отделку и т.п.), – разнообразие решений. Таким образом достигается различное художественное решение одной и той же формы.

Изложенный метод получения макета обуви идеален в том случае, если ставится задача определения конструктивно-композиционных линий модели и выполнения чисто технического этапа проектирования – получения развертки и шаблонов. Полного образно-пространственного представления о создаваемой модели

этот метод дать не может по следующим причинам: на поверхности пленки недостаточно воссоздаются в своих объемах особенности модели, ограничивается возможность передачи важнейших композиционных достоинств модели – цветового и фактурного решения, придающих ей особую силу выразительности; затрудняется художественная разработка низа обуви; недолгосрочное сохранение художественных достоинств самого макета (цвета, линий и т.п.) из-за того, что изобразительные средства (краски, тушь) плохо держатся на поверхности пленки и осыпаются (могут осыпаться уже в процессе работы над макетом); существенным недостатком является и то, что вылепленная из пластилина носочная часть колодки при обтягивании пленкой под воздействием большого давления и высокой температуры деформируется.

**Жесткая оболочка из ткани.** При отсутствии вакуум-аппарата жесткую оболочку можно изготовить из ткани, нанося на нее пленкообразующее вещество. Для этого используется методика получения слепка (авторы Ю.П.Зыбин и Т.В.Козлова). Способ заключается в равномерном натягивании на колодку ткани (например, саржи) и закреплении ее по следу и верхней площадке колодки клеем НК или гвоздями таким образом, чтобы на боковой поверхности колодки не образовывались складки. Ткань выкраивают по заранее подготовленному шаблону, располагая ее таким образом, чтобы средняя линия шаблона совпадала с диагональным направлением ткани.

В пяточной части колодки ткань склеивают встык или внакладку. Затем на натянутую ткань наносят пленкообразующее вещество, пропитывающее ткань и образующее жесткую оболочку. Пленкообразующим веществом может быть 15–18%-ый нитроцеллюлозный клей, клей ЮФ-2, конторский (силикатный). Клей наносится равномерно на поверхность ткани. Толщина клеевого слоя не должна превышать 0,5 мм, ибо слепок будет ломким. Названные здесь виды клея бесцветны, что позволяет сохранить белый цвет обтянутой ткани и важно для нанесения композиционно-конструктивных линий модели на поверхность слепка (макета). Перед натягиванием ткани на поверхность подготовленной колодки необходимо нанести слой вазелина. При получении жесткой оболочки с “голой” колодки поверхность ее следует припудрить тальком, чтобы в любом случае ткань после покрытия пленкообразователем не прилипла бы к колодке.

Сушка жесткой оболочки проводится без подогрева в течение примерно 12 ч. Дальнейшая художественная проработка модели в макете такая же, как и в предыдущем способе.

На обувных предприятиях применяют также способ макетирования в материале. Из материала (часто

из искусственной кожи) выкраивают детали верха по шаблонам, изготовленным по развертке жесткой оболочки, соединяют их, полученную заготовку затягивают на колодке. Такой макет дает достаточно полное представление о конструкции, пропорциях, объемах верха обуви. Недостатком макета является отсутствие решения низа обуви, точности цветового и фактурного решения, предусмотренного замыслом.

Создание макета способом “папье-маше” имеет ряд следующих преимуществ по сравнению с макетированием обуви по жесткой оболочке из поливинилхлоридной пленки: представляется возможность объемного решения как верха, так и низа обуви, воспроизведения всех объемных деталей и конструктивных особенностей модели – берцев, ремней, блочков, клепок, пряжек, бантов, шнурков, декоративных строчек, ранта, всевозможных решений подошвы, в частности ее боковой поверхности и т.д.; создаются неограниченные возможности выражения цветовых и фактурных решений обуви, так как на бумажной основе макета хорошо фиксируются и держатся любые красящие средства. Создание макета способом “папье-маше” рекомендуется использовать на учебных занятиях, а также при разработке перспективных моделей новых форм (верха и низа).

Весь процесс художественного моделирования обуви с помощью макетирования способом “папье-маше” складывается из следующих этапов: подготовка колодки; подготовка формы низа модели; создание оболочек верха и низа модели и соединение их между собой в единое целое; определение и прорисовка согласно эскизу композиционно-конструктивных линий на оболочке верха; цветовая и фактурная проработка модели; определение и изготовление накладных деталей, рельефов, фурнитуры и т.д., нанесение их на поверхность макета и согласование с формой и композицией модели.

Первые два этапа – подготовка колодки и формы низа обуви – описаны выше. Рассмотрим выполнение последующих этапов. При этом следует отметить, что жесткие оболочки верха и низа модели можно изготавливать по-разному: раздельно, а затем, сняв их с форм (т.е. с подготовленной колодки и формы низа), соединить в единое целое; или сначала соединить вместе подготовленную колодку и форму низа, создать единую оболочку, разрезать ее, например по линии продольного (профильного) следа, а затем снять с формы и соединить. Короче говоря, в зависимости от способа проработки макета модели верх и низ создаются отдельно (а потом соединяются) или вместе (рис. 216, б).

На всю поверхность подготовленной формы (верха и низа) накладывают первый слой мелких кусочков мокрой, тонкой, легко впитывающей воду, бумаги (рис. 216, б), чтобы затем изготовленную жесткую обо-

лочку легко можно было снять с формы (колодки). Последующие слои бумаги смачивают казеиновым клеем или клейстером из крахмала и накладывают на подготовленную форму (поверх слоя мокрой бумаги) в 3–4 слоя. Можно вместо смачивания первого слоя водой на подготовленную форму предварительно нанести тампоном тонкий слой масла (вазелинового, машинного и т.п.), предохраняющего получаемую оболочку от прилипания к форме. Для получения жесткой оболочки применяется такая бумага (оберточная, газетная или салфеточная), чтобы смоченная водой или клеем она пластично выкладывалась на поверхности формы, повторяя ее абрисы. Используемую для оболочки бумагу рвут на небольшие полоски, величина которых зависит от кривизны (объемности или плоскостности) соответствующего участка формы. Рекомендуется рвать бумагу, а не резать, чтобы закрепленные на форме ее кусочки легче создавали гладкую, плавную, обтекаемую поверхность макета. Слои бумаги должны ложиться на поверхность колодки без воздушных пузырьков, прилегая по всей поверхности, повторяя все ее изгибы и не образуя складок. Последний, верхний слой желательно нанести из белой бумаги, что важно для последующей прорисовки модели.

При выполнении оболочек верха и низа модели обуви вместе или раздельно (рис. 216, б) полоски бумаги наносят таким образом, чтобы оставались “окна” (небольшие отверстия) на следе формы, которые являются ориентирами при соединении оболочек (верха и низа) в единое целое, а при создании монолитной оболочки – для предварительного разрезания частей и снятия их с формы. Оболочку снимают только после полного высыхания. Перед тем как снять оболочку с формы, наносят линию разрезания (раздела), проходящую в продольном направлении по линии следа через наиболее выпуклые места носочной, подъемной и пяточной частей колодки.

В зависимости от сложности макета его разрезают полностью или частично (от носочной части и до середины подъема). Разрез оболочки склеивают, накладывая кусочки бумаги изнутри и снаружи. Оболочка получается легкой и достаточно прочной, удобной для выполнения последующих операций отработки модели в макете. Некоторые неровности и шероховатости, возможные на поверхности оболочки, можно удалить наждачной бумагой, добиваясь чистоты всей поверхности.

Нанесение композиционно-конструктивных линий на оболочку является продолжением творческого процесса (художественного моделирования) в создании художественной формы. Этот этап работы начинают с проведения средней линии по гребню колодки и в пяточной части (рис. 217, в). Затем на поверхность



(оболочку) макета переносят все линии, строчки, рельефы, фурнитуру и т.д. От этого этапа работы во многом зависит сходство образца модели в макете и эскизе. Следует предельно внимательно и точно переносить каждую линию, каждый характерный штрих, постоянно проверяя пропорции и рассматривая макет в различных поворотах. Эту работу проводят по принципу "от общего к частному", т.е. сначала наносят самые основные, характерные линии членений и крупных деталей и лишь затем прорабатывают в макете мельчайшие подробности – строчки, перфорации, блочки, тиснения и т.п. Выполнение этого этапа работы требует от создателя профессионального владения основами композиции обуви, которыми руководствуется художник в творческой деятельности (рис. 216, в).

Рисунок, выполненный на оболочке, является базовым для последующего изготовления всех объемных деталей. К таким деталям относятся пряжки, замки, кнопки, блочки, хольнитены, ранты, декоративные строчки, рельефы, окантовка края деталей, берцы и т.д. Каждую такую деталь переносят с оболочки на кальку полностью, например пряжку, или частично. По полученному на кальке шаблону изготавливают детали из материалов (бумаги, картона, ткани, кожи и т.п.), толщины которых достаточна для выражения того или иного объема. Рельефы выполняют, например, наклеиванием на оболочку шнура или лепят из пластилина с последующим наклеиванием на них одного слоя бумаги. Из пластилина можно также выполнить рант низа обуви.

Цвет и фактура макета должны имитировать те материалы, из которых предлагается модель. Цветовое и фактурное решение модели в макете можно проводить в одном из двух направлений, которое выбирает автор в зависимости от задач, сложности решения: 1) крепление всех деталей на оболочке с последующей проработкой макета в цвете; 2) отдельная проработка в цвете оболочки, каждой детали и последующее соединение их. При этом используются различные изобразительные средства – акварель, гуашь, temperные и масляные краски, пастель, фломастеры, цветная тушь и т.д.

Для достижения наибольшего образного восприятия и получения зрительного эффекта в имитации фактур материалов можно применять различные приемы. Например: обволакивание макета марлей, имитирующей соответствующую зернистую поверхность; напыление и набивка краски, имитирующей бархатистую поверхность велюра, спилка, замши; покрытие крашеной поверхности лаком (имитация лаковой кожи); оттиск на поверхности макета фактуры с помощью кусочков натуральных кож с различными тисненными рисунками; обработка низа макета "под дерево" или имитация литых подошв со сложными рельефами. Декоративную строчку можно выполнять на

оболочке нитью соответствующей толщины, прошивая ее вручную или на машине на отдельно изготовленных деталях. Пряжки, блочки, шнурки, украшения и т.д. также должны имитировать различные материалы. Этим завершается образно-пространственное решение модели в макете (рис. 216, г).

На подготовленной базовой форме (верха и низа) по заранее разработанным эскизам можно выполнить несколько моделей в макетах, которые отличаются одна от другой характером расположения композиционно-конструктивных линий, накладных деталей, декора, цветовым и фактурным решением. В условиях производства это позволяет создать серию моделей и разнообразить внедрение (проектирование и производство) моделей одной и той же базовой модной формы.

Изложенный принцип художественного макетирования обуви предложен автором учебника и широко внедрен кафедрой рисунка и спецкомпозиции МГАЛП в учебный процесс<sup>1)</sup>. В результате тренировок и приобретения опыта художественного моделирования изделий путем макетирования у будущих проектировщиков вырабатываются сосредоточенность, аккуратность, мастерство, увлеченность творческой работой, развивается образное объемно-пространственное мышление. Умение создавать совершенную объемную форму в макете и материале по разработанному эскизу характеризует мастерство и творческие способности специалиста.

Изготовление верха обуви из полимерных материалов. На предприятиях находит применение метод изготовления верха обуви из полимерных материалов способом тиснения заготовок в силиконовых матрицах на прессах, оснащенных высокочастотными нагревательными устройствами. Эффективность этого процесса заключается в том, что за одну операцию получают готовый верх обуви со всеми необходимыми элементами, имитирующими мерею натуральной кожи, различные строчки (соединительные и отделочные), мокасинный выступ, элементы накладок и перфорации. Вместо натуральной кожи используется поливинилхлорид, нанесенный в виде покрытия на тканевую основу.

Известно несколько способов получения заготовок верха обуви из рулонного материала. Наиболее распространенный из них – обработка заготовки путем прессования ее с одновременным нагревом ТВЧ. При этом заготовку заранее вырубает по контуру из рулона и укладывают в силиконовую матрицу, закрепленную на рабочем столе пресса. В рабочем положении матрица

<sup>1)</sup>Пармон Ф.М. Художественное моделирование обуви: от эскиза – к макету. – Кожевничко-обувная промышленность, 1981, № 6, с 19–22.

с заготовкой оказываются между плитами пресса и подвергаются соответствующему нагреву и давлению, после чего матрица перемещается на другую позицию, где происходит ее охлаждение также под давлением. Следующий этап процесса – снятие готовой заготовки с матрицы.

Достоинствами нового метода тиснения заготовок являются: экономия натуральной кожи в связи с заменой ее искусственной, значительное повышение производительности труда в результате ликвидации ряда технологических и отделочных операций, возможность быстрой перестройки производства и высокая мобильность при выпуске новых образцов обуви и др.

## 6.6. МАКЕТИРОВАНИЕ КОЖГАЛАНТЕРЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Как уже отмечалось, рабочие эскизы сумок, портфелей, ранцев, кошельков, чемоданов рекомендуется выполнять в натуральную величину изделия. Такой эскиз облегчает работу художника при создании макета и конструктора при разработке лекал. В процессе макетирования сумок по эскизу можно выделить следующие этапы работы: изготовление лекал, фактурно-цветовое решение отдельных деталей в развертке, отработка деталей в объеме, монтаж макета, уточнение композиционных особенностей.

Лекала изготавливают согласно эскизу с учетом припусков по краям для последующей прорисовки мест сгиба и соединения деталей между собой в единое целое. На все наружные, основные (образующие корпус изделия) и дополнительные детали, а также фурнитуру и украшения выполняют лекала из бумаги, картона, ткани, искусственной кожи и т.п.

Детали сумок имеют определенное назначение, форму и размеры. Форма и размеры наружных (основных и дополнительных) деталей сумок различны и зависят от назначения и размеров изделия в целом. Основные наружные детали образуют корпус сумки. Стенки сумки – детали, образующие корпус изделия с передней и задней его сторонами. Корпус сумки может быть образован целым полотнищем, которое составляет одновременно переднюю, заднюю, боковые и нижнюю части сумок. В сумке, корпус которой составной, могут быть такие детали, как дно, клинчики, ботан, а также клапан. Частью стенки сумки могут быть фальды и кокетка.

Дополнительные наружные детали не образуют корпус изделия, а каждая такая деталь (малый клапан, ручка, карман и т.д.) имеет свое функциональное назначение.

Внутренние детали находятся внутри изделия или оформляют внутренние стороны деталей. Это – подкладка, внутренние карманы, перегородки и др.

Промежуточные детали располагаются между наружными и внутренними и служат для упрочнения конструкции и придания ей жесткости; их изготавливают из картона, винипласта, плотной бумаги (жесткие детали); для уплотнения конструкции и создания выпуклой поверхности изделий или отдельных основных и дополнительных деталей используют пенополиуретан, вату, нетканый материал, байку, фланель (мягкие детали); для затяжки основных деталей на картон, притачивания застежки-молнии, прикрепления рамочных замков и т.д. используют тесьму, ткань, картон, бумагу, шнур.

Вспомогательные материалы служат для скрепления деталей, прикрепления фурнитуры (нитки, клей, заклепки и т.д.) и для отделки изделия (краски, лаки и др.). Фурнитуру изготавливают в основном из черных и цветных металлов, пластических масс, иногда из дерева и других материалов. К фурнитуре сумок всегда предъявляются повышенные эксплуатационные и эстетические требования. Поэтому на металлическую фурнитуру наносят защитные антикоррозионные и декоративные покрытия: ее никелируют, хромируют, латунируют, меднят, анодируют, оксидируют, в некоторых случаях (рамочные замки, пряжки или отдельные ее части) обтягивают или оклеивают основным материалом изделия.

Размеры сумок имеют большой диапазон. Как объемная форма сумка имеет три измерения – длину (максимальный размер передней части в горизонтальном направлении), ширину (максимальный размер боковой части в горизонтальном направлении) и высоту (максимальный размер передней части в вертикальном направлении).

При художественном макетировании сумок и других галантерейных изделий важным этапом является фактурно-цветовое решение деталей. Работа с красками, растворяющимися водой, всегда связана с тем, что они коробят бумагу. Поэтому рекомендуются следующие способы окраски: окраска листа бумаги до вырезания из него крупных деталей, окраска вырезанных крупных деталей, окраска малых по площади деталей после их изготовления (кокетка, ручки, уголки, фурнитура). Например, длинные ручки (ремни) можно сначала изготовить в объеме, т.е. с загибкой и проклейкой, а затем решить в цвете. Фактурно-цветовое решение галантерейных изделий при создании макета проводится так же, как при создании макета обуви, и так же должно имитировать различные материалы, применяемые для изделий.

Совершенство формы и композиционная целостность кожгалантерейных изделий зависят и от способов изготовления, видов швов, обработки наружных краев и деталей, методов крепления деталей изделия.



Подготовленные детали изделия перегибают по линиям разметки, на деталях создают зрительные ощущения необходимых линий (например, вытачки с помощью шнура, бумаги, пластилина), кедера или окантовки, наносят все декоративные строчки, приклеивают накладные уголки и т.д. Таким же образом отдельно выполняют детали накладных карманов, ручек, фурнитуры. Сначала соединяют основные детали корпуса, затем дополнительные. Уточнив и скорректировав место расположения и пропорции дополнительных деталей, их закрепляют на поверхности макета. Чтобы избежать в макете перекосов, коробления бумаги в местах соединения, рекомендуется применять резиновый клей.

С целью расширения ассортимента и улучшения качества выпускаемых моделей кожгалантерейная промышленность применяет метод разработки моделей на одной базовой основе с использованием унифицированных деталей. Разнообразия моделей в одной серии можно достичь, применяя, например, ручки различной конфигурации и конструкции, используя различные методы крепления всевозможных наружных карманов, накладок, шлевок, цупферов, используя декоративные элементы в виде кантов, строчек, пряжек, а также различные по фактуре и цвету материалы и т.д. Такой путь создания разнообразия моделей требует профессионального понимания основ композиции и умения применять их, создавая различные композиционные решения внутри одной и той же формы.

Макеты галантерейных изделий, как и обуви, выполненные на высоком уровне с точки зрения чистоты исполнения, раскрывают замысел автора и достаточно полно отражают художественный уровень и образно-пространственную структуру будущей модели.

Отработанные модели обуви и галантерейных изделий в художественных макетах (рис. 218) являются основой для окончательного воплощения первоначального замысла в основном материале. Макет сохраняется для согласования, сопоставления его с изготавливаемым в материале образцом. Для проведения дальнейших конструкторско-технологических работ изготавливают копию макета, снимая с той же подготовленной формы (колодки) жесткую оболочку, например из поливинилхлорида. По полученной копии макета разрабатывают шаблоны, чтобы изготовленная по ним заготовка, затянутая на колодке, полностью соответствовала отработанному и утвержденному макету. Выполняя модель в основном материале, окончательно проверяют как художественные, так и конструкторско-технологические достоинства нового образца. Убедившись в совершенстве новой модели, готовят к запуску ее в производство.

## 6.7. МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБРАЗЦОВ

В моделировании приняты следующие геометрические формы одежды: основные (прямоугольник, трапеция) и производные от них. На рис. 219 дается развитие схемы базовых форм одежды и указаны их условные обозначения.

Одним из ориентиров при выборе длины базовых форм является линия коленей (выше-ниже), назовем формы такой длины большими. Сохранив боковой абрис форм и сократив длину с ориентиром на линию подъягодичной складки или талии, получаем иные формы. Назовем их соответственно средними и малыми, которые, как и большие (при соответствующей длине), гармоничны с ростом и пропорциями человека. Путем сочетания прямоугольника и трапеции, двух трапеций получаем производные формы одежды.

У таких форм подразумевается прямой боковой абрис. Вогнутые и выпуклые контурные линии способствуют приближению или удалению одежды по отношению к фигуре человека, вносят соответствующее развитие основных форм, а также их геометрического вида. Созданию форм прилегающих силуэтов, характеризующихся вогнутыми контурными линиями, способствуют также соответствующие композиционно-конструктивные линии внутри формы.

Объемность формы определяется степенью выпуклости линий, ограничивающих форму, зависит от за-

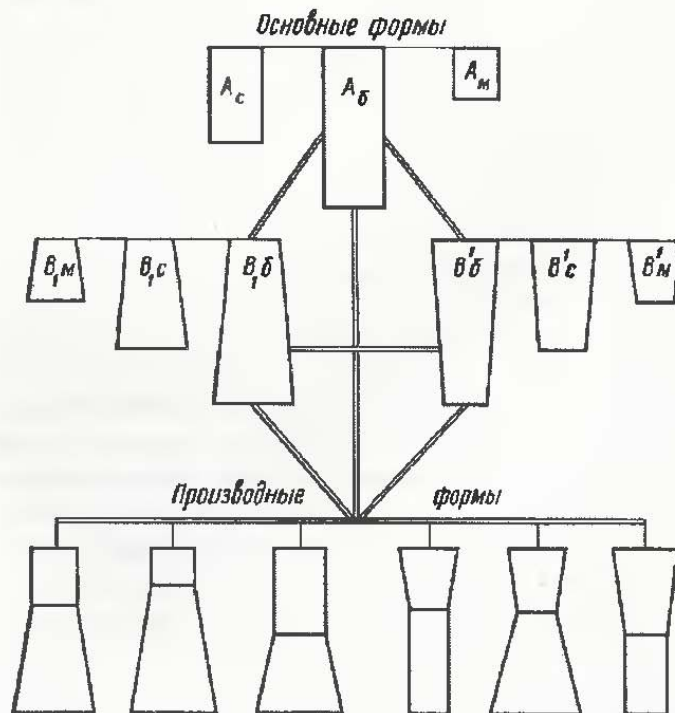


Рис. 219. Формы современной одежды в геометрическом виде.

мысла художника, моды, размера фигуры человека. На объемность формы оказывают влияние также такие композиционные элементы и средства, как фактура и цвет материала.

Производные формы также могут иметь различную величину – большую, среднюю и малую, этим самым достигается еще большее разнообразие форм по величине и массе.

Успех в выпуске качественной массовой промышленной продукции скрывается, с одной стороны, в деятельности и взаимопонимании между специалистами предприятия, проектирующими и производящими продукцию (художниками, конструкторами, технологами и др.); с другой стороны – во взаимопонимании и взаимоотношениях между предприятиями, производящими конечный продукт (одежду, обувь и т.п.) и теми, кто проектирует, производит и своевременно – в необходимом количестве, соответствующем качестве и разнообразию – поставляет ткани, кожу, искусственные материалы, фурнитуру, нитки, прокладочные и подкладочные материалы и прочее.

Наряду со своевременным выпуском остромодных изделий, предприятиям приходится значительное внимание уделять освоению и производству логически осмысленных, композиционно и конструктивно совершенных форм. История свидетельствует, что удобные, отработанные формы одежды, обуви с оптимальным решением практичны, наиболее жизнеспособны, не стареют при различных модных веяниях, живут веками. Примером этому являются пальто-редингот, пальто-реглан, свитер, туфли конструкции лодочка, мокасины и т.п. Мы являемся очевидцами того, как рождаются и умирают, не выдержав испытания временем, неоправданные модные течения. Жизнь подсказывает, что массовый потребитель скорее воспринимает и отзывается на новые материалы, детали, дополнения к костюму и с большим недоверием относится к резким изменениям в длине одежды, к новшеству кроя и т.п. К таким изменениям сложнее подготовить массового потребителя, а стремление индивидуальностей слепо следовать изменениям моды часто приводит к смешному.

Моделирующие организации разрабатывают множество интересных моделей, промышленность же (в силу специфики массового производства) не в состоянии освоить все. Требуется при этом поиск путей наиболее широкого освоения и выпуска разнообразных моделей одежды, обуви, кожгалантерейных изделий.

В этой связи в массовом промышленном производстве зарекомендовал себя метод моделирования одежды по одной базовой форме и конструктивной основе, дающий широкие возможности для достижения разнообразия выпускаемой продукции и более полного обеспечения спроса населения.

Автором метода промышленного моделирования одежды, как уже отмечалось, явилась художник-модельер А.А.Левашова.

Специалистам промышленности известно, что среди сотен и тысяч моделей, создаваемых ежегодно художниками, существует лишь несколько основных форм (силуэтов) и конструкций, остальные модели являются их вариациями. Однако каждый образец создавался и конструировался заново, много времени тратилось на создание технической документации, на освоение фабрикой новинки, которая порой почти не отличается от предыдущего образца, но имеет другие лекала и требует специального расчета ткани. При методе моделирования по А.А.Левашовой создаются группы моделей-вариантов, моделей-конструкций, меняются ткани, детали, декор, а лекала остаются без изменений. В каждой созданной коллекции есть несколько таких групп. Наряду с этим создаются единичные модели принципиально новой конструкции, которая после проверки будет также использована в вариантах. Постоянное обновление характера коллекции за счет тканей, декора и образного строя моделей, без введения принципиально нового кроя позволяет промышленности перестраиваться и обеспечивает большое разнообразие изделий в магазине.

Ориентируясь на базовые формы и конструктивные основы<sup>1)</sup>, возможно достижение разнообразия моделей по двум основным направлениям. Первое направление. Серия моделей создается на единой базовой форме и конструктивной основе при неизменном положении балансовых точек полочек и спинки (точек равновесия изделия на фигуре, что соответствует высшим точкам горловины полочки и спинки), постоянных линиях-сечениях и сопряженных узлах, что подразумевает – проймы полочек и спинки, окат рукава, плечевые и боковые срезы, линии имеющихся вытачек, поперечных и продольных сечений (рельефов)<sup>2)</sup>. В таком случае комплект лекал основных деталей кроя не меняется, что благополучно сказывается в условиях производства на упорядочении лекального хозяйства и приводит к соответствующему экономическому эффекту.

Разнообразие моделей одежды, а также обуви, кожгалантерейных изделий базовых форм и конструктивных основ достигается, в таком случае, за счет следующих средств.

<sup>1)</sup>Для базовой формы одежды характерна совершенная, проверенная в производстве конструкция с оптимальными значениями основных параметров. Совершенная конструкция обеспечивает высокое качество посадки одежды на фигуре, а также должна быть технологичной и экономичной.

<sup>2)</sup>В обуви – это одна и та же обувная колодка и неизменные по форме, абрису и величине детали заготовки.

1. Применение материалов различных цветов, фактур, рисунков, а также за счет сочетания материалов в одной форме, композиции. Разнообразя материалы в цвете, по фактуре, структуре, рисунку, а также гармонично комбинируя их в одной форме, представляется возможность покупателю, учитывая индивидуальные особенности и пожелания, выбрать модель соответствующего, нужного ему, материала, рисунка, определенного орнаментального мотива или колористического состояния, фактуры или структуры материала.

2. Использование разнообразного накладного декора, что подразумевает вышивку, аппликацию, перфорацию, инкрустацию, тиснение, тонирование (два последних – характерны для кожи и замши); применение различной фурнитуры (пряжки, кнопки, пуговицы, блочки и т.п.) – металлической, пластмассовой, обтянутой кожей или другими материалами; включение в композицию модели всевозможной отстрочки линий-рельефов и деталей с применением цветных нитей, тесьмы, сутаж, шнура, выполнение рельефных, объемных отделочных линий; применение геральдики – всевозможные знаки, эмблемы, подписи и т.п. Использование различного, названного здесь декора можно достичь безграничного множества решений, а если умело сочетать оба названных здесь средства достижения разнообразия, то предоставляется возможность так варьировать одну и ту же форму и конструктивную основу, что каждый покупатель сможет найти для себя желаемую модель. Декор правомочен в одежде, обуви, галантерейных изделиях почти всех назначений, сезонов, возрастных различий. Особенно выигрывает он в детских, прогулочных изделиях и для активного отдыха, а также для спортивных.

3. Введение на поверхность формы одежды различных накладных деталей – карманов, клапанов, хлястиков, поясов, манжет, пат, бантов, отлетных кокеток – различных по величине и форме.

4. Различное решение отлетного (наружного) края воротника в одежде с воротником, или выреза горловины в изделиях без воротников.

5. Разнообразное оформление застежки в наплечной распахной одежде с обычной обработкой линии борта с петлями (прорезные или воздушные) и пуговицами, на планке, потайной (гульфик), на завязки, фигурные накидные петли и т.п.

6. За счет окантовки линий-срез в одежде, обуви, кожгалантерейных изделиях – низа (в одежде), верха (в обуви), борта, низков рукавов, горловины, воротника (в одежде), наружных краев (в кожгалантерейных изделиях), накладных деталей (в одежде, обуви, кожгалантерейных изделиях).

Второе направление. Пользуясь одной и той же базовой формой (для обуви одной и той же обувной ко-

лодкой) и конструктивной основой, разнообразия моделей можно достичь с помощью внутренних членений различными горизонтальными, вертикальными, наклонными линиями. Точки, определяющие баланс одежды, абрис пройм полочек и спинки и оката рукава, плечевые и боковые срезы остаются без изменений. Следовательно, разнообразие моделей одежды, обуви, кожгалантерейных изделий достигается дополнительно за счет различных композиционно-конструктивных линий.

Здесь следует также отметить одну важную особенность, позволяющую расширить диапазон возможностей базовых форм и конструктивных основ. Если учесть, что одну и ту же базовую форму (в геометрическом виде) можно варьировать по величине, то, сохраняя конструктивную основу, предоставляется безграничная возможность в достижении разнообразия моделей по отношению к одежде, здесь подразумевается изменение длины изделия или рукавов при полном сохранении без изменения верхней, опорной поверхности одежды; в обуви – за счет изменения длины голенищ или берцов при полном сохранении основной части заготовки.

Если умело применять все изложенные здесь пути достижения разнообразия моделей в практической деятельности, то этим самым разрешится актуальнейшая задача – максимум разнообразия при минимуме затрат.

В условиях промышленного моделирования и массового производства переход от одной модели к другой не вызывает осложнений: технология основных операций, основное лекальное хозяйство – одни и те же; в раскладке лекал отдельных моделей принципиальных изменений не наблюдается. Это позволяет сократить период разработки, освоения, внедрения модели на технологическом потоке, чаще менять изготавливаемые модели изделий, улучшать качество выпускаемой продукции.

Изложенный здесь принцип промышленного моделирования одежды, обуви, кожгалантерейных изделий применим (в большей или меньшей степени) к самому распространенному, универсальному ассортименту современных изделий любого назначения, сезона и для всех возрастных групп населения (рис. 220).

В условиях учебных занятий по композиции костюма студенты, будущие проектировщики, должны освоить особенности художественного моделирования образцов промышленного производства, добываясь разнообразия решения моделей соответствующими, изложенными в п. 5, средствами.

Здесь показаны с помощью художественно-графического материала пути достижения разнообразия ре-





Рис. 220. 1–5 эскизы моделей одежды, обуви и кожгалантерейных изделий, разработанных на одной базовой форме и конструктивной основе: 1 – женские демисезонные пальто, 2 – мужские туфли, 3 – сумки, 4 – куртки для мальчиков дошкольного возраста, 5 – сорочки для юношей.



шения одежды и обуви различных возрастных групп и назначения<sup>1)</sup>.

Куртки для мальчиков дошкольного возраста с рукавом конструкции "реглан" на одной базовой форме и конструктивной основе (рис. 220, 4). В куртках меняется форма воротников, карманов, отделка. В первой куртке воротник-стойка, манжеты и пояс выполнены из трикотажа, застежка на металлические кнопки. Пюгачи второй куртки отстрочены, воротник заменен капюшоном, застежка-"гульфик", на пуговицы, пояс притачной. Низ третьей куртки и воротник собраны с помощью шнура, продернутого в "кулиску", застежка "молния".

Сорочки для юношей выполнены на одной базовой форме и конструктивной основе (рис. 220, 5). Разнообразие вносится различными формами карманов, воротников, используются ткани разнообразных рисунков. Воротники первой и второй сорочки небольшие, с округлыми уголками, воротник третьей – с острыми уголками, отделан строчкой. В первой сорочке – нагрудные карманы прямоугольной формы, во второй – ложный карман, воротник, планка и кокетка контрастны по цвету к основной ткани сорочки; в третьей – накладные карманы прямоугольной формы, со встречной складкой, с клапаном, отделаны строчкой.

#### 6.8. КОМБИНАТОРИКА КАК СРЕДСТВО ГАРМОНИЗАЦИИ В МНОВОВАРИАНТНОМ ПРЕОБРАЗОВАНИИ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ ПРИ МОДЕЛИРОВАНИИ ОБРАЗЦОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЭВМ

Модульное конструктивно-композиционное построение форм элементов русского народного костюма целесообразно использовать для создания современных форм моделей (коллекций) одежды различных ассортиментных групп – платья, куртки, пальто и др. На примере русских народных мужских рубах здесь представлены пути создания многовариантных композиционно-конструктивных рядов при моделировании современных образцов (например, молодежных курток) с использованием ЭВМ.

В классификаторе (см. п. 7) все конструкции мужских народных рубах разделены на 6 типов<sup>2)</sup>. Внутри типов конструкции разделены на подтипы. На основе пяти типов рубах построены два ряда – конструктивный и, с учетом принципов декорирования мужских народных рубах, конструктивно-композиционный.

Оба ряда получены двумя способами: 1) путем математического расчета (по формулам); 2) путем графического представления, используя матрицу формообразования.

В основу построения многовариантного композиционного ряда положен комбинаторный метод создания новых конструктивных решений из базовых элементов и их модификаций. Метод заключается в выявлении базовых элементов (деталей), типичных для большинства конструкций, и их комбинаторном объединении и преобразовании для получения возможных вариантов сочетаний деталей в конструкции. Методы возможны различные. Этот метод может быть в более наглядном виде представлен в виде матрицы формообразования, позволяющей на основе базовых нормализованных элементов (деталей) формы получить разнообразные варианты блоков и блок-элементов.

Для составления матрицы необходимо выявить базовые формообразующие детали конструкций. Согласно названному выше классификатору, основными деталями конструкций мужских рубах являются: центральное полотнище, бочок, рукав. Следует заметить, что центральное полотнище присутствует во всех пяти типах без изменений и модификаций (здесь не принимается во внимание место расположения нагрудного разреза на центральном полотнище – в матрицу не включается). Бочок, участвующий в формообразовании, – прямой или трапециевидный (расширенный книзу). Рукав, который имеет различные модификации в классификаторе по подтипам, различен: прямой; прямой и слегка зауженный книзу; прямой и собранный по окату; слегка зауженный книзу и собранный по окату; с большой ластовицей.

Используя основные детали конструкции и их модификации, построена матрица формообразования, которая имеет вид двумерного массива и представлена на рис. 221.

Следует также отметить, что кроме основных деталей в матрицу могут быть внесены характерные для русских народных мужских рубах дополнительные мелкие детали конструкций. Дополнение матрицы такими деталями – воротник, нагрудная планка, манжета, ластовица – значительно расширяет объем матрицы и, следовательно, разнообразие моделей.

Таким образом, имея информационные массивы данных со множеством блоков, возможно путем комбинаторных преобразований объединение их в единую систему – модель при условии однообразия графического изображения образующих массивы взаимозаменяемых элементов (деталей). Однако при таком большом количестве деталей матрица становится громоздкой и неудобной.

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон, М.О.Вадеева. Художественное моделирование промышленных образцов. М., 1986.

<sup>2)</sup>При построении конструктивно-композиционного ряда 6-ой тип, как наиболее поздний и менее типичный, не использован.

| Базовые<br>формы<br>рукава | Базовые<br>формы<br>бочки |        |        |
|----------------------------|---------------------------|--------|--------|
|                            |                           | 1      | 2      |
| 1                          |                           |        |        |
| 2                          |                           |        |        |
| 3                          |                           |        |        |
| 4                          |                           |        |        |
| 5                          |                           |        |        |
|                            |                           | 1.1    | 1.2    |
|                            |                           | 2.1    | 2.2    |
|                            |                           | 3.1    | 3.2    |
|                            |                           | 4.1    | 4.2    |
|                            |                           | 5.1    | 5.2    |
|                            |                           | Модели | Модели |

Рис. 221. Матрица формообразования моделей.

Для расчета максимально возможного количества комбинаций деталей мужских народных рубах построение матрицы необязательно. Удобнее использовать формулы высшей математики и теории вероятности, по которым количество комбинаций рассчитывается следующим образом:

$$K_k = C_m^1 \cdot C_q^1 \cdot (C_k^1)^p; \quad (1)$$

где  $C_m^n$  — обозначение в высшей математике сочетания  $m$  элементов по  $n$  элементов в каждом сочетании, каждое из которых отличается от другого хотя бы одним элементом;

$$C_m^n = \frac{m!}{n!(m-n)!}$$

$K_k$  — количество возможных сочетаний деталей в композиции;  $m$  — количество видов рукавов рубах;  
 $q$  — количество видов бочков рубах;

$p$  — количество мелких деталей в конструкции (планка, воротник, манжеты, ластовицы), принимаемых без модификаций во всех конструкциях;

$k$  — индекс наличия или отсутствия мелких деталей в конструкции; следовательно,  $k = 2$ .

В нашем случае при  $m = 5$ ,  $q = 2$ ,  $p = 4$  формула принимает вид:

$$K_k = C_5^1 \cdot C_2^1 \cdot (C_2^1)^4 = 160 \quad (1')$$

Возможно графическое построение ряда всех возможных вариантов сочетания деталей для дальнейшего использования.

Таких решений по формуле возможно:

$$K_k^1 = C_2^1 \cdot (C_2^1)^4 = 32 \quad (2)$$

Разнообразие мужских народных рубах достигается не только за счет конструктивных решений. Большое влияние на восприятие этого элемента народного костюма оказывал цвет материала (фон рубахи), декор — характер (растительный, линейный, линейно-геометрический), способ выполнения (узорное ткачество, вышивка, шнур, тесьма и др.) и особенно его месторасположение.

Месторасположение декора также тесно связано с конструкцией рубахи, поэтому конструктивный ряд может быть значительно расширен с учетом особенностей декорирования.

При кодировании композиционных особенностей мужских рубах были выявлены следующие наиболее характерные места расположения декора в мужских рубахах: 1) низ рубахи; 2) низ рукава (или манжета); 3) верхняя часть рукава; 4) верхняя часть центрального полотнища; 5) верхняя часть бочки; 6) воротник (или горловина); 7) планка (или разрез горловины); 8) ластовица<sup>1)</sup>.

При расчете количества возможных вариантов сочетаний с учетом композиционных особенностей целесообразно воспользоваться формулами.

Выше перечисленные места расположения декора присутствуют во всех деталях конструкции, за исключением ластовицы. Ластовицы отсутствуют в половине из всех полученных возможных вариантов конструкций, что следует из формулы (1).

Поэтому для расчета необходимо определить число конструкций, содержащих ластовицу ( $K_l$ )

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.

$$K_n = \frac{K_k}{C_k^1} \quad (3)$$

где  $k$  – индекс наличия или отсутствия ластовицы,  $k = 2$ .

$$K_n = \frac{160}{C_2^1} = 80 \quad (3')$$

Общее количество возможных сочетаний деталей в конструкции с учетом различных мест расположения декора (без учета его характера) определяется по формуле:

$$K_d = (K_k - K_n) \cdot (C_x^1 + C_x^2 + \dots + C_x^x) + K_n \cdot (C_y^1 + C_y^2 + \dots + C_y^y) + K_k;$$

где  $K_d$  – количество вариантов сочетаний деталей в конструкции с учетом декорирования;  $x$  – количество мест расположения декора, общих для всех типов конструкций мужских рубаш;  $y$  – общее количество мест расположения декора с учетом специфических мест, присутствующих только в отдельных подтипах (т.е. с учетом декора на ластовице).

В нашем случае при  $x = 7$ ;  $y = 8$  формула принимает вид:

$$K_d = (160 - 80) \cdot (C_7^1 + C_7^2 + \dots + C_7^7) + 80 \cdot (C_8^1 + C_8^2 + \dots + C_8^8) + 160.$$

$$K_d = 30000 + 160 = 30160 \approx 3 \cdot 10^4$$

Как видно из расчетов, с учетом декоративных особенностей мужских рубаш конструктивно-композиционный ряд увеличивается почти в 200 раз.

Для создания коллекции молодежных курток целесообразно графически построить фрагменты ряда, которые послужат основой для композиционно-конструктивных решений образцов.

## 6.9. МОДЕЛИРОВАНИЕ И СОСТАВЛЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ КОСТЮМА С УЧЕТОМ ИНДИВИДУАЛА

В понятие “хороший вкус” вкладывается следующий смысл: создание нужной вещи вовремя и правильным способом.

Костюм выбирается так, чтобы подчеркнуть индивидуальность. Или, чтобы быть хорошо одетой (одетым), нужно понять связь индивидуальности с одеждой (костюмом в целом). Женщина, которая следует изменениям моды, должна усвоить важную истину – не всякая мода идет ко всем типам людей, но имеются всевозможные варианты, которые женщина может применить с учетом своей индивидуальности. При анализе индивидуальности возникают вопросы: консервативная ли женщина или она экстремист (сторонник крайних взглядов); атлетического ли сложения (которое требует строгого костюма) или очень женственная (что позволяет использовать, например, мягкие ткани, отделку сборками и т.д.); драматична ли по характеру (что дает возможность ей одеваться броско, ярко) или она тиха и уравновешенна (тогда ее костюм не должен быть вызывающим, хотя в этом случае и нужен цветовой акцент, чтобы придать небольшую “искорку”, которой не хватает такой женщине). Конфликт между тем, как женщина выглядит и тем, как хочет выглядеть, обычно отражается в выборе такого платья, которое не соответствует индивидуальности. Если женщина сочетает в себе несколько перечисленных выше качеств, то она может подчеркивать костюмом то или иное, в зависимости от обстоятельств. Точно так, как модель должна соответствовать индивидуальному типу человека, выбор цвета должен решаться с учетом индивидуальности (о чем говорилось в п.5.9. ).

Если приобретенный костюм идет женщине, значит выполнено первое требование – соответствие индивидуальности. Все элементы, соединенные в костюм для конкретного человека, должны органично дополнять друг друга, составляя ансамбль. Если гардероб ограничен, то лучше выбирать (приобретать) вещи темных или нейтральных тонов: их легче компоновать. Объемный гардероб включает, как правило, одежду для следующих случаев – для дома; спортивная одежда (для активного и неактивного спорта); для улицы, службы, путешествий; нарядная; для особо торжественных случаев. В этой связи различается одежда по форме, цвету, материалу, декору.

Одежда для дома должна быть удобной, легко стираться, простой. Она должна соответствовать как индивидуальности, так и домашнему окружению. Спортивная одежда, предназначенная для определенного вида спорта, требует своих, особых черт. Одежда спортивного характера обычно делается из более простых, грубых и красочных тканей, дополняется удобной обувью на низком каблуке, имеет непринужденный вид в отличие от одежды для активного спорта. Она может быть одета на улицу или службу. Одежда для улицы, службы, занятий, путешествий должна быть более строгой и тщательно отработанной. Если платье, пальто, костюм

сдержаны по линиям, цвету, то их легче дополнять аксессуарами, которые могут внести более яркий акцент и разнообразие. Одежда для небольших вечеров (после работы – в театр, гости и т.д.) может занимать как бы промежуточное положение между деловой и нарядной одеждой. В этом случае можно надеть и костюм (но он будет менее строгим), платье (будет иметь больше деталей – модных – и будет более нарядным, чем служебное). Вечерний костюм для особо торжественных случаев делается обычно более открытым, из более нарядных тканей. В нем особенно ярко проявляются черты современной моды. Форма и аксессуары, больше чем материал, определяют характер платья. Так, шелковое платье строгого покроя, со скромным рисунком можно надеть на службу, Платье из этого же материала, но усложненной конструкции и с нарядными украшениями становится вечерним. Одно и то же платье в зависимости от характера дополнений может быть надето в разных случаях. (Это следует иметь в виду при ограниченном гардеробе женщины).

Выбор тканей должен соответствовать форме и назначению платья. Плотные ткани больше соответствуют строгим, отработанным линиям, мягкие ткани могут использоваться в моделях более свободных форм и разнообразных линий. Структура ткани определяет выбор аксессуаров. Так, жемчуг гармонирует с шелковыми тканями тонкой структуры. Выбор структуры ткани также определяется комплекцией фигуры и возрастом женщины. Так, жесткие, блестящие ткани не подходят женщинам с полной фигурой, так как, отражая свет, они делают фигуру еще объемнее, и также не рекомендуются пожилым женщинам, так как они подчеркивают угловатость линий лица и фигуры.

Известно, что ткани с мелким рисунком производят спокойное впечатление, ткани же с крупным рисунком довольно броски, и платья из таких тканей может позволить себе носить только женщина с хорошей, пропорционально сложенной фигурой. Кроме того, ткани с крупным рисунком подходят более крупным женщинам, однако, если женщина очень большая, то ей не следует выбирать ткани с крупным рисунком, т.к. она будет казаться еще больше. Если женщина имеет не идеальные пропорции, то она должна выбирать такие рисунки, линии которых делали бы ее фигуру более правильной.

Проявление вкуса при выборе тканей заключается в умении подобрать рисунок, соответствующий инди-

видуальности и назначению платья, а также с учетом моды.

Цвета в ансамбле костюма должны подбираться таким образом, чтобы подчеркнуть красоту каждого присутствующего цвета. Определив назначение платья и выбрав материал, можно приступить к решению формы. Здесь необходимо иметь в виду рисунок ткани. Определяется основная, структурная линия, строящая пластику формы, а затем – украшения (декор). Платье в силуэтной форме напоминает и должно следовать контурам человеческой фигуры. Если, например, юбка очень широкая, то лиф должен быть облегающим. Отклонения от линий фигуры должны быть выражены в переходных формах, а не в противоречивых с логическими конструктивными (опорными) точками на линиях – плеч, бедер и низа юбки платья.

Если платье моделируется для очень крупных женщин, то детали должны иметь более крупные размеры, чем это требуется для маленьких женщин, или если материал грубый, то масштаб таких деталей, как складки, зацепы, должен быть больше, чем на тонком материале.

Если нужно, чтобы костюм увеличивал рост, то хорошо доминирование вертикального движения линий. Если имеется ряд вертикальных линий, которые отстоят друг от друга не слишком близко и не слишком далеко, чтобы глаз их мог проследить, то в этом случае увеличивается ширина. Поскольку человеческая фигура представляет комплекс изогнутых линий, то наиболее красивыми линиями в платье будут несколько изогнутые. Используя гладкие ткани, можно позволить более усложненные линии конструкции, чем в платьях из рисунчатых тканей. Проектируя конструктивные линии, членения в платье, следует выявлять достоинства индивидуума, а недостатки должны скрываться. Например, если бюст большой, то не рекомендуется утягивать платье в талии. Там, где невозможно скрыть дефект фигуры, надо обратить внимание на достоинство, сделав в этом месте соответствующий акцент.

Фигура должна быть уравновешена (сбалансирована), когда человек стоит, сидит, ходит, и композиция платья в этом отношении имеет большое значение. Фигура уравнивается по обеим сторонам от центральной вертикальной линии, сверху и снизу от нее. Форма и конструкция платья должны состоять из красивых линий и размеров самих по себе и в соотношении с фигурой человека. Если надо выделить лучшие

качества индивидуума, для которого платье предназначено, следует разметить доминирующие линии таким искусным образом, чтобы они подчинили себе менее привлекательные черты и подчеркнули хорошие.

Совершенная конструкция платья, дополненная интересной по структуре и цвету тканью, едва ли нуждается в каком-либо декоре. Если декор присутствует в композиции платья, то он должен обогащать платье, о чем говорилось выше.

Костюм, который соответствует назначению, идет к лицу и индивидуален по характеру, придает женщине уверенность в себе, подчеркивает ее лучшие качества и производит благоприятное впечатление на окружающих.

При выборе шляп учитываются следующие факторы: для крупных лиц лучше всего, чтобы шляпа не слишком плотно облегалa голову, а создавала как бы раму для лица. Шляпы круглой формы делают лицо еще круглее. Если доминирующие линии лица повторяются в линиях шляпы или ее украшениях, то они еще более подчеркиваются. Если линии шляпы полностью противоположны линиям лица, то также подчеркиваются черты, которые не хотелось бы выделять. Лучше всего, чтобы скрыть недостатки лица, выбирать шляпы таких линий, которые были бы противоположными между двумя крайними.

Женщины, которые носят очки, должны руководствоваться теми же принципами при выборе шляп, как и женщины с резко выступающими чертами лица. К лицам с резкими чертами лица не идут шляпы с поднятыми вверх полями. Такие лица лучше смягчать шляпой с полями, несколько затеняющими лицо. Женщинам с широким лицом не рекомендуется носить шляпы с низкой тульей, ибо они напротив будут подчеркивать ширину лица. Женщинам с вытянутым (длинным) лицом следует избегать слишком плоских или очень высоких шляп. Круглолицым идут шляпы с полями, слегка загнутыми с одной стороны, т.к. они изменяют линии лица. Женщинам с маленьким лицом не следует носить слишком больших шляп, т.к. они делают лицо еще меньше. Женщины с овальным лицом могут носить любую форму шляп. Важно также умение носить шляпу. Небольшой наклон шляпы вперед-вправо идет многим женщинам. Нехорошо, когда шляпа мала или велика: шляпа должна хорошо сидеть на голове. Маленькая, плотно облегающая голову шапочка обычно идет лицам с правильными чертами и

пропорцией головы по отношению к росту. Прическа может изменить вид облегающей шапочки. Волосы, выпущенные из-под такого головного убора, изменяют линии лица, создавая как бы раму. Линии и размеры прически изменяют черты лица в такой же мере, как и шляпа. Размер прически определяется таким образом, чтобы создать наилучшие пропорции фигуры. Линии же прически не должны повторять линии лица или же быть им противоположными. Прическа только тогда идет женщине, если она согласуется с типом лица.

Существенную роль в формировании ансамбля костюма играет также обувь: одетая не к месту обувь нарушает весь костюм. Так, обувь для улицы должна быть не только удобной, но и выглядеть удобной. Обувь на тонком высоком каблуке предназначена для второй половины дня и для вечера и не соответствует костюму для улицы и для службы. Кроме того, обувь должна сочетаться с костюмом по линиям, материалу и цвету. Чулки также всегда должны подбираться по цвету и не быть несвязанным пятном в костюме.

Составлять ансамбль костюма целесообразно с основных элементов (вещей) — пальто, платья, костюма (пиджак с брюками). Повторение характерной особенности основного элемента костюма в аксессуарах — важный метод в создании ансамбля. Но, когда слишком много повторений, то костюм становится очень пестрым и теряет свою элегантность. Хорошо одевающаяся женщина обычно выбирает простое платье, отвечающее ее индивидуальности и имеющее свою характерную особенность, которая отличает ее от всех окружающих.

Обувь и аксессуары — чулки, перчатки, сумка, украшения не должны привлекать к себе отдельного внимания, а служить вспомогательными средствами, которые делают костюм завершенным, целостным. Несмотря на рекомендации направления моды, существует ряд закономерностей при выборе формы, композиции платья, цвета, ткани для различных фигур, цвета лица, окраски волос. Так, полным женщинам не рекомендуется: выбирать блестящие ткани, жесткие, торчащие ткани типа тафты, делать на платье складки, сборки и другие выступающие детали, выбирать тяжелые, объемные ткани, яркие цвета в виде больших плоскостей, выбирать очень широкие или узкие модели, делать отделку оборками, рюшами, использовать горизонтальные линии в платье, а также преувеличенно изогнутые и угловатые линии, носить короткие юбки, подрезы

(членения) на них и кругом клеш, делать завышенную или слишком заниженную талию, т.к. в первом случае – зрительно расширяется талия, во втором – создается впечатление, что нижняя часть фигуры слишком тяжела; носить широкие или яркие пояса, делать или очень узкие или пышные рукава, а также “прозрачные”, делать цельнокроенные рукава, которые расширяют грудь, создавая напуск под рукой; делать широкие светлые манжеты на темном платье, носить широкие или очень маленькие воротники, носить короткие жакеты, которые бы контрастировали с юбкой; выбирать броскую обувь, на тонких и высоких каблуках; носить очень

большие шляпы, а также плоской или округлой формы; использовать в костюме контрастные цвета в шляпах и чулках, обуви; носить низкую или широкую прическу, а также с мелким завитком волос, выбирать очень тонкие и мелкие ювелирные украшения; мелкие отделочные детали на шляпе и платье, мелкие аксессуары.

Худым женщинам следует избегать: прямых строгих линий, длинных узких юбок, плоско затянутого лифа, слишком коротких рукавов, высоких шляп, угловых форм шляп, высоких причесок.

При большом бюсте не рекомендуется делать в одежде подчеркнутую талию, высоко затянутого лифа, отделок на груди.



## 7. НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЙ КОСТЮМ

### 7.1. ДЕМОКРАТИЧНОСТЬ НАРОДНОГО (НАЦИОНАЛЬНОГО) 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.

Изучение образцов народного творчества в музейных коллекциях страны убеждает, насколько органично в народном костюме соединены утилитарные и эстетические качества. Именно благодаря такому соединению были созданы предельно целесообразные, а поэтому чрезвычайно жизненные вещи. Жизненная основа народного искусства, как и костюма, в том, что оно всегда было обращено к человеку, к его повседневной жизни, что и сделало его понятным. Искусство народа формировалось в течение длительной истории, сохраняло все самое ценное и оправданное жизнью, убирало все случайное.

Необычайно самобытен и оригинален костюм народов, населяющих нашу страну, его характеризует богатство форм, своеобразие украшений, разнообразие приемов изготовления. Народный национальный костюм не является застывшей в своих формах неизменной категорией. Народ вырабатывал и сохранял для костюма формы, в наибольшей степени соответствовавшие характеру его занятий, быту, географическим и климатическим условиям, отвечавшие эстетическим представлениям о красоте. Так, ненцы, коми, эвенки и другие народы Крайнего Севера и Сибири носили и носят туникообразную одежду (малица, совик) из оленьего меха или ровдуги, формы, конструкции и материал которых находятся в тесной взаимосвязи с суровым климатом этих районов и охотничьим промыслом. Климатические условия, род занятий определили повсеместное распространение у русских, как и других славянских народов и их соседей, традиционной зимней овчинной одежды, отличающейся у каждой национальности формой, длиной, конструктивным и композиционным решением, а также способом ношения. И

такие примеры можно приводить бесконечно. Это говорит о том, что виды и формы народной одежды представляют собой не случайное, а вполне закономерное явление, обусловленное всей жизнью народа или нации.

Образцы народного творчества вдохновляют сегодня многих художников промышленного искусства – керамистов, текстильщиков, мебельщиков, ювелиров, швейников и т.п. Эмоционально-образное начало народного прикладного искусства, народная художественная фантазия особенно привлекательны для художника-модельера. Плавные линии арок памятников архитектуры, мотивы и ритмы орнаментальных узоров деревянной резьбы, павловских платков, структуры домотканых материалов находят отклик в творчестве модельеров как ассоциативные источники.

Современный костюм оказывается созвучным народному в использовании похожих рисунков (клетки, полосы разных ритмов и масштабов), в игре фактур материалов или общем колористическом решении. Весь ансамбль часто строится на применении элементов, характерных для народного костюма. Платки, меховые головные уборы, сапоги, пояса уместно подчеркивают в современном костюме национальные особенности. Народный костюм, в котором согласованы и соподчинены все детали, подсказывает варианты решений современной одежды в ансамбле. В народном костюме соединены искусство обработки кожи, плетения, ткачества, аппликации, вышивки и т.п. Традиционный костюм каждого народа является памятником народного искусства, художественным ансамблем; главным в котором является сам человек.

Формы и конструкция народного костюма находятся в прямой зависимости от вида материала, его пластических свойств, рисунка, фактуры, цвета. Принципы композиционного построения народного костюма, четкость форм, линий, продуманная конструкция, подчинение декора покрою, соответствие материала и формы назначению костюма для современного специалиста являются примером дизайнерского подхода к созданию современных образцов. Покрой народной одежды прост и экономичен. Создавая одежду, народные мастера старались использовать материал полностью, цельными полотнищами, не резать его.

В вопросе эстетического решения костюма народ исходил из красоты материала, из формы и конструкции вещи. Так, народная одежда из холста или шерсти, сохраняя натуральный цвет волокон, являлась хорошим фоном для орнаментирования. Верхняя одежда из сукна (войлока) или овчины декорировалась в основном аппликациями из цветной кожи, сукна или нашивками из шерстяных шнуров, кистей и т.п. Одежда из тонких тканей украшалась, как правило, вышивкой,

которая располагалась по линиям швов, краям, соединяя отдельные части в единое целое, подчеркивая красоту формы костюма и тела человека. Нарядную одежду изготавливали также из цветных узорных тканей.

## 7.2. РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ

### 7.2.1. Классификация русского народного костюма (по географическим зонам и регионам)

Русский народный костюм впервые был представлен зрителю в Москве в 1867 г. на русской этнографической выставке. Экспонаты выставки стали основой для создания русского этнографического музея под названием Дашковского<sup>1)</sup>.

Благодаря тем, кто собрал, сохранил и донес до нас через музейные коллекции подлинники русского народного костюма, представляется возможным сегодня исследовать художественные достоинства этого вида народного искусства. В каждом краеведческом музее трудились и трудятся энтузиасты, инициаторы, которые сберегли для нас и будущих поколений образцы русской народной одежды, неповторимые ценнейшие памятники народного искусства. Сбору, изучению и исследованию русского народного костюма как историко-этнографического источника посвятила свою жизнь крупный ученый-этнограф Г.С.Маслова. Автор учебника исследовал подлинные образцы русского народного костюма музейных коллекций страны<sup>2)</sup>.

Искусству русского народного костюма посвящена монография<sup>3)</sup>.

Глубоко осознанный структурный анализ русского народного костюма как системы необходим для того, чтобы находить содержательные пути творческой трансформации первоисточника в современных решениях. Результатом анализа обширного материала музейных коллекций по специально разработанной структуре единого системного композиционно-конструктивного анализа народного костюма (табл. 2), полученной в результате проведенного графического экс-

перимента, выявлены наиболее характерные костюмы-образы, символы, несущие содержательную информацию о тектонике, композиционно-конструктивных особенностях костюма и составляющих его элементах. Определена специфика языка русского народного костюма, информационная архитектура русского народного костюма как системы коммуникации.

Исследованы подлинники, характерные для всех географических зон и регионов. При этом деление проводится с учетом принятого языкового (речевого) и бытового отличия у великорусов европейской части России, а также принята во внимание издревле определенная территория древнерусского государства. На схеме 10 приведена классификация русского народного костюма по географическим зонам, регионам и художественным особенностям.

Расшифровка позиций структуры единого системного композиционно-конструктивного анализа подлинных музейных образцов.

Указание инвентарного номера определенного экспоната, который представлен в работе или на который дается ссылка, является подтверждением достоверности излагаемого положения.

В музейных коллекциях собраны, в основном, образцы праздничной одежды, поэтому функция (назначение) (Н) исследуемых костюмов почти всегда одна и та же.

Способ ношения (Э) подразумевает следующие различия – вдевание в рукава или проймы, крепление на линии талии (бедер) или плечевом поясе, ношение внакидку – на голову или плечевой пояс и др.

Разнообразие применяющихся материалов (М) для одежды приводится ниже.

Величина форм русской народной одежды принимается условно в следующих соотношениях с фигурой человека: большая форма (Фб) – длинная одежда, достигающая до линии шиколотки или немного короче; средняя форма (Фс) – ориентиром в длине является линия колена; малая форма (Фм) – ориентиром в длине является линия подъягодичной складки.

Геометрический вид формы представляется в виде простых геометрических форм – прямоугольника, трапеции, квадрата и др. или сочетания этих форм между собой.

Формы народной одежды построены в основном с помощью простых линий – прямых (Лп), овальных (Ло), располагаясь вертикально (Лв), горизонтально (Лг) или наклонно (Лн), создавая при этом представление о ширине, т.е. полноте, спокойствии, стабильности; о длине, т.е. прочности, основательности; придавая динамику, движение (вертикальные и наклонные линии) формы (Фдн) или статику (горизонтальные линии) (Фст). По эмоциональному восприятию, разли-

<sup>1)</sup>В.А.Дашков – инициатор устройства выставки и директор организованного музея. Большая работа по систематизации музейных коллекций, их описанию проделана хранителем музея проф. В.Ф.Миллером.

<sup>2)</sup>Двенадцати областных краеведческих музеев – Архангельска, Вологды, Смоленска, Московского, Нижнего Новгорода, Тамбова, Рязани, Воронежа, Курска, Орла, Тулы, Калуги, Государственного музея этнографии (ГМЭ, Санкт-Петербург), Государственного Исторического музея (ГИМ, Москва) и других музеев, а также материал, собранный автором во время экспедиции на Русский Север (1966–1967 гг.) и переданный музею МГТА имени А.Н.Косыгина.

<sup>3)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.

Таблица 2.

## Структура системного анализа народного костюма

| Позиция структуры                                             | Сокращенное обозначение | Позиция структуры                            | Сокращенное обозначение |
|---------------------------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------------------|-------------------------|
| Название элемента костюма                                     |                         | Соотношение однородных элементов композиций: | О                       |
| Район бытования                                               |                         | тождество                                    | Отж                     |
| № инвентарный                                                 |                         | нюанс                                        | Он                      |
| Функция                                                       | Н                       | контраст                                     | Ок                      |
| Способ ношения – соотношения между фигурой человека и одеждой | Э                       | Композиционный центр                         | ЦКм                     |
| Материал                                                      | М                       | Пропорции:                                   | П                       |
| Форма                                                         | Ф                       | простая, модульная                           | Пм                      |
| Величина формы по отношению к фигуре человека:                |                         | "золотое сечение"                            | Пз.с.                   |
| большая                                                       | Фб                      | Ритм:                                        | Р                       |
| средняя                                                       | Фс                      | линий                                        | Рл                      |
| малая                                                         | Фм                      | плоскостей                                   | Рп                      |
| Геометрический вид формы                                      | Фг.в.                   | объемов                                      | Ро                      |
| Пластика формы – линии, строящие форму:                       |                         | Светлотно-ритмическое построение             | Т-Р                     |
| прямые                                                        | Лп                      | Цвета:                                       | Ц                       |
| овальные                                                      | Ло                      | красный                                      | Цк                      |
| горизонтальные                                                | Лг                      | синий                                        | Цс                      |
| вертикальные                                                  | Лв                      | зеленый                                      | Цз                      |
| наклонные                                                     | Лн                      | желтый                                       | Цж                      |
| Статика формы                                                 | Фст                     | белый                                        | Цб                      |
| Динамика формы                                                | Фдн                     | черный                                       | Цч                      |
| Силуэты формы:                                                |                         | серый и др.                                  | Цс                      |
| вид спереди                                                   | Ссп                     | Гармония цветов                              |                         |
| вид сзади                                                     | Ссз                     | родственных                                  | Цр                      |
| вид сбоку                                                     | Ссб                     | контрастных                                  | Цк                      |
| Композиция                                                    | Км                      | родственно-контрастных                       | Цр-к                    |
| Симметрия                                                     | Сим                     | монохромных                                  | Цм                      |
| Асимметрия                                                    | Асим                    | Фактура материала                            | Мф                      |
|                                                               |                         | Декор                                        | Д                       |
|                                                               |                         | Конструкция                                  | Кн                      |
|                                                               |                         | Технология изготовления                      | Т                       |

чая линии прямые, линии с постоянным радиусом кривизны и линии с переменным радиусом кривизны, формы русской народной одежды создаются в основном с помощью прямых линий, а также встречаются линии с постоянным радиусом кривизны.

Для полного представления о форме костюма, связи его с фигурой и для композиционного анализа здесь рассматривается костюм в связи с фигурой в трех силуэтных изображениях – вид спереди (Ссп), вид сзади (Ссз) и вид сбоку (Ссб), элементы костюма – вид спереди и вид сзади (в распластанном виде).

Композиция русского народного костюма строится в основном по принципу симметрии (Сим), хотя имеют место случаи и асимметричного построения (АСим), например, верхняя одежда.

В системе "костюм" отношение элементов композиции русского народного костюма рассматривается по принципу тождества (Отж), нюанса (Он) или контраста (Ок).

Рассматривая согласование, объединение элементов народного костюма в единое гармоническое целое, акцентируется также внимание на главном – композиционном центре (ЦКм).

В композиции русского народного костюма имеют место простые пропорциональные отношения (Пм), а также встречаются отношения по принципу так называемого золотого сечения (Пз.с.).

В закономерном чередовании соизмеримых элементов формы русского народного костюма рассматривается ритм линий (Рл), плоскостей (Рп) и объемов (Ро).

Светлотно-ритмическое построение русского народного костюма иллюстрирует его как произведение графического искусства.

Цвет (Ц) и фактура (Мф), являясь элементами композиции, одновременно выступают в композиции русского народного костюма средствами гармонизации художественной формы.

Схема 10.



Своеобразие русскому народному костюму придает также декор (Д).

Созданию выразительных объемных форм народного костюма способствует конструкция (Кн) и технология изготовления (Т).

### 7.2.2. Структурный анализ наиболее характерных русских народных костюмов-образов

Костюм всех регионов составляли одни и те же элементы. Для женского костюма характерны – рубаша, сарафан (понева или юбка), передник, обувь, головной убор, верхняя одежда, навесные украшения. В женском костюме большинства регионов характерной поясной одеждой была понева, и лишь в некоторых регионах (Архангельском, Вологодском, Московском) понева отсутствует, а присутствует сарафан.

Составными элементами мужского костюма являлись рубаша, порты, обувь, головной убор, верхняя одежда, навесные украшения (главным образом пояс).

Здесь рассматривается композиция костюма как система, ансамбль. В течение столетий русские крестьяне отшлифовывали свой костюм, согласовывались элементы, отмечая при этом все случайное, наносное, сохраняя самое понятное, доступное, дееспособное, самое дорогое людям, вкладывая при этом в костюм и его элементы свое представление о красоте. Главным всегда оставался сам человек, для кого костюм создавался, постоянно сочетая в себе и красоту, и пользу:

В фондах музеев хранятся в основном разрозненные элементы костюма. Поэтому ставилась задача, изу-

чая музейные собрания одежды, составить характерные каждому региону комплексы, создать целостные композиции костюма, несущие образную характеристику, и выявить наиболее характерные костюмы-образы. Необходимо было также выявить через форму, тектонику красоту костюма каждого региона. Образы народных костюмов создавали люди, поколения, представляя собой результат осмысления, отражения действительности через внешний облик. В.Г.Белинский отмечал, что художественный образ рождается из поэтизации прозаической бытовой вещи.

По костюму исследователи делят великорусов на две большие группы – северных и южных. Главная отличительная черта южного костюма – женская понева, северного – сарафан. По отношению к головным уборам, которым этнографы придают обычно большое значение, здесь нет такого четкого деления (на северные и южные). Головные уборы изготавливались далеко не всегда дома, а в большинстве случаев покупались в готовом виде, иногда в отдаленных местностях. Хотя и здесь существует определенный ориентир: понева сопутствует чаще всего рогатая кичка (с сорокой и другими составными элементами), сарафану – кокошник с его видоизменениями, а также обычный головной платок.

Московская губерния в отношении народного костюма принадлежит к северу.

Сарафан (или шубка – одна из разновидностей сарафана) с кокошником и душегреей были до Петра I обычным костюмом русских боярынь, т.е. дворянским сословным костюмом, который от крестьянского северного костюма отличался главным образом богат-

ством и пышностью. Не зря же до более поздних времен один из типов сарафана сохранил название “московского”.

Среди исследуемых регионов сарафанный костюм с душегреей встречаем на Русском Севере, в Московской и Нижегородской губерниях. Такое образное представление дошло до нас о традиционном русском народном костюме.

Исследование подлинников архангельского, вологодского, московского и нижегородского костюмов выявило наличие в них красного сарафана – как из фабричных покупных тканей (шелковых, кумача), так и из домотканых (в т.ч. пестряди).

Структурное сходство костюмов прослеживается в первую очередь в костюмах северных регионов – Архангельского и Вологодского. Костюмы этих регионов (или в целом Русского Севера) донесли до нас традиционный русский костюм в наибольшей степени в первоизданном, не подвергнувшись изменениям или влияниям извне наслоениям.

Для женских костюмов южных регионов России характерно повсеместное бытование понев. Постепенное развитие поневы и ступени ее развития характеризуют южновеликорусское население. Древнейший вид поневы очень близок к украинской запаске и представляет собой кусок ткани (пологнице), облегающий фигуру сзади в области бедер и остающийся открытым спереди, – это распашная понева без прошвы. Появление прошвы, т.е. вставки из другой, как правило, гладкой ткани характеризует дальнейшую стадию в развитии поневы (это понева с прошвой, или глухая понева) и сближает ее с юбкой. Когда прошва делается одного и того же цвета и из одной и той же ткани, что и понева, тогда уже получается юбка, которая и представляется ии чем иным, как простым развитием поневы. Анализ подлинников показал, что имели место случаи одновременного бытования различного типа понев.

Через анализ, сравнение, сопоставление, выявление типичного, неповторимого определены наиболее характерные костюмы каждого региона, названные здесь костюмами-образами, рассматривая при этом художественный образ как специфический, присущий искусству способ отражения действительности, обобщение ее с позиции эстетического идеала в конкретно-чувственной, непосредственно воспринимаемой форме.

Здесь представлены наиболее характерные, выразительные костюмы, несущие образ костюма определенного региона, и дан структурный анализ костюмов-образов. Нумерация костюмов-образов в тексте дается от 1 до 12.

**1. Архангельский костюм с душегреей** (рис. 222 см. цв. вкл.). (Каргопольский комплекс). Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого и грудного

опорных (конструктивных) поясов. На головном опорном поясе крепится кокошник и головной платок, по колориту созвучный кокошнику. На плечевом опорном поясе строится рубаха, крепятся сарафан и душегрея. Форма каргопольского костюма, касающаяся фигуры в основном в плечевом опорном поясе, как бы скрывает строение фигуры и создает этим самым впечатление монументальности, величия.

Грудной пояс лишь акцентируется верхним краем полотнищ (передних и заднего) сарафана и душегреи и орнаментальной полосой, которая вступает в созвучие с вертикальной (вдоль линии борта пол душегреи и вдоль всей длины сарафана), создавая симметричную композицию костюма. Положение костюма определяется здесь тремя силуэтными изображениями, подчеркивающими ярко выраженную динамичную форму за счет направленности движения костюма снизу вверх.

Конструктивные линии формы являются здесь местами сосредоточения декора – горловина и нагрудный разрез рубахи, линия плечевого пояса рубахи, верхний край душегреи – спереди и сзади, вдоль линии борта пол душегреи и сарафана. Орнаментальные мотивы на костюме – условны, стилизованы и схематичны, при этом они связаны между собой в единое целое по правилам орнаментального ритма и симметрии, т.е. с архитектуроникой костюма. Величественный вид, динамику костюму придают здесь вертикальные и наклонные линии душегреи и сарафана. Анализируемому костюму особое звучание придают красный цвет и его оттенки.

Этот костюм, являясь типичным представителем традиционного русского костюма, – живая иллюстрация того, что искони красный цвет употреблялся на Руси в народной речи для обозначения чего-то хорошего, светлого, нарядного или дорогого, почетного, ценного: красна девушка, красный сарафан и. т.д.

Эмоциональный настрой костюму придает наряду с линиями формы также цвето-фактурное и декоративное решение. В результате взаимосвязей и сочетаний линий, цветов, фактур создан облик праздничного костюма: поэтизирована прозаическая бытовая вещь.

Геометрический вид формы – трапеция, в профильном силуэтом изображении – треугольник. Величина формы – большая: длина сарафана до линии щиколоток. Костюм построен на сочетании красных и золотистых-серебристых цветов. Целостная композиция костюма отражает логику и органичность связи конструкции рубахи, сарафана и душегреи с решением костюма в целом. Элементы формы согласованы в костюме по принципу нюанса – контраста: форма сарафана переходит в форму душегреи в сочетании с платком или в форму душегреи с малой формой головного убора (кокошника). Композиционные центры смещены вверх: головной убор, линия выреза горловины, плечевой по-

яс, линия груди, которые между собой согласованы, составляя единство и целостность.

**2. Вологодский костюм с набивным сарафаном** (рис. 223 см. цв. вкл.). (Никольский комплекс). Форма костюма строится с учетом головного, плечевого и талиевого опорных (конструктивных) поясов. Как и в других костюмах, на головном поясе крепится кокошник и платок. На плечевом опорном поясе строится рубаха, создается ее объемная форма за счет технологии присбаривания полотнищ вокруг шеи и линии выреза горловины. На плечевом поясе крепится сарафан и верхняя одежда с рукавами, вдеваемая в рукава. Грудной пояс подчеркивается верхним краем полотнища сарафана. Линия талии подчеркивается поясом и прилеганием верхней одежды к фигуре по линии талии. Пластическое состояние костюма иллюстрируют силуэтные изображения костюма. Динамика формы достигнута контрастным соотношением нижней и верхней частей костюма, а также за счет асимметричного решения полушубка по линии борта спереди. Местами сосредоточения декора в композиции костюма являются линии, оконтуривающие форму, и конструктивные линии – вырез горловины, линия плеч, низки рукавов, верхний край сарафана, линия борта, низа, кармана и низки рукавов полушубка.

Орнаментально-цветовым акцентом в целостном костюме является красочный платок. Орнаментальные растительные и геометрические мотивы сарафана, рубахи, платка и полушубка – просты, лаконичны, взаимосвязаны по правилам орнаментального ритма и симметрии. При асимметричном решении полушубка равновесие достигнуто благодаря организованности формы костюма в целом.

Геометрический вид формы костюма – трапеция, в профильном изображении – треугольник. Величина формы – большая. Костюм построен на сочетании красных, синего, белого и черного цветов. Элементы формы согласованы в костюме по принципу контраста. Красно-белый пояс завершает формирование пластического и колористического решения костюма (его летнего варианта). Костюм воспринимается лаконично, целостно, а обувь в соединении с одеждой и дополнениями корректирует костюм, составляя единую замкнутую систему. Композиционным центром костюма является головной-плечевой пояса. Костюм построен на благородном сочетании фактур, цветов и рисунков материалов. в основном, домашнего производства и являет собой костюм-образ русского народного северного костюма в целом.

**3. Московский костюм с синим сарафаном** (рис. 224 см. цв. вкл.). Форма костюма, с присущей севернорусскому народному костюму особенностью, строится исходя из головного, плечевого и грудного опорных поясов.

На головном поясе крепится кокошник, который выигрывисто подчеркивает овал и черты лица. На плечевом опорном поясе строится рубаха, крепится сарафан. Грудной пояс подчеркивает верхний край полотнища сарафана и передника и за счет крепления передника на фигуре как бы формирует лиф костюма. Силуэтные изображения выражают динамику формы костюма за счет общей направленности движения снизу вверх.

Особую красочность и декоративность костюму придают ткани и орнаментальные полосы на переднике, рубахе и по низу сарафана. За внешней, с первого взгляда кажущейся, пестротой прочитывается четкое тонально-ритмическое построение орнаментальных плоскостей, объемов и всего костюма в целом. Величественный вид анализируемого костюма создается здесь вертикальными линиями формы, направленными вверх и как бы смыкающимися у головного убора. Цветовое звучание костюма создается здесь тонально-светлотным сочетанием красных и синих цветов, озвученных благодаря вкраплению желтых и незначительного количества белого цветов. Костюм воспринимается по-особому красочно и мажорно.

Необычно также пластическое решение костюма. Геометрический вид формы – трапеция, в профильном изображении – треугольник. Величина формы – большая. Элементы костюма согласованы между собой по принципу контраста. Логическая связь конструкции и декора создают здесь целостную, выразительную композицию. В костюме присутствует несколько композиционных центров – плечевой пояс и рукава; низ костюма, – соединенных между собой через орнаментально-цветовое решение передника. Композицию красочного костюма пластически замыкает головной убор и обувь – типичные элементы русского народного северного сарафанного комплекса.

**4. Нижегородский костюм с поневой** (комплекс Полховского Майдана) (рис. 225 см. цв. вкл.). Буйство красок и фактур материалов отличает этот костюм, которому нет похожих ни в одном регионе России.

Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого и талиевого опорных поясов. На головном опорном поясе крепится необычный по форме и декоративному решению головной убор. На плечевом опорном поясе крепятся рубаха-кофта, передник и нашивные украшения. Линия груди в этом костюме не акцентируется. На талиевом опорном поясе крепится понева.

Талия подчеркивается также подпоясыванием кофты. Положение костюма в пространстве определяется тремя силуэтными изображениями, подчеркивающими статичное состояние костюма и соотношение элементов, близкое к равенству (подобию).



Декоративность костюму придают в первую очередь красные цвета тканей – поневы, кофты, головного убора, передника. Озвучивают фон костюма различные декоративные элементы: белое кружево-шитье в обилии на переднике; цветные нашивки – зелено-синие – желтые – на кофте и головном уборе, вертикальные и горизонтальные желтые полосы на поневе, создающие клетку. В созвучие к красочному состоянию всего костюма дополнением являются цветные вязаные чулки.

Геометрический вид формы – прямоугольник. Элементы костюма согласованы между собой по принципу подобию.

При всей красочности, декоративности, сочетании различных фактур материалов необычный костюм воспринимается целостно и выразительно.

**5. Смоленский костюм с поневой** (рис. 226 см. цв. вкл.). Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого, талиевого опорных (конструктивных) поясов. На плечевом опорном поясе строится рубаша, обеспечивается объемность, наполненность формы костюма. На плечевом поясе крепится верхняя одежда, вдеваемая в разрезы (проймы) для рук. Грудной пояс в этом костюме не подчеркивается. Линия талии здесь – главная опорная линия. От ее расположения (смещена ниже естественной линии талии) создается статичная композиция. За счет такого членения костюма соотношение элементов костюма приближается к подобию. Положение костюма в пространстве определено здесь также тремя силуэтными изображениями, которые выявляют ярко выраженную статичную композицию. Это состояние дополнительно усиливается за счет расположения декоративных акцентов – в верхней и нижней частях костюма.

Особую красочность и декоративность костюму придают понева, передник и рубаша: орнаментом заполнены целые плоскости и объемы в композиции костюма. Геометрические орнаментальные мотивы на костюме условны, стилизованы и взаимосвязаны между собой и с архитектурой костюма по правилам орнаментального ритма и симметрии. Статика костюма достигается не только соотношением объемов, но и рисунком тканей, поперечным расположением орнаментальных полос на элементах костюма. Анализируемый костюм выделяется своим колористическим состоянием, отличным от костюмов других регионов России – здесь в сочетании с красными присутствуют и желтые цвета. Наряду с сочетанием фактур тканей, составляющих костюм, имеет место фактурная проработка орнамента вышивкой и узорным ткачеством, цветными лентами и нашивками позумента и т.п., что придает эмоциональный настрой костюму. Этот костюм является яркой образной характеристикой традиционного смоленского народного костюма.

Геометрический вид формы – прямоугольник, сочетающий в себе две формы, близкие к квадратам. Величина формы – большая. Костюм построен на сочетании красных, желтых, белого и темно-синего (близкого к черному) цветов. Костюм композиционно построен так, что наложение элементов друг на друга создает два согласованных между собой центра: рукава – плечевой пояс – линия нагрудного разреза и низ костюма – рубаша, поневы, передника. В некоторой степени нарушает статику костюма верхняя безрукавная одежда своей формой, конструкцией и композицией. Головной убор и обувь пластически замыкают композицию костюма, создавая гармоническое единство и необычное образное решение. Анализируемый костюм выделяется среди смоленских как ведущий, вобравший в себя все богатство пластики формы, цветового и орнаментального решения смоленского народного костюма.

**6. Рязанский костюм с удлинненным наверхником** (Михайловский комплекс) (рис. 227 см. цв. вкл.). Михайловский комплекс – сугубо специфический рязанский костюм, ему нет подобных в других регионах России – как по соединению необычных форм, так и по цветовому и орнаментальному решению. Силуэтные изображения, иллюстрирующие положение костюма в пространстве, выявляют необычность структуры костюма. Здесь выделяется несколько композиционных центров – головной убор, плечевой пояс, рукава, нижняя часть костюма (наверхника и поневы). Преобладающим по цветовому звучанию является низ наверхника, который удивительно сочетается с другими участками, акцентами в композиции костюма. Костюм построен на богатстве цветовых тонов: преобладание желтых и белого с оттенками красного, в меньших количествах – голубой, зеленый, черный. Массивность костюму наряду с прямыми и овальными линиями, строящими форму в целом, придает также обилие вышивки, нашивок, монисты украшений – шейных и головного убора. Костюм построен на необычном ритме полос наверхника, поневы и рукавов рубаша.

Геометрический вид формы – в основном прямоугольник (с наполненными контурами, делающими форму бочкообразной). Форма костюма в целом статична.

Рязанские костюмы необычны по форме, композиционному построению и декоративному решению. Необычная, иногда почти шаровидная форма наверхника, рогатые кички – такие формы и элементы костюма характерны именно рязанскому народному костюму.

Необычная декоративность рязанских костюмов достигалась гармоническим сочетанием в одном костюме различных орнаментальных мотивов, ярких цветовых отношений. Отличительной особенностью является также преобладание красного цвета над другими

ми, даже над белым. При этом костюм часто строится на сочетании трех-четырех и более оттенков красного цвета, получаемого с помощью природных красителей. В старинных образцах одежды красные тона усложненные, несколько приглушенные, в поздних – ярче.

**7. Тамбовский костюм с наверхником** (рис. 228 см. цв. вкл.). Форма костюма строится исходя из головного, плечевого и талиевого опорных (конструктивных) поясов. Грудной конструктивный пояс не подчеркивается. Линия талии – главная опорная линия. Подчеркиванием линии талии (на естественном месте или ниже) создается статичная композиция, а соотношения элементов костюма строятся по принципу нюанса. Силуэтные изображения, определяющие положение костюма в пространстве, подчеркивают статичную композицию. Это состояние усиливается здесь дополнительно за счет расположения декоративных акцентов – в верхней и нижней частях костюма.

Красочная и декоративная композиция костюма создается здесь за счет всех его элементов – наверхника-желтика, поневы, рубахи, головного убора. Костюм отличается обилием красных цветов, дополняют их желтый, белый, черный, немного синего. Статика костюма усиливается также поперечным расположением орнаментальных полос на элементах костюма. Игра цветов и их оттенков усиливается здесь сочетанием фактур тканей, составляющих костюм, и фактурных проработок орнамента – вышивка, ткачество, набивной рисунок, аппликации.

Геометрический вид формы – в основном прямоугольник, сочетающий в себе, за счет поперечных членений, две формы – квадрат и прямоугольник. В костюме прослеживается несколько композиционных центров: головной убор и плечевой пояс; рукава; нижняя часть костюма (наверхника и поневы). Композиционные центры согласованы между собой и составляют единое гармоническое целое.

Конструктивное и декоративное решение рубахи в сочетании с головным убором, наплечной одеждой и ее декоративным состоянием, сочетаясь в целостной композиции, придают костюму специфическую образность.

**8. Воронежский костюм с поневай** (рис. 229 см. цв. вкл.). Форма костюма строится с учетом головного, плечевого и талиевого опорных (конструктивных) поясов. Ведущим является талиевый опорный пояс – и в летнем варианте, и в варианте с верхней одеждой. Членение в костюме и соотношение зрительно просматриваемых элементов костюма создают статичную композицию.

Выражением состояния формы костюма в пространстве являются представленные его силуэтные

изображения – вид спереди, сбоку и сзади. Геометрический вид формы костюма – в основном прямоугольник и представляет собой сочетание формы, близкой к квадрату и прямоугольнику. Соотношения элементов и пропорции в костюме создают статичную композицию.

Декоративно решаются отдельные элементы костюма (понева), а также участки композиции, выявляющие форму и подчеркивающие конструктивные линии – плечевой пояс, низки рукавов, разрез на линии груди (рубаха), линию борта, нижний угол верхней полы, низки рукавов и линию низа (верхняя одежда).

Эмоциональный настрой в костюме создается за счет колорита и общего декоративного решения костюма. Костюм отличает красочная красная понева, сплошь узорно вытканная. В созвучие с ней необычный, присущий именно воронежскому костюму пояс. Отличительным декоративным элементом является также характерная для воронежского костюма графичная, филигранная вышивка черными нитями в сочетании с золотистыми. Подобный дополнительный декоративный аккорд, созвучный рубахе, располагается на переднике.

Необычность декоративного решения прослеживается также в верхней одежде; на черном фоне – золотисто-красная гамма декора – вышивки и аппликации. Костюм отличается также богатством сочетаний фактур материалов.

Анализируемый костюм – яркая образная иллюстрация воронежского костюма и ему нет подобных.

**9. Курский костюм с сарафаном** (рис. 230 см. цв. вкл.). Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого, грудного, талиевого опорных поясов. Необычность восприятия костюма достигнута за счет решения плечевого пояса костюма в сочетании с пластическим решением длинных рукавов рубахи, носимых “в набор”. Грудной конструктивный пояс подчеркивается верхним краем сарафана (и его конструктивно-декоративным решением) и передника.

Силуэтные изображения иллюстрируют положение формы костюма в пространстве и его пластическое состояние, придающее выразительность и образность костюму. Членения костюма, расположение декоративных акцентов придают динамическое состояние костюму и его направленность движения снизу вверх. Наиболее ярко это прослеживается в профильном силуэтом изображении.

Геометрический вид формы – в основном трапеция. Костюм отличается красочностью, разнообразием цвето-фактурных и орнаментальных характеристик, несколькими композиционными центрами – плечевой пояс, лиф костюма, нижняя часть рукавов; нижняя часть композиции костюма. Обилие цвета, различных

техник декоративного решения соединяются в единое целое. Объединяющим началом здесь является темный цвет сарафана, придающий целостность и графическую выразительность. С другой стороны, темный фон сарафана как бы высвечивает декор сарафана, который созвучен красному цвету декора рубахи, передника, головной повязки.

Сочетание элементов, их конструктивно-композиционные особенности, способ ношения, а также цветотектурные и орнаментальные качества придают в целом своеобразное решение.

**10. Орловский костюм с поневой и красным передником (свадебный костюм) (рис. 231 см. цв. вкл).** Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого и талиевого опорных поясов. Акцентируются все перечисленные опорные пояса. Необычная форма головного убора и способ его ношения выявляют и подчеркивают овал и черты лица. Этому способствует также акцентирование плечевого пояса рубахи и декоративное решение рубахи вокруг горловины. Длинные рукава перехвачены у линии локтя, созданы напуск верхней части рукавов и спадание "веером" декоративной нижней части рукавов. Акцент создается также членением формы костюма подпоясыванием на линии талии со свободно спадающими сзади от талии длинными концами широкого пояса, красный цвет которого озвучен фоном темно-синей поневы.

Силуэтные изображения формы выразительно представляют костюм во всех его положениях в движении. Геометрический вид формы – в основном прямоугольник, расчлененный линией талии по принципу нюанса.

Эмоциональный настрой создается за счет красочного решения костюма. В композиции костюма представлены большими плоскостями красные цвета – передник, пояс, низ поневы, головной убор, элементы декора рубахи. В меньшем количестве в композиции костюма присутствуют белый (рубаха), темно-синий (понева) и желтые цвета. Озвучивает цветовую композицию вкрапление зеленого цвета.

Выделяется несколько композиционных центров – головной убор, плечевой пояс, нижняя часть костюма, низки рукавов, – согласованных между собой, составляя целостную цветовую композицию.

Неповторимое своеобразие анализируемому орловскому костюму придают необычность головного убора, декоративное решение и способ ношения рубахи, а также распределение цветовых пятен в композиции костюма и способ ношения передника.

**11. Тульский костюм с поневой (рис. 232 см. цв. вкл.).** Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого, грудного и талиевого опорных (конструктивных) поясов. Грудной пояс подчеркивается присбо-

ренной линией верхнего притачного среза полотнища стана к лифу передника. Линия талии подчеркивается силуэтным изображением вида костюма сзади, членением костюма на стыке рубахи и поневы. В силуэтном изображении вида спереди (в летнем его варианте) наблюдается определенная направленность движения формы костюма снизу вверх. Это качество костюма подчеркивается также декоративным решением низа рубахи, поневы и передника. В сочетании с верхней одеждой происходит перераспределение соотношения элементов и складываются иные пропорции в костюме, хотя направленность движения формы снизу вверх сохраняется. Выявляется четкое тонально-ритмическое построение костюма во всех положениях его формы в пространстве.

В костюме присутствует ярко выраженный композиционный центр – нижняя часть композиции костюма.

Геометрический вид формы – в основном трапеция, которая расчленяется в силуэтных изображениях (вид сбоку и вид сзади) по принципу нюанса.

Композиции костюма озвучена красными цветами, красочно воспринимаемыми на фоне белого цвета рубахи, передника, шупшана с графическим оконтуриванием темными цветами по линии низа шупшана, а также фоном поневы, декоративными полосами передника. Игре цвета в композиции костюма способствует сочетание разнообразных фактур материалов и техники декоративного решения.

Тектоника костюма за счет его пластического и цветового состояния определяет ярковыраженную композицию юнорусского поневного комплекса.

**12. Калужский костюм с поневой (рис. 233).** Форма костюма строится, исходя из головного, плечевого и талиевого опорных поясов. Профильное силуэтное изображение формы костюма, а также вид сзади подчеркивают членение и соотношение элементов костюма, близкое к подобию, что выражает статичное состояние композиции костюма.

Костюм предельно насыщен цвето-фактурными характеристиками и декоративным убранством: декоративно решены все визуально просматриваемые участки композиции с учетом наслоения форм (элементов костюма) – рукава рубахи, понева, вся плоскость передника, головной убор, нашейные украшения.

В композиции присутствует разнообразие красных цветов с незначительным вкраплением белого, синего и желтого цветов. Оригинально и отлично орнаментально-ритмическое построение композиции костюма, при этом прослеживается взаимосвязь и взаимосогласованность всех составляющих элементов. Композиция костюма построена в основном на ритме полос с включением в них стилизованных геометрических и животных орнаментальных мотивов. Усиливают деко-

ративное звучание костюма игра и сочетание разнообразных фактур материалов.

При внешне-кажущейся на первый взгляд цветовой фактурной пестроте костюм воспринимается целостно и гармонично. Пластическое состояние, сочетание различных форм, орнаментально-ритмическое решение, способ ношения выражают специфический образ калужского народного костюма поневого комплекса.

Структурный анализ костюмов-образов выявил, что формы костюма построены в основном с помощью простых линий – прямых (Лп), овальных (Ло), располагаясь горизонтально (Лг), вертикально (Лв) или наклонно (Лн), создавая при этом представление о ширине, т.е. спокойствии, полноте, стабильности; о длине, т.е. основательности, прочности, придавая этим самым форме статику (Фст) или динамику (Фдн). Выявлено также преобладание в структуре русского народного костюма прямых линий, а также встречаемость линий с постоянным радиусом кривизны, что придавало монументальность русскому костюму. Динамика костюма северных регионов и средней полосы России определялась характерной для него структурой сарафанного ансамбля – его формой, композицией и способом ношения. Статичность костюма южных регионов подчеркивалась типичным для него ансамблем с юбкой (поневой) и членением формы костюма на линии талии (или бедер).

Соотношение костюма с фигурой определял в основном способ ношения: прямые или расширенные формы костюма согласовывались с фигурой в основном через подпоясывание. Поясом подчеркивалось пластическое своеобразие, архитектура костюма. Пояс, как обязательный элемент русского народного костюма, располагался на фигуре под грудью (в сарафанном ансамбле), на талии или бедрах (в ансамбле с поневой). Подпоясыванием определялись пропорции костюма, а также выражалась массивность формы. Зрительное восприятие массы костюма создавалось за счет материалов – их цвета, рисунка, фактуры, структуры, декоративного решения, а также наложением форм элементов в костюме.

Русскому народному костюму свойственна главным образом симметричная композиция (Сим), асимметрия (АСим), как своеобразное свойство композиции, характерна для верхней одежды, при этом целостность асимметричной формы достигалась композиционной уравновешенностью и, чаще всего, необычным орнаментальным решением нижнего угла борта верхней полы.

В целостной организованной композиции костюма присутствует композиционный центр (ЦКм) – место сосредоточения основных связей между всеми элементами, главная часть, акцент в композиции. Это свой-

ство композиции выразительно прослеживается в русском народном костюме. Как правило, необычность русскому народному костюму придавал головной убор, завершая ансамбль костюма. Головной убор и пояс имели особое значение в ансамбле традиционного крестьянского костюма. Анализ комплексов выявил частое присутствие нескольких согласованных между собой композиционных центров. Так, в северном костюме (архангельский, вологодский), а также московском, нижегородском, смоленском, калужском, тульском сарафанных ансамблях композиционным центром является верхняя часть костюма – головной убор и плечевой пояс, в воронежском, тамбовском, орловском, курском, смоленском, калужском, тульском ансамблях с поневой композиционные центры расположены в верхней и нижней частях костюма (по низу рубахи, поневы, передника). Особой красочностью отличаются обильно декорированные рязанские и нижегородские (Полховский Майдан) костюмы.

Гармонизация достигалась также выразительностью пропорций, с преобладанием простых (Пм) и основанных на принципе так называемого “золотого сечения” (Пз.с.). В ритмическом построении композиции костюма присутствуют простые и сложные (особенно в композициях декора) виды повтора, оказывая этим самым влияние на “статику – динамику” и архитектуру костюма в целом. Иллюстративный материал (рис. 222–233 см. цв. вкл.) подтверждает, что отличное своеобразие костюму каждого региона и русскому народному в целом придает цвет (Ц) и особенно декор (Д). Особый эмоциональный настрой при этом придавали красные цвета как символы светлого, нарядного, ценного, красивого. Фиксирование костюмов в фотографиях и графических ахроматических изображениях выявило также выразительность тонально-ритмических орнаментальных композиций русского народного костюма.

В течение столетий русские крестьяне шлифовали свой костюм, согласовывали элементы, отмечая все случайное, сохраняя самое понятное, дорогое людям, вкладывая при этом в костюм свое представление о красоте. Главным всегда оставался сам человек, для которого костюм создавался, постоянно сочетая в костюме красоту и пользу.

### 7.3. ИНФОРМАЦИОННАЯ БАЗА КОНСТРУКЦИЙ И КОМПОЗИЦИЙ ЭЛЕМЕНТОВ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В САПР ОДЕЖДЫ

Материальный мир и человеческое окружение непрерывно посылают индивидууму сообщения в пространстве и во времени. Этим самым складывается возможность создания своего рода “консерватов комму-

никаций”, значительную долю среди которых составляют “консерваты культуры”. Такие консерваты могут проникать в повседневную жизнь человека, а также практическую деятельность специалиста.

Чтобы традиционная культура народа, отраженная в художественных памятниках, каким является костюм, стала доступной и широко понятной современнику, и в первую очередь специалисту, требуется особая связь ее с первоисточником. Современная теория информации утверждает, что всякое содержание акта коммуникации может быть закодировано на “перфокартах”, т.е. представлено в символической форме с помощью фиксированной цифровой системы, сохраняющейся во времени<sup>1)</sup>. С течением времени музейные образцы народного костюма, этого богатейшего национального наследия, приобретут еще большую уникальность и ценность. Доступ в музеях к таким произведениям народного искусства все больше будет ограничиваться, а интерес к ним специалистов не ослабевает.

Время выдвигает необходимость изыскания такой связи, чтобы, не общаясь с подлинником народного костюма, получать достоверную информацию о нем. Для получения сведений об этом источнике необходим “музей памяти”, располагающий банком информации, т.е. каталогом-костюмотекой, “законсервированных” уникальных сообщений. Этим объясняется необходимость разработки принципа и метода перевода содержания русского народного костюма на язык специфических карт и составления банка данных. “Законсервировав” народный костюм в костюмотеке, возникает необходимость воспроизведения зарегистрированного с помощью, например, “экрана видеотеки”.

Русский народный костюм, являясь объектом материальной и духовной культуры, одновременно выступает как знак (символ) полового, функционального, регионального и другого различия, т.е. как определенный вид информации. Любая информация независимо от ее сложности может быть закодирована и декодирована. Следовательно, народный костюм можно представить с помощью кода.

Конечно, дать полностью соответствующее подлиннику описание трудно, но, исходя из целей, в данном случае и не возникает такой необходимости. Создание нового, современного костюма на основе традиционного, национального – не слепое копирование первоисточника, а трансформация его, определенное обобщение, стилизация, образное восприятие.

### 7.3.1. Структура общего кода русского народного костюма.

Предлагается рассматривать народный костюм в связи с современными видами швейной промышленности

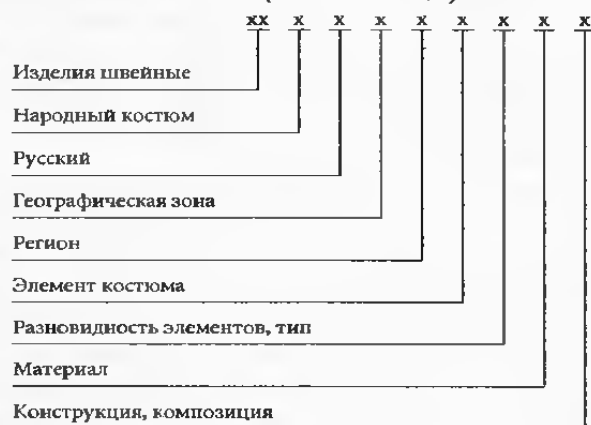
ности – по ОКП продукция швейной промышленности выделена в самостоятельный класс № 85. Учитывая специфику исследуемого объекта, русский народный костюм предлагается выделить в самостоятельную ветвь в разделе швейной продукции – 858100.

Классификация осуществляется по принципу ступенчатой конкретизации объекта. Каждая последующая ступень конкретизирует предыдущую: имеет место иерархическая связь с децимальным членением кода. Поскольку народный костюм представляет сложный комплекс, сочетающий в себе конструктивные и композиционные (в т.ч. декоративные) решения, классификацию и кодирование следует проводить по двум массивам: первый – конструкция, второй – композиция.

На схеме 11 приведен пример.

Схема 11

Структура общего кода русского народного костюма (его элементов)



Расшифровка восьмой цифры общего кода – разновидности элементов костюма – приводится ниже.

Материалы для русского народного костюма. Девятая цифра кода отведена для характеристики материала.

Термины ткань, полотно, сукно, волна (шерсть) являются древними общеславянскими. Шерстяная ткань издавна применялась для изготовления не только верхней, но и нательной одежды, к примеру рубах. Б.А.Куфтин<sup>1)</sup> по археологическим и историческим данным установил, что славяне в XI–XII вв. пользовались также льняной тканью и носили льняную рубаху под верхней шерстяной одеждой. Как считает Л.Нидерле, конопля была заимствована славянами у иранцев, которые употребляли ее как одурманивающее средство, а также знали, что ее волокна пригодны для изготовления тканей<sup>2)</sup>.

В славянских курганах найдены образцы тканей, выполненные сложным узорным ткачеством на четы-

<sup>1)</sup>Б.А.Куфтин. Материальная культура русской Мещеры. Ч. I. М., 1926, с. 20.

<sup>2)</sup>Л.Нидерле. Быт и культура древних славян. Прага. 1924.

Таблица 3.

| Расшифровка позиций общего кода |                                                                                                    |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Две первые цифры кода           | Класс 85 – изделия швейные                                                                         |
| 3-я                             | Народный костюм (8)                                                                                |
| 4-я                             | Русский (1)                                                                                        |
| 5-я                             | Географическая зона (см. табл. 4)                                                                  |
| 6-я                             | Регион распространения данного костюма (см. табл. 4)                                               |
| 7-я                             | Костюмема – элемент костюма; например, женская рубаша (0), верхняя одежда (7) и т.д. (см. табл. 5) |
| 8-я                             | Разновидность элементов костюма, тип                                                               |
| 9-я                             | Характеристика материала                                                                           |

рех подножках<sup>3)</sup> или с тканым, вышитым и набивным орнаментом. На Руси были известны также дорогие привозные ткани – шелка привозились с Востока, в особенности из Византии. Шелковые ткани назывались паволокой. С XII в. наряду с этим в письменных источниках встречается название ткани аксамит – золотая или серебряная узорчатая ткань византийского происхождения. Паволока и “дорогие аксамиты” упоминаются в “Слове о полку Игореве”.

Как материал для одежды применяли древние славяне также мех. Добыча кунных, беличьих, собольих мехов являлась важным источником дохода в Киевской Руси. Мех широко вывозился за границу. В XI–XII вв. шкурка пушного зверя была денежной единицей в торговле и при собирании дани. Из меха изготовлялась верхняя одежда (мужская и женская), мех использовался как подкладка-утеплитель, а также на оторочку головных уборов. В летописи и других источниках упоминаются куньи одежды, бобровые шубки, беличьи, горностаевы меха, употреблявшиеся богатыми людьми. Простым же людям более доступны были овчины, и они представляли для них ценность – на это указывает упоминание об овчинах в духовных грамотах и других документах тех времен. Использовались также шкуры диких животных: носили медвежьи шубы и др.

В XV–XVII вв. народную одежду изготовляли главным образом из домотканого холста или сукна, а также употребляли привозные хлопчатобумажные ткани. Миткаль, окрашенный в красный цвет, получил название кумач, окрашенный в кубовую, “рудо-желтую” или другую краску – киндяк, а узорчатый киндяк – выбойка.

Широкое распространение имело неокрашенное сукно – сермяга. Из него изготовляли верхнюю одежду люди различных сословий.

С XVIII в. развивается текстильная и в том числе хлопчатобумажная промышленность. Фабричные ткани проникают в деревню.

Узорные ткани вырабатывались из окрашенной пряжи. Широкое применение в русской деревне, особенно для повседневной одежды, имела пестрядь – узорная льняная или пеньковая ткань (упоминается в документах XVI в.).

Орнамент пестряди чаще всего состоял из клеток, полос. Пестрядь изготовляли сами крестьяне, а также было фабричное производство – изготовляли хлопчатобумажную ткань под названием сарпинка (в клетку или полосу). Производство пестряди и сарпинки было сосредоточено в центральных губерниях России. Для мужских штанов изготовляли особую пестрядь – тяжина – толстая ткань в елочку с основой в полосу (бело-синюю) и белым утком.

В XVIII – начале XIX в. в быту применялась узорная крашенная холщовая ткань – набойка (крашенина, выбойка, печатник) – древнее русское ремесло<sup>4)</sup>.

Глубокое национальное своеобразие русскому народному костюму придавало декоративное решение его. Красочность костюма создавалась как благодаря декору, наносимому на костюм, его элементы, так и путем сочетания тканей – по цвету, фактуре, рисунку. Поверхность ткани (материала) очень часто служила фоном для вышивания и нашивания декора, нередко сочетавшего разнообразные техники и виды. Декор различался по характеру орнамента, цвету, способу нанесения, материалу и сочетанию его с фоном. Все это способствовало созданию разнообразия декора в крестьянском костюме.

Излюбленным цветом крестьянской одежды всегда был белый естественный цвет. Из белого холста преимущественно изготовляли рубашки (женские и муж-

<sup>3)</sup>Н.И.Лебедева. Очередные вопросы изучения прядения и ткачества. М., 1929, с. 14.

<sup>4)</sup>Н.Н.Соболев. Набойка в России. М., 1912.



Таблица 4.

| 5-я цифра кода |                             | 6-я цифра кода |                 |
|----------------|-----------------------------|----------------|-----------------|
| 0              | Костюм северных великорусов | 0              | – Архангельский |
| 1              | Костюм средних великорусов  | 1              | – Вологодский   |
| 2              | Костюм южных великорусов    | 0              | – Смоленский    |
|                |                             | 1              | – Московский    |
|                |                             | 2              | – Нижегородский |
|                |                             | 0              | – Рязанский     |
|                |                             | 1              | – Тамбовский    |
|                |                             | 2              | – Воронежский   |
|                |                             | 3              | – Курский       |
|                |                             | 4              | – Орловский     |
|                |                             | 5              | – Тульский      |
|                |                             | 6              | – Калужский     |

Таблица 5.

| 7-я цифра кода |                                      |
|----------------|--------------------------------------|
| 0              | – Рубаха женская                     |
| 1              | – Сарафан                            |
| 2              | – Понева (юбка)                      |
| 3              | – Передник                           |
| 4              | – Обувь (мужская и женская)          |
| 5              | – Головной убор, прическа            |
| 6              | – Навесные украшения                 |
| 7              | – Одежда верхняя (мужская и женская) |
| 8              | – Рубаха мужская                     |
| 9              | – Порты                              |

ские), иногда мужские штаны, женские передники; из белых шерстяных и полушерстяных тканей – шушпаны, нагрудники, бытовавшие в южных регионах России. В западных регионах России (Смоленская, частично Орловская и Калужская губернии) бытовала белая верхняя одежда. Издавна известна на Руси белая овчинная одежда (шубы, полущубки, тулупы).

Черный естественный цвет ткани из овечьей шерсти (а также цвет, полученный окрашиванием смесью дубовой коры, железной ржавчины и хлебного кваса) был характерен для сарафанов Воронежской, Курской, Тульской, Тамбовской, Смоленской губерний, частично для рязанских сарафанов, женских сукманов Тульской, Рязанской, Воронежской губерний. Черная понточина применялась также для понев в отдельных местах Рязанщины, а также для женских нагрудников и онуч для ног.

Распространенным цветом верхней одежды – различных кафтанов, халатов, зипунов – был буро-коричневый естественный цвет сукна из овечьей шерсти<sup>1)</sup>.

Желто-оранжевый, желто-зеленый и другие земляные цвета придавали кожаной ткани овчины путем

дубления их древесной корой. Суконная верхняя одежда имела также естественный серый цвет.

Распространенным цветом был синий, получаемый окрашиванием одежды покупной краской индиго (или синий сандал). В Россию ввозили также готовые ткани синего цвета (холщовая крашенина, кубовый миткаль – киндяк, китайка), которые использовали для изготовления сарафанов и кафтанов. Набойки и многие разновидности поневной ткани были синего цвета.

Таблица 6.

| 4 позиции кода |         |
|----------------|---------|
| 0              | Природа |
| 1              | Цвет    |
| 2              | Рисунок |
| 3              | Фактура |

Любимым праздничным цветом одежды у русских был красный. Не случайно слово “красный” имеет значение “красивый”, “нарядный”, “ценный”, “дорогой”, “почетный” и т.п. и вытеснило из русского языка древнее обозначение этого цвета – “чермный”, “червленый”, “багряный”. Для получения красного цвета издавна использовали в качестве крашения корни морены; корой березы и настоем жженого кирпича окраши-

<sup>1)</sup>Подобный цвет получался при окрашивании ткани корой ольхи, болотной торфяной грязью и другими естественными красителями.

Таблица 7.

| Природа материала (0) |                                           |
|-----------------------|-------------------------------------------|
| 0                     | Холст домотканый (льняной, конопляный)    |
| 1                     | Сукно (шерсть) домотканое                 |
| 2                     | Хлопчатобумажная фабричная ткань          |
| 3                     | Шелковая фабричная ткань                  |
| 4                     | Кожа                                      |
| 5                     | Кора древесная                            |
| 6                     | Шерстяная фабричная ткань                 |
| 7                     | Овчина (дубленая)                         |
| 8                     | Полушерстяной, полухлопчатобумажный холст |
| 9                     | Мех и др.                                 |

Таблица 9.

| Рисунок материала (2) |                               |
|-----------------------|-------------------------------|
| 0                     | Без рисунка                   |
| 1                     | Клетка мелкая (пестрядь)      |
| 2                     | Клетка крупная (поневная)     |
| 3                     | Полоска мелкая (пестрядь)     |
| 4                     | Полоска крупная               |
| 5                     | Цветочный жаккардовый рисунок |
| 6                     | Цветочный набивной рисунок    |

Таблица 8.

| Цвет материала (1) |                                                                |
|--------------------|----------------------------------------------------------------|
| 0                  | Бело-серый (естественный цвет холста, сукна)                   |
| 1                  | Белый (отбеленный)                                             |
| 2                  | Черный или буро-коричневый (естественный цвет ткани из шерсти) |
| 3                  | Черный (окрашенный материал)                                   |
| 4                  | Синие (индиго)                                                 |
| 5                  | Красные                                                        |
| 6                  | Желтые                                                         |
| 7                  | Зеленые                                                        |
| 8                  | Серые                                                          |
| 9                  | Смешанные (другие)                                             |

Таблица 10.

| Фактура материала (3) |                                                                             |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| 0                     | Зернистая (холст, домотканая, шерстяная ткань – сарафанная, поневная и др.) |
| 1                     | Ворсовая (сукно, овчина дубленая и др.)                                     |
| 2                     | Матовая (ситец и др.)                                                       |
| 3                     | Блестящая (атлас, штоф, парча и др.)                                        |
| 4                     | В рубчик                                                                    |
| 5                     | Рельефная и т.д.                                                            |
| 6                     | Прозрачная (кисея)                                                          |
| 7                     | Ажурная                                                                     |
| 8, 9                  | Свободные позиции                                                           |

вали ткани в темно-красный цвет. В XV–XVII вв. для праздничной одежды покупали фабричный хлопчатобумажный миткаль красного цвета – кумач.

Кодирование материалов для русского народного костюма рассматривается здесь с четырех позиций (табл. 6).

Причем в полном коде указывается только нулевая позиция, т.е. природа материала. Анализ обширного количества музейных подлинников выявил природу материала элементов костюма.

### 7.3.2. Кодирование конструкции и композиции элементов русского народного костюма

Здесь дана классификация основных элементов русского народного костюма. На примере женских рубах продемонстрирован принцип построения контуров (развертки поверхности) деталей с помощью ЭВМ. Кодирование композиций и декора приводится на примере женских рубах и сарафанов.

10-я цифра кода – здесь происходит деление на два массива: 1 – конструкция; 2 – композиция.

**Рубаха женская.** Рубаха (сорочка, исподка, подноско) – ведущий (основной) элемент русского женского народного костюма. Это длинная, часто почти до щиколотки, холщовая (льняная или конопляная) нательная одежда, являясь порой единственным, самостоятельным элементом одежды – костюмом, т.е. единственной одеждой на теле человека, выполняя в таком случае функцию современного женского легкого платья. Рубаха, будучи самостоятельным костюмом, обязательно подпоясывалась. Бытовали особые “покосные” и “пожнивные” рубахи, которые надевали крестьянки во время сенокоса, жатвы. Праздничные рубахи изготавливались из более тяжелых тканей (сукна, шерсти), также часто были самостоятельной женской одеждой.

На основе анализа обширного подлинного материала, принимая во внимание труды этнографов, выделены образные характеристики типов конструкций русских народных рубах.

Пример: запись 8581000031 означает, что данный образец относится к классу швейных изделий, к рус-

Таблица 11.

## Типы конструкций женских рубах (0)

| 8-я цифра кода | Характеристика                                                                                               |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0              | – С прямыми поликами, присоединенными параллельно утку полотнищ стана                                        |
| 1              | – С прямыми поликами, присоединенными параллельно основе полотнищ стана                                      |
| 2              | – С прямыми поликами, выкроенными вместе с рукавами и присоединенными параллельно утку полотнищ стана        |
| 3              | – С прямыми поликами, выкроенными вместе с рукавом "по-топорному" (или "в замок")                            |
| 4              | – С прямыми поликами, выкроенными вместе с рукавами и присоединенными параллельно основе полотнищ стана      |
| 5              | – С косыми поликами, рукава присоединяются непосредственно к поликам                                         |
| 6              | – С косыми полками, рукава присоединяются к прямоугольным кускам ткани, вставленным между полником и рукавом |
| 7              | – "С воротушкой"                                                                                             |
| 8              | – С лифом "на кокетке"                                                                                       |
| 9              | – Туникообразная                                                                                             |

скому народному костюму северных великорусов. Регион происхождения (распространения) – Архангельская губерния, элемент костюма – женская рубаха с прямыми поликами, присоединенными параллельно утку полотнищ стана из шелковой фабричной ткани. Карточка относится к массиву конструкций.

Построение контуров деталей женской рубахи с помощью ЭВМ. На рис. 234 представлен образец карты женской рубахи. Графическая информация карты

содержит в масштабе развертку поверхности и внешний вид образца (спереди и сзади) с нанесенными конструктивными линиями, определяющими места и характер соединения полотнищ, а также принцип создания объемной формы (в большинстве случаев из полотнищ ткани с прямыми срезами – краями) за счет конструкции и технологии. На карте указаны – наименование, инвентарный музейный номер подлинника, область бытования, код образца.

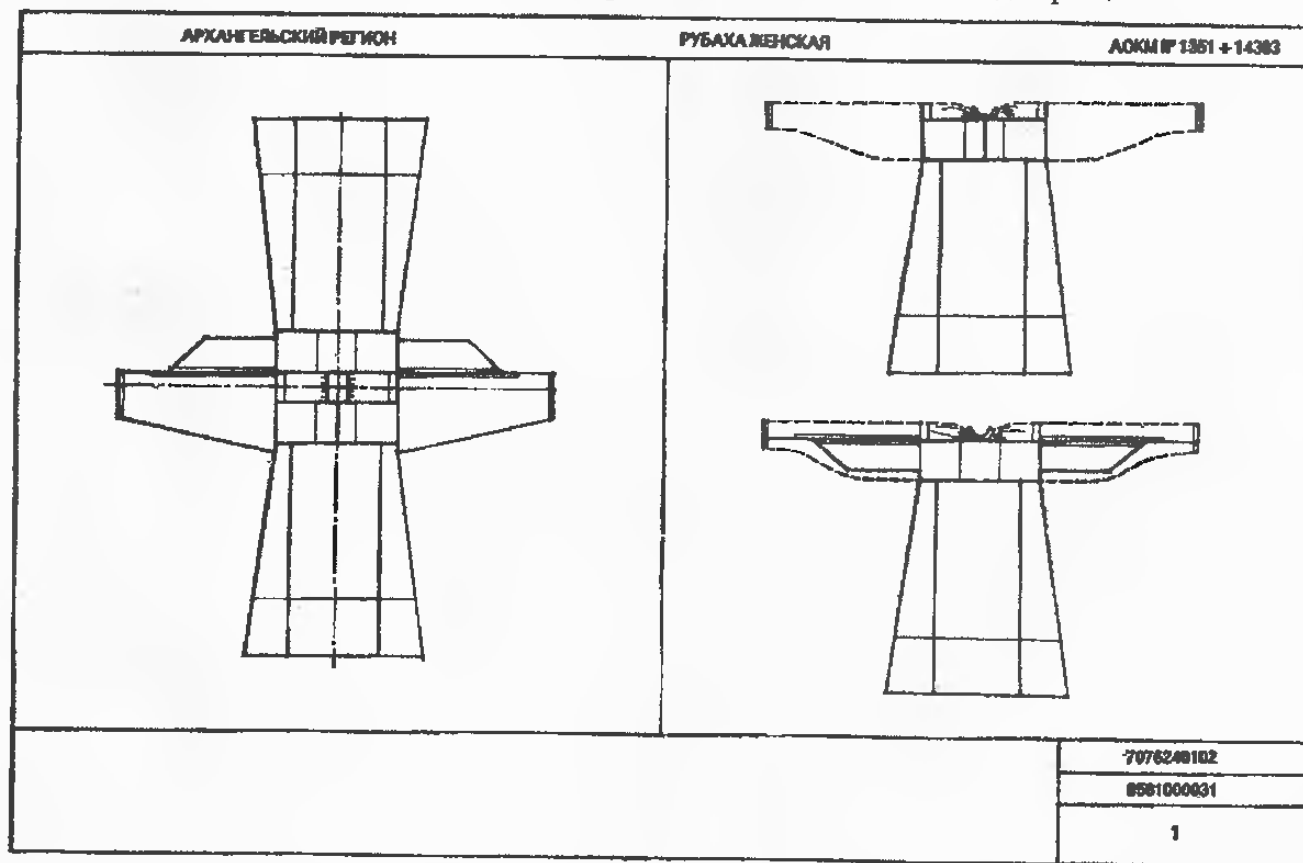


Рис. 234. Образец карты конструктивных особенностей женской рубахи.

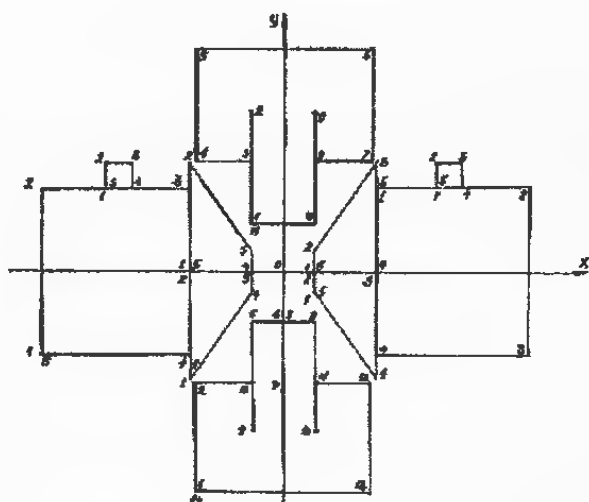


Рис. 235. Пример получения развертки поверхности женской рубашки на графопостроителе с помощью программы APRAS для ЭВМ ЕС-1020.

Графическую информацию об образце с карты можно вывести на любое внешнее устройство ЭВМ типа дисплея или графопостроителя. На рис. 235 пример получения развертки поверхности женской рубашки в масштабе на графопостроителе с помощью программы APRAS для ЭВМ ЕС-1020. Детали рубашки располагаются в соответствии с осями координат. В данном случае за оси координат приняты линия середины переда и линия плечевого пояса. Контур каждой детали разбивается на участки и определяются координаты узловых точек. Количество узловых точек и их координаты

Таблица 12

Исходная информация о контурах деталей развертки поверхности женской рубашки (АОКМ № 1351+14383)<sup>1)</sup>

| Номера узловых точек   | Координаты узловых точек, см |       | Номера узловых точек | Координаты узловых точек, см |       |
|------------------------|------------------------------|-------|----------------------|------------------------------|-------|
|                        | х                            | у     |                      | х                            | у     |
| Левый рукав            |                              |       | Рукав правый         |                              |       |
| 1 (5)                  | -42,5                        | -15,0 | 1 (5)                | 16,5                         | 15,0  |
| 2                      | -42,5                        | 15,0  | 2                    | 42,5                         | 15,0  |
| 3                      | -16,5                        | 15,0  | 3                    | 42,5                         | -15,0 |
| 4                      | -16,5                        | -15,0 | 4                    | 16,5                         | -15,0 |
| Ластовица левая        |                              |       | Ластовица правая     |                              |       |
| 1 (5)                  | -31,0                        | 15,0  | 1 (5)                | 26,5                         | 15,0  |
| 2                      | -31,0                        | 19,5  | 2                    | 26,5                         | 19,5  |
| 3                      | -26,5                        | 19,5  | 3                    | 31,0                         | 19,5  |
| 4                      | -26,5                        | 15,0  | 4                    | 31,0                         | 15,0  |
| Левый полник (спинка)  |                              |       | Перед                |                              |       |
| 1 (5)                  | -16,5                        | 0     | 1 (14)               | -15,5                        | -40,0 |
| 2                      | -16,5                        | 19,5  | 2                    | -15,5                        | -20,0 |
| 3                      | -5,5                         | 3,3   | 3                    | -5,5                         | -20,0 |
| 4                      | -5,5                         | 0     | 4                    | -5,5                         | -28,5 |
| Левый полник (перед)   |                              |       | 5                    | -5,5                         | -9,0  |
| 1 (5)                  | -16,5                        | -19,5 | 6                    | 0                            | -9,0  |
| 2                      | -16,5                        | 0     | 7                    | 0                            | -21,5 |
| 3                      | -5,5                         | 0     | 8                    | 0                            | -9,0  |
| 4                      | -5,5                         | 3,3   | 9                    | 5,5                          | -9,0  |
| Правый полник (перед)  |                              |       | 10                   | 5,5                          | -28,5 |
| 1 (5)                  | 5,5                          | -3,3  | 11                   | 5,5                          | -20,0 |
| 2                      | 5,5                          | 0     | 12                   | 15,5                         | -20,0 |
| 3                      | 16,5                         | 0     | 13                   | 15,5                         | -40,0 |
| 4                      | 16,5                         | -19,5 | Спинка               |                              |       |
| Правый полник (спинка) |                              |       | 1 (11)               | -5,5                         | 9,0   |
| 1 (5)                  | 5,5                          | 0     | 2                    | -5,5                         | 28,5  |
| 2                      | 5,5                          | 3,3   | 3                    | -5,5                         | 20,0  |
| 3                      | 16,5                         | 19,5  | 4                    | -15,5                        | 20,0  |
| 4                      | 16,5                         | 0     | 5                    | -15,5                        | 40,0  |
|                        |                              |       | 6                    | 15,5                         | 40,0  |
|                        |                              |       | 7                    | 15,5                         | 20,0  |
|                        |                              |       | 8                    | 5,5                          | 20,0  |
|                        |                              |       | 9                    | 5,5                          | 28,5  |
|                        |                              |       | 10                   | 5,5                          | 9,0   |

<sup>1)</sup>Подлинный образец рубашки является достоянием Архангельского областного краеведческого музея.

(табл. 12) являются исходной информацией для ввода в ЭВМ.

Так как программа APRAS предназначена для размножения лекал по размерам и ростам, то вместо перфокарт с приращениями узловых точек вводятся пустые перфокарты в соответствии с количеством таких точек. По программе APRAS можно таким же образом получить детали рубахи и в натуральную величину.

**Кодирование композиционных особенностей рубах.** Изученный обширный подлинный музейный материал позволил проанализировать особенности декоративного решения женских рубах. Анализ проведен в такой последовательности:

1. Цвет и рисунок (фон) основной ткани (материала) рубахи.
2. Связь декора с формой и конструкцией (места расположения декора).
3. Цвет декора.
4. Графическое решение декора.
5. Вид декора (техника выполнения и материал) и связи с конструкцией и композицией: лиф рубахи (горловина, разрез на груди, линия плеч); полики, рукава, низ рубахи (подол), ластовицы, манжеты, низки рукавов, воротник.
6. Характер орнаментальных мотивов (мотивы декора).
7. Функция декора (что акцентируется).

При кодировании композиционных (декоративных) особенностей женских рубах используется комбинированный метод (последовательно-параллельный), т.к. формализация записи декоративного решения рубах наиболее сложная.

Таблица 13

| 1-я цифра кода – места расположения (встречаемость) декора (орнамента) |                                         |
|------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| 0                                                                      | – Во всех деталях рубах                 |
| 1                                                                      | – Во всех, кроме лифа и воротника       |
| 2                                                                      | – Во всех, кроме лифа и ластовиц        |
| 3                                                                      | – Во всех, кроме лифа                   |
| 4                                                                      | – Во всех, кроме ластовиц               |
| 5                                                                      | – Во всех, кроме низа (подола) рубахи   |
| 6                                                                      | – Во всех, кроме низа рубахи и ластовиц |

Со 2-й по 8-ю цифры кода расшифровывают декор отдельных участков (деталей конструкции) композиции рубах (табл. 14).

Таблица 14

|           |                       |
|-----------|-----------------------|
| 2-я цифра | – Декор лифа          |
| 3-я       | – Декор поликов       |
| 4-я       | – Декор рукавов       |
| 5-я       | – Декор низа (подола) |
| 6-я       | – Декор ластовиц      |
| 7-я       | – Декор манжет        |
| 8-я       | – Декор воротника     |

Присвоение цифровых обозначений на этих позициях кода соответствует виду и технике выполнения декора и происходит в следующем порядке (табл. 15).

Таблица 15

|   |                                                                                      |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 0 | – Узорное (браное) ткачество                                                         |
| 1 | – Ткачество (пестрядь)                                                               |
| 2 | – Вышивка                                                                            |
| 3 | – Золотое, серебряное шитье, низание жемчугом                                        |
| 4 | – Набивная фабричная ткань (набойка)                                                 |
| 5 | – Аппликация                                                                         |
| 6 | – Шнур, тесьма-пояски, узорныетканые полотна (домашнее производство)                 |
| 7 | – Кружево                                                                            |
| 8 | – Строчка, ленты, блески, галуны, бахрома (фабричное производство, покупные отделки) |
| 9 | – Деталь отсутствует или отсутствует декор                                           |

9-я цифра кода – цвет декора;

10-я цифра кода – рисунок декора (орнаментальный мотив) (табл. 16).

Таблица 16

|   |                                                               |
|---|---------------------------------------------------------------|
| 0 | – Линейно-геометрический                                      |
| 1 | – Растительный                                                |
| 2 | – Животный                                                    |
| 3 | – Сочетание линейно-геометрического и растительного орнамента |
| 4 | – Сочетание линейно-геометрического и животного орнамента     |
| 5 | – Сочетание растительного и животного орнамента               |

Анализ обширного подлинного материала, сопоставление композиционно-конструктивных решений женских рубах по регионам позволил выявить образцы, содержащие образную характеристику рубах по регионам. По каждому региону выделено по две рубахи, наиболее характерные. Выделенные рубахи содержат богатейшую информацию для реставрации композиции и конструкции традиционных русских женских рубах по регионам<sup>1)</sup> и несут в себе ценные сведения для современного художника-конструктора.

**Сарафан.** Вторым основным элементом женского русского народного костюма, встречавшимся в большинстве регионов, в особенности северных, являлся сарафан. Сарафан носили крестьянки и в будни, и в праздники, и на работе, и дома. Сарафаны изготавливали из холста, домотканого сукна, крашенины, пестряди, набойки и фабричных тканей (китайки, шелка, парчи, узорного ситца). Декором служила вышивка, ленты, цветные полосы из ситца, гарус, галун, бахрома.

Термин “сарафан” впервые появился в русских письменных источниках XIV в. (Никоновская лето-

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.

| РУССКИЕ САРАФАНЫ, ТИПЫ КОНСТРУКЦИЙ (1-4 ПОЗИЦИИ КОДА) |                       |   |   |   |   |
|-------------------------------------------------------|-----------------------|---|---|---|---|
| КОД                                                   | 0                     | 1 | 2 | 3 | 4 |
| ТИПЫ (1-я ПОЗИЦИЯ КОДА)                               | ПЕРЕДНЯЯ СПИНКА       |   |   |   |   |
|                                                       | РАЗВЕРТКА ПОВЕРХНОСТИ |   |   |   |   |
| ПОДТИПЫ (2-4 ПОЗИЦИИ КОДА)                            | КОД 0                 |   |   |   |   |
|                                                       | КОД 1                 |   |   |   |   |
|                                                       | КОД 2                 |   |   |   |   |

Рис. 236. Разнообразие типов и подтипов конструкций русских сарафанов.

пись, 1376 г.). “Сарафаном”, “сарафанцем” называлась не только женская, но и мужская одежда кафтанообразного покроя, известная в княжеском и боярском быту в XIV–XVII вв. Область распространения сарафана в основном соответствовала границам русского государства XVI–XVII вв. Этот вид одежды сформировался в период обособления великорусов от других восточнославянских народов. Сарафан как женская одежда упоминается в XVII в. Однако, как считают исследователи<sup>1)</sup>, это не исключает того, что женская одежда типа сарафана была и раньше под другими названиями. Так, например, термин костыч относится еще к XVI в., а сукман упоминается в документах на рубеже XVI–XVII вв.

Таблица 17

| 8-я цифра кода | Характеристика                |
|----------------|-------------------------------|
| 0              | Косоклиный сарафан            |
| 1              | Прямой сарафан                |
| 2              | Сарафан с лифом               |
| 3              | Глухой туникообразный сарафан |
| 4              | Сарафан с лифом на кокетке    |

На основе изучения, анализа и систематизации подлинных образцов сарафанов и литературных источников выделено пять основных типов русских сарафанов (табл. 17).

Таблица 18

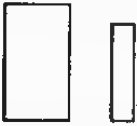
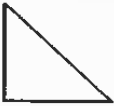
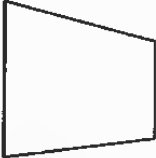
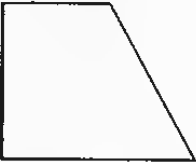
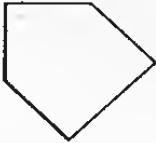
| Присвоено цифровое обозначение определившимся наборам деталей сарафана |                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                                                                      | Прямые переднее и заднее полотнища, боковые клинья, подклинки, лямки                           |
| 1                                                                      | Прямые переднее и заднее полотнища, обтачка, лямки                                             |
| 2                                                                      | Прямые переднее и заднее полотнища, лямки, отрезная часть спинки                               |
| 3                                                                      | Стан, боковые клинья                                                                           |
| 4                                                                      | Прямые переднее и заднее полотнища с цельнокроеными лялками, боковые клинья, подклинки, карман |
| 5                                                                      | Полотнище юбки цельное, лиф, лямки                                                             |
| 6                                                                      | Полочка, спинка, прямые полотнища юбки                                                         |
| 7                                                                      | Переднее и заднее прямые полотнища с цельнокроеными лялками, боковые прямые полотнища          |
| 8                                                                      | Спинка, кокетка полочки, прямые переднее и заднее полотнища, детали пояса                      |
| 9                                                                      | Прочие                                                                                         |

<sup>1)</sup>Н.И.Лебедева, Г.С.Маслова. Русская крестьянская одежда XIX – начала XX в. – “Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, с. 202.



Таблица 19

## Разновидности конфигураций деталей

| Внешний вид детали                                                                  | Наименование геометрической фигуры | Наименование детали                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
|    | Продольный прямоугольник           | Переднее и заднее полотнища, лямки, плайка, боковое полотнище |
|    | Поперечный прямоугольник           | Полотнище юбки, отрезная часть спинки, обтачка                |
|    | Прямоугольный треугольник          | Боковой клин                                                  |
|    | Равнобедренная трапеция            | Отрезная часть лифа                                           |
|   | Трапеция                           | Боковое полотнище                                             |
|  | Треугольник                        | Подклинок                                                     |
|  | Прямоугольная трапеция             | Переднее полотнище, боковой клин                              |
|  | Пятиугольник                       | Боковой клин                                                  |
|  | Ромб                               | Деталь оборки                                                 |
|  | Квадрат                            | Отрезная часть спинки                                         |
|  | Кривые второго порядка             | Горловина, пройма спинки и полочки                            |

Разнообразие типов и подтипов конструкций русских сарафанов представлено на рис. 236.

Пример: 8581001001 (швейное изделие, русский народный костюм, северный, Архангельск, косоклиный сарафан, холст, массив конструкций).

Кодирование конструктивных особенностей сарафанов. В сарафанах выделены следующие детали: переднее и заднее полотнище, полочка, спинка, лямки, клинья, подкладки, кокетка, карман, планка застежки, отрезная часть спинки, отрезная часть полочки, обтачка верхней части сарафана, переднее полотнище с цельнокроеными лялками, стан, оборка низа, отрезной бочок полочки, отрезной бочок спинки, лиф.

Все сарафаны разделены на группы по характеру конфигураций деталей, используемых в них, с присвоением им цифровых обозначений.

В русском сарафане используются следующие членения: вертикальные, горизонтальные, наклонные. Наиболее характерными для сарафанов являются вертикальные членения, которые подчеркивают стройность фигуры, зрительно удлиняя ее.

К вертикальным членениям отнесены: линии соединения полотен, клиньев, линия разреза на переднем полотнище, линия переднего среза (распашная или декоративная).

Таблица 20

| Варианты сочетания деталей по геометрической форме |                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника                                                   |
| 1                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника, трапеции, пятиугольника                          |
| 2                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного и поперечного прямоугольника                                     |
| 3                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника, трапеции, треугольника                           |
| 4                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника, прямоугольной трапеции                           |
| 5                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника и деталей с использованием кривых второго порядка |
| 6                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного и поперечного прямоугольника, равнобедренной трапеции            |
| 7                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника, треугольника, пятиугольника                      |
| 8                                                  | Сарафаны, состоящие из деталей в виде продольного прямоугольника, прямоугольного треугольника                      |
| 9                                                  | Прочие                                                                                                             |

К горизонтальным членениям отнесены: линия соединения лифа с юбкой, линия присоединения отрезной части лифа, линия присоединения спинки к заднему полотнищу, линия присоединения кокетки к переднему полотнищу, которые в основном появляются в более поздних сарафанах.

Редко встречаются наклонные членения, к которым относится линия соединения подклинки с полотном, линия рельефа на спинке.

Разделены сарафаны по используемым в них членениям.

Таблица 21

|   |                                         |
|---|-----------------------------------------|
| 0 | Только вертикальные членения            |
| 1 | Вертикальные и горизонтальные           |
| 2 | Вертикальные и наклонные                |
| 3 | Вертикальные, горизонтальные, наклонные |

Таблица 22

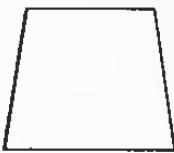
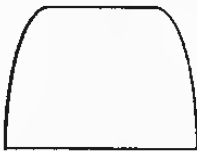
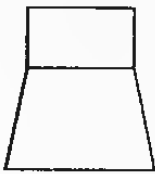
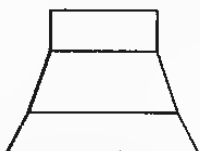
| Способы соединения деталей сарафана |                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                                   | Все швы сарафана плоские                                                                                                                                |
| 1                                   | Все швы сарафана плоские, верх присборен в мелкую сборку                                                                                                |
| 2                                   | Все швы сарафана плоские, по верхнему срезу спинки защипы                                                                                               |
| 3                                   | Все швы сарафана плоские, защипы по верхнему срезу спинки и над грудью по верхнему срезу переднего полотнища                                            |
| 4                                   | Все швы сарафана плоские, присборены только боковые полотнища                                                                                           |
| 5                                   | Швы лифа плоские, форма лифа создается рельефами, боковыми и плечевыми швами, присборенная юбка соединяется с лифом.                                    |
| 6                                   | Швы лифа плоские, присборенная юбка соединяется с лифом                                                                                                 |
| 7                                   | Швы лифа плоские, форма лифа создается рельефами на полочках, спинке; присборенная юбка соединяется с лифом, по низу к юбке пришита присборенная оборка |
| 8                                   | Швы лифа плоские, форма лифа создана рельефами, боковыми и плечевыми швами. Присборенная юбка соединяется с лифом                                       |
| 9                                   | Прочие                                                                                                                                                  |

На основе проведенного исследования установлено, что в русском сарафане детали по линии соединения были в основном все плоские, а также соединялись плоские детали с присборенными, что создавало определенную форму. Присбаривались верхние края полотнищ сарафана при соединении их с обтачкой или деталями лифа, также присбаривалась оборка при соединении ее с низом сарафана.

Форма сарафана находится в непосредственной связи с фигурой. Все сарафаны относятся к большой форме (Фб) (ориентир длины – циклолотка); длина сарафана по спинке колеблется в пределах 85–128 см.

Таблица 23

## Геометрический вид формы

| Код геометрического вида формы | Геометрический вид формы                                                           | Наименование формы                           |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| 0                              |   | Трапеция                                     |
| 1                              |   | Трапеция с криволинейными боковыми контурами |
| 2                              |   | Прямоугольник и трапеция                     |
| 3                              |  | Прямоугольник и трапеции                     |

Основными элементами геометрического вида формы сарафанов являются прямоугольник и трапеция, комбинация которых позволяет получить разнообразные производные формы. Наименование и внешний вид формы приводятся в таблице 23.

В итоге получаем 8-значный код конструкции сарафанов (табл. 24).

Таблица 24

|                 |                                                           |
|-----------------|-----------------------------------------------------------|
| 1-й разряд кода | Тип сарафана                                              |
| 2-й             | Подтип сарафана                                           |
| 3-й             | Вариант набора деталей экспоната                          |
| 4-й             | Вариант сочетания деталей кроя по их геометрической форме |
| 5-й             | Членения                                                  |
| 6-й             | Способ соединения деталей                                 |
| 7-й             | Величина форма                                            |
| 8-й             | Геометрический вид формы экспоната                        |

Пример: 1100100 – прямой сарафан; состоит из полотнищ равной длины; детали – переднее и заднее прямые полотнища, обтачка верхней части сарафана; все детали в виде продольного прямоугольника; членения – вертикальные; все швы сарафана плоские, верх собран в мелкую сборку; форма большая; геометрический вид формы – трапеция.

**Понева, юбка.** Понева (понява, понька) в русском народном costume являлась обязательным элементом костюма замужних женщин, главным образом южных великорусских регионов. Поневу носили исключительно замужние женщины, но в отличие от некоторых других обрядовых элементов костюма, например головного убора, надеваемого после венца, понева являлась в большинстве случаев венчальным нарядом. Обряд надевания поневы на невесту означал собой как бы признание зрелости, совершеннолетия невесты<sup>11</sup>.

На фигуре понева своей длиной обычно достигала щиколотки, иногда была длиннее.

Понева представляла собой обычно род шерстяной юбки, в простейшем случае распашной, т.е. с разрезом (не сшитой) спереди или сбоку; в более совершенном виде – с прошвой, т.е. со вставкой в разрез куска иной ткани, например холщовой гладкой или орнаментальной.

Понева – красочный элемент русского народного костюма (рис. 226, 229, 232, 233 см цв. вкл.).

**Передник.** Неотъемлемым элементом женского крестьянского костюма был передник (запон, занавеска, голянка, носов, нагрудник, нагрудень, фартук, хвартук). Передник к повседневному костюму имел, разу-

<sup>11</sup>Д.К.Зеленин. Обрядовые празднества совершеннолетия девицы у русских. Живая старина. 1911, в. 2, с. 238–239.

Таблица 25

## Типы конструкций понев (юбок) (2)

| 8-я цифра<br>кода | Характеристика                                                                                                                                                                |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                 | Распашная понева, из трех полотнищ, соединенных между собой                                                                                                                   |
| 1                 | Закрытая, глухая понева, с прошвой                                                                                                                                            |
| 2                 | Закрытая, глухая понева, без прошвы (вся клетчатая) – понева-юбка                                                                                                             |
| 3                 | Понева-плахта                                                                                                                                                                 |
| 4                 | Распашная понева, состоящая из четырех полотнищ, не соединенных между собой, а лишь укрепленных на поясе – простая или растополка                                             |
| 5                 | Распашная понева, состоящая из не соединенных между собой полотнищ шерстяной ткани – двух задних соединенных и одного переднего полотнища, соединенного с задним лишь гашиком |
| 6                 | Полосатая шерстяная юбка-андарак                                                                                                                                              |
| 7                 | Холщовая юбка-подол – с тканым или вышитым орнаментом по низу                                                                                                                 |

меется, также утилитарную функцию – при работе защищал одежду от загрязнения, а к праздничному костюму – неотъемлемым дополнением, акцентом в костюме. Носили передники поверх рубахи и понева или сарафана (рис. 224–226, 228, 229–233 см цв. вкл.).

Изучение и анализ обширного подлинного материала позволили по-новому подойти к классификации конструкций этого необычного элемента женского русского народного костюма (табл. 26), композиционно-конструктивные принципы построения и способы ношения которого могут служить содержательным источником для разработки ассортимента современной одежды (женской, молодежной и в особенности детской).

**Обувь. Плетеная обувь.** Издавна русские носили плетеную обувь. Кочетыг<sup>1)</sup> находят уже в раскопках неолитического периода, что указывает на древность производства обуви из древесной коры.

Лапти были наиболее распространенной и наиболее дешевой обувью, которую носили жители лесной полосы России<sup>2)</sup>. Лапти быстро изнашивались, поэтому их приходилось плести в большом количестве, а отправляясь в дальнюю дорогу пешком, брать с собой запасные. Лапти были основной повседневной и празд-

<sup>1)</sup>Инструмент для плетения лаптей, похожий на плоское изогнутое шило. Он изготовлялся из ребер животных, костей или металла.

<sup>2)</sup>Крайняя бедность большинства крестьян обусловила повсеместное ношение обуви из общедоступного материала – древесной коры. Такая обувь из бересты сохранилась на севере России вплоть до наших дней в силу своей приспособленности к условиям жизни. Автор встречал в быту крестьян Вологодской и Архангельской областей ступни из бересты еще в конце 60-х гг.

Таблица 26

## Типы конструкций передников (3)

| 8-я цифра<br>кода | Характеристика                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                 | Туникообразные, с рукавами и распашной спинкой (завеска, запон)                                                                                                                                                        |
| 1                 | Туникообразные, без рукавов, с распашной спинкой (завеска, запон)                                                                                                                                                      |
| 2                 | Туникообразные, без рукавов, с отлетным лифом спинки (т.е. укороченной спинкой) (завеска, запон)                                                                                                                       |
| 3                 | Туникообразные (с рукавами или без рукавов) с притачным полотнищем стаи – прямым или присборенным по линии соединения с лифом (передник с лифом или "на кокетке")                                                      |
| 4                 | В виде переднего полотнища, с прямоугольной или трапециевидной формой отрезной верхней части (грудной), закрепленный на плечевом поясе (вокруг шеи) с помощью лямки-петли (или лямок-завязок) и завязок на линии талии |
| 5                 | В виде переднего полотнища, с отрезной верхней частью (грудкой), укрепленный на плечевом поясе с помощью лямок, переходящих на спинку (по типу сарафана) и обильно декорированный кружевом – нижегородский тип         |
| 6                 | В виде удлиненного полотнища, закрепленного на фигуре завязками – над грудью (под мышками) и на линии талии                                                                                                            |
| 7                 | В виде укороченного полотнища, закрепленного завязками на фигуре на линии талии.                                                                                                                                       |

ничной летней, а порой и зимней обувью. Материалом для них служили липовое, вязовое, реже раковинное лыко, береста и др. Старинные лапти плели с одной острой пяткой, а более поздние типы такой обуви – с двойной пяткой (по углам)<sup>1)</sup>.

По технике плетения различают две основные группы лаптей: прямого и косого плетения. Встречался также смешанный тип, где сочеталось прямое и косое плетения. Лапти прямого плетения (белорусский тип) начинали плести с носка (без колодки), располагая полочки лыка перпендикулярно друг другу. Боковые петли лыка надевали на деревянные палочки, через эти петли протягивали веревку (ремешок), чтобы стягивать верхний край лаптя по ноге (рис. 237). К лаптям прямого плетения относятся коверзны (русские северные губернии), крестовики (Смоленская губерния) и

<sup>1)</sup>Лапти состояли из следующих участков: пятки, головки ("головяшки"), дола (дна, подошвы), бочков (бортов) и отверстий (петель) в бочках для продевания обор.

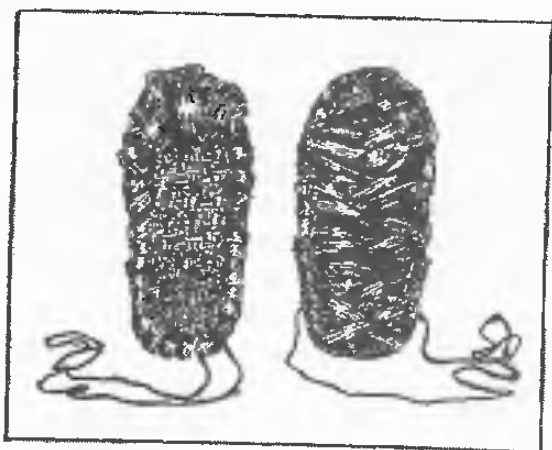
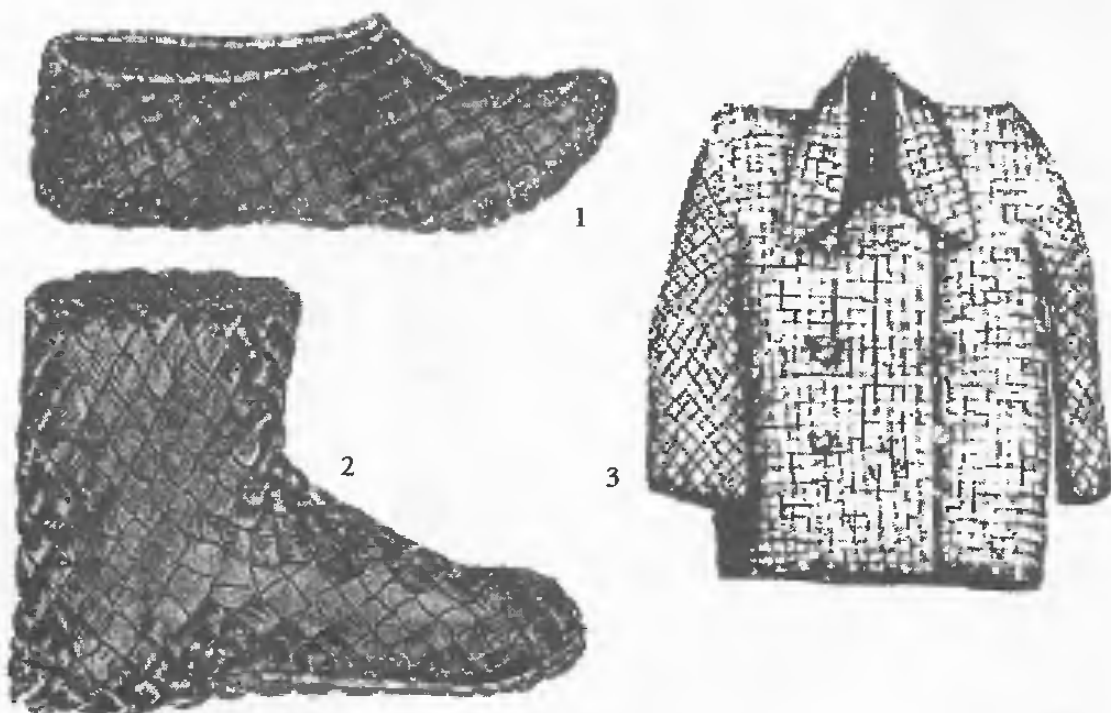


Рис. 237. Лапти прямого плетения (белорусский тип).

рачки — покосные лапти. Все они, называясь по-разному, имели одну общую форму с лаптями украинскими, белорусскими, прибалтийскими, западнославянскими и подобной обувью других народов. Это древнейший, широко распространенный тип лаптей. Помимо таких лыковых лаптей на Русском Севере плели берестяные новгородские коверзны.

Лапти косого плетения изготавливались на колодке, начинали плести их с пятки. Полоски лыка располага-

Рис. 238. Изделия из бересты: туфли (1), полусапожки (2), куртка (3).



лись друг к другу под углом (тупым или острым). Различается несколько типов лаптей косого плетения. Новгородский берестяной лапоть косого плетения с высокой задинкой назывался верзень. Такая разновидность лаптей бытовала еще в древние времена. Для московских (или, как их еще называют, русских) лаптей косого плетения характерны хорошо выплетенные круглые головки, высокие берцы и задинка из толстых полос лыка.

Повседневные лапти в отличие от праздничных плели из более широких полос лыка. Сплетенные вязовые лапти опускали в горячую воду, чтобы они стали красными; такие лапти считались более нарядными. От количества полос, употреблявшихся при плетении, лапти назывались пятериками, шестериками, семериками. Зимние лапти для большей прочности и для сохранения тепла проплетали по подошве веревками из конопля моченца, а внутрь лаптя клали бересту. Оригинальным являлось то, что головки праздничных лаптей отделявали вторым слоем — ажурным (писаным) плетением из мелких узких полос лыка.

По способу плетения московский<sup>1)</sup> лапоть был похож на мордовский, но отличался от него косым крупным плетением, высокими берцами, круглой или прямоугольной головкой. У мордовского лаптя мелкое плетение, трапециевидная головка с кокурками (полоски лыка, повернутые уголками), с обеих сторон лаптя располагалось по две петли для продевания ремней-обор<sup>2)</sup>.

Берестяной лапоть с двумя петлями и оборами по бокам является разновидностью северного верзня. Однако конструктивно он ближе к мордовскому лаптю,

<sup>1)</sup>Московский тип лаптей был распространен в Вятской, Ярославской, Костромской, Новгородской, Псковской, Смоленской, Московской, Тульской, Калужской, Рязанской, Орловской, частично Воронежской и Курской губерниях, а также на Поволжье.

<sup>2)</sup>Среди русского населения этот тип лаптей был распространен в Рязанской, Владимирской, Тамбовской и Пензенской губерниях. Исследователи считают этот тип лаптей у русских не столько результатом заимствования, сколько результатом ассимиляции восточных угро-финнов славянами.

хотя отделан грубее. Район распространения таких лаптей – Ярославская и Тверская губернии. Клаптям косого плетения относят и пермязкий лапоть, который близок к московскому (русскому) и отличается лишь конструкцией – дополнительно пришивались берцы, т.е. опушки, из ткани, края которых стягивались шнурами.

Смешанный тип лаптей (татарские, чувашские, марийские) характеризуется тем, что у них подошва косого, а головка прямого плетения. Лапти такого типа встречались у русских в Нижегородской, Вятской, Пермской и других губерниях.

Лапти косого плетения изготавливались на колодках для правой и левой ноги; лапти прямого или смешанного плетения делали без различия обеих ног.

Кроме традиционных форм и конструкций плетеной обуки известны также лыковые и берестяные туфли и полусапожки, сапоги и даже куртки (рис. 238, 1–3)<sup>1)</sup>. Туфли, сапоги и полусапожки из бересты называли бахилами, ступнями, мокроступами, босовиками и т.п., так как их надевали на босую ногу<sup>2)</sup>. Плетлась такая обувь из липовых, лозовых, ракитовых полосок лыка или бересты косым плетением на разборной колодке.

Выбор материала для плетеной обуви обусловливался природными возможностями местности, поэтому кроме древесной коры использовались также пеньковые веревки, солома, полоски ткани и др. Такую обувь прямого плетения с круглой или прямоугольной головкой называли чунами, шептунами, крутенками, шоптанниками. Эта обувь характерна для центральных, южных, и также северных районов. Чуни (рис. 240, 2) имели круглую или прямоугольную головку прямого плетения. Для большей прочности подошву делали из более толстых веревок. Чуни носили летом в сухую погоду на полевых работах, а также использовали как домашнюю обувь.

Летние праздничные туфли – плетенки – изготавливались из разноцветных полосок ткани (черных, красных, зеленых, желтых, синих) и кромок фабричного сукна. В начале XX в. такую обувь в Рязанском уезде делали на заказ.

В литературных источниках встречается упоминание рабочей обуви, сплетенной из конского волоса (волосники).

На основе анализа подлинников музейных коллекций разработан классификатор плетеной обуви (рис. 239).

<sup>1)</sup>Такие изделия были распространены в Нижегородской, Псковской, Тверской, Олонешкой, Вологодской, Архангельской и других губерниях.

<sup>2)</sup>В основном их использовали как домашнюю рабочую обувь при выходе во двор, для ухода за скотом. В любую погоду в них ходили в лес за грибами и ягодами.

**Способы ношения обуви.** Известны различные способы ношения плетеной обуви (рис. 240). С лаптями носили обертки, которые укреплялись на ногах с помощью обор (привязок). Обертки имели различные названия – онучи, портянки, наголенники, калоши, обмотки, подвертки, завои, наберцы. Они представляли собой полотнище белого холста длиной от 60 см до 3,5 м и шириной около 30 см. Зимой крестьяне обертывали стопы и голени сукоинными (суконками), а летом холщовыми онучами. В зимнее время при ношении лаптей, прежде чем закрепить онучи, стопы ног обкладывали сухим сеном (для лучшего согревания ног).

В Рязанской губернии, где крестьянский костюм отличался исключительной красочностью и оригинальностью, обертки-завои красили в черный цвет ольховой корой и железными опилками и украшали цветной вышивкой шерстяными иитками. Летом ходили босиком, но ноги от коленей до ступней обматывали завоями и наберцами, а поверх них – черными или красными оборами. Голени ног обматывали для того, чтобы их “не обивала” тяжелая понева; кроме того, считалось красивым, если у женщины полные икры ног. Существовал также обычай навивать на ногу по три-четыре онучи (в начале XX в. это являлось даже признаком необычного щегольства<sup>1)</sup>. Разновидностью такой обертки были калоши-наголенники, сшитые из белого холста. Их носили с обувью или без нее преимущественно на северо-западе (в Тверской губернии). В Архангельской губернии известны так называемые прикопутьки (вязанные в виде наголенок). Обертки черного цвета встречались в ряде мест Курской и Тамбовской губерний. Мужчины закрепляли онучи поверх штанов. Обертывание ног полотнищем ткани связано преимущественно с ношением плетеной обуви или простейшей кожаной.

С распространением в XIX в. усложненной конструкции кожаной обуви вместо обертки стали носить (в основном женщины) чулки сшитые или вязанные. В праздники крестьянские модницы надевали до шести пар вязанных шерстяных чулок, собирая их на ноге складками – “гармоникой”. Бедные девушки для получения того же внешнего эффекта обертывали ноги онучами и сверху надевали чулки: толщина ног являлась признаком не только красоты, но и зажиточности.

Вязание чулок было широко распространено в Воронежской, Вологодской, Архангельской и других губерниях. Чулки вязали преимущественно из овечьей и козьей шерсти (белой или серой) и частично из хлопчатобумажных ниток. На Русском Севере помимо гладких чулок были известны узорчатые чулки (поло-

<sup>1)</sup>Гринкова Н.П. Одежда западной части Калужской губернии // Материалы по этнографии. 1927. Т. 3. Вып. 2. С. 30.



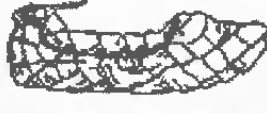
| НАИМЕНОВАНИЕ                      | ФОРМА И КОМПОЗИЦИЯ                                                                  |
|-----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| ЛАПТИ                             |    |
|                                   |    |
|                                   |    |
|                                   |    |
| БЕРЕСТИЯНИКИ                      |   |
| БАХИЛЫ (СТУПНИ, БОСО-<br>ВУШИ)    |  |
| ПОЛУСАПОЖКИ                       |  |
| САПОГИ                            |  |
| КУРНЫ (КРУТЦЫ, ЧУНЫ,<br>ЩЕПТУННО) |  |
|                                   |  |

Рис. 239. Классификатор русской народной плетеной обуви.

сатые, со сложным геометрическим орнаментом). Их носили также мужчины с кожаными туфлями – котами. Иногда верхняя часть чулок вязалась из тонкой шерсти, а нижняя – из толстой. Такие чулки надевали под онучи в лапти, сапоги или валенки.

Оборы, достигавшие в длину иногда 3–4 м, делали ременными из растительных волокон и шерстяной пряжи. Они снабжались маленьким колечком на одном конце для продержки через него другого конца оборы и закрепления ее на ноге. Древнейшими являются оборы, витые из лыка. Льняные, пеньковые и шерстяные оборы были сучеными (или витыми) и ткаными. К праздничному костюму (обуви) льняные и пеньковые оборы белили, а шерстяные могли быть цветными. Оборами оплетали обернутую онучами ногу или носили поверх чулок накрест или рядами.

**Кожаная обувь.** Русская народная кожаная обувь XVIII – начала XX в., судя по изученным подлинным образцам, сохранившимся в музейных коллекциях, и литературным источникам, была в основном жесткой конструкции. Это сапоги, ботинки, туфли. Кожаная обувь имела повсеместное распространение в русской деревне, хотя возможность иметь такую обувь была далеко не у каждого крестьянина.

Поршни (моршни, калишки, постолы) встречались в русской деревне XIX – начала XX в. гораздо реже, чем в более отдаленные времена.

Некоторые специалисты недооценивают значимость такой обуви, считая ее примитивной. Традиционные поршни (постолы) – удобная обувь элементарной конструкции, в формировании которой содержится также декоративное начало, что позволило ей

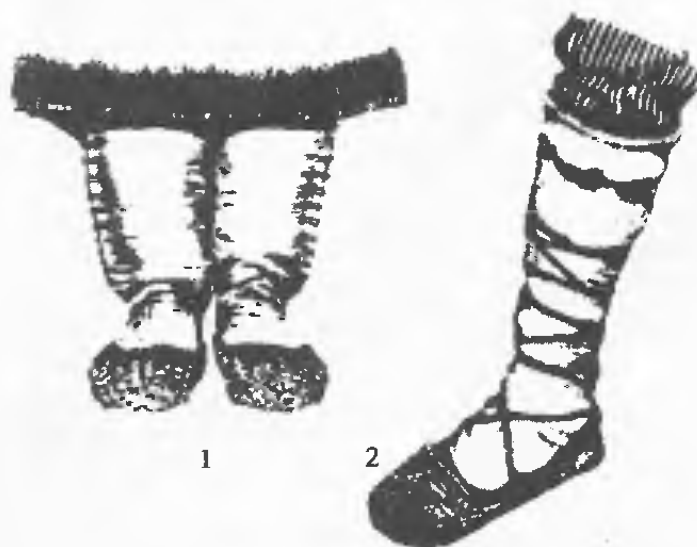


Рис. 240. Способы ношения обуви: 1 – лапти с вязаными чулками; 2 – чуны с оборами и онучами.

(в различных вариациях) утвердился в быту у некоторых народов (украинцы, румыны и др.) вплоть до сегодняшнего дня.

Кожаные ботинки и туфли – коты, чары, черки, чоботы, обутки, ходоки, черевики и другие – обувь жесткой конструкции на каблуках. Форма, конструкция и композиция такой обуви характеризуется лаконичностью решения. Коты XIX – начала XX в. – это в основном женская праздничная обувь. Носили такую обувь с чулками. Нарядный вид придавали такой обуви с помощью различных декоративных средств – цветного (красного, желтого) сафьяна и сукна, выстроченных нитками узоров, настроенной мишуры, вставок цветных текстильных материалов (например, штофа), бахромы или помпонов (мохориков) из цветных шерстяных ниток, выкладки по верхнему краю, заднице, носочной части, каблуку и т.п. медными пистонами, тиснения кожи, отделки металлическими пластинами. Каблуки и подошвы подбивали подковками. К повседневным котам во время полевых работ пришивали холщовые голенища.

В целом с позиции современного восприятия форм, конструкции и композиции коты – пример лаконичного, выразительного, можно сказать, созвучного с классической “лодочкой” решения женской обуви.

С конца XIX в. в крестьянский быт вошли городские женские ботинки на пуговицах, полусапожки и мужские штиблеты с резинками. Коты были далеко не у всех сельских жителей, а полусапожки и штиблеты имели лишь наиболее зажиточные люди в деревне.

Широко была распространена традиционная русская народная кожаная обувь – сапоги, которые изготавливались выворотными (с пришитыми голенищами) или вытяжными (цельными) с набойками или высоким каблуком (к каблуку прибавалась медная подковка). У большинства крестьян сапоги были лишь праздничной обувью, тщательно береглись и передавались по наследству.

По дошедшим до нас образцам можно судить не только о форме и конструкции, но и о декоративном решении русских сапог. Разновидностью праздничных являются сапоги с голенищами в “гармонику” (сборками). Высокие голенища сапог отворачивались и опускались примерно до середины голени. Отвороты у сапог декорировались полосками черной лакированной кожи, цветного сафьяна, металлическими (часто медными) пистонами, образующими изысканный узор, выстрачивались нитками, отделялись аппликациями – нашивками кожи или другого цветного материала и т.п.

Головки сапог отделялись также тиснением, а на заднице часто набивали медные гвоздики. В Новгородской губернии в конце XIX в. модными были сапоги с

высокими голенищами-бурками (выстроченными или расшитыми различными узорами) и на высоких каблуках с медными подковками.

Резиновые калоши (галоши), которые надевали на сапоги, появились в деревне во второй половине XIX в. Их носили не столько в сырую погоду, сколько из-за моды.

В некоторых местностях сапоги имели большое значение как рабочая обувь (например, на Русском Севере, в Сибири). Это своеобразные сапоги с пришитыми высокими голенищами, петлями и ремнями для крепления их к ноге – бродни, бредни, бахилы, ловчаги.

Крупным центром изготовления сапог для рыбного промысла был г. Осташков Тверской губернии. Эти сапоги выворотные, на гвоздях, с голенищами выше коленей. Они были известны далеко за пределами губернии под названием осташки.

Русские крестьяне Вологодской губернии, например, заимствовали у проживающих рядом с ними коми специальную обувь под названием ком для ходьбы на лыжах и охоты. Она состоит из кожаных союзок, выкроенных из одного куска сыромятной кожи с подошвой и загнутым сверху носком с петлей на конце, и суконных или холщовых голенищ.

Интересные образцы обуви хранятся в фондах Нижегородского историко-архитектурного музея-заповедника. При изготовлении сапог-вязанок использовали различные материалы (рис. 241). Союзки у таких сапог кожаные, а голенища – из гладкого или узорчатого



Рис. 241. Комбинированные сапоги-вязанки (музейный подлинник).

трикотажа. Сапоги делались на теплой подкладке – меховой или войлочной. Такие сапоги-вязанки носили также в Самарской, Симбирской и других губерниях. Разновидностью их были бахилы – черные вязаные туфли на кожаной подошве, их носили пожилые женщины. Эти сапоги и туфли воспринимаются вполне современно и представляют собой образцы оригинального решения как в композиционно-конструктивном плане, так и в плане ассортимента. На основе анализа подлинного материала разработан классификатор кожаной обуви (рис. 242).

**Меховая и валяная обувь.** Меховая обувь (уледи, упакы, пимы, кенгы, няры) характерна в основном для Русского Севера (рис. 243). Существование такой обуви обуславливалось наличием соответствующего материала, а также природными и климатическими условиями, где теплая обувь была необходимостью. Виды меховой обуви вырабатывались здесь под влиянием связей с местным населением. Известна была также меховая обувь в комбинации с кожей. Например, в Архангельской губернии носили меховые сапоги, голенища которых были кожаными или холщовыми.

В XIX – начале XX в. широкое распространение получила валяная обувь с высокими голенищами – валяные сапоги (валенки, катанки, катанцы и т.п.). Такая обувь изготавливалась из овечьей шерсти естественных цветов – белого, серого, коричневого. Валенки (рис. 244) светлых тонов иногда отделялись красным точеч-

ным орнаментом, простегивались фигурными стежками, украшались нашивками – ремешками, аппликацией. Как отмечают исследователи, низкая валяная обувь без голенищ или с короткими суконными голенищами существовала у русских издавна. Это были коты, чуни, валеицы, кенгы.

Валяную обувь с высокими голенищами стали впервые изготавливать в начале XIX в. в Семеновском уезде Нижегородской губернии. Семеновские валяльщики сначала делали низкие валенки, а затем к ним пришивали голенища, но вскоре перешли к изготовлению цельного валяного сапога.

Производство валенок распространилось по всей России. Потребность в теплой зимней обуви, а также развитие овцеводства способствовали популярности валенок не только у русских, но и у украинцев, белорусов и других народов. Валяная обувь – твердая, сделанная на колодке (в этом ее отличие от мягкой войлочной обуви в виде чулка, известной на Кавказе и у тюркских народов). В основном носили серые валенки, в черных ходили зимой зажиточные люди. Чтобы предохранить валенки от сырости и загрязнения, на них надевали лыковые ступни или калоши. Валенцами называлась валяная обувь по форме котов.

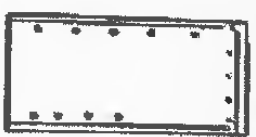
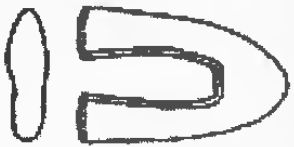
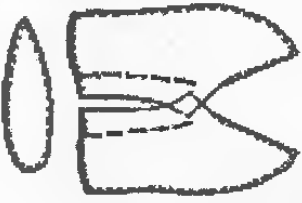
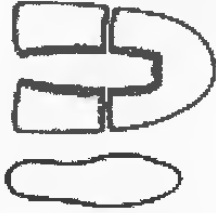
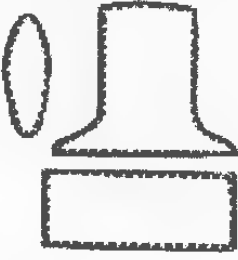
Деревянная обувь в русском быту не употреблялась, хотя в позднее время деревянные туфли применялись как специальная промысловая обувь.

Рис. 244. Валяная обувь.



Рис. 243. Меховая обувь.



| НАИМЕНОВАНИЕ                          | ФОРМА И КОМПОЗИЦИЯ                                                                   | КОНСТРУКЦИЯ                                                                           |
|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| ПОРШНИ ПРОСТЫЕ                        |    |    |
| ПОРШНИ (МОРШНИ) АЖУРНЫЕ               |    |    |
| ПОРШНИ (ЧЕРКИ) СОСТАВНЫЕ              |    |    |
| ПОСТОЛЫ                               |    |    |
| ТУФЛИ-КОТЫ                            |   |   |
|                                       |  |  |
| БОТИНКИ АЖУРНЫЕ                       |  |  |
| КОМБИНИРОВАННЫЕ ПОЛУСАЛОДИКИ-ВРЕЗАНКИ |  |  |
| САЛОГИ ВЫТАЖНЫЕ                       |  |  |

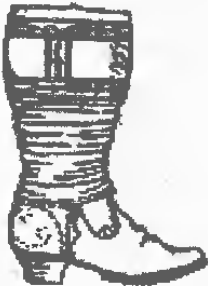
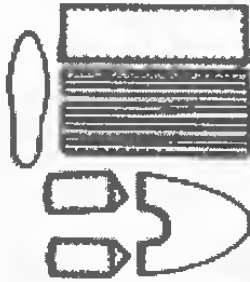
|                                     |                                                                                     |                                                                                       |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| САПОГИ ВЫБОРОТНЫЕ                   |    |    |
| САПОГИ С ВЫСОКИМИ ВЫНТЫМИ ГОЛЕНЩАМИ |    |    |
| САПОГИ С ГОЛЕНЩАМИ "ТАРМОНИКОМ"     |   |   |
| КОМБИНИРОВАННЫЕ САПОГИ - ВЬЗАНКИ    |  |  |

Рис. 242 (слева и справа). Классификатор русской народной кожаной обуви.

Археологические вещественные материалы, литературные источники и исследование автором в музеях коллекции подлинных образцов обуви позволили составить классификатор русской народной обуви<sup>1)</sup>.

**Головные уборы и прически.** Девичьи и женские головные уборы и прически. В русском народном костюме особое внимание уделялось головному убору. Головной убор также являлся важнейшим элементом народного костюма, служил своеобразной визитной кар-

точкой. По нему можно было узнать, из какой местности его владелица, ее возраст и семейное положение. Почти каждая губерния (а иногда и уезд) имела свои собственные только ей формы головных уборов. Они были чрезвычайно разнообразны. Как известно, головные уборы замужних женщин отличались от головных уборов девушек. Характерным признаком девичьего головного убора была открытая макушка, женщины же полностью закрывали волосы головным убором, так как по старинным обычаям показывать их было нельзя.

Форма головного убора находилась в сочетании с прической. Девушки заплетали волосы в косу. У рус-

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.

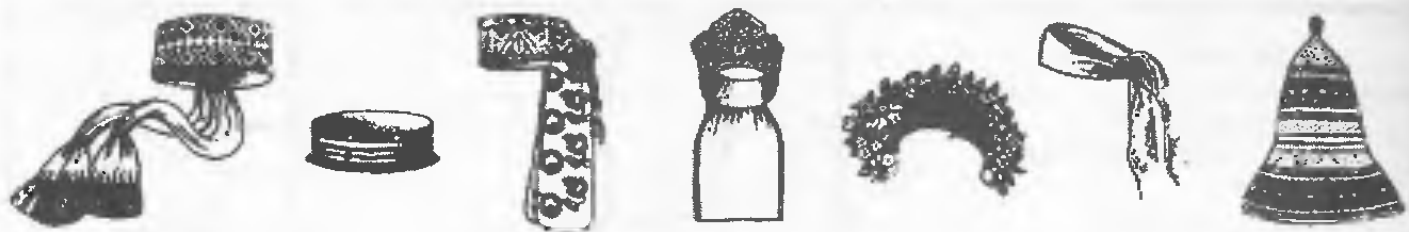


Рис. 245. Типы девичьих головных уборов.

ских замужних крестьянок распространенной прической было плетение волос в две косы и укладывание их так, чтобы образовались рога. Известно также свертывание волос в пучок спереди. Исследователи признают, что плетению кос (хотя это и очень старинный обычай), по-видимому, предшествовало свертывание волос без предварительного их заплетания у замужних женщин и ношение распущенных волос у девушек.

Типы девичьих головных уборов представлены на рис. 245. Девичий головной убор являлся составным элементом женского головного убора, которые изменялись в зависимости от возраста и семейного положения женщины. В первые годы замужества «молодухи» носили рогатые кички, которые иногда после рождения первого ребенка заменялись на лопатообразную кичку или на повойник. Некоторые виды нарядных кокошников также носили только молодые женщины в первые годы замужества, до появления первого ребенка, надевали их в праздники.

Связь женских головных уборов с возрастными группами, обряды, сопровождавшие надевание их впервые, а также связь с древнейшими дохристианскими поверьями заставляют относить происхождение некоторых видов женских головных уборов, бытовавших еще в середине XIX в., а в ряде мест до начала XX в., к глубокой древности.

Кичкообразные головные уборы (кичка, сорока) отличались разнообразием и фантазийностью решения (рис. 246). Они, как правило, делались составными. Основные элементы: нижняя часть с твердой основой, придававшей форму головному убору (кичка, рога, волосник, копыто, сдериха); верхняя украшенная часть из ткани (сорока, верховка, привязка, обвязка и др.); позатыльник из ткани, повязанный сзади, под сороку. Кичка-сорока дополнялась также другими элементами — налобником; по бокам — подвесками из бисера, перышками, иногда так называемыми наушниками (украшениями из ткани), спущенными по бокам; шнурами, прикрепленными к головному убору сзади; кистями из шелка, укрепленными на рогах.

Кички были разнообразны по форме: рогатые, копытообразные, лопатообразные, котелкообразные, в том числе в виде обруча, овала, полуовала и т.п.

Кичка в соединении с сорокой или кокошником — характерный убор для русского крестьянства. В ряде мест средней полосы России кичкообразный головной убор с мягким кокошником был очень старым явлением, предшествовавшим собственно кокошнику — цельному головному убору.

Во второй половине XIX — начале XX в. вместо сороки в комплекс кичкообразного убора включается повойник или сборник, изготовленные из ситца или других фабричных тканей. Кичка с сорокой — общерусский головной убор. Упоминание о кичке (чело кичное) впервые встречается в русских письменных памятниках XIV в. «Рога» — один из распространенных видов кички. Рогатые кички были в XIX в. главным образом у населения южных регионов, где преобладала полевая (Рязанская, Тульская, Калужская, Орловская и другие губернии). Наиболее значительный регион распространения копытообразной кички (копыта, одерихи) — Архангельская и Вологодская губернии. Исследователи относят развитие и распространение кичкообразных головных уборов не к древней общеславянской общности, а к более позднему периоду — ко времени расселения восточных славян по территории северной части Восточной Европы и их тесным связям с финно-угорскими народами (X—XIII вв.), у которых имелись некоторые аналогичные виды уборов.

Необходимым элементом каждого кичкообразного убора являлся позатыльник — бисерный или из ткани (часто из парчи), — который закрывал волосы женщины сзади (рис. 227 см. цв. вкл.). Позатыльники в южных регионах имели длинные бисерные поднизки; на севере страны и в центральных регионах позатыльники изготавливали без поднизей, украшая иногда отделкой из бисера.

Кички — чисто крестьянский головной убор. Кокошники кроме крестьянок носили в городах также мещанки, купчихи. Кокошник — праздничный головной убор, местами — только свадебный. Повседневными головными уборами служили сорока или повойник, сборник, платок. Изготавливали кокошники специальные мастерицы в городах, в больших селах, в монастырях, их продавали на ярмарках; сороку же умела шить каждая крестьянка. Многие виды кокошников имели свои кичкообразные прототипы.



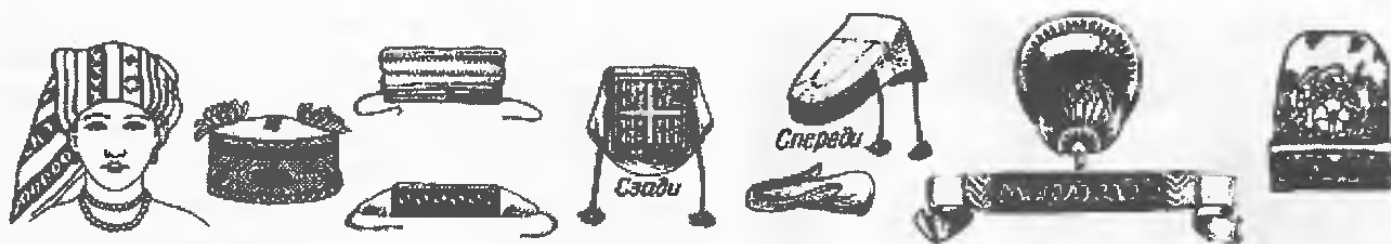


Рис. 246. Кичкообразные головные уборы.

Типы кокошников представлены на рис. 247.

Кокошник, несмотря на свое неповсеместное бытование, считается также общерусским головным убором.

Общераспространенным головным убором в XIX в. становится платок, при этом стирается различие между головным убором девушек и молодых женщин. Платки носили в разное время года, они придавали костюму особую красочность и своеобразие (рис. 223 см. цв. вкл.).

Платок носили повсеместно женщины и девушки. Встречались разнообразные платки: холщовые с тканым узором по краям, обшитые кумачом и бахромой из шерсти, из набивного ситца (по красному фону — синие, желтые, зеленые, черные цветы); из цветного шелка (красного, зеленого). Платки носили, завязав или заколов под подбородком. Зимой носили шали и полушали — шерстяные или хлопчатобумажные. Платки повязывали поверх головного убора, позже их носили самостоятельно, по-разному повязывая на голове.

**Мужские прически и головные уборы.** В Киевской Руси было почитаемо ношение волос и бороды. На древних миниатюрах и фресках Киева и Новгорода мужчины изображены с довольно длинными волосами и бородой. Ношение бороды в XVI—XVII вв. считалось обязательным для всех сословий. Духовенство вело борьбу (при князе Василии Ивановиче и позднее) с попытками ввести в быт бритье бороды. Так было вплоть до времени Петра I, который узаконил бритье бороды.

В XVIII—XIX вв. обычай ношения бороды и усов продолжал существовать у русских повсеместно в крестьянской и купеческой среде.

В первой половине — середине XIX в. преобладала стрижка в кружало, в кружок, в скобочку, под горшок. С середины XIX в. молодые люди стали причесываться на прямой пробор при прежней прическе в кружок. Прическа с разделением волос на косой пробор на левой стороне головы распространилась позднее. При этом сзади волосы подстригали выше, чем спереди, а затылок и шею брили. Такая прическа называлась польски, под польку. Эта прическа довольно широко распространилась и в деревенском быту. Основным головным убором мужчин была шапка. В славянских

курганах Киевщины найдены остатки мужских шапок — войлочных и кожаных. Шапка-валенка у великорусов считается древним типом головного убора. На фресках XI—XII вв. изображены преимущественно княжеские шапки полусферической или конусовидной формы с меховым околышем. На Руси в X в. великокняжеской шапке было придано значение короны — позднее ею являлась так называемая шапка Мономаха.

Крестьяне носили валяные шапки в виде колпака (сукоинного или войлочного), а также более низкие круглые шапки с меховым околышем. Крестьяне носи-

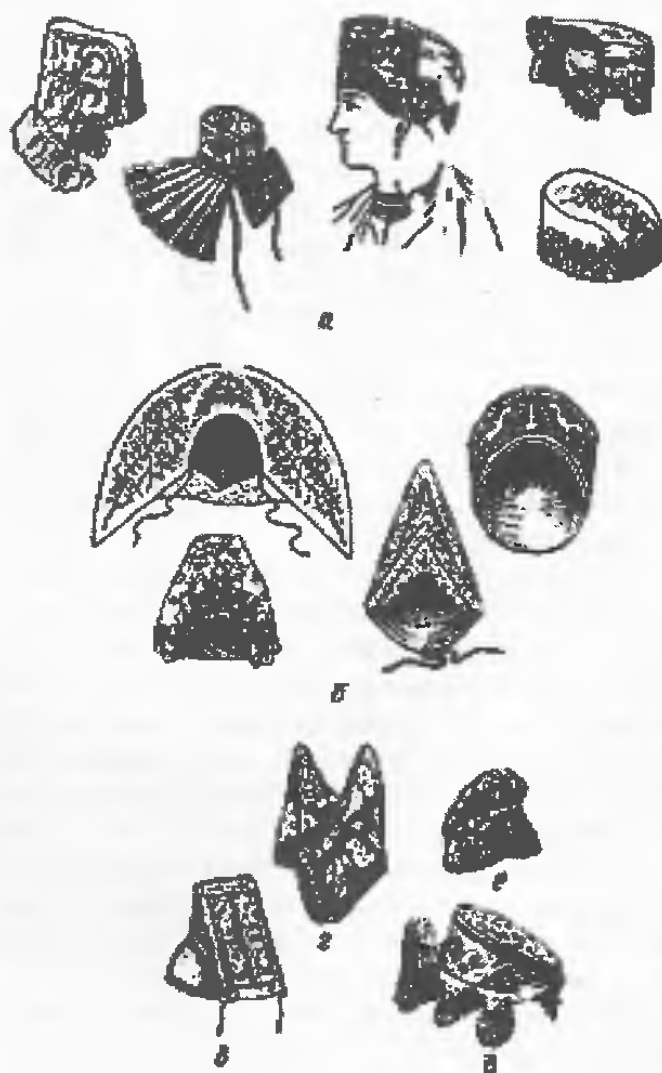


Рис. 247. Типы кокошников.



Рис. 248 Мужской и женский народный костюм.

ли также треух, подбитый мехом и упоминаемый в описи крестьянского имущества XVII в. Богатые люди изготавливали колпаки из атласа, иногда с околышем, украшенным драгоценными камнями и собольей опушкой.

По этнографическим данным, в XVIII – первой половине XIX в. одним из основных народных головных уборов в это время являлась валяная шапка (валенка, шолом, яломок) как праздничный и повседневный головной убор для осени и зимы (рис. 248).

Для зимы изготавливали меховые, в основном овчинные, шапки или суконные с меховой оторочкой. Шапка с наушниками получила широкое распространение до настоящего времени, став классическим образцом зимнего головного убора, она имела различные названия – треух, долгуша, ушанка, чебак, а также малахай – термин тюркского происхождения.

В XIX в. получил распространение картуз из фабричной ткани, с козырьком, близкий по форме к военной фуражке. Его носили уже в первой половине XIX в. в городах рабочие и мещане, частично в сельских ремесленных районах, более связанных с городом. Во второй половине XIX в. картуз стал общераспространенным головным убором, а с начала XX в. его постепенно заменяет кепи.

**Навесные украшения. Пояс.** Неотъемлемым элементом русского народного костюма (мужского и женского) издавна был пояс. Подпоясывали рубахи (женскую и мужскую), сарафан, верхнюю одежду.

Пояс содержал одновременно две функции – эстетическую и утилитарную. Подпоясанная одежда, плотнее прилегая к фигуре, теплее, обеспечивает свободу движения во время работы, выигрышно расчленяет

фигуру человека и создает гармоническую, выразительную композицию. С помощью подпоясывания возможны разнообразные способы ношения одежды. К примеру, в длинной женской рубахе делался напуск, который по-разному драпировался и вместе с тем мог содержать утилитарную функцию – служить мешком-карманом. К поясу крепились предметы обихода – сумочки, гребни, ключи и т.п. В свое время пояс служил для ношения оружия (меч, сабля) и орудий труда (топор, нож).

У русских пояс преимущественно завязывали, а не подтыкали, поэтому спадающие концы пояса отделяли кистями, бахромой, помпонами из шерсти и т.п.

Существовали два основных способа ношения пояса: высоко – под грудью и низко – под животом. Пояс, обернутый вокруг фигуры, чаще всего завязывался сбоку, иногда спереди или сзади (рис. 223, 229, 230, 231 см. цв. вкл.). Женские пояса, которые обычно были длиннее мужских (до 5 м), нередко обертывались несколько раз вокруг фигуры. Как уже упоминалось, на мужском поясе закреплялся мешочек из кожи для денег и принадлежностей для высекания огня – калита (рис. 249 см. цв. вкл.). У русских девушек в ряде регионов обычным было прикрепление к поясу карманалакомки для подарков, у замужних женщин – для разных мелких предметов и денег. Изготавливали их из ткани и вышивали, а иногда составляли из различных кусочков ситца.

**Поясными украшениями** в буквальном смысле слова в русском народном костюме являются пряжки и подвески к поясу. Металлические, чаще медные, пряжки, нередко художественно обработанные, служили застежкой кожаных поясов.

Поясные подвески, как украшение, известны в женском южновеликорусском поневном комплексе. Это так называемые махры, подмахорники, назадни, которые встречались в Рязанской, Воронежской и других губерниях еще в начале XX в. (рис. 229 см. цв. вкл.), причем были они парные и одиночные.

**Шейные украшения.** У всех восточных славян издревле шейными украшениями являлись гривны, ожерелья, бусы, цепочки и др. Гривны – металлические обручи из меди, серебра или золота – встречаются и мужских и женских славянских погребениях X–XIII вв., а также в богатых киевских и владимирскихкладах. Считается, что гривна имела двоякое значение: у женщин – украшение, у мужчин – знак отличия. Как полагают, гривны в Древней Руси служили также деньгами (затем они были заменены слитками, на которые и было перенесено это название). Свидетельством более позднего бытования гривн являются миниатюры русских летописей XVI в., изображающие княжескую свадьбу, где на женихе и невесте надеты гривны.

Ожерелья и бусы в Древней Руси носили преимущественно женщины. В курганах найдены различной формы бусы из камня, металла, стекла. Ожерелья характеризовались медальонами или подвесками.

Нагрудные или шейные украшения русских женщин XVIII – начала XX в. составляли: ошейник, ожерелок – в виде воротника, плетеного из бисера или из ткани и украшенного бисером; цепочки и шнуры; монисто – бусы или другие предметы (монеты, например), нанизанные на нитки.

Ожерелья были разнообразны по форме и по материалу нанизанных предметов: металл, стекло, натуральные ягоды и др. На Смоленщине искусно изготавливали ожерелья из соломы и нанизанные из речных раковин. Богатые крестьяне для ожерелий использовали натуральный янтарь, жемчуг, кораллы, гранаты. Жемчужное ожерелье – перле носили преимущественно северные великорусы. Нередко дорогой жемчуг заменяли перламутром или белым бисером, украшая кокошники, девичьи перевязки, ожерелья.

Украшения типа “ошейника”, плотно облекая шею в виде ажурного воротника из бисера (или бусин) или спускаясь на грудь в виде прямоугольника, крепились на полоске ткани, иногда вышитой бисером или на нитке, которая завязывалась сзади.

Нашейное украшение из ткани – язык – представляло собой полосу примерно 3х10 см, украшенную шнурками, пуговицами и присоединенную к такой же полоске ткани, укрепляемой вокруг шеи. Такие украшения встречались в Калужской, Воронежской и других губерниях.

В XIX – начале XX в. были очень распространены из разноцветного бисера цепочки – плоские или в виде жгута, металлические и из других материалов. Длинные плоские цепочки из бисера (до 1,5 м) надевались на шею и петлей спускались спереди до пояса или ниже и характерны для южных великорусов. Их называли – гайтан, итай, чепка, чопка, цепочка, чапочка, почепка, решетка.

Русские женщины носили также металлические цепочки из колец (кольчужные) и из пластинок (лапчатые).

**Ушные украшения.** Ушными украшениями всех восточных славян являлись серьги (ушники, колтушки, колтки, чусы, чуски). В Древней Руси серьги являлись украшением и женщин и мужчин<sup>1)</sup>.

В XIX – начале XX в. медные или серебряные (у богатых – золотые) серьги являлись в основном женским украшением.

<sup>1)</sup>Князь Святослав, как известно по описанию современников, носил серьгу в одном ухе. Даже в XIX – начале XX в. местами ношение серег молодыми крестьянами считалось признаком щегольства.

**Височные украшения.** Височные кольца были широко распространены у славян и, как считают археологи, составляли одну из наиболее характерных черт, которая позволяет выяснить расселение восточных славян.

**Ручные украшения.** Запястья – металлические (медные, серебряные и др.) и стеклянные браслеты встречаются в погребениях восточных славян. Металлические браслеты делались пластинчатыми, литыми и из витой проволоки. По мнению археологов, браслеты украшали предплечья обеих рук. По этнографическим данным XIX – начала XX в., в этот период браслеты не принадлежали к числу распространенных народных украшений у восточных славян. По документам XV–XVII вв, перстни, кольца, напалки, жуковины, жуковичи являлись мужскими и женскими украшениями.

**Наспинные украшения – гайтан и крылышки.** Гайтаны из шелкового или гарусного шнура надевали на шею и спускали на спину; на его концах, соединенных вместе, имелась кисточка, носили его молодые женщины в южных регионах, причем в зависимости от зажиточности, несколько гайтанов сразу (иногда до 20 штук)<sup>1)</sup>. Крылышки состояли из двух полос ткани (кумача, украшенного аппликацией), пришитых к узкой полоске ткани – ошейнику. Носили их молодые женщины в некоторых местах Рязанской губернии.

**Верхняя одежда (женская и мужская).** Здесь верхней одеждой называется вся наплечная одежда, надевавшаяся русскими крестьянами поверх рубахи, сарафана (или поневы, юбки) и передника, включая называемую этнографами нагрудной женской одеждой (нагрудник, безрукавка, душегрея на лямках и др.). Женская крестьянская верхняя одежда по конструкции почти не отличалась от мужской, различие заключалось в деталях, размере, длине, степени декорирования. Женская одежда, особенно праздничная, больше декорировалась. Немногие виды верхней одежды являлись исключительно женскими (например, шугай) или исключительно мужскими (например, бекеша, бешмет). Большинство видов крестьянской одежды были как мужскими, так и женскими. И мужская и женская верхняя одежда запахивалась одинаково – правая пола глубоко нахлестывалась на левую, поэтому правая пола часто делалась длиннее левой (на 5+20 см)<sup>2)</sup>. Линия борта – косая. Застежка располагалась в основном до ли-

<sup>1)</sup>Н.И.Лебедева. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки. М., 1927. с. 108.

<sup>2)</sup>По отношению к народной верхней одежде понятия – “однобортная”, “двубортная” одежда – не соответствуют современным представлениям об одежде однобортной и двубортной, у которой при отвесном расположении пол ось симметрии проходит соответственно по линии расположения пуговиц или на середине расстояния между двумя рядами пуговиц.

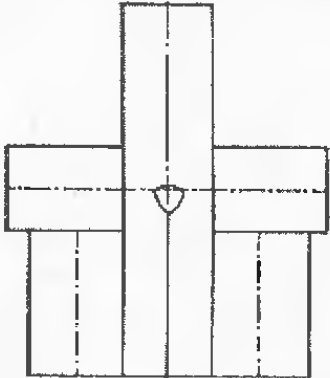
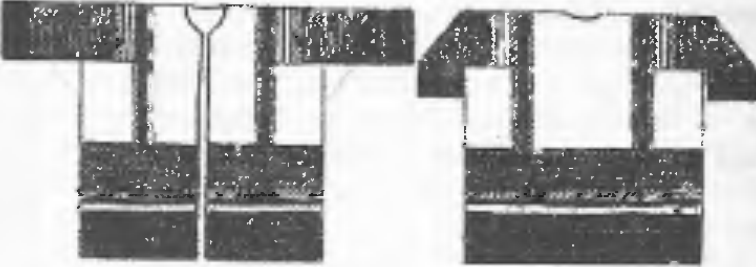
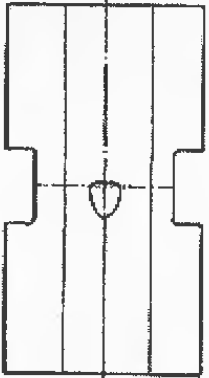
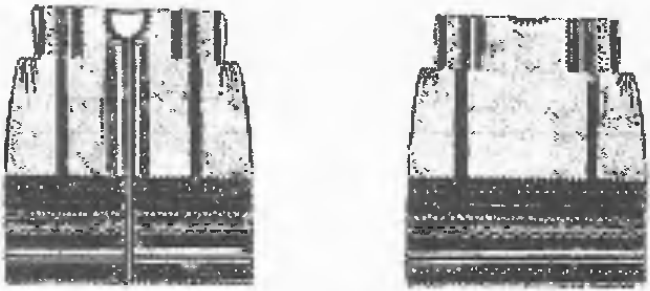
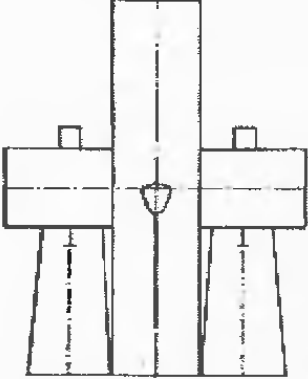
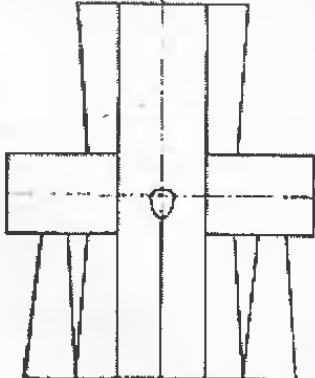
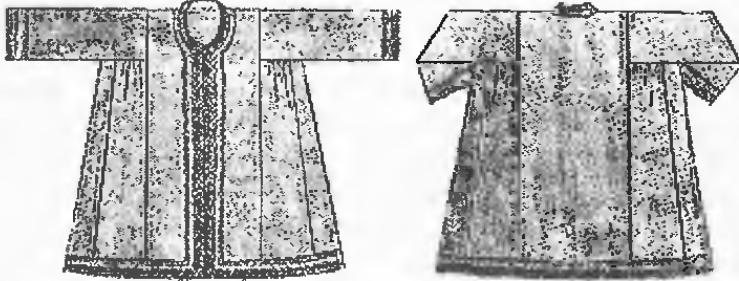
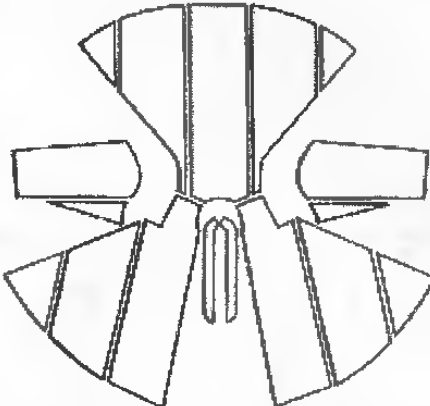
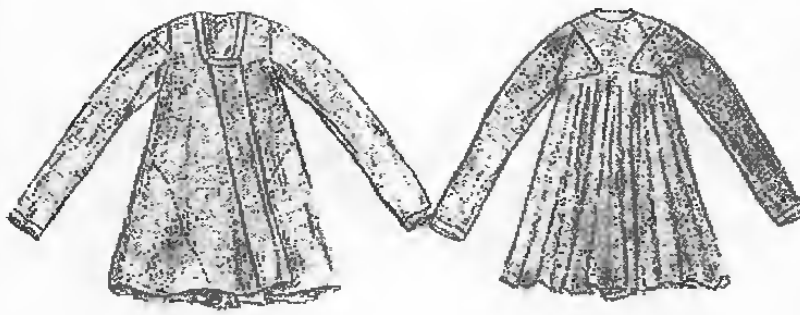
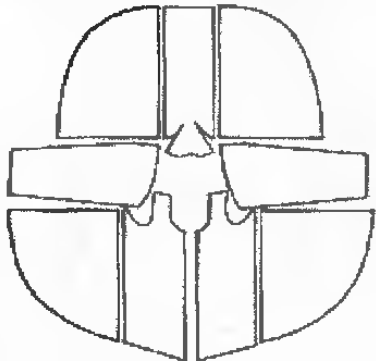
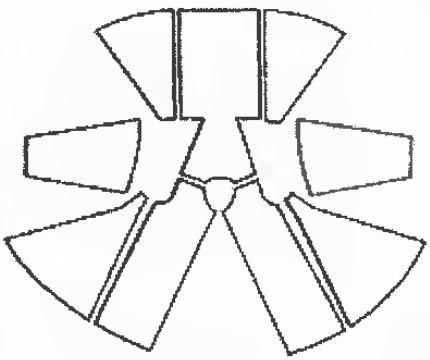
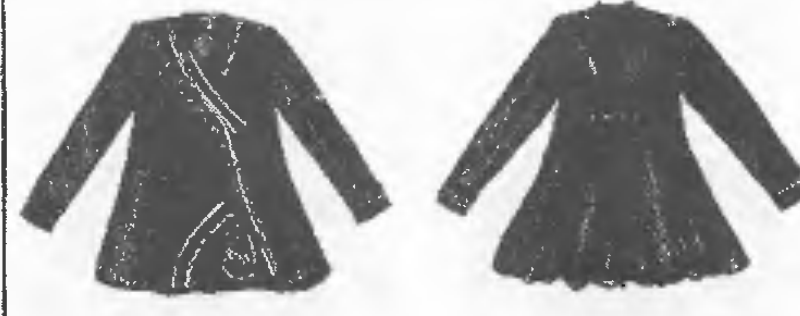
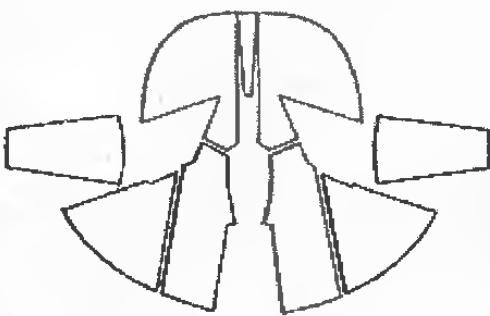
| КОД         | КОНСТРУКЦИЯ                                                                         | КОМПОЗИЦИЯ                                                                                                                       |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 117001<br>3 |    |  <p data-bbox="730 618 810 640">ШУШПАН</p>     |
| 117001<br>1 |   |  <p data-bbox="730 1021 810 1043">ШУШПАН</p>   |
| 117101<br>5 |  |  <p data-bbox="730 1424 810 1447">ШУШПАН</p> |
| 117101<br>7 |  |  <p data-bbox="730 1839 810 1861">ШУШПАН</p> |

Рис. 250. Наиболее характерные виды, композиции-конструкции и развертки поверхности верхней народной

| КОМПОЗИЦИЯ                                                                                          | КОНСТРУКЦИЯ                                                                          | КОД          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
|  <p>КАФТАН</p>      |    | 107211<br>14 |
|  <p>КАФТАН</p>     |   | 117211<br>17 |
|  <p>СУХМАННИК</p> |  | 127311<br>21 |
|  <p>КОРОТЕЙКА</p> |  | 117311<br>20 |

одежды (по музейным подлинникам).

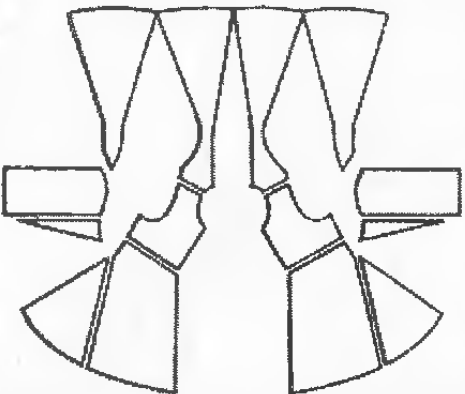
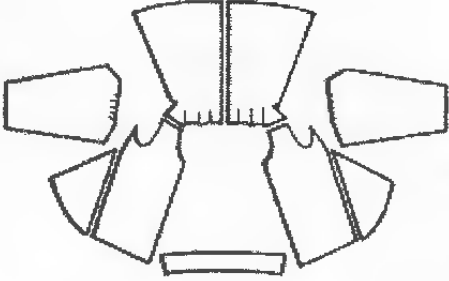
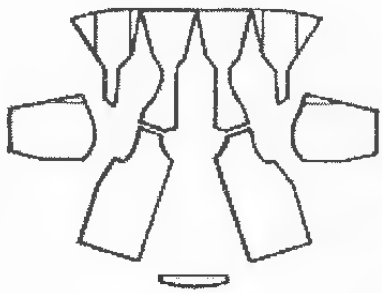
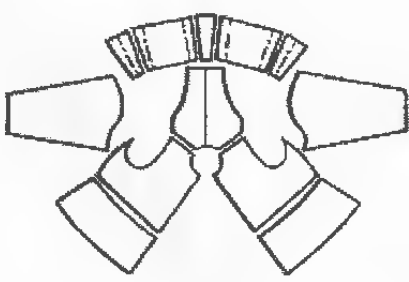
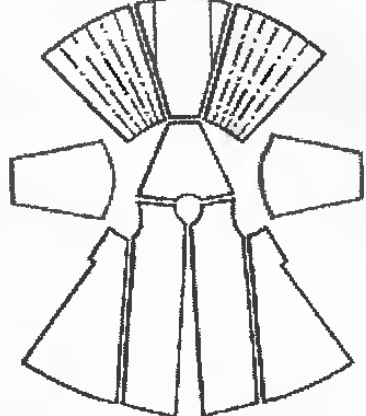
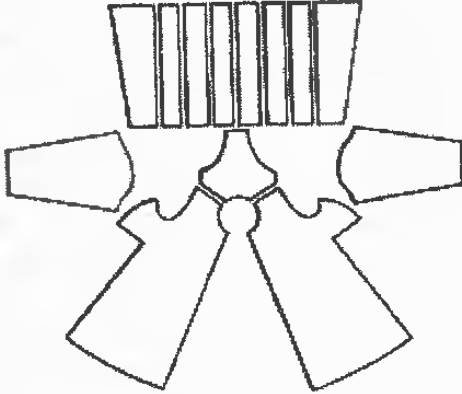
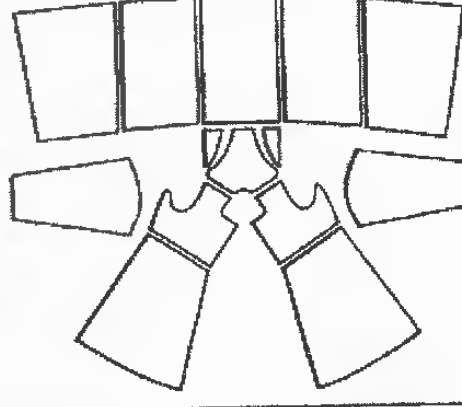
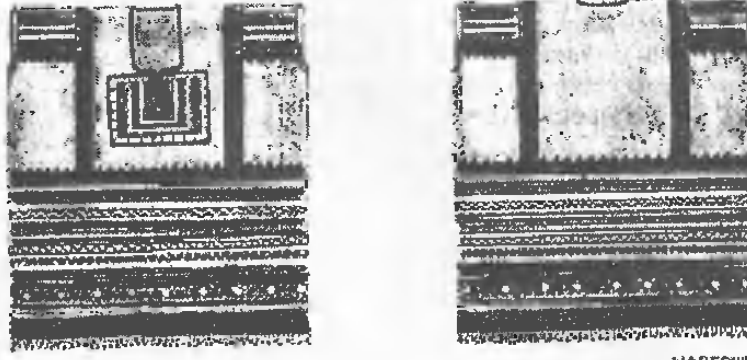
| КОД          | КОНСТРУКЦИЯ                                                                         | КОМПОЗИЦИЯ                                                                                                                       |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 117371<br>24 |    |  <p data-bbox="715 627 774 649">ШУБА</p>       |
| 107331<br>25 |   |  <p data-bbox="710 1052 805 1075">ШУБЕЙКА</p> |
| 102311<br>31 |  |  <p data-bbox="710 1478 782 1512">ШУГАЙ</p>  |
| 107411<br>34 |  |  <p data-bbox="702 1915 774 1937">ШУГАЙ</p>  |

Рис. 250. Наиболее характерные виды, композиции-конструкции и развертки поверхности верхней народной



| КОМПОЗИЦИЯ                                                                                          | КОНСТРУКЦИЯ                                                                           | КОД                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|  <p>КАФТАН</p>      |     | <p>102511<br/>35</p> |
|  <p>ЗИПУН</p>      |    | <p>127511<br/>38</p> |
|  <p>КАЗАКИН</p>   |   | <p>117511<br/>45</p> |
|  <p>НАБЕРШНИК</p> |  | <p>117601<br/>52</p> |

одежды (по музейным подлинникам) (окончание).

нии талии: пуговицы или крючки – на правой поле, петли – на левой.

Верхняя одежда, особенно у великорусов была очень разнообразна. На основе анализа музейных подлинников выделены наиболее характерные виды композиции – конструкции и развертки поверхности верхней народной одежды (рис. 250).

Анализ композиционного строения верхней русской народной одежды позволил сделать следующие выводы.

Расположение декора связано с формой и конструкцией одежды. Основными линиями отделки в горизонтальном направлении являются – линия выреза горловины или отлетного (внешнего) края воротника, линия талии, линия низа (подол) и линия низков рукавов; в вертикальном направлении – линия края борта правой (верхней) полы, линии пройм (в безрукавной одежде), линии краев карманов – листочек (вертикально расположенных). В одежде свободных форм и расширенной книзу декор располагался по краям деталей, в горизонтальном расположении и по краю борта. В одежде прилегающих форм декор выявлял и подчеркивал конструктивные членения одежды и располагался по рельефам спинки, в местах образования складок, на линии талии. Сосредоточение декора по краю борта правой полы, в нижнем углу полы является следствием асимметричности застежки верхней одежды. Для удобства одежды в носке правая пола глубоко запахивалась на левую и имела скос правого борта от горловины до низа – в изделиях, не отрезных по линии талии, а в изделиях, отрезных по линии талии, – от талии до низа. Такое конструктивное решение пол и запах их обеспечивали то, чтобы полы не расходились при ходьбе, вместе с тем обеспечивали свободу передвижения, застежка располагалась лишь на участке полы от линии горловины до линии талии. Декор в таких случаях вы-

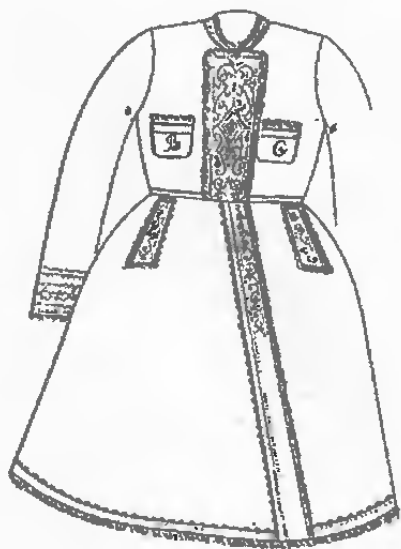


Рис. 251. Декор овчинного полушубка.

полняет важное условие, обеспечивающее композиционное единство и целостность – уравнивает асимметричное решение одежды.

Характер, количество и качество декора определялись функцией одежды. Повседневная одежда, как подтвердилось при изучении подлинников, декорировалась незначительно и просто: в основном одной-двумя линиями отделки по краю деталей, края которых подвергались большому трению и износу во время работы (ношения) – край борта, низки рукавов окантовывались кожей или толстым грубым сукном. Эта особенность служит дополнительным подтверждением присутствия дизайнерского подхода в создании народной одежды. Верхняя одежда, надевавшаяся под другую верхнюю одежду, также мало декорировалась. Красочно декорировалась праздничная одежда. Декором служили вышивка, нашивки из цветной тесьмы, лент, полос ткани, аппликации, канты и рулики, отделочные строчки. Орнаментальные мотивы встречаются в основном геометрические и растительные.

Ведущими цветами верхней одежды являются естественные цвета шерсти – серый, коричневый, черный (сукно, пониточина), синий (крашеный холст), желтый, оранжевый и другие земляные цвета (дубленая овчина), белый (холст для шушпанов), красный (цвет декора). Красный цвет доминировал в отделке шушпанов. Декор одежды из сукна и овчины при обязательном присутствии красного цвета включал другие яркие цвета – зеленый, синий, желтый.

Черный цвет часто применялся для обогащения и усиления декоративности основных цветов, в ряде случаев он являлся основным, ведущим.

На сохранившихся образцах русской народной одежды из овчины основным декором является шитье строчкой (ручной и машинной) и изредка встречается аппликация из кожи, хотя в старинной одежде из овчины основным украшением были аппликации – нашивки вырезанных узоров из разноцветной сафьяновой кожи<sup>1)</sup>.

Декор русского полушубка представлен преимущественно строчкой, образующей на поверхности линейный контурный орнамент, геометрический или растительный. Главное внимание уделялось расшивке груди. Расшитая планка на груди, являясь доминирующим декоративным участком полушубка, с двух сторон окаймлялась мехом (рис. 251).

Участок полочки ниже линии груди до низа расшивался обычно узором из того же материала, что и грудь, но рисунок был проще, уже, а иногда и на другую тему. Угол полы нередко украшали сплошным орнаментом

<sup>1)</sup>Калиткин Н. Орнамент шитья костромского полушубка. Кострома, 1926.

(орнаментальный сектор), что особенно характерно для одежды южных районов (Воронежской, Курской и Белгородской областей) России. Тонкий линейный орнамент прокладывался на карманах, воротнике, по низу рукавов и нередко по низу изделия, окаймляя весь полушубок.

Полушубки северных районов в отличие от южных в меньшей степени расшивались цветными нитками. Наряду со строчкой отделкой служил мех морского зверя (котика, нерпы), как бы подчеркивая основной декор.

Шитье выполнялось не на самом изделии, а обычно на отдельных полосках овчины со снятым волосяным покровом, которые затем нашивались на одежду. Интересной деталью полушубков являлись маленькие нагрудные карманы, которые также были украшены вышивкой и этим усиливали декоративное оформление верхней части одежды (рис. 251).

Колорит шитья преимущественно был одиоцветный – по желтому фону черные контуры узора или по черному полю полушубка шитье белой ниткой. Редко расцвечивался узор цветными нитками (красными, синими, зелеными), что характерно для одежды южных районов. Пунктирные линии, точки, спирали, волнообразные, взаимно пересекающиеся зубчатые линии, элементы квадрата, трапеции и т.п. – из всего этого складывались типичные мотивы шитья русской овчинной одежды. Основным мотив растительного орнамента имеет вид волнистого побега с круглыми, повторяющимися по обе стороны завитками; последние нередко заканчиваются лепестками, трилистниками или ягодками. Отличительным признаком почти всех ручных вышивок на полушубке является пунктирный характер линии рисунка. Рельефную линию рисунка получали или прошивкой ниткой в одном месте несколько раз или просто нашиванием шнура.

В более поздний период для украшения полушубка применяли сутаж, тесьму, шнур и т.п.

Украшения подчеркивали форму полушубка, его составные части и одновременно объединяли их в единое целое.

Расположение декора подчинено общей композиции верхней одежды и отличается логичностью и согласованностью всех орнаментальных участков целостной композиции.

На основе изучения подлинных материалов выделены 4 основные формы верхней русской народной одежды:

- 1) прямая;
- 2) расширенная книзу;
- 3) свободная (прямая или расширенная) спереди и прилегающая сзади;
- 4) прилегающая спереди и сзади.

Форма одежды во многом определяется ее конструкцией.

Таблица 27

Типы конструкций верхней одежды  
(женской и мужской) (7)

| 8-я цифра<br>кода | Характеристика                                                                                                                                                                                 |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                 | Распашная, прямая халатообразная (шушпан и др.)                                                                                                                                                |
| 1                 | Распашная, расширенная книзу, халатообразная со вставленными боковыми клиньями (балахон, шушпан, азия и др.)                                                                                   |
| 2                 | Распашная, халатообразная с клиньями сильно расширяющими низ, развертка представляет собой полукруг (пониток, халат, армяк, свита, зипун, тулуп и др.)                                         |
| 3                 | Распашная кафтанообразная, суженная в талии с неотрезной по линии талии спинкой, со вставленными боковыми клиньями (кафтан, зипун, свита, жупун и др.)                                         |
| 4                 | Распашная кафтанообразная, зауженная в талии, с отрезной по линии талии спинкой или отрезная кругом, юбка – без сборок, сшита из усеченных клиньев (шугай, бешмет, пятишовка, семишовка и др.) |
| 5                 | Распашная кафтанообразная, зауженная в талии, с отрезной по линии талии спинкой или отрезная кругом, юбка – со сборками или складками (поддевка, казакин, кафтан, зипун, шугай и др.)          |
| 6                 | Глухая туникообразная, с центральным полотнищем, перегнутым по линии плеч, с пришитыми бочками.                                                                                                |
| 7                 | Глухая туникообразная, с двумя полотнищами, перегнутыми по линии плеч, швы располагаются спереди, сзади (посередине) и по бокам.                                                               |
| 8                 | Плащевидная накидная одежда.                                                                                                                                                                   |

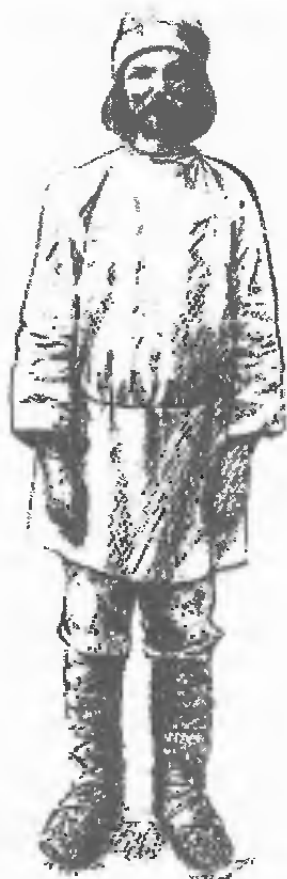
Анализ обширного подлинного материала позволил создать классификатор форм, конструкций и композиций русской верхней народной одежды. Определены также большие, средние и малые формы верхней одежды<sup>1)</sup>.

**Рубаха мужская.** Мужской народный костюм по отношению к женскому более однотипен – и в старых и в новых разновидностях.

Элементами, характеризующими и отличающими мужской костюм, являлись рубаха, штаны, головной

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.

Рис. 252. Мужской народный костюм.



убор и обувь (рис. 252). В состав любого комплекса мужского костюма, придавая ему образную характеристику, входила рубаша.

Древнейшие данные о мужской рубаше русских, как и всех восточных славян, довольно скудны. Термины руб, срачица, упоминаемые в летописи, являются общеславянскими. Древнейшие источники (письменные и археологические) позволяют считать, что рубаша была важнейшим элементом славянской мужской одежды.

Традиция ношения длинных мужских рубах долго существовала в народе. Еще в XIX в. в некоторых местностях у восточных славян юноши до женитьбы ходили в одних длинных, спускавшихся ниже колен подпоясанных рубахах. На Новгородской иконе 1478 г. среди молящихся новгородцев изображены юноши в одних длинных подпоясанных белых рубахах.

На гравюрах Адама Олеария (XVII в.) изображены московские крестьяне в длинных подпоясанных рубахах, из-под которых штаны почти не просматриваются, а юноша изображен лишь в одной рубаше (рис. 47, а).

Древняя восточнославянская рубаша была туникообразной, имела длинные (иногда очень длинные) прямые рукава и прямой разрез от горловины, т.е. по середине груди, без воротника – “голошейка” (у рус-

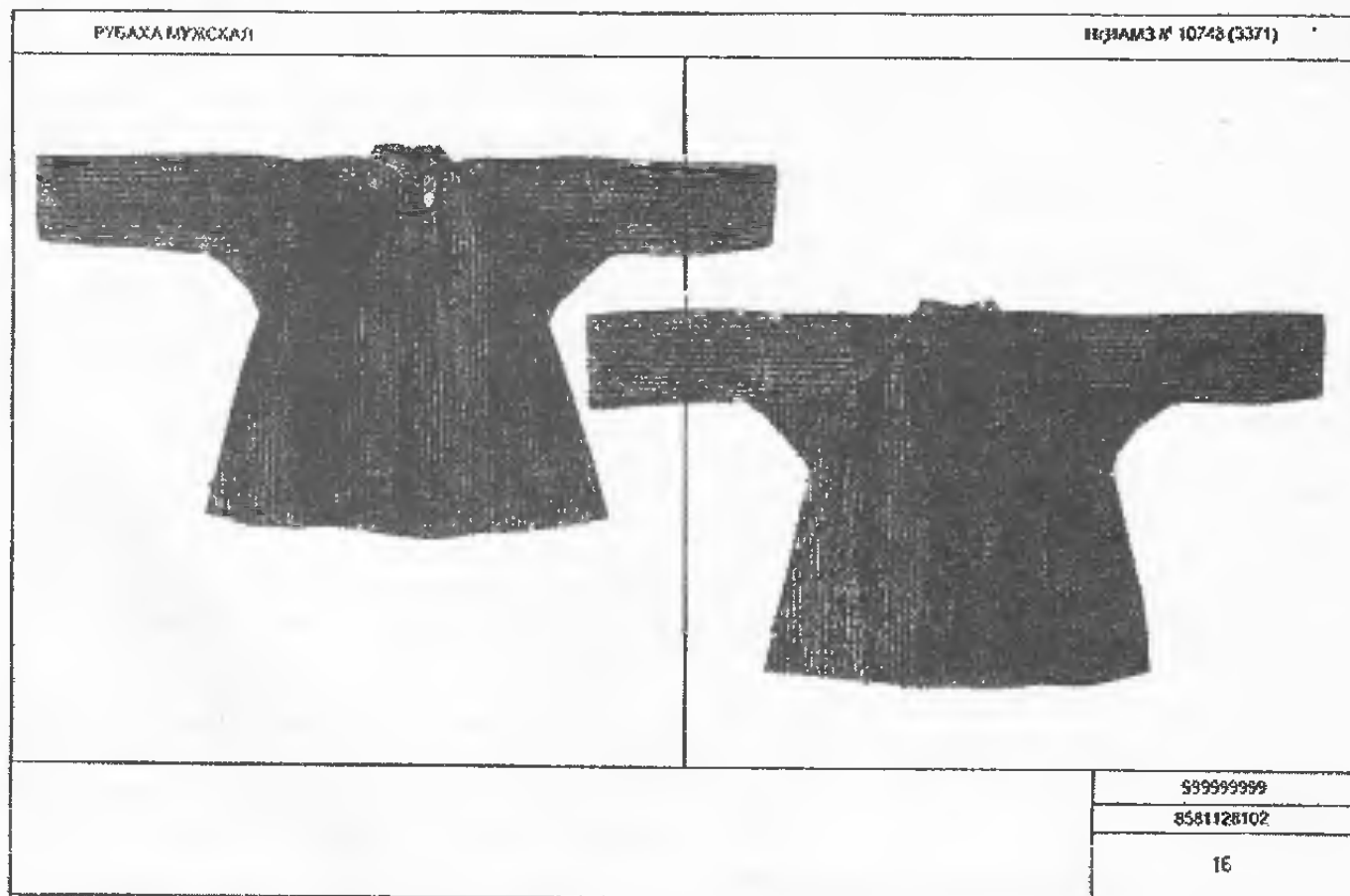


Рис. 253. Композиция мужских народных рубах (по музейным подлинникам).

| КОД     |           | 1  | 2  | 3 | 4  | 5  | 6 |
|---------|-----------|----|----|---|----|----|---|
| ТИПЫ    | ПЕРЕД     |    |    |   |    |    |   |
|         | СПИНКА    |    |    |   |    |    |   |
|         | РАЗВЕРТКА |    |    |   |    |    |   |
| ПОДТИПЫ | РАЗВЕРТКИ | 00 | 10 |   | 20 | 40 |   |
|         |           | 01 | 11 |   | 31 | 41 |   |
|         |           | 02 | 12 |   |    |    |   |
|         |           | 03 | 13 |   |    |    |   |
|         |           | 04 | 14 |   |    |    |   |
|         |           |    |    |   |    |    |   |
|         |           |    |    |   |    |    |   |
|         |           |    |    |   |    |    |   |
|         |           |    |    |   |    |    |   |
|         |           |    |    |   |    |    |   |

Рис. 254. Типы конструкций мужских народных рубах (по музейным подлинникам).

ских). Косоворотка, составляющая характерную черту великорусской мужской национальной одежды, распространилась, по мнению Д.К.Зеленина, не ранее XV в.<sup>1)</sup> На основе многочисленных исследований Г.С.Маслова

заключает, что косоворотка с разрезом на левой стороне не специфична для великорусов<sup>2)</sup>.

По сохранившимся музейным экспонатам можно судить о композиции русских мужских рубах (рис. 253).

<sup>1)</sup>D.Zelenin. Russische (ostslavische) Volkskunde. Berlin-Leipzig, 1927. S. 199–200.

<sup>2)</sup>Г.С.Маслова. Народная одежда русских, украинцев и белорусов. – Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956, с. 581.



Выявлены типы конструкций рубах.

Таблица 28

Типы конструкций мужских рубах (8)

| 8-я цифра<br>кода | Характеристика                                                                                       |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 0                 | Туникообразная, с прямыми бочками, с рукавом в прямую пройму                                         |
| 1                 | Туникообразная с расширенными книзу бочками, с рукавом в прямую пройму                               |
| 2                 | Туникообразная с прямыми бочками, с рукавом в прямую, с большой ластовицей спереди                   |
| 3                 | Туникообразная с расширенными книзу бочками, с рукавом в прямую пройму, с большой ластовицей спереди |
| 4                 | Туникообразная с расширенными книзу боками, с рукавом в пройму, собранным по окату                   |
| 5                 | С расширенными книзу бочками, с плечевыми швами, с рукавом в подкройную пройму                       |

Типы и подтипы мужских рубах представлены на рис. 254.

**Порты.** Штаны в крестьянской среде называли портами и как один из основных элементов мужского костюма характерен для русских, как и всех славян, с глубокой древности. Слово “порты” упоминается еще в летописях и других ранних письменных памятниках для обозначения как полотна, так и мужской одежды<sup>1)</sup>.

Порты выкраивались и изготовлялись обычно неширокими. Такой покрой портов называют русским: он стабилен и широко бытовал на всей территории Древней Руси.

Крестьянские порты в XVIII–XIX вв. – узкие и укороченные, изготовлялись из дотканной белой, а иногда синей пестрядиной (чаще синей – в полоску или елочку) или набивной ткани. Порты на талии (чаще на бедрах) удерживал гашник из шнура или веревки. Конструктивно порты состояли из двух так называемых колош, образующих неширокий шаг. Каждая колоша образовывалась из перегнутого по основе прямого полотнища ткани, полотнища соединялись вставкой-ширинкой.

Низки портов как правило закреплялись к голени ног онучами, которыми обертывали ноги почти до колен (рис. 252).

Конструктивное различие портов зависело от способа соединения основных полотнищ с клиньями. Наиболее распространенный тип штанов северных губерний состоял из трех полотнищ, два из них – штанины,

третье полотнище разрезалось по диагонали на два клина, которые присоединялись по прямой нитке к штанинам так, что один клин располагался спереди, другой – сзади штанов. Разрез-застежка располагался на левой стороне, на кромке основного полотнища и клина.

На рис. 255 представлены подлинные порты, сохранившиеся в музейных коллекциях. Можно выделить следующую разновидность мужских штанов:

Таблица 29

| Типы конструкций штанов |                                                          |
|-------------------------|----------------------------------------------------------|
| 0                       | С двумя трапецевидными вставками между штанинами (порты) |
| 1                       | С ромбовидной вставкой (порты)                           |
| 2                       | С широким шагом (шаровары)                               |
| 3                       | Брюки (городские)                                        |

Для русского народного костюма характерно несколько комплексов мужского костюма исходя из конструкции рубах и штанов:

1) туникообразная рубаха с узкими портами.

Выделены 3 подтипа этого основного комплекса: а) с рубахой с прямым вырезом горловины; б) с косовороткой – с разрезом горловины на левой стороне – так называемой “русской рубахой”, наиболее характерный комплекс русской мужской одежды; в) с косовороткой – с разрезом на правой стороне. Этот вариант встречался чаще всего в восточных регионах и являлся результатом культурных связей русских с народами Волго-Камья;

2) туникообразная рубаха с прямым разрезом (реже – с косовороткой) с узкими штанами с ромбовидной вставкой. Этот комплекс бытовал только в крайних западных уездах западных губерний;

3) рубахи с прямыми полками со штанами с нешироким шагом. Этот комплекс также узколокальный – Воронежская, Смоленская губернии;

4) туникообразная рубаха с прямым разрезом надевалась с широкими штанами с квадратной или ромбовидной вставкой. Рубаху при этом носили не навыпуск (как в трех предыдущих комплексах), а заправляли обычно в штаны. Этим комплексом население юго-восточных регионов отличалось от населения остальной территории России.

### 7.3.3. Искусство русского народного костюма в аспекте проектирования современного костюма

На основе изучения подлинников музейных коллекций, анализа и систематизации их составлено древо элементов русского народного костюма (схема 12). Ведущим элементом русского народного костюма, выступающим иногда как самостоятельный женский костюм, являлась рубаха. Рубаха в женском народном костюме – это своего рода платье в современном понимании костюма. Подобно тунике средневекового евро-

<sup>1)</sup>Н.Аристов. Промышленность древней Руси. Спб., 1866, с. 134–136.



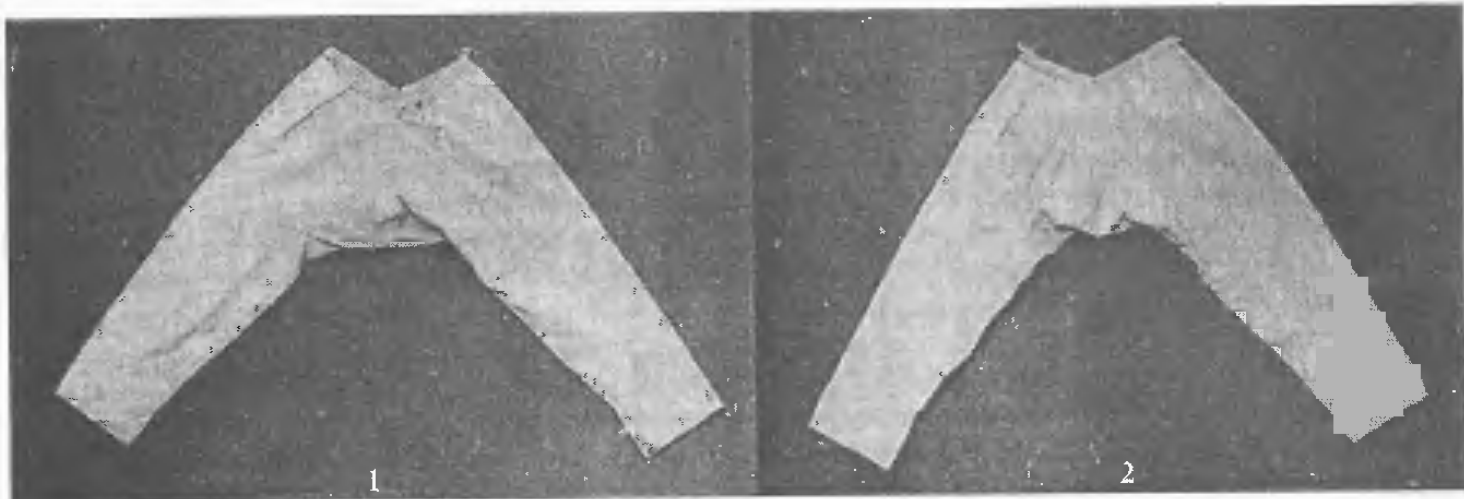


Рис. 255. Курские мужские порты: вид спереди (1) и сзади (2).

пейского костюма, рубаха — основа современного кроеного женского платья.

В результате обследования большого количества подлинников музейных коллекций, реставрации конструкции и реконструкции форм народного костюма установлено, что формы элементов русского народного костюма — их конструкция и композиция — задавались (программировались), подобно древнеегипетскому калазирису и античной тунике, на ткацком станке, обеспечивая безостатковое использование полотнищ холста. Модульной формообразующей величиной являлась ширина полотнищ ткани.

В отличие от каларизиса и туники, формообразование которых обеспечивалось цельными полотнищами, в русской рубахе имели место дополнительные членения — вставки-клинья (полики, ластовицы), которые также были соразмерны ширине полотнища и обеспечивали с помощью модульного метода цельковое использование тканых полотнищ в формообразовании рубахи (безостатковый раскрой).

В отличие от европейской средневековой туники, которая в процессе развития и совершенствования со временем превращалась в платье по фигуре с отрезным лифом, приталенной рубахи в русском народном костюме не существовало. Приближение рубахи к фигуре достигалось за счет подпоясывания, т.е. сокращалась древнейшая конструкция, в основе которой прямоугольное полотнище холста. Лишь в конце XIX — начале XX в. рубаха в русском народном костюме распалась (под влиянием городской одежды) на кофту и юбку или сарафан, т.е. своего рода платье-костюм ("парочка"). Причиной таких конструктивных преобразований формы явилось проникновение в деревню и использование для народного костюма фабричных тканей (с большей шириной полотнищ), что привело также к утере модульного конструирования и композиционного построения форм народного костюма.

Русская женская рубаха в течение всего периода своего развития сохранила прямую (прямоугольник) или расширенную книзу (трапеция) форму стана. Изменения же имели место в конструктивном решении плечевого пояса и сопряжении его с рукавами (узел: плечо — пройма), что и определило по существу типы конструкций рубах.

Формы, определяемые полотнищем ткани (шириной и количеством) и конструкцией, обеспечивали удобство в ношении за счет свободного, просторного плечевого пояса и максимальной подвижности сопрягаемого участка — "плечо — пройма". Окат рукава, на языке современной конструкции, как правило, имел нулевую высоту, т.е. верхний край рукава имел прямую линию (горизонталь), обеспечивавшую в соединении со станом (или лифом стана) рубахи максимальные эргономические показатели качества.

В конструкции женской рубахи отсутствовали вертикальные членения и горизонтальное членение на линии талии стана, способствовавшие превращению туники в европейское кроеное платье по фигуре. Лишь в самом позднем варианте (типе) рубахи появилось поперечное сечение на лифе рубахи — "кокетка".

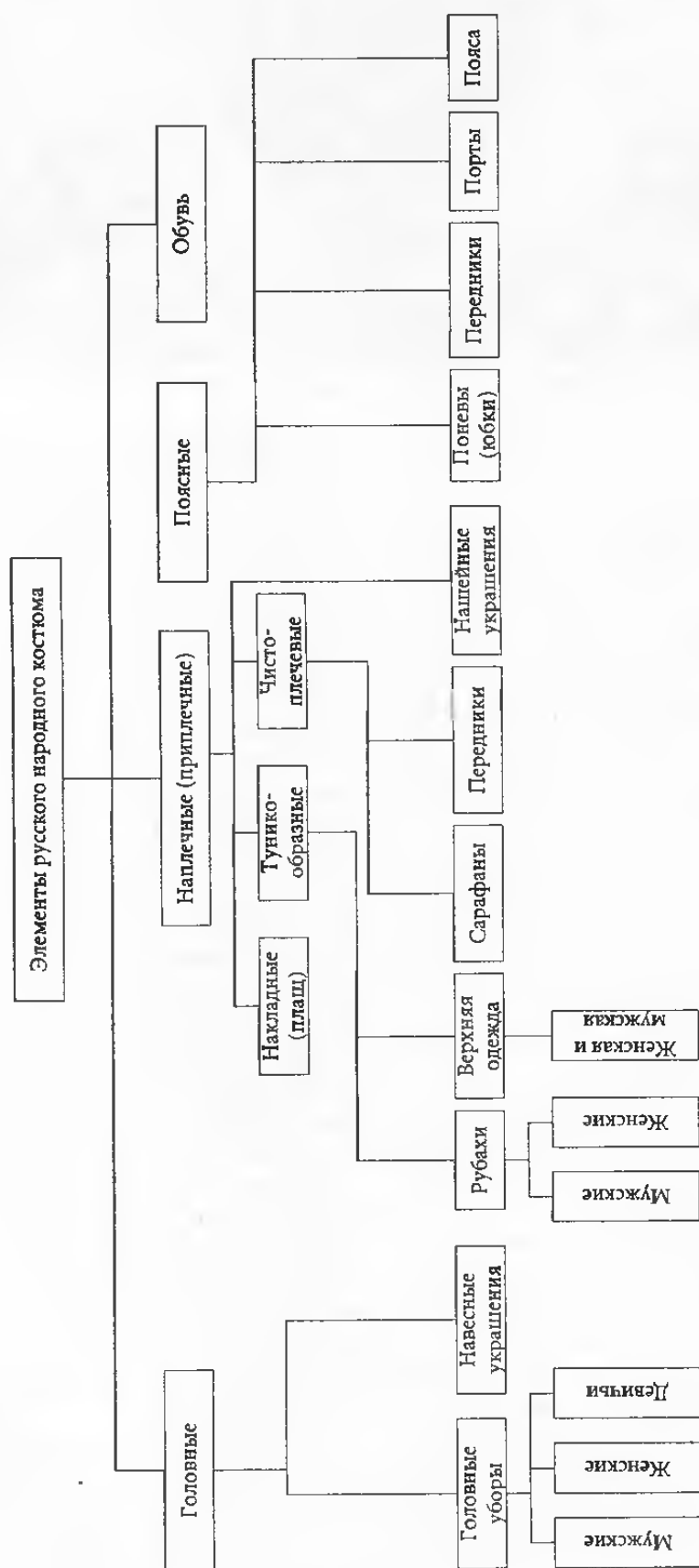
Объемная форма рубахи достигалась с помощью технологических средств — характера соединения деталей.

В целом, в конструкции всех элементов костюма вытачка, как конструктивный элемент, способствующий созданию объемной формы, не был известен даже в поздних формах русского народного костюма: место вытачки определяло линию-сечение, т.е. рельеф в готовом изделии.

Сарафан, в отличие от рубахи, прошел эволюционный путь конструктивного изменения, превращая геометрический вид формы сарафана из трапеции в форму, образуемую двумя трапециями, узкие основания которых обращены к линии талии.

Сарафан из прямоугольной (или трапециевидной) формы, создаваемой с помощью прямых полотнищ

Схема 12



ткани (или в сочетании с клиньями) превратился по существу в комбинированное безрукавное платье с облегающим лифом и присборенной по верхнему срезу (по линии соединения с лифом) юбкой. На лифе такого типа сарафана, подобно позднему варианту рубахи, появилась кокетка, а также формообразующие рельефы, идущие из проймы в направлении к нижнему отрезному срезу (полочек и спинки), обеспечивая создание облегающего лифа.

Шире прослеживается развитие конструкции в верхней народной одежде. Здесь наблюдается эволюция форм и конструкций: от элементарных некроеных (только соединенных между собой прямоугольных полотнищ) форм до кроеных полочек и спинки, т.е. деталей с членениями и рельефами; с рукавами с окатом, а также воротником, согласованным с горловиной полочек и спинки.

Для русского народного костюма характерна взаимосвязь насаиваемых друг на друга элементов (рубаха – сарафан – верхняя одежда), обеспечивавшая согласованность, удобство и комфортность, т.е. ансамблевое решение костюма имело место не только в плане эстетическом, но и утилитариом, эргономическом.

Русский народный костюм рассматривается как знаковая система, определенное объединение однородных, однотипных изображений. Линиями и формами, конструкцией и композицией костюм согласовывался со строением тела человека, он содержит в себе характерные элементы, цветовое состояние, декоративное решение, способ ношения и т.п. Все это в целом создает соответствующее образное представление и принадлежность костюма к определенному региону.

Многообразие тонально-ритмических и орнаментальных решений, композиционных построений и сочетаний форм (элементов) обеспечивало разнообразие костюмов-комплексов, того или иного региона.

Русский костюм северных регионов как бы вобрал в себя всю жизнь народа и окружавшую его действительность – и блеск пушистых снегов, и голубую нежность весны, и золотистые спелые хлеба, и утонченные нюансы россыпи спелых ягод. Вся эта северная прелесть отразилась в рисунке тканей, в орнаментах вышивок и ткачества, в решении навесных украшений.

По-иному воспринимается красота южнорусских костюмов. Здесь в символическом отражении находим обилие света, солнца, необъятную ширину полей и т.п., подсказавшие композиционно-декоративное построение костюма, его цвет, орнаментальные мотивы.

Если в костюме русских северных регионов (сарафанный комплекс) преобладают вертикальные линии и членения, обеспечивающие динамичное состояние композиции, изящество, легкость, то в южнорусских

костюмах (поневный комплекс) горизонтальные членения композиции подчеркивают, напротив, статичность форм и дородность женщин.

Структурный анализ костюмов-образов исследованных регионов выявил характеризующие русский народный костюм специфические черты. Форма костюма, как и составляющих его элементов, неразрывно связана со строением и пропорциями тела человека. Формы костюма строились, исходя из следующих опорных поясов: головного, плечевого, грудного, талиевого. В южнорусских костюмах грудной опорный (конструктивный) пояс часто не акцентировался. Линия талии в северорусских костюмах часто смещалась с естественной линии и располагалась под грудью, усиливая этим самым динамичность формы.

Формы русского народного костюма – идеальный вариант соотношения утилитарных и эстетических качеств. Эстетическое начинается тогда, когда созданная соответственно своим функциям, материалу и конструкции форма удовлетворяет потребностям человека в стремлении к красоте и гармонии, соответствует традициям, способствует обогащению жизни.

Выразительность форм русского народного костюма обуславливалась учетом функционально-конструктивных предпосылок формообразования и при этом – простейшими средствами. Вопросы эстетики, экономики, технологии и функциональности русского народного костюма объединены в принцип целесообразности. В силу длительной (веками) жизнеспособности формы русского народного костюма рассматриваются вместе с тем как классические, отражающие традиции народа, времени. При этом следует рассматривать возможность заимствования этих традиций в настоящем и будущем.

Русский народный костюм отразил исторически сложившиеся представления народа о красоте и целесообразности, он является свидетелем неиссякаемой фантазии русских людей, их утонченного художественного вкуса, изобретательности и высокого мастерства. Народные умельцы, используя простые причудливые приемы вышивки, узорного ткачества, аппликации и другие способы декорирования, смогли создать из домашних материалов бесконечное разнообразие орнаментов, цветовых и фактурных сочетаний, композиционных решений. Живым подтверждением всему этому являются музейные подлинные образцы.

Наиболее характерными особенностями комплексов русского народного костюма (по регионам) являются:

– в основном ярко выраженная многослойность костюмов, своеобразное наложение и взаимосвязь элементов, выражающих тектонику, свойственную и отличающую один костюм от другого;

– необычная декоративность, красочность, гармоническое сочетание в одном костюме различных цветов и орнаментальных решений с ярко выраженным в преобладающем большинстве комплексов красных цветов, имеющих в костюме множество оттенков;

– неповторимость и разнообразие форм, построенных на сопряжении, в основном, прямых линий – вертикальных (больше характерных для северных комплексов) и горизонтальных (характеризующих в большей степени южные комплексы);

– разнообразие фактурных характеристик, ритмов, объемов (форм) плоскостей, цветовых пятен, линий;

– повсеместная взаимосвязь декора с формой и конструкцией костюма;

– оригинальность головных уборов и навесных украшений, завершающих решение русского народного костюма как художественного ансамбля.

#### 7.4. ИЗ ИСТОРИИ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРАКТИКЕ СОЗДАНИЯ КОСТЮМА

Особая заслуга в становлении бытового костюма в нашей стране принадлежит Надежде Петровне Ламановой – подлинному художнику по костюму. В начале 20-х гг. ею был очерчен круг задач, касающихся, с одной стороны, искусства нового костюма, а с другой – связанный с развитием индустрии одежды.

Н.П.Ламанова первой в мировой практике создания бытового костюма обратилась к народному (национальному) костюму. Она тщательно изучает особенности русской народной одежды, отыскивает в них простоту и целесообразность, которые можно использовать в современном костюме. Она утверждает, что основные формы народного костюма всегда мудры. В рубашечном покрое, к примеру, ее привлекают элементарность кроя, экономный расход ткани, дешевизна готовых изделий.

В своей творческой работе художники-конструкторы постоянно обращались к народному костюму.

Нами проведена работа по выявлению степени использования народных традиций в практике моделирования современного костюма.

Объектом изучения явился “Журнал мод” – центральное издание, рекламирующее моду. В нем показаны модели и коллекции, созданные художниками ОДМО и других моделирующих организаций нашей страны. Изучены модели, опубликованные в “Журнале мод” с 1950 по 1984 г.

Работа проведена по схеме:

Схема. Изучение моделей одежды по “Журналам мод”

| № п/п | №№ моделей в журнале | Страница журнала | Автор модели | Название модели | Способ трансформации первоисточника | Индекс |
|-------|----------------------|------------------|--------------|-----------------|-------------------------------------|--------|
|       |                      |                  |              |                 |                                     |        |

Здесь указаны – порядковый номер записи, номер модели в журнале, страница, автор модели, название модели (платье, пальто и т.д.), способ трансформации первоисточника. Записи производились отдельно по каждому году. Указывался номер журнала и количество моделей в каждом журнале. Результаты систематизированы.

Анализ моделей, созданных на основе народного костюма, выявил различные творческие подходы художников к использованию народных мотивов в современном костюме.

Выделены модели, в которых исходным в творческой деятельности явились: форма, конструкция, декор, материал, способ ношения, ассоциация народного костюма.

Важным фактором при создании костюма являются ассоциативные представления. Они позволяют достичь разнообразия видимого образа, новизны решения. Ассоциация идей – это связь представлений, благодаря которым одно представление, появившееся в сознании, вызывает по сходству, сложности, смежности или противоположности другое.

При создании современного костюма идет процесс творческого переосмысления традиций народного костюма с учетом современных условий. При этом национальные мотивы в наиболее интересных моделях больше угадываются, чем акцентируются. Широко применяются отечественные ткани, создаваемые коллективами художников и других специалистов текстильной промышленности. В моделях используются ситцы, сатины, льняное полотно, пестроткани, ткани с рисунками и др. Разнообразны и штучные изделия (платки, косынки, шали, шарфы) с красочными народными мотивами, текстильно-галантерейные изделия промышленного производства (тессыма узорного переплетения, плетеное кружево, кружевное полотно и др.). Характерно стремление художников выявить по-иному декоративные возможности современных материалов, обыграть их природную, естественную структуру.

Художники создают современный костюм, используя простоту народного кроя – конструкцию русской рубашки и косоклинного сарафана, душегреи и поддевки. Отсюда ведут свое происхождение различные конструкции проймы и оката рукава – низкие проймы, рубашечный рукав – прямой или с ластовицей и т.д.

Прежде чем создавать произведения по народным мотивам, художник тщательно изучает первоисточник, стараясь войти в самую плоть структуры ткани

или вышивки, особенности колорита или осмыслить принципы кроя. Изучают и традиционные принципы расположения вышивки. На новой основе трансформируется принцип многослойности и декоративности, комбинирования тканей, столь характерный для народной одежды. Очень сложно, порой даже невозможно выделить какой-то один путь обращения к традиции, так как главным является не подражание ей, а творческое ее использование, переосмысление и создание на этой основе совершенно новых современных образцов. Вот в этом-то и состоит живое развитие традиций, когда они воспринимаются не как сухой набор технических приемов, застывших в своей неподвижной статике.

В результате анализа моделей, представленных в журналах мод, выявлены случаи обращения к русскому народному костюму. На основе исследований был построен график использования народных традиций в практике современного моделирования (рис. 256).

При анализе графика отмечается некоторая цикличность – после периодов увлечения фольклорным стилем наступают спады, периоды “усталости”. Причем пики соответствуют крупным общественно-политическим событиям, юбилейным датам нашей страны, фестивалям и т.п.

Народный костюм, его конструкция, декор, цветовые сочетания широко были использованы в конце 40-х – начале 50-х гг. Но неправильный подход к источнику творчества привел к механическому перенесению в бытовую костюм сложной вышивки, отдельных элементов народного костюма; в результате костюм нес большую декоративную нагрузку и напоминал фасад здания тех времен с излишней помпезностью и украшательством.

В середине 60-х гг. произошел своего рода переворот, и художники вновь обратились к непреходящим ценностям народного творчества. Это позволило нашему моделированию занять прочные позиции на международной арене. Так, в 1967 г. на I Московском международном фестивале мод коллекция нашей страны пользовалась большим успехом.

Ни одна международная выставка костюма не обходится без моделей, разработанных по мотивам русской народной одежды.

В настоящее время изменился подход к принципу использования фольклорного материала в современной одежде: основную роль в проектировании играет образное решение модели.

Сейчас фольклорный стиль не является главенствующим, но он занял свое место в общем широком международном русле моды.

Проведенные исследования показали, что к народным традициям постоянно обращаются художники-конструкторы, создавая бытовую модную одежду.



Рис. 256. График использования народных традиций в практике современного моделирования.

Изучение и творческая трансформация народного костюма способствуют развитию, обновлению и обогащению современного костюма. Поэтому требуется особенно тщательное изучение и знание народного костюма.

#### 7.5. ТВОРЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЕРВОИСТОЧНИКА ПРИ СОЗДАНИИ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

Возникновение замысла (идеи) произведения у художника появляется в результате наблюдения и оценки реальной действительности. Художник, работая над новой идеей, формой будущего произведения, обращается к различным источникам творческого процесса. Основным таким источником является сама жизнь, все ее проявления. Это может быть наблюдение и изучение природы и выполнение при этом различных зарисовок – животных, птиц, цветов, материалов исторического и народного костюма и т.п.

Стремление к красоте было свойственно всем народам уже на ранних этапах развития человеческого общества. Сохраняя традиции, передавая навыки и особенности из поколения в поколение, вписывая в себя новые образные понятия, народное национальное искусство дожило до наших дней.

Основной смысл и ценность народного костюма, его философия – в его демократичности, широко поименованной функциональности, логике форм и конструкций, его рациональности и целесообразности. Народный костюм по праву является неиссякаемым источником, способствующим обогащению современного костюма.

Художник, занимающийся созданием современного костюма, в своей деятельности не должен копировать формы народного, исторического искусства или существующие в природе; он 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. При воспроизведении ранее виденного предмета наше представление отражает его не во всех деталях (как при восприятии), а лишь в наборе наиболее характерных, важных для данного предмета свойств и признаков. Второстепенные свойства и признаки, не имеющие существенного значения и не несущие образной характеристики при создании новой формы предмета, опускаются, отбрасываются. Ассоциативное представление является важным фактором при создании костюма, оно позволяет достичь разнообразия видимого образа, достичь новизны решения.

Творческая трансформация первоисточника начинается со сбора материала. Это наиболее трудоемкая и важнейшая часть работы художника. Без первичного материала нельзя даже говорить ни о фантазии, ни об ассоциациях, ни о художественном образе. Следует подчеркнуть, что первоисточник нужно понимать, подходить к его изучению с уважением, осмысленно. Выполняя копии, зарисовки, надо стремиться прочувствовать все богатство первоисточника – выявить пластику формы и закономерности ее развития, красоту пропорциональных отношений элементов друг к другу и к целой форме, разнообразие и богатство ритмов, характер цветового построения, фактурное разнообразие и определить важность всего этого в целостной композиции. Первоисточник для художника – это то же, что мелодия, такт, мотив для композитора, который, по-своему аранжируя эту мелодию, ставя звуковые сочетания в новые тональности, добивается новой выразительности, нового содержания. Первоисточник может вдохновить художника на создание своих, чисто специфических решений, которые будут теми или иными качествами напоминать о первоисточнике. Однако строя композицию на основе первоисточника, нельзя полностью использовать старую форму. Художник обязан создавать модели, в которых отражается современность, мода времени. Не копирование старого, а осмысление его богатства и создание новых, интересных предложений – такое требование предъявляется к художнику, который работает, например, по материалам исторического и народного костюма, архитектуры и классического искусства. Это постоянный поиск и вместе с тем неиссякаемый живительный источник, к которому обязан обращаться художник, чтобы его идеи всегда были согреты оптимизмом, гуманизмом, присутствующими в народном и классическом искусстве.

Понятно, что не каждый человек, создающий полезные вещи, способен находить точные и яркие по эмоциональной выразительности решения. Для этого

недостаточно свободного владения материалом и технологией производства, конструктивной изобретательности, инженерного остроумия. Все эти качества сами по себе не могут родить художественный образ в архитектурном искусстве. Необходимы талант, художественно-творческая одаренность, т.е. способность мыслить образами. В архитектурном искусстве – это умение найти эмоционально-выразительную форму предмета, умение найти такие пропорции, очертания, ритмы, цветовые отношения, материал, фактуру, орнамент, расположение, которые в совокупности выражали бы определенное душевное состояние, настроение. Понятно, что подобное умение теснейшим образом связано с мастерством, но к одному мастерству оно все же несводимо. Основы его, как и всякого таланта, коренятся в природной одаренности человека, и мастерство способно лишь развить, отшлифовать талант, но не заменить его. Поэтому-то далеко не все предметы быта, костюма и т.п. оказываются произведениями искусства.

Особый интерес к народному костюму проявляется в настоящее время. Сегодня развивают традиции в модном костюме художники-дизайнеры во всех уголках нашей страны. При этом национальные мотивы в наиболее интересных современных моделях больше угадываются, чем акцентируются. Черты национального своеобразия проявляются в моделях, выполненных из материалов, близких по структуре и орнаменту к домашнему ручному ткачеству или народным набойкам. Костюм строится на применении и сочетании форм, элементов, характерных народному костюму, например полушубок и шапка-ушанка или расписной платок. Формы народной одежды подсказывают художнику различный ассортимент изделий. Так, например, народные рубахи, сарафаны, душегреи и другие элементы русского народного костюма используются для создания современных блуз, платьев, курток, полупальто и т.п. Приемы декоративного решения народной одежды используются при проектировании современных трикотажных полотен и изделий из них. Неповторимое национальное своеобразие современным детским изделиям придает использование элементов народной вышивки и другим приемов декорирования.

Не всегда народные традиции находят достойное преломление в современном костюме. Неудачи иногда преследуют и сегодня отдельных художников при неправильном, поверхностном подходе к первоисточнику.

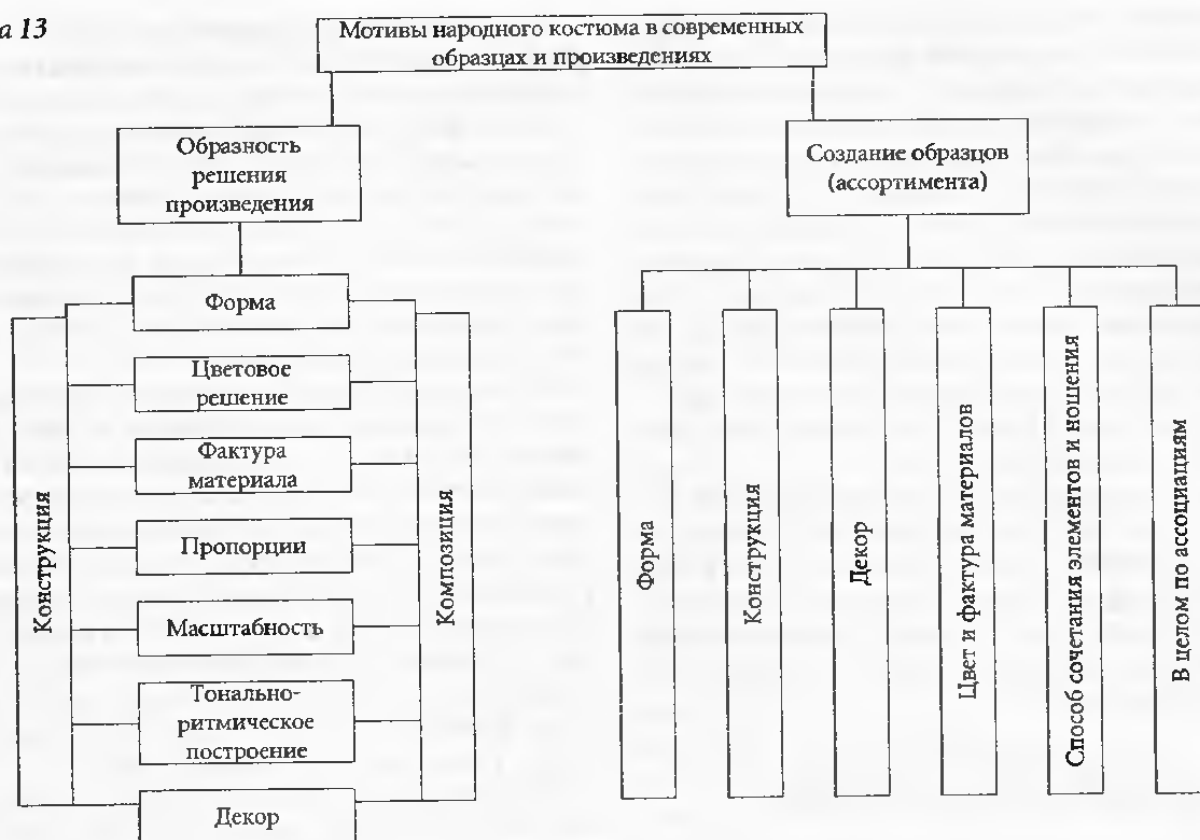
На основе проведенных теоретических и экспериментальных исследований<sup>1)</sup> определились пути творческой трансформации народного костюма при создании современных моделей и коллекций (схема 13).

---

<sup>1)</sup>Ф.М.Пармон. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.



Схема 13



Творческая трансформация первоисточника и, в первую очередь, народного костюма, путем ассоциативного представления способствует эмоционально-образному решению современного костюма как завершенного художественного ансамбля.

Первоисточник может подсказать также создание отдельных образцов логичных форм, оригинальных конструкций, интересных композиций, фактурных и орнаментальных решений материалов и трикотажных полотен, что в целом способствует обновлению и расширению ассортимента современных швейных, текстильных, трикотажных и других изделий легкой промышленности. Изучение и творческая трансформация народного искусства способствуют развитию, обновлению, обогащению современного костюма, созданию в нем своеобразного национального колорита.

Тема традиции и новаторства не новая, но вместе с тем постоянно актуальная как в любом виде искусства, так и в costume. Например, вышивка как декор в современном costume оправдывает себя в тех случаях, когда угадан орнаментальный мотив, объект декорирования, место расположения, обеспечена идеальная чистота исполнения. В таких случаях народная вышивка, ее композиционное построение, техника исполнения, орнаментальные мотивы выступают в основном как интересные декоративные элементы, способные разнообразить и обогатить современное платье. Если говорить о глубоком художественном образном решении современного костюма, то задача здесь усложняется еще более. Требуется глубокое знание народного костюма, народной вышивки. Задача решения бытового модного

костюма так же сложна, как и создание костюмов для хоровых и танцевальных коллективов, исполнителей народных танцев и песен. Дело в том, что costume вместе с человеком должен создавать единый ансамбль глубокого идейно-художественного содержания.

Обязателен творческий подход к наслоению прошлого. Создавая современные произведения, нельзя ограничиваться простой компиляцией, механическим соединением народных мотивов. Идя этим путем, художник рискует выхолостить всю неповторимую прелесть, живую образность и целостность народного искусства.

На рис. 257 (см. пв. вкл.) представлены модели современной одежды из шубной овчины, созданные автором на основе традиционной русской овчинной одежды. Разработка этих моделей в условиях промышленных предприятий положила в 60-х гг. начало связи художников с промышленностью в художественном проектировании одежды из традиционного для нашей страны материала.

В процессе обучения будущих проектировщиков одежды, обуви, дополнений к costume проходит процесс приобщения молодежи к искусству народного costume. Студенты в процессе выполнения заданий по истории и композиции costume (одежды, обуви, аксессуаров) также учатся творчески трансформировать первоисточник при разработке моделей современных изделий. Идет разнообразный поиск решения современного костюма на основе народного. При этом вырабатывается творческий почерк, достигается разнообразие решения творческого замысла (рис. 258 см. цв. вкл.).

Нельзя вычеркнуть из объекта изучения и исследования то, что является исконно национальным, глубоко традиционным. Специалист не должен оставаться равнодушным к тому, что является достоянием национальной культуры. При создании современного костюма идет процесс творческого переосмысления традиций народного костюма с учетом развития искусства, промышленности, новых форм быта людей. Те же специалисты-новаторы, которые могут проникнуться глубоким образно-логическим содержанием русской народной одежды, обуви, создают необычное – новую моду. Так, находкой времени явилось возрождение в 50-х гг. художником В.И.Араловой русских сапог, в которых ходит сегодня весь мир.

Преподавание для будущих проектировщиков костюма истории и композиции костюма, обучение их творческому процессу создания современных образцов на основе народного искусства способствуют гармоническому воспитанию будущих специалистов в духе гуманизма, любви к национальному искусству, традициям, народу, Родине.

#### 7.6. РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

Анализ моделей, созданных по народным мотивам, которые были опубликованы в журналах мод за период 1950–1980 гг., показал, что художники в своей творческой деятельности обращались к формам, конструкции, декору, композиции (в том числе цвету и фактуре) и способам ношения или в целом к образно-ассоциативному представлению о первоисточнике. Определенная же ограниченность обращения художников к русскому народному костюму оправдывается отсутствием систематизированного исследования и доступности к этому источнику творчества.

Коллекции русского народного костюма, хранящиеся в фондах музеев, открывают перед специалистами прекрасное народное искусство, являются свидетельством неиссякаемой фантазии русских людей, их тонкого художественного вкуса, изобретательности и высокого мастерства. Пожалуй, ни одна страна в мире, ни один народ не располагает таким богатством традиций в области национального народного искусства, как Россия: многообразие форм и образов, необычность конструктивно-композиционных решений, красочность элементов и всего костюма в целом, изящество и неповторимость декора и особенно вышивки. Это большой и увлекательный мир, обладающий неиссякаемыми жизненными силами для современника. Это – своеобразная академия знаний и творческих идей для специалистов современного костюма.

Без глубокого изучения традиций невозможно прогрессивное развитие современного искусства. Это относится и к созданию костюма – бытового и сценического.

Современный специалист не должен оставаться равнодушным к тому, что веками создавал народ, а сегодня является достоянием национальной культуры.

Пути творческой трансформации первоисточника разнообразны. Дать творческому специалисту готовые рецепты, как сделать костюм красивым, выразительным, практически невозможно. Однако на основе изучения и анализа первоисточников автор учебника дает художнику-конструктору некоторые рекомендации, в т.ч. относительно путей развития ассортимента современного костюма (одежды, обуви).

В результате исследования искусства народного костюма, произведенного обмера и анализа кроя музейных экспонатов, реставрации конструкции, построения разверток поверхности элементов костюма впервые вскрыты простота и эстетическая выразительность элементарного конструктивного многообразия форм русского народного костюма с логичным и рациональным подходом к использованию материала. Такой путь к созданию разнообразных моделей рекомендуется применять также проектировщику, программирующему формы и композицию одежды на ткацком станке или трикотажной вязальной машине.

Рекомендуется широко создавать модели, форма которых образуется простыми технологическими средствами – драпированием полотнищ сборками, складками, защипами и т.п., развивая таким образом, например, ассортимент женского и детского платья на основе традиционных крестьянских рубах, сарафанов, передников.

Тонально-ритмическое и цвето-фактурное многообразие декоративных композиций вышивки и узорного ткачества и других приемов орнаментального решения русского народного костюма – богатейший творческий первоисточник для создания трикотажных, ткацких, набивных, вышитых современных орнаментальных композиций. Черты национального своеобразия могут проявляться также в моделях, выполненных из материалов, близких по структуре, фактуре, рисунку к крестьянскому ткачеству или народным набойкам.

Бесконечное богатство идей (в плане ассортимента, форм и приемов композиционно-конструктивного решения спортивных и спортивного типа курток, блуз и других изделий) содержат такие элементы русского народного костюма, как рубахи (мужские и женские) и различная верхняя одежда.

Выявленные конструктивно-композиционные решения женских рубах и сарафанов, сочетание в традиционном костюме рубахи с сарафаном или поневого рекомендуется использовать и трансформировать при создании композиции современных платьев и комплектов одежды.

Успешному решению задачи обеспечения населения разнообразной одеждой способствует правильный выбор материалов и оригинальных конструкций, соответствующих назначению, сезону и возрастным осо-

бенностям. В качестве материала для зимней одежды в русском народном костюме издавна зарекомендовала себя овчина как превосходный материал, сочетающим в себе одновременно полный пакет для зимней одежды; кожаная ткань является лицевой стороной одежды, а волосяной покров – одновременно и подкладкой и утеплителем. Изделия из такого материала в силу климатических условий для жителей нашей страны являются органичной потребностью. Народная овчинная одежда представляет исключительную ценность для современного специалиста: он может определить пути дальнейшего проектирования одежды, исходя из функции, пластических и декоративных свойств материала.

Автор, разумеется, не призывает к возрождению в современном производстве и быту плетеной обуви из древесной коры (лапти, туфли, сапоги), но принципы композиционного и конструктивного построения форм русской плетеной обуви – создание ажурного (плетеного) орнамента, разнообразие решений такой обуви, сочетание различных способов плетения и т.п. – могут помочь дизайнеру найти оригинальные решения современной обуви.

Заслуживают внимания способы ношения русской народной плетеной и кожаной обуви в сочетании с вязаными чулками и шнурками (ремнями), которые могут служить основой для разработки новых моделей молодежной и детской обуви или целых ансамблей, комплектов.

В решении вопроса обеспечения населения страны удобной и красивой обувью важную роль играет правильный выбор материалов. Потребность в теплой зимней обуви на территории нашей страны сделала валяную обувь незаменимой, традиционной. Актуальность производства валяной обуви<sup>1)</sup> сегодня не вызывает, пожалуй, ни у кого сомнений.

Основой современного художественного проектирования, в том числе формообразования предметной среды, является создание предметов потребления многофункционального использования. Упорядочение предметной среды подразумевает одновременно проектирование только самого необходимого, полезного и целесообразного. По такому принципу должен строиться и гардероб костюма современного человека. Принцип “минимального” при этом подразумевает максимальные возможности гардероба. Достичь такого можно, создавая трансформируемые формы, которые обеспечивают вариативность и вместе с тем разнообразие композиций.

Элементы дизайна, присущие русскому народному костюму, в том числе обуви, обеспечивали широкий диапазон способов ношения, вариаций внутри формы, создавая тем самым разнообразие композиций костю-

ма. В этой связи интерес вызывают образцы нижегородской крестьянской обуви, напоминающие туфли конструкции “лодочка”, дополненные вязаными шерстяными чулками. Здесь, в Нижегородской губернии бытовали одновременно сапоги-вязанки, голенища которых из трикотажа ручной вязки (гладкого или узорного) трансформировались по длине, форме, способу ношения. Такая обувь воспринимается вполне современно и представляет оригинальное решение – и в плане композиционно-конструктивном и в плане ассортимента.

Один из путей существенного улучшения качества обуви, повышения ее эстетического уровня – это использование для производства обуви как традиционных, так и новых материалов самых разнообразных цветов и фактур. Большие возможности также содержит орнаментирование обуви и декор в целом. Ошибочно считать, что у декора единственной функцией является украшение формы (одежды, обуви, аксессуаров). Декорируя определенный участок предмета, художник стремится выделить его, ввести акцент, чтобы таким образом сконцентрировать внимание на этом участке. Декор, орнамент являются вспомогательными средствами архитектуры, цель которых развить, обогатить, разнообразить художественно-образный смысл произведения искусства.

Присутствие декора в композиции костюма правомочно лишь тогда, когда декоративные элементы не наносят ущерба форме, а напротив, сохраняя характер структуры, обогащают форму приятным для восприятия добавлением. Наличие декора, в особенности обилие его, допустимо только при условии строгой упорядоченности. Современные представления о красоте не исключают возможности присутствия декора также в композиции обуви.

Художник-конструктор должен создавать модели и коллекции, в которых отражается действительность. Принципы композиционного построения народного костюма (в том числе обуви) – четкость форм и линий, логичность конструкции, подчинение декора форме, функции, материалу, конструкции – для специалиста сегодня являются примером дизайнерского подхода к созданию современных образов.

Анализируя историю народного костюма, рассматривая современный костюм, можно заключить, что в любом современном костюме должны проявляться черты народного, национального, традиционного, что делает костюм органичнее, самобытнее, роднее, ближе, дороже. При этом следует всегда принимать во внимание и тот факт, что костюм, мода – явление интернациональное; поэтому было бы неправильным исключать взаимовлияние костюмов, моды всех стран мира.

Достижение единства в многообразии и многообразия в единстве – путь развития и обновления современного костюма.

<sup>1)</sup>Обновление и развитие ассортимента валяной обуви. / Ф.М.Пармон, О.В.Бусоргина, В.В.Катаева и др. // Текстильная промышленность. 1989, № 4, с. 26–27.

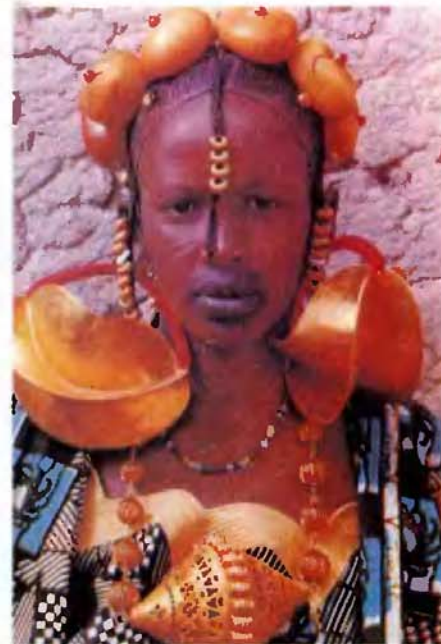


Рис. 1. Женский народный (национальный) костюм: русский (а), японский (б), народности пель (Мали) (в).



Рис. 10. Костюм Древнего Египта.





Рис. 11. Костюм Ассиро-Вавилонии.



Рис. 12. Персидские костюмы простолюдинов.



Рис. 13. Персидский костюм сасанидских царских особ: мужской (а, в), женский (б).



Рис. 14. Арабское влияние на персидский костюм знатного человека.



Рис. 27. Вьетнамский костюм богатых людей: чиновника (а), горожанок (б, в).



Рис. 30. Национальное своеобразие вьетнамской вышивки.





Рис. 11. Костюм Ассиро-Вавилонии.  
*Костюм Пр. Ешия*



Рис. 12. Персидские костюмы простолюдинов.



Рис. 13. Персидский костюм сасанидских царских особ: мужской (а, в), женский (б).



Рис. 14. Арабское влияние на персидский костюм знатного человека.



Рис. 44. Княжеская одежда (XI в.) (Изборник Святослава)





Рис. 45. А.Рублев. Троица ветхозаветная.

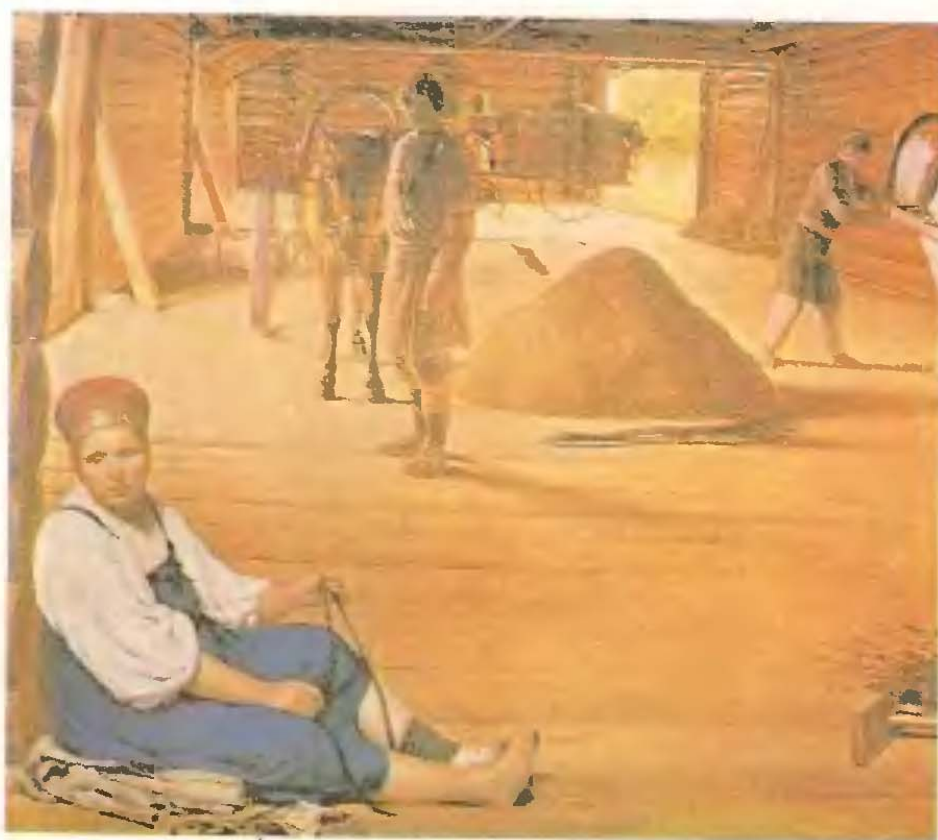


Рис. 48. Народный костюм в произведениях художников: С.В.Иванова, А.Г.Венецианова, А.А.Рябушкина, Ф.А.Малявина.





**Рис. 48.** Народный костюм в произведениях художников: С.В.Иванова, А.Г.Венецианова, А.А.Рябушкина, Ф.А.Малявина.



**Рис. 48.** Народный костюм в произведениях художников: С.В.Иванова, А.Г.Венецианова, А.А.Рябушкина, Ф.А.Малявина.

**Рис. 72.** Женский костюм эпохи Возрождения (Тициан "Изабела Португальская").





Рис. 77. Женский костюм, Англия, XVI в. (Г. Гольбейн младший "Портрет Жанны Сеймур, третьей жены Генриха VIII").



Рис. 78. Мужской костюм эпохи Возрождения (Жан Клуэ "Портрет Франца I").



Рис. 83. Мужской (слева; Г.Мюлих. Портрет герцога Альбрехта В. фон Байерна) и женский (справа) костюмы (Германия, XVI в.).



Рис. 87. Контюша со складками Ватто, XVIII в. (Франсуа де Труа "Объяснение в любви").





Рис. 90. Костюм периода Французской буржуазной революции (Луи Леопольд Буайли "Знаменосец").



Рис. 130. Модель фирмы "Шанель".



Рис. 133. "Нью-лук" К.Диора.



Рис. 159. 1-3 — эскизы моделей одежды, выполненных в фольклорном стиле.





Рис. 176. Эскиз моделей одежды из кожи и меха.

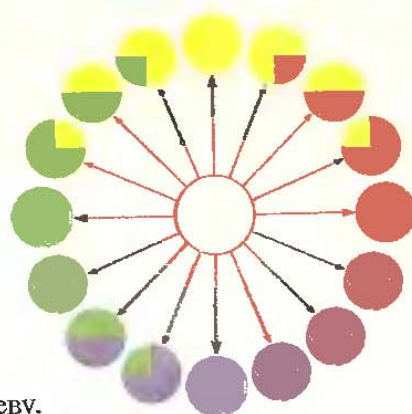


Рис. 199. Цветовой круг по В.М.Шугаеву.



Рис. 201. Монохромные композиции костюма.





Рис. 203. Вышивка жемчугом, золотое шитье в русском костюме.

Рис. 205. Эскиз одежды (а) и обуви (б).

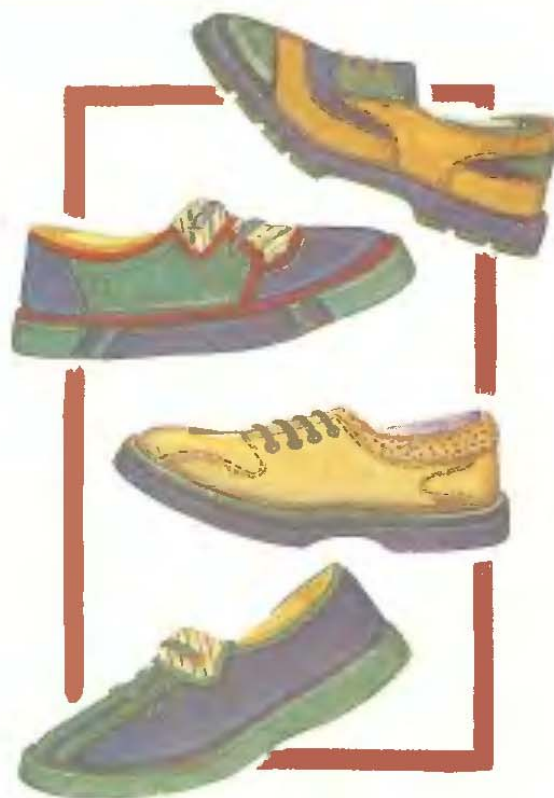


Рис. 205. Эскиз одежды (а) и обуви (б).





Рис. 206. Многопредметная композиция одежды, обуви и кожгалантерейных изделий.



Рис. 218. Макеты обуви.



Рис. 222. Архангельский народный костюм с душегреей — костюм-образ.





Рис. 223. Вологодский народный костюм с сарафаном из холста с набивным рисунком — костюм-образ.



Рис. 224. Московский народный костюм с синим сарафаном — костюм-образ.



Рис. 225. Нижегородский народный костюм с поневой (Полховский Майдан) — костюм-образ.



Рис. 226. Смоленский народный костюм с поневой — костюм-образ.





Рис. 227. Рязанский народный костюм с удлиненным навершником — костюм-образ.



Рис. 228. Тамбовский народный костюм с навершником — костюм-образ.



Рис. 229. Воронежский народный костюм с поневой — костюм-образ.



Рис. 230. Курский народный костюм с сарафаном — костюм-образ.





Рис. 231. Орловский народный костюм с поневой и красным передником — костюм-образ.



Рис. 232. Тульский народный костюм с поневой — костюм-образ.



Рис. 233. Калужский народный костюм с поневой — костюм-образ.



Рис. 249. Пояса.



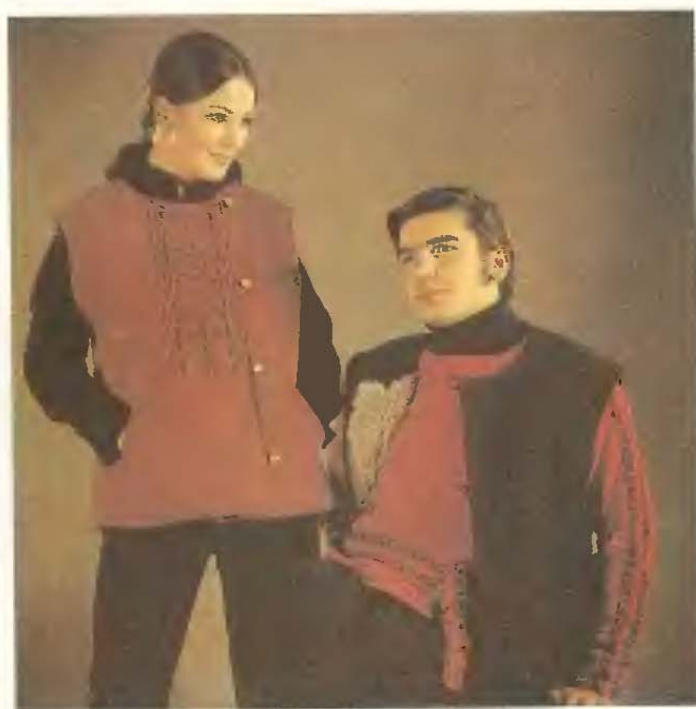


Рис. 257. Модели современной одежды из шубной овчины (автор — Ф.М.Пармон).





Рис. 258. Поиск решения современных моделей одежды на основе народного костюма.







## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Боннар А. Греческая цивилизация. Т.2. М., 1962.
- Вейс Г. Внешний быт народов от древнейших до наших времен. Т. 1–3. М., 1873–1879.
- Гицеску Г. Пластическая анатомия. Бухарест. 1963, т.1, т.2; 1966, т.3.
- Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. М., 1973, ч. 1; 1974, ч. 2.
- Казаринова В.И. Красота, вкус, экономика. М., 1985.
- Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1974, т.1; 1948, т. 2.
- Меркурова И.Г. Искусство средних веков, Византии и Западной Европы. М., 1974.
- Мерцалова М.Н. История костюма. М., 1972.
- Основы технической эстетики. ВНИИТЭ. М., 1970.
- Методика художественного конструирования. Дизайн-программа. М., ВНИИТЭ, 1987.
- Пармон Ф.М. Эстетика форм и конструкций костюма (в историческом аспекте). М., 1982.
- Пармон Ф.М. Европейский костюм: стили и мода. М., 1982
- Пармон Ф.М. Народная (национальная) обувь – творческий первоисточник для модельера в современных условиях. М., 1988.
- Пармон Ф.М. Проектирование и изготовление изделий из шубной овчины. 2-е изд. М., 1989.
- Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.
- Пармон Ф.М. Костюм XX века: одежда, обувь, аксессуары. М., 1995.
- Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. ВНИИТЭ. М., 1975.
- Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М.-Л., 1968.
- Степанов Н.К. История русской одежды. Пг., 1916.
- Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.
- Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. М., 1975.
- Banach A. O modzie XIX wieku. Warszawa, 1957.
- Boucher F. Histoire du costume. Flammarion, 1965.
- Gutkowska-Rychlewska M. Histoira ubiorow. Warszawa, 1968.
- Kubalova L., Herbenova O., Lamarova M. Das große Bilderlexikon der Mode. Prag, 1966.
- Thiel E. Geschichte des Kostüms. Berlin, 1980.
- Wilson E. A history of Fashions. London-New-York, 1974.

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

|                                                  |     |                                    |        |
|--------------------------------------------------|-----|------------------------------------|--------|
| Аксессуары.....                                  | 4   | кафтан.....                        | 47     |
| Аксиология вещи.....                             | 174 | кортель.....                       | 52     |
| Анализ предпроектный.....                        | 173 | летник.....                        | 52     |
| Ансамбль.....                                    | 5   | опашень (охабень).....             | 47, 52 |
| Ассортимент.....                                 | 233 | телогреш.....                      | 52     |
| Бижутерия.....                                   | 127 | Костюм европейского средневековья: |        |
| Галантерея.....                                  | 4   | гупелянд.....                      | 70     |
| Декор:                                           |     | платье-кот.....                    | 64, 69 |
| в композиции костюма (одежды).....               | 223 | платье-роб.....                    | 70     |
| в композиции обуви.....                          | 227 | пурпуэн.....                       | 69     |
| Дизайн-программирование.....                     | 176 | сюр-кот.....                       | 69     |
| Дизайнер.....                                    | 171 | туника.....                        | 59, 65 |
| Золотое сечение.....                             | 180 | шосссы.....                        | 69     |
| Зрительные иллюзии в костюме.....                | 208 | эннин.....                         | 70     |
| Источники творчества художника-конструктора..... | 9   | Костюм индийский:                  |        |
| Искусство костюма.....                           | 4   | гуджира.....                       | 25     |
| Классификация искусств.....                      | 169 | дхоти.....                         | 24     |
| Коллекция.....                                   | 5   | ниви.....                          | 25     |
| Комбинаторика при моделировании образцов.....    | 255 | сари.....                          | 25     |
| Композиция костюма:                              |     | чоли.....                          | 25     |
| категории.....                                   | 191 | Костюм китайский:                  |        |
| свойства.....                                    | 194 | дай.....                           | 24     |
| средства.....                                    | 200 | куан-ин.....                       | 24     |
| Композиция костюма и индивидуум.....             | 220 | мань.....                          | 24     |
| Костюм.....                                      | 4   | рей.....                           | 24     |
| Костюм античный:                                 |     | Костюм корейский:                  |        |
| гиматий.....                                     | 37  | чогори.....                        | 32     |
| иподматы.....                                    | 38  | соксонот.....                      | 32     |
| коримбос.....                                    | 37  | хорити.....                        | 32     |
| крепиды.....                                     | 38  | саккат.....                        | 33     |
| палла.....                                       | 39  | Костюм монгольский:                |        |
| пенула.....                                      | 39  | дээл.....                          | 33     |
| пеплос.....                                      | 37  | Костюм персидский:                 |        |
| постолы.....                                     | 38  | канди.....                         | 17     |
| сагум.....                                       | 39  | кидарис.....                       | 17     |
| стола.....                                       | 39  | митра.....                         | 17     |
| тога.....                                        | 38  | кафш.....                          | 18     |
| хитон.....                                       | 36  | Костюм эпохи Возрождения:          |        |
| хламида.....                                     | 37  | голлер.....                        | 80     |
| хлена.....                                       | 37  | идальго.....                       | 73     |
| Костюм Ассирии-Вавилонии:                        |     | симара.....                        | 72     |
| канди.....                                       | 16  | фижма.....                         | 73     |
| конас.....                                       | 16  | фреза (брыжки).....                | 75     |
| Костюм вьетнамский.....                          | 29  | шаубе.....                         | 77     |
| Костюм византийский:                             |     | Костюм японский:                   |        |
| мафория.....                                     | 44  | гэта, дзори.....                   | 28     |
| таларис.....                                     | 39  | кимоно.....                        | 26     |
| Костюм Древнего Египта:                          |     | оби.....                           | 28     |
| калазирис.....                                   | 15  | хаори.....                         | 28     |
| схенти.....                                      | 15  | Костюм XVII века:                  |        |
| Костюм древнерусский:                            |     | жустокорп.....                     | 81     |



|                                                                     |          |                                                     |          |
|---------------------------------------------------------------------|----------|-----------------------------------------------------|----------|
| камзол.....                                                         | 80       | конструктивные.....                                 | 185      |
| кафтан.....                                                         | 81       | Макет.....                                          | 234      |
| краватт.....                                                        | 81       | Макетирование:                                      |          |
| рииграв.....                                                        | 81       | кожгалантерейных изделий.....                       | 250      |
| Костюм XVIII века:                                                  |          | обуви.....                                          | 241      |
| жабо.....                                                           | 85       | одежды.....                                         | 240      |
| контуша.....                                                        | 83       | Мода в костюме.....                                 | 125      |
| панье.....                                                          | 83       | Модель.....                                         | 5, 234   |
| редингот.....                                                       | 84       | Моделирование костюма с учетом индивидуума.....     | 257      |
| складки Ватто.....                                                  | 83       | Морфология вещи.....                                | 173      |
| фрак.....                                                           | 84       | Мотивы народного костюма в современном костюме..... | 203      |
| штаны-кюлоты.....                                                   | 85       | Образ художественный.....                           | 196, 186 |
| Костюм XIX века:                                                    |          | Одежда скифов.....                                  | 19       |
| платье с турнюром.....                                              | 69       | Пластика.....                                       | 186      |
| спейсер.....                                                        | 87       | Проектирование художественное.....                  | 173      |
| Костюм XX века:                                                     |          | Пропорции тела человека.....                        | 177      |
| детский.....                                                        | 116      | стопы.....                                          | 181      |
| женский.....                                                        | 90       | кисти руки.....                                     | 181      |
| мужской.....                                                        | 104      | Свойства цветов.....                                | 213      |
| Костюм русский народный:                                            |          | Силуэт костюма (одежды, обуви).....                 | 184      |
| классификация головных уборов и причесок.....                       | 289      | Содержательность образца.....                       | 175      |
| классификация по географическим зонам и регио-<br>нам.....          | 262      | Стилевые решения современного костюма.....          | 151      |
| классификация обуви.....                                            | 282      | Стиль                                               |          |
| кодирование декора элементов костюма.....                           | 277      | ампир.....                                          | 86       |
| кодирование композиции.....                                         | 274, 277 | барокко.....                                        | 81       |
| кодирование конструкции.....                                        | 274      | готический.....                                     | 58       |
| костюм-образ.....                                                   | 264      | конструктивизм.....                                 | 94       |
| материалы для костюма.....                                          | 271      | модерн.....                                         | 90       |
| навесные украшения.....                                             | 292      | рококо.....                                         | 83       |
| построение контуров деталей элементов костюма с<br>помощью ЭВМ..... | 275      | романский.....                                      | 57       |
| системный анализ.....                                               | 263      | романтизм.....                                      | 87       |
| структура общего кода (русского народного) костю-<br>ма.....        | 271      | Тектоничность образца.....                          | 175      |
| типы конструкций:                                                   |          | Традиции и современный костюм.....                  | 261      |
| верхней одежды.....                                                 | 293      | Форма костюма.....                                  | 183      |
| передников.....                                                     | 281      | Функциональность вещи.....                          | 170      |
| понев.....                                                          | 281      | Художественный вкус.....                            | 3        |
| рубаш женских.....                                                  | 274      | Художники и фирмы.....                              | 125      |
| рубаш мужских.....                                                  | 299      | Цвет в композиции костюма.....                      | 211      |
| сарафанов.....                                                      | 277      | Цветовой круг по В.М.Шугаеву.....                   | 214      |
| штанов.....                                                         | 302      | Цветовая гармония.....                              | 215      |
| элементы костюма.....                                               | 264      | Эргономическая формула.....                         | 173      |
| Линии:                                                              |          | Эскиз.....                                          | 233      |
| композиционные (декоративные).....                                  | 185      | Эстетика (культура) костюма.....                    | 3        |
|                                                                     |          | Эстетический вкус.....                              | 3        |
|                                                                     |          | Язык цвета одежды.....                              | 217      |
|                                                                     |          | Язык эскиза.....                                    | 236      |

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                            |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Введение .....</b>                                                                      | <b>3</b>   |
| <b>1. Костюм – объект творчества, средство эстетического воспитания личности .....</b>     | <b>3</b>   |
| 1.1. Эстетический вкус и культура костюма .....                                            | 3          |
| 1.2. Костюм – объект творчества .....                                                      | 4          |
| 1.3. Костюм – средство эстетического воспитания личности .....                             | 6          |
| <b>2. Источники творческой деятельности художника-конструктора .....</b>                   | <b>9</b>   |
| 2.1. Из истории зарождения форм и конструкций костюма .....                                | 9          |
| 2.2. Костюм древнего мира и феодального Востока. Византийский и древнерусский костюм ..... | 13         |
| 2.2.1. Костюм Древнего Египта .....                                                        | 13         |
| 2.2.2. Костюм Ассиро-Вавилонии .....                                                       | 16         |
| 2.2.3. Персидский костюм .....                                                             | 16         |
| 2.2.4. Одежда скифов .....                                                                 | 18         |
| 2.2.5. Костюм Древнего Китая .....                                                         | 22         |
| 2.2.6. Костюм Индии .....                                                                  | 24         |
| 2.2.7. Японский костюм .....                                                               | 26         |
| 2.2.8. Вьетнамский костюм .....                                                            | 29         |
| 2.2.9. Корейский костюм .....                                                              | 31         |
| 2.2.10. Монгольский костюм .....                                                           | 33         |
| 2.2.11. Античный костюм .....                                                              | 35         |
| 2.2.12. Византийский костюм .....                                                          | 39         |
| 2.2.13. Древнерусский костюм .....                                                         | 44         |
| 2.2.14. Эстетика и разнообразие форм костюма элементарной конструкции .....                | 56         |
| 2.3. Костюм европейского средневековья .....                                               | 57         |
| 2.3.1. Общая характеристика эпохи .....                                                    | 57         |
| 2.3.2. Костюм народов Скандинавии .....                                                    | 59         |
| 2.3.3. Костюм народов Южной и Средней Европы .....                                         | 59         |
| 2.3.4. Костюм народов Западной Европы .....                                                | 66         |
| 2.4. Костюм эпохи Возрождения .....                                                        | 71         |
| 2.4.1. Общая характеристика эпохи .....                                                    | 71         |
| 2.4.2. Итальянский костюм .....                                                            | 71         |
| 2.4.3. Испанский костюм .....                                                              | 73         |
| 2.4.4. Французский и английский костюм .....                                               | 74         |
| 2.4.5. Германский костюм .....                                                             | 76         |
| 2.5. Западноевропейский костюм XVII в. ....                                                | 80         |
| 2.6. Западноевропейский костюм XVIII в. ....                                               | 83         |
| 2.7. Костюм XIX в. ....                                                                    | 86         |
| 2.8. Костюм XX в. ....                                                                     | 89         |
| 2.8.1. Женский костюм .....                                                                | 90         |
| 2.8.2. Мужской костюм .....                                                                | 104        |
| 2.8.3. Детский костюм .....                                                                | 116        |
| <b>3. Мода в костюме .....</b>                                                             | <b>125</b> |
| 3.1. Определение понятия “мода” .....                                                      | 125        |
| 3.2. Мастера международной моды .....                                                      | 125        |
| 3.3. Формирование моды в костюме .....                                                     | 149        |
| 3.4. Современный костюм: стилевые решения .....                                            | 151        |
|                                                                                            | 315        |

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4. Художественное проектирование костюма промышленного производства как сфера дизайна .....                                                            | 169 |
| 4.1. Классификация искусств, место костюма в этой классификации .....                                                                                  | 169 |
| 4.2. Виды и разновидности архитектурного творчества .....                                                                                              | 170 |
| 4.3. Две функции архитектурных искусств .....                                                                                                          | 170 |
| 4.4. Предпосылки возникновения дизайна .....                                                                                                           | 171 |
| 4.5. Художественное проектирование и качество изделий промышленного производства .....                                                                 | 171 |
| 4.6. Процесс художественного проектирования .....                                                                                                      | 173 |
| 4.7. Дизайн-программирование .....                                                                                                                     | 176 |
| 4.8. Фигура человека и костюм .....                                                                                                                    | 177 |
| 4.9. Форма костюма .....                                                                                                                               | 183 |
| 4.10. Образное выражение содержания костюма .....                                                                                                      | 186 |
| 5. Основы композиции костюма .....                                                                                                                     | 191 |
| 5.1. Категории композиции .....                                                                                                                        | 191 |
| 5.2. Свойства пространственной формы костюма .....                                                                                                     | 193 |
| 5.3. Свойства композиции .....                                                                                                                         | 195 |
| 5.4. Средства композиции .....                                                                                                                         | 201 |
| 5.5. Оптические иллюзии в костюме .....                                                                                                                | 211 |
| 5.6. Цвет в композиции костюма .....                                                                                                                   | 212 |
| 5.7. Цветовая гармония в костюме .....                                                                                                                 | 215 |
| 5.8. Язык цвета одежды .....                                                                                                                           | 218 |
| 5.9. Костюм – индивидуальность – цвет .....                                                                                                            | 220 |
| 5.10. Фактура в композиции костюма .....                                                                                                               | 222 |
| 5.11. Декор в композиции костюма .....                                                                                                                 | 223 |
| 5.12. Декор в композиции обуви .....                                                                                                                   | 227 |
| 5.13. Эстетическая оценка качества промышленных образцов .....                                                                                         | 228 |
| 6. Специфика художественного моделирования костюма промышленного производства .....                                                                    | 233 |
| 6.1. Ассортимент современной одежды и обуви .....                                                                                                      | 233 |
| 6.2. Эскизирование .....                                                                                                                               | 234 |
| 6.3. Язык эскиза .....                                                                                                                                 | 236 |
| 6.4. Макетирование одежды .....                                                                                                                        | 240 |
| 6.5. Макетирование обуви .....                                                                                                                         | 241 |
| 6.6. Макетирование коженно-галантерейных изделий .....                                                                                                 | 250 |
| 6.7. Моделирование промышленных образцов .....                                                                                                         | 251 |
| 6.8. Комбинаторика как средство гармонизации в многовариантном преобразовании геометрических тел при моделировании образцов с использованием ЭВМ ..... | 255 |
| 6.9. Моделирование и составление композиции костюма с учетом индивидуума .....                                                                         | 257 |
| 7. Народные традиции и современный костюм .....                                                                                                        | 261 |
| 7.1. Демократичность народного (национального) костюма .....                                                                                           | 261 |
| 7.2. Русский народный костюм как художественный ансамбль .....                                                                                         | 262 |
| 7.2.1. Классификация русского народного костюма (по географическим зонам и регионам) .....                                                             | 262 |
| 7.2.2. Структурный анализ наиболее характерных русских народных костюмов-образов .....                                                                 | 264 |
| 7.3. Информационная база конструкций и композиции элементов русского народного костюма в САПР одежды .....                                             | 270 |
| 7.3.1. Структура общего кода русского народного костюма .....                                                                                          | 271 |
| 7.3.2. Кодирование конструкции и композиции элементов русского народного костюма .....                                                                 | 274 |
| 7.3.3. Искусство русского народного костюма в аспекте проектирования современного костюма .....                                                        | 302 |

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 7.4. Из истории народных традиций в практике создания костюма .....                  | 306 |
| 7.5. Творческая трансформация первоисточника при создании современного костюма ..... | 307 |
| 7.6. Развитие традиций в современном костюме .....                                   | 310 |
| Список литературы .....                                                              | 312 |
| Предметный указатель .....                                                           | 313 |