

**Федеральное агентство по образованию
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГОУВПО "АмГУ"**

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой «Дизайн»

_____ Е.Б. Коробий

« _____ » _____ 2007г

ПРОПЕДЕВТИКА (Основы композиции костюма)

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО ДИСЦИПЛИНЕ

для специальности: 070601 – «Дизайн»

специализации: «Дизайн костюма»

Составитель: З. И. Кукушкина, доцент кафедры «Дизайн»

Благовещенск

2007г.

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
факультета прикладных искусств
Амурского государственного
университета

Кукушкина З.И.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Пропедевтика (основы композиции костюма)» для студентов очной формы обучения специальности 070601 – «Дизайн», специализация: «дизайн костюма». - Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2007. – 196 с.

Учебно-методический комплекс направлен на оказание методической помощи в овладении студентами начальных курсов обучения специальности «Дизайн» (дизайн костюма) базовой дисциплины пропедевтического цикла «Основы композиции костюма».

Комплекс включает рабочую программу; методические рекомендации и указания к лабораторным занятиям; краткий конспект лекционных занятий; фонд контролируемых материалов.

© Амурский государственный университет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ, ЕЕ МЕСТО В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ	7
1.1 Цель преподавания дисциплины	7
1.2 Задачи изучения дисциплины	7
1.3 Изучение курса «Пропедевтика» (основы композиции костюма)	8
1.4 Программа дисциплины	8
1.4.1 Объем дисциплины в часах	8
1.4.2 Распределение учебной нагрузки по семестрам	9
2. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ	10
2.1 Стандарт. Федеральный компонент	10
2.2 Лекционные занятия, их наименование и объем в часах	10
2.3 Лабораторные занятия, их наименование и объем в часах	12
2.4 Перечень и темы промежуточных форм контроля знаний	13
2.5 Самостоятельная работа студентов	14
2.5.1 Перечень тем для самостоятельного изучения	14
2.6 Зачет. Пояснительная записка в отношении студента	16
2.6.1 Критерии оценки	16
2.7 Экзамен	17
2.7.1 Вопросы к экзамену	17
2.7.2 Пояснительная записка в отношении студента	18
2.7.3 Критерии оценки	18
2.8 Учебно-методические материалы по дисциплине	20
2.8.1 Перечень обязательной (основной) литературы	20
2.8.2 Перечень дополнительной литературы	20
2.8.3 Перечень наглядных и других пособий	21
3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ ЗАНЯТИЙ	22
4. КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ	27

5. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ	168
6. ФОНД КОНТРОЛИРУЮЩИХ МАТЕРИАЛОВ ДИСЦИПЛИНЫ	185
6.1 Тестовые задания по оценке остаточных знаний по дисциплине «Пропедевтика» (основы композиции костюма)	185
6.2 Контрольные вопросы по теоретическому курсу дисциплины	189
6.3 Контрольные задания по практическому курсу дисциплины (клаузуры)	192

ВВЕДЕНИЕ

Существенной особенностью начального этапа высшего дизайнерского образования является недостаточность, а часто - полное отсутствие у студентов какого-либо опыта профессиональной деятельности. Обучение в высшей школе приходится начинать с «нуля», с самого первого знакомства предметом. И поэтому особую значимость приобретает верная постановка пропедевтических курсов, способных сформировать в сознании обучающихся неискаженную картину профессиональной деятельности, ее структурной основы. Одним из таких пропедевтических курсов является дисциплина «Основы композиции костюма».

Существенно задачей начального обучения является развитие профессиональных способностей дизайнера, умения видеть в объекте характерные черты, умения давать оценку увиденному. Накопление визуального опыта необходимо для развития правильной самооценки и для развития умения ставить себе композиционную задачу как ориентир деятельности, «видеть» основу решения замысла прежде, чем начинается работа. Это особенно важно для развития целенаправленности действий.

Содержание композиционной подготовки определяет комплекс знаний и умений, необходимых дизайнеру как фундамент для овладения деятельностью. Основу его составляют принципы и закономерности построения объемно-пространственной композиции, изучение видов композиции и свойств формы (геометрический вид, величина, масса, положение в пространстве, светотень, цвет); средств выявления формы и пространства (ритм, тектоника, пропорции, масштаб и масштабность, контраст - нюанс, симметрия - асимметрия, статика - динамика).

В ходе изучения содержания курса должны развиваться композиционные способности студентов, свойства личности,

составляющие структурную основу профессиональной деятельности. К ним относятся пространственные представления и пространственное мышление (отвлеченный анализ и синтез пространственных признаков и отношений), чувственный анализ формы в ходе активной практической деятельности, пространственное воображение, произвольное оперирование пространственными образами в ходе выполнения творческих заданий, а также способности к проектированию, колористические способности и т.п.

Специальные и общие свойства личности развиваются при приобретении практических умений. Таких как: умения анализировать и синтезировать абстрактные и конкретные признаки объекта при соотнесении общих композиционных принципов с конкретными закономерностями построения каждой композиции; это и целенаправленность действий, которая совершенствуется с умением добиться соответствия замысла его воплощению, завершенности работы. Творческое воображение связано с умением создать индивидуальный композиционный образ, отвечающий поставленной задаче.

1 ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ, ЕЕ МЕСТО В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

1.1 Цель преподавания дисциплины

Курс «Пропедевтика» (основы композиции костюма) относится к дисциплинам при подготовке студентов специальности 070601 – «Дизайн», специализации – «Дизайн костюма».

Курс, предваряющий все курсы художественного проектирования.

Умение видеть характерные черты моды – обязательное качество каждого специалиста в области проектирования одежды. Соответствие того или иного изделия модному направлению оценивается на основе зрительных ощущений, возникающих от восприятия его формы. Таким образом, форма одно из важнейших форм одежды.

Проектируя форму одежды, необходимо знать свойства материалов, из которых она может быть выполнена, раскрывать свойства фактуры материала, силуэт, конструктивные особенности изделия, образ фигуры человека.

Настоящий курс посвящен анализу закономерностей формообразования одежды. Исследуется проблема целостности и единства композиции, большое внимание уделено вопросам воздействия цвета на восприятие формы и цветовой гармонии. Цель курса – развитие графических навыков, освоение теоретических принципов формообразования, научить анализировать проектные ситуации, предоставить более широкие возможности для творческого поиска.

1.2 Задачи изучения дисциплины

- сформировать систему знаний по основам композиции в дизайне среды;
- изучить свойства и средства объемно-пластической композиции дизайне;
- научиться создавать композиции с заданными свойствами и качествами;
- сформировать умения давать эстетическую и эмоциональную оценку явлениям окружающей действительности;

- развить воображение, пространственное мышления, а также основополагающие творческие способности специалиста-дизайнера:

- оригинальность, образную адаптивную гибкость и семантическую гибкость мышления.

1.3 Изучение курса «Пропедевтика» (основы композиции костюма)

Базируется на знаниях полученных в системе среднего и средне профессионального образования по: изобразительному искусству, цветоведению, основам проектирования. А также в период прохождения курса по дисциплинам вузовского цикла: проектирование костюма, макетирование, специальный рисунок, академическая живопись, цветоведение и колористика, история костюма и искусств, проектная графика.

1.4 Программа дисциплины

Дисциплина «Пропедевтика» (основы композиции костюма) согласно учебного плана подготовки специалистов в области дизайна по специальности 070601 – «дизайн костюма» входит в цикл «специальные дисциплины» (СДФ.01-01), в котором дается необходимый для специалиста уровень знаний с учетом профиля подготовки специалиста.

1.4.1. Объем дисциплины в часах

Курс 1,2 Семестр 1-3

Лекции 66 час.

Лаб. работы 51 час.

Экзамен 3 семестр

Зачет 1 семестр

Самостоятельная работа 115 час. Всего часов 232 час.

1.4.2. Распределение учебной нагрузки по семестрам

№	Учебная нагрузка	Семестр, час			Итого
		1	2	3	
1	Лекции	18	30	18	66
2	Лабораторные работы	18	15	18	51
3	Самостоятельная работа	40	40	35	115
4	Экзамен	-	-	+	
5	Зачет	+	-	-	
	Всего:	76	85	71	232

2 РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

2.1 Стандарт. Федеральный компонент

Курс «Пропедевтика (основы композиции костюма)», в соответствии с Государственным стандартом высшего профессионального образования, является составной частью цикла специальных дисциплин специализации 070601 «Дизайн» (дизайн костюма).

СДФ. 03 – 01.. Пропедевтика (основы композиции костюма).
Композиционные элементы: точка, линия, пятно, свет, цвет, плоскость, пространство. Соподчинение элементов, приемы гармонизации композиции костюма: контраст, нюанс, тождество; масштаб, масштабность; симметрия, асимметрия; пропорции, ритм, статика, динамика, композиционный центр.

Теоретический раздел курса «Пропедевтика» (основы композиции костюма) знакомит студентов с целями и задачами композиции костюма, основными закономерностями композиционного формообразования. Курс помогает освоить основополагающие понятия профессиональной деятельности: «форма», «силуэт», «стиль», «свойства композиции», «средства композиции». Практический раздел направлен на овладение умениями в области гармонизации элементов композиции костюма.

2.2 Лекционные занятия, их наименование и объем в часах

№	Тематика и содержание лекционных занятий	Кол-во часов
Первый курс, 1 семестр		
1	Теоретические основы художественного проектирования костюма 1.1 Определение понятия «художественное конструирование»; 1.2 Требования к объектам художественного конструирования; 1.3 Терминология художественного проектирования одежды	6
2	Графические приемы и средства изображения. Способы изображения фигуры человека. 2.1 Знакомство с анатомией человека и построение фигуры по условно-пропорциональной схеме; 2.2 Способы изображения фигуры (способ схемы, способ «муравья»); 2.3 Выполнение зарисовок фигуры человека в костюме, используя фотомодели.	6
3	Приемы стилизации декоративного изображения фигуры человека и его частей. 3.1 Приемы стилизации фигуры человека; 3.2 Стилизация частей фигуры (головы, стоп, кистей рук); 3.3 Графическая подача зарисовки фигуры человека. Черно-белая графика, композиционные средства и приемы изображения.	6
	Итого	18

Первый курс, 2 семестр		
1	Формообразование в костюме. 1.1 Характеристика способов формообразования	2
2	Основы композиции костюма. 2.1 Композиция – как средство художественного проектирования; 2.2 Категории композиции: тектоника и объемно-пространственная структура; 2.3 Первичные элементы объемно-пространственной структуры одежды.	2
3	Объемно-пространственная форма одежды. 3.1 Понятие внешней формы одежды; 3.2 Геометрический вид формы; 3.3 Линии формы; 3.4 виды силуэтов; 3.5 Вид поверхности формы; 3.6 Размер и масса формы; 3.7 Членение формы.	6
4	Свойства композиции. 4.1 Цельность формы и соподчиненности элементов в костюме; 4.2 Закономерности выявления композиционного центра; 4.3 Симметрия, асимметрия в костюме; 4.4 Статичность и динамичность в костюме; 4.5 Единство характера форм.	10
5	Средства композиции костюма. 5.1 Пропорции и отношения; 5.2 масштаб и масштабность; 5.3 Ритмическая и метрическая согласованность между элементами костюма; 5.4 Принцип тождества, нюанса, контраста. 5.5 Цвет в композиции костюма.	10
	Итого	30
Второй курс, 3 семестр		
1	Закономерности зрительного восприятия формы костюма. 1.1 Понятие зрительных иллюзий; 1.2 Иллюзии восприятия формы; 1.3 Иллюзия восприятия линии на поверхности формы одежды; 1.4 Иллюзии восприятия цвета.	6
2	Художественные системы формообразования в одежде. 2.1 Определение понятия «художественная система»; 2.2 Виды художественных систем в проектировании одежды; 2.3 Процесс создания модной коллекции, средства объединения моделей в коллекции.	4
3	Тектонические системы формообразования в костюме. 3.1 Понятие тектоники формы; 3.2 Оболочковые системы формообразования; 3.3 Каркасные системы формообразования.	4
4	Характеристика способов формообразования.	4
	Итого	18

2.3 Лабораторные занятия, их наименование и объем в часах

№	Тема и содержание	Кол-во часов
---	-------------------	--------------

Первый курс, 1 семестр		
1	Наброски и зарисовки фигуры человека (6 эскизов формата А4, материалы и техника на выбор).	2
2	Условно-пропорциональная схема фигуры человека (2 эскиза формата А4, ч/б графика).	2
3	Стилизация фигуры и ее частей (3 эскиза формата А5, материал и техника на выбор).	8
4	Анализ построения одно и двухфигурной композиции (2 эскиза формата А3, ч/б графика).	6
	Итого	18
Первый курс, 2 семестр		
1	Анализ величины и массы формы костюма (2 эскиза формата А3, материалы и техника на выбор)	2
2	Анализ средств и видов членения в одежде (2 эскиза формата А3, материалы и техника на выбор).	4
3	Анализ ритмических закономерностей в костюме (6 эскизов формата А4, материал и техника на выбор).	4
4	Анализ контраста, нюанса и подобия в композиции костюма (6 эскизов формата А4, материалы и техника на выбор).	3
5	Анализ статики и динамики в композиции костюма (3 эскиза формата А4, материалы и техника на выбор).	2
	Итого	15
Второй курс, 3 семестр		
1	Анализ симметрии и асимметрии в композиции костюма (6 эскизов формата А4, материалы и техника на выбор).	2
2	Анализ цветовой гармонии объемно-пластической формы одежды (8 эскизов формата А4, материалы и техника на выбор).	8
3	Анализ зрительных иллюзий и коррективы формы одежды (4 эскиза формата А5, ч/б графика).	6
4	Анализ художественных свойств материалов (4 эскиза формата А4, материалы и техника на выбор).	2
	Итого	18

В конце семнадцатой учебной недели осеннего семестра и в конце четырнадцатой учебной недели весеннего семестра проводится еще один предварительный просмотр студенческих работ, на который студент выставляют полный объем работ, выполненных в аудиторное и внеаудиторное время.

Предварительные просмотры стимулируют работу студентов, позволяют анализировать и сопоставлять работы своих сокурсников.

В конце семестра в период экзаменационной сессии студенты сдают теоретический экзамен по дисциплине и выставляют творческие работы на комплексный просмотр. На комплексном просмотре работы оценивает комиссия во главе с заведующим кафедрой. Комплексный просмотр

проходит по установленной методике, работы оцениваются в соответствии с критериями оценки.

2.4 Перечень и темы промежуточных форм контроля знаний

ВИД КОНТРОЛЯ	УЧЕБНАЯ НЕДЕЛЯ
1 СЕМЕСТР 18 НЕДЕЛЬ	
1. Текущий просмотр лабораторных работ	3 неделя
2. Текущий просмотр лабораторных работ	5 неделя
3. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	7 неделя
4. Текущий просмотр работ	9 неделя
5. Текущий просмотр работ	11 неделя
6. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	13 неделя
7. Просмотр и аттестация работ	18 неделя

ВИД КОНТРОЛЯ	УЧЕБНАЯ НЕДЕЛЯ
2 СЕМЕСТР 15 НЕДЕЛЬ	
1. Текущий просмотр лабораторных работ	2 неделя
2. Текущий просмотр лабораторных работ	5 неделя
3. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	7 неделя
4. Текущий просмотр работ	8 неделя
5. Текущий просмотр работ	11 неделя
6. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	13 неделя
7. Просмотр и аттестация работ	15 неделя

ВИД КОНТРОЛЯ	УЧЕБНАЯ НЕДЕЛЯ
3 СЕМЕСТР 18 НЕДЕЛЬ	
1. Текущий просмотр лабораторных работ	3 неделя
2. Текущий просмотр лабораторных работ	5 неделя
3. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	7 неделя
4. Текущий просмотр работ	9 неделя
5. Текущий просмотр работ	11 неделя
6. Текущий просмотр и анализ лабораторных работ	13 неделя
7. Просмотр и аттестация работ	18 неделя

2.5 Самостоятельная работа студентов

2.5.1. Перечень тем для самостоятельного изучения

За весь период обучения предусмотрено 115 часов самостоятельной работы студентов, во время которых прорабатываются творческие эскизы проектируемых моделей одежды и изучаются дополнительные теоретические материалы, предусмотренные календарными планами лекций и лабораторных занятий.

Текущий контроль самостоятельной работы студентов проводится в конце каждой лабораторной работы. Студенты сдают на проверку творческие

работы (эскизы), выполненные дома. Выполнение эскизов на заданную тему требует повторения лекционного материала, дополнительной работы с литературой, журналами мод, просмотра страниц Интернета. Преподаватель в ходе занятия проверяет работы студентов, делает замечания, оценивает их.

В конце девятой учебной недели осеннего семестра и в конце седьмой учебной недели весеннего семестра в соответствии с расписанием назначается время для проведения предварительного просмотра работ. На предварительный просмотр выставляются работы, выполненные на лабораторных занятиях и самостоятельно. Работы просматриваются комиссией (специалистами по данному направлению) с обязательным участием ведущего преподавателя. В ходе просмотра выявляются недочеты, ошибки, которые студент к концу семестра должен устранить.

В конце семнадцатой учебной недели осеннего семестра и в конце четырнадцатой учебной недели весеннего семестра проводится еще один предварительный просмотр студенческих работ, на который студент выставляют полный объем работ, выполненных в аудиторное и внеаудиторное время.

Предварительные просмотры стимулируют работу студентов, позволяют анализировать и сопоставлять работы своих сокурсников.

В конце семестра в период экзаменационной сессии студенты сдают теоретический экзамен по дисциплине и выставляют творческие работы на комплексный просмотр. На комплексном просмотре работы оценивает комиссия во главе с заведующим кафедрой. Комплексный просмотр проходит по установленной методике, работы оцениваются в соответствии с критериями оценки.

№	Тема лабораторных занятий, к которым выполняется самостоятельная работа	Литература	Объем, часы	Сроки выполнения	Формы контроля
1	Наброски и зарисовки фигуры человека (5	[1],[9], [14],	10	1-2 неделя	Защита индивидуального

	натурных набросков фигуры, формат А4, карандаш)	[10]			задания
2	Условно-пропорциональная схема фигуры человека (копия фигуры человека, формат А4, карандаш, Пармон Ф.М. Рисунок и графика костюма).	[1],[9], [14], [10]	10	3-4 нед.	Защита индивидуального задания
3	Стилизация фигуры человека.	[9], [14], [10]	10	5-8 нед.	Защита индивидуального задания
4	Построение двух-фигурной композиции	[9]	10	9-18 нед.	Защита индивидуального задания
5	Графическая подача модной одежды	[1],[9], [14], [10]	8	1-2 нед.	Защита индивидуального задания
6	Анализ величины и массы формы костюма	[1],[9], [14], [10]	8	3-4 нед.	Защита индивидуального задания
7	Анализ средств и видов членения в одежде (выполнение отчета)	[9], [14], [10]	8	5-6 нед.	Защита индивидуального задания
8	Анализ пластической сопряженности частей костюма (двух-фигурной композиции в туши, формат А3, техника линейно-пятновая)	[9]	8	7-8 нед.	Защита индивидуального задания
9	Анализ ритмических закономерностей в костюме (формат А3)	[1],[9], [14], [10]	8	9-15 нед.	Защита индивидуального задания
10	Анализ контраста, нюанса, подобия	[1],[9], [14], [10]	5	1-2 нед.	Защита индивидуального задания
11	Источник творчества в композиции костюма (выполнение 3-х абстрактных форм костюма на тему предметов быта., формат А5, тушь, кисть, техника линейно-пятновая).	[9], [14], [10]	10	3-8 нед.	Защита индивидуального задания
12	Анализ средств композиции (2-х фигурная композиция, формат А3, тушь, перо, кисть, техника линейно-пятновая).	[9]	10	9-13 нед.	Защита индивидуального задания
13	Наброски и зарисовки	[9]	10	13-18 нед.	Защита

	(выполнение 4-х натуральных набросков, формат А4, техника на выбор).				индивидуального задания
	Итого за год:		115		

2.6 Зачет. Пояснительная записка в отношении студента

По окончании 1 семестра студенты сдают дифференцированный зачет. К зачету допускаются студенты не имеющие задолженностей по практической части курса (полностью выполнен объем упражнений и контрольные работы), а также выполнившие и защитившие все задания.

2.6.1 Критерии оценки

Оценка выводится на основании решения комиссия комплексного просмотра работ по следующим критериям: композиционное решение – 1, грамотное решение средств композиции костюма – 1, грамотное использование цвета в эскизе – 1, отражение образной темы – 1, соответствие заданию, требованиям преподавателя – 1. Отсутствие какого либо критерия снижает оценку на соответствующий балл.

2.7.Экзамен

В результате усвоения студентами теоретического учебного материала на зачетно-экзаменационной сессии проводится итоговый контроль в форме экзамена. К экзамену допускаются студенты, полностью прослушавшие курс лекций, выполнившие индивидуальные творческие задания. Экзамен проводится по билетам, утвержденным на заседании кафедры. В состав билета входит два вопроса.

2.7.1 Вопросы к экзамену

1. Определение понятия «пропорция». Арифметические пропорции в костюме.
2. Цвет в одежде. Типы цветовой композиции.
3. Геометрические пропорции в костюме.
4. Ритм. Виды ритма, примеры.

5. Пропорции (определение). Пропорции «золотого сечения» в костюме.
6. Цвет в одежде. Гармонические сочетания хроматических цветов в композиции костюма.
7. Масштабность в одежде. Привести примеры.
8. Композиционный центр. Законы его выделения.
9. Средства композиции.
10. Линии в костюме. Привести примеры.
11. Силуэтные формы в костюме.
12. Симметрия и асимметрия.
13. Размер и масса формы. Свойства массы формы.
14. Асимметрия. Виды ее проявления в костюме.
15. Свойства композиции.
16. Элементы объемно-пространственной структуры одежды.
17. Категории композиции: тектоника и объемно-пространственная структура.
18. Понятие внешней формы одежды.
19. Цельность формы и соподчиненность элементов.
20. Симметрия. Виды симметрии в природе и художественном творчестве.
21. Статика и динамика в костюме.
22. Цвет в одежде. Типы цветовой композиции.
23. Свойства композиции.
24. Симметрия. Виды симметрии в природе и художественном творчестве.
25. Цвет и цветовые характеристики.
26. Фактура в композиции костюма.
27. Цветовая гармония в костюме.
28. Особенности структуры, фактуры и цвета ткани.
29. Эмоционально-психологические свойства цветов.

30. Стилевое решение костюма.

2.7.2 Пояснительная записка в отношении студента

По окончании 3 семестра студенты сдают экзамен по дисциплине, который предусматривает сдачу теоретического материала и просмотр творческих работ студентов за семестр.

Теоретические вопросы по курсу «Основы композиции костюма» доводятся до сведения студентов на последнем занятии.

До экзамена допускаются студенты не имеющие задолженностей по практической части курса (полностью выполнен объем практических работ), а также выполнившие и защитившие все лабораторные работы.

2.7.3 Критерии оценки

Оценка «отлично» ставится в случае:

- правильных и полных ответов на оба теоретических вопроса билета, сопровождаемых верно выполненными рисунками; правильного выполнения графических работ.

- Оценка «хорошо» ставится в случае:

- правильного, неполного ответа на один из теоретических вопросов билета, требующего уточняющих дополнительных вопросов со стороны преподавателя или ответа содержащего ошибки непринципиального (второстепенного) характера, которые студент исправляет после замечаний (дополнительных вопросов) преподавателя или недостаточного количества (отсутствия) поясняющих рисунков; правильного выполнения всех графических заданий, правильных и полных ответов на оба теоретических вопроса билета, сопровождаемых верно выполненными рисунками; правильного выполнения графического задания без пояснений (не верными пояснениями) или затруднений в ходе выполнения графического задания с которым студент легко справляется после помощи преподавателя.

Оценка «удовлетворительно» ставится в случае:

- неверного ответа (отсутствия ответа) на один из теоретических вопросов билета; правильного графического задания после незначительной помощи преподавателя;
- ответов на теоретические вопросы билета, содержащих ошибки принципиального характера (грубые ошибки); правильного графического задания;
- в случае правильных и полных ответов на оба теоретических вопроса билета, сопровождаемых верно выполненными рисунками; неверного выполнения графического задания (не справился с задачей после помощи преподавателя).

Оценка «неудовлетворительно» ставится в случае:

- неверных ответов (отсутствия ответов) на оба теоретических вопроса билета;
 - неверного ответа (отсутствия ответа) на один из теоретических вопросов билета и неверное выполнение графического задания.

2.8 Учебно-методические материалы по дисциплине

2.8.1 Перечень обязательной (основной) литературы

1. Пармон Ф.М., Кондратенко Т.П. Рисунок и графика моды: Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 2005.
2. Кукушкина З. И. Благова Т. Ю. Проектная графика в дизайне костюма. Учебное пособие. Благовещенск: АмГУ, 2006. – 112 с.
3. Композиция костюма: Уч. Пос./ Г. П. Гусейнов – М., 2004. – 432 с.
4. Петушкова Г.И. Проектирование костюма: учебник – М., 2004. – 416 с.
5. Бердник Т.О. Моделирование и художественное оформление одежды: Учебник. – Ростов н/Д: Феникс, 2001
6. Бердник Т.О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики. – Ростов н/Д: Феникс. 2001
7. Бердник Т.О. Неклюдова. Дизайн костюма. Ростов-на-Дону. 2000. – 448 с.

8. Мартынова А.И., Андреева Е.Г. Конструктивное моделирование одежды: учебное пособие для вузов. Одобрено УМО. – М.: МГАЛП, 1999.

9. Пармон Ф.М. Композиция костюма. Учебник для вузов. – М.: Легпромбытиздат, 1997г.

10. Козлова Т.В. Основы теории проектирования костюма. Учебник для вузов. Одобрено Минобраз. – М.: Легпромбытиздат, 1988г.

11. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма. – М.: Легпромбытиздат, 1982г.

2.8.2 Перечень дополнительной литературы

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М., Архитектура-С, 2004. –288 с.

2. Козлова Т.В. Раввинская Л.Б. Тимошева З.Н. Моделирование и оформление женской и детской одежды. – М.: 1990г

3. Даниэль С.М. Искусство видеть: От творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя. – Л., Искусство, 1990. – 233 с.

4. Черемных А.М. Основы художественного проектирования одежды. Конструирование. – М.: 1987г.

5. Литвинова Л.М. Леонидова И.С. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. – м.: Легпромбытиздат, 1972г.

6. Кукушкина З.И. Олышанская Г.Г. Остапенко О.Г. Санатова С.В. Графическая подача моделей одежды. Специфика и приемы: Учебное пособие. – Благовещенск: АмГУ – 1997, - 48с.

7. Кукушкина З.И. Олышанская Г.Г. Остапенко О.Г. Санатова С.В. Графическая подача моделей одежды. Специфика и приемы Учебное пособие. Издание 2-е дополненное – Благовещенск: амГУ – 1999. – 52с.

8. Кукушкина З.И. Санатова С.В. Благова Т.Ю. Райковская Е.В. Художественное проектирование детской одежды. Графика эскиза: Учебное пособие – Благовещенск: АмГУ – 1999, - 46с.

2.8.3 Перечень наглядных и других пособий

1. Образцы выполнения работ по темам из методического фонда кафедры дизайна:

- Анализ величины и массы формы костюма,
- Анализ силуэтной формы костюма,
- Анализ средств и видов членения в одежде,
- Анализ пластической сопряженности частей костюма,
- Пропорции и отношения в костюме,
- Симметрия и асимметрия в костюме,
- Статика и динамика в костюме,
- Анализ ритмических закономерностей в костюме,
- Анализ контраста и нюанса,
- Анализ трехтоновых соотношений в костюме,
- Гармоничные сочетания цветов в костюме,
- Зрительные иллюзии в костюме,
- Источник творчества в композиции костюма,
- наброски и зарисовки фигуры человека.

2. Теоретический материал подкрепляется иллюстрациями из каталогов одежды, журналов мод, рекомендаций по направлениям моды за разные периоды. На лабораторные занятия для анализа аналогов выдаются следующие журналы и каталоги:

VOGUE (2000-2006Г.)

BAZAAR (2000-2006)

MARIE CLAIRE (1999-2006)

OFFICIEL (2000-2006)

ELLE (2000-2006)

MODEN DIANA (2000-2006)

BOUTIQUE (1997-2006)

BURDA

BURDA INTERNATIONAL

OTTO

QUELLE

МОДЕЛИ СЕЗОНА

ОБЗОРЫ ЗАРУБЕЖНОЙ МОДЫ кузнецкий мост № 33-39

3. На лабораторных и лекционных занятиях демонстрируются видеоматериалы: «показ коллекций ведущих дизайнеров одежды», «источники творчества в дизайне костюма», «Международный конкурс дизайнеров одежды «Адмиралтейская игла»». Видеотека хранится в методическом фонде кафедры дизайна (ауд. 517а).

4. Стенды по темам лабораторных работ.

3.МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ ЗАНЯТИЙ

В организации начальной композиционной подготовки основным дидактическим материалом являются творческие композиционные задания, выполняемые студентами в ходе лабораторных работ. В способе постановки композиционного задания, формулировании условия, определения цели, установлении формальных ограничений выражается едва ли не самая существенная особенность методического подхода в обучении композиции.

Практика обучения композиции на сегодняшний день представлена множеством оригинальных упражнений. Выделение основных типов и видов упражнений может способствовать методической ясности и определённости в планировании учебного процесса композиционной подготовки, организации композиционного практикума в соответствии с конкретными условиями и уровнем индивидуальных способностей учащихся без траты усилий на то, что уже найдено и апробировано на практике. Одновременно осознание общей картины возможностей постановки композиционных творческих заданий позволяет сознательно искать пути

к совершенствованию конкретных методических приемов, отбора наиболее эффективных упражнений, уточнения их условий.

В классификации, выделении основных типов упражнений получает отражение их объективная сторона, поскольку в этом спрессовывается коллективный опыт преподавания дисциплины. Однако в процессе решения конкретной композиционной задачи во взаимоотношениях преподавателя и студента раскрываются конкретные проявления. Они могут обнаружиться в подсказке направления на поиск конкретного решения, не имеющего однозначного варианта, демонстрации неких внешних действий в фиксации промежуточных эскизов, советов по отбору вариантов и пр., где проявляется субъективность индивидуального методического подхода, имеющего особое значение, которое окрашивает методику обучения композиции творчеством.

Базой для классификации имеет смысл взять разграничение педагогических целей композиционных упражнений, о которых заявляли уже первые авторы пропедевтических курсов. Все композиционные задания имеют двойную педагогическую цель: общую и конкретную (частную). Общая цель состоит в уяснении учащимися эстетической сущности композиции, развитии художественно-творческих способностей, эстетического вкуса, приобретения технического мастерства и практических навыков в области дизайна костюма. Однако постановка одной только общей задачи была бы трудновыполнимой для учащегося и не служила бы цели направленного воздействия на овладение теми или иными сторонами композиции: раскрыть отдельно взятый принцип композиции, развить или упрочить необходимый навык и т.п.

Характер конкретной, частной цели выявляется в ограничительных условиях и требованиях, отражающих своеобразие методического подхода.

Совокупность заданий позволяет судить о методической системе в целом и её направленности.

На основе обобщения и сравнения композиционных заданий, можно выделить два основных типа:

- задания, в условиях которых содержится предписание следовать определённому способу получения композиции (предписываются те или иные конкретные действия);

- задания, в условиях которых содержится характеристика композиции, ограничиваются формальные средства, определяющие образ искомой композиции.

Третий тип упражнений - «нетворческий», т.е. аналитический характер. В них содержится требование не придумать собственную композицию, а провести композиционный анализ уже готовой композиции.

Композиционные задачи первого типа определяют характер и направленность композиционного процесса. Они ограничивают способы решения композиции, указывают на необходимость использования того или иного конкретного способа преобразования форм или действий с ними. Характерными задачами этого типа являются следующие:

- требуется сочинить какой-либо композиционный мотив и представить его в разных графических вариациях;

- задача, противоположная предыдущей: дается несколько исходных форм и требуется решить композицию таким образом, чтобы во внешних очертаниях силуэта костюма прочитывалась заданная форма (шар, куб и пр.);

- требуется решить композицию, используя проникновение одной заданной формы в другую;

- задачи, выдвигающие на первый план графические аспекты композиции. Главная их учебная цель - содействовать развитию творческих навыков, технической смекалки и изобретательства. Все эти задачи на преобразование. Решение композиции оговаривается использованием определенных материалов, способов, технических приемов, как правило, тех, свойства и возможности которых учащимся не известны заранее;

- Задачи на комбинаторику. Дается ограниченное количество исходных элементов построения композиции. Требуется сочинить выразительную композицию, используя различные способы их сочетаний. При этом особо поощряется оригинальность решения, его нестандартность. Иногда ставится задача из ограниченного количества элементов получить максимум возможных сочетаний, которые удовлетворяют требованиям композиционного единства.

Эти задачи нацелены на формирование психических качеств, как специфических способностей к художественно-творческой деятельности в области дизайна костюма.

Композиционные задачи второго типа преследуют образовательные цели. Предлагаются основные композиционные темы:

- Задание отражает требование построить основные виды композиции: вертикальную, горизонтальную, наклонную;

- Задание характеризуется требованием выявить геометрическую форму силуэта;

- В задании требуется решить композицию, опираясь на указанные средства выразительности и гармонизации: ритм-метр, тектоника, пропорции, контраст-нюанс, симметрия-асимметрия, масштабность;

- Условием задачи ограничивается свойство формы, которое должно быть активно задействовано в решении композиции, например, фактурные или текстурные отношения, определённый геометрический вид и т.п.

В практике пропедевтического обучения обращают внимание на использование коллективных условий организации композиционного практикума. Чаще всего вся учебная группа работает под руководством преподавателя над одним только композиционным заданием. Каждый из учащихся ищет свое, индивидуальное решение, которое затем сопоставляется с работами своих коллег. Обязательное условие: ряд графических приемов должны соответствовать стилевому направлению.

Дидактическая интерпретация теоретического материала в актуализированные средства композиции определяет основной узел теоретико-методологической проблемы, требующий диалектического подхода к ряду ключевых вопросов:

- согласование объективных обстоятельств, исходящих из нормативных языковых требований, с субъективными - возможностями использования норм и регулирующих условий в выражении искомого содержания композиции в дизайне костюма как многовариантного текста;

- совмещение объективированных согласованных требований методики пропедевтики в дизайне как науки с конкретным методическим творчеством педагогов, переводящими им живой художественный процесс, где каждая композиционная задача может быть поставлена и решена совместными усилиями преподавателя и студента как некое проявление авторской индивидуальности.

4. КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Первый курс, 1 семестр (18 часов)

Тема 1. Теоретические основы художественного проектирования костюма. (4 часа).

1. Определение понятия «художественное конструирование»;
2. Требования к объектам художественного конструирования;
3. Терминология художественного проектирования одежды.

Слово «*design*» в переводе с английского может означать следующее: проектировать, создавать новое, задумывать и развивать идеи, а также замысел, проект, процесс создания нового, способность воплощать в реальность идеи или изобретения.

В современном понимании **дизайн** – это художественное проектирование создаваемых тем или иным производством изделий. Целью дизайна является разработка удобных и красивых вещей, целостной предметной среды, в которой существует человек, художественное оформление продукции в соответствии с требованиями господствующей моды на основе научных знаний и технических достижений.

В системе культурных ценностей человеческой цивилизации ведущее место принадлежит искусству, явлению весьма многогранному и объединяющему в себе музыку, танец, вокал, театр, цирк, кино, пластические виды творчества.

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, то есть как предмет, имеющий пространственную, временную или пространственно-временную характеристику.

Произведение искусства не сводится, конечно, только к этой материальной конструкции, но оно не существует вне и помимо нее, отдельно и независимо от нее. Материально-конструктивная сторона художественного произведения – это условие его существования и одновременно его непосредственный чувственно воспринимаемый облик.

Отсюда вытекает деление видов искусств на три класса: *пространственные*, *временные* и *пространственно-временные*. Пространственные виды называют также пластическими искусствами. Кроме того, различают искусства *изобразительного* и *неизобразительного* характера. В первом случае в произведении искусства видны 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 видов искусства изобразительный строй художественного языка свойственен живописи, скульптуре, графике, фотоискусству, воспроизводящим с различной мерой чувственной достоверности визуально воспринимаемую действительность либо с помощью реальных трехмерных объемов (скульптура), либо путем их изображения на двухмерной поверхности (живопись, графика, фотоискусство). Неизобразительный строй характерен архитектуре, прикладному искусству и дизайну, 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 видов искусства 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.

Под *пластическими* или *пространственными* подразумевают те виды искусства, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются человеком посредством зрения.

Произведения пластических видов искусства имеют предметный характер, выполняются путем обработки вещественного материала, формирование которого существенно определяет характер их образного

строю. От других видов художественной деятельности пространственные искусства отличаются отсутствием временного развития образа, форма в них не изменяется во времени, не имеет характера процесса, как, например, в музыке.

Как и все виды художественного творчества, пластические искусства отображают объективный мир в образной форме. Структуру художественного образа в них можно разделить аналитически на три в действительности тесно связанных друг с другом аспекта – композиционный, выразительный и изобразительный. Все они в своем неразрывном единстве выявляют идейно-художественный смысл произведения. В архитектуре, прикладном искусстве, дизайне и скульптуре первый из этих аспектов состоит в организации реального, вещественного материала в трехмерном пространстве, в формировании его конструкции и тектоники, во взаимно гармоничном расположении отдельных частей, в увязывании воедино всех элементов пластической формы, в достижении целостности композиции.

Как было указано ранее, все виды класса пластических искусств, не смотря на их разнообразие, можно подразделить на две большие группы: изобразительные и неизобразительные, или архитектурные. Группа *изобразительных* видов включает живопись, скульптуру, графику, фотоискусство. Произведения изобразительного искусства воспроизводят окружающий мир, преломляясь через сознание художника.

К группе *архитектурных (неизобразительных)* видов относятся архитектура, прикладное творчество и дизайн. Произведения архитектурного искусства не изображают окружающий мир, а служат созданию предметной материальной среды человека, помогают организации быта, труда и общения людей.

Само название архитектурных искусств 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 прикладного

творчества и дизайна с архитектурой, которая является ведущей в группе. Как и в архитектуре, в прикладном искусстве и дизайне архитектурная связь элементов образа не зависит от какой-либо изобразительной их функции и служит главным или выразительным единственным средством.

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, от архитектурного сооружения до небольших аксессуаров к одежде, представляют собой предметы, существующие для удовлетворения практических и духовных, утилитарных и эстетических потребностей человека. В группе архитектурных искусств наблюдается самое широкое разнообразие материалов. Кроме того, в произведениях этих видов искусства много общего со скульптурой (в прикладном творчестве), с графикой (в искусстве книги), с живописью (в искусстве орнаментации). Следует также заметить, что сфера деятельности каждого вида архитектурного творчества расширяется благодаря техническому прогрессу. Разновидности прикладного искусства и дизайна сближаются с искусством орнаментации с одной стороны и с архитектурой – с другой. Художественное проектирование костюма является одним из результатов этого процесса.

Все виды изобразительного искусства служат только одной цели – удовлетворять потребность человека в красоте. Ни живопись, ни графика, ни скульптура не могут быть использованы в практической деятельности людей, все они имеют только одну функцию – *эстетическую*. Другое дело произведения неизобразительных видов искусства. Архитектурные сооружения, прежде всего, являются зданиями, где живут и работают люди, предметы керамики – это по сути своей посуда. Коврами и гобеленами человек утепляет жилище, ювелирные украшения используются как аксессуары костюма. Сам костюм – это в первую очередь одежда, то есть

внешняя искусственная оболочка, позволяющая защитить тело от неблагоприятных факторов окружающей среды.

Однако все эти предметы человеческого быта становятся произведениями искусства при условии их художественного решения. Таким образом, произведения архитектурных видов искусства, приобретая *эстетическую* функцию, сохраняют за собой и функцию *утилитарную*. Причем утилитарная функция проектируемых изделий имеет приоритетное значение по отношению к функции эстетической. Это тот случай, когда красота вещей обусловлена практическими требованиями к ним. Предметы материального окружения человека должны быть максимально удобными для выполнения своего непосредственного назначения, а также должны обладать приятным для глаза внешним видом. Можно сказать, что, в отличие от монофункционального изобразительного искусства, архитектурное искусство является бифункциональным.

Так, костюм не может быть подлинно красивым, если в нем нарушена внутренняя логика строения формы, если его части не составляют единого целого по принципу функциональной и эстетической целесообразности. При этом 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. Это относится и к произведениям прикладного искусства, у которых художественная функция не единственная, а выступает рядом с функцией утилитарной. В обеих группах пространственных искусств принцип моно или бифункциональности имеет не абсолютное, а преобладающее значение. 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 архитектурных искусствах – столь же незначительна доля декоративности, монофункциональности. Показателен тот момент, что художественные признаки иногда возникают в процессе утраты некоторыми видами архитектурного искусства их первоначальной утилитарности. Примером этого может быть вышивка в народном костюме, которая потеряла свой первоначальный символический смысл, став декором в одежде.

Сочетание художественной функции с функцией утилитарной прослеживается во всех видах искусства, мир которого не изолирован, а тесно связан с другими, не художественными по своей природе областями культуры. Качественное отличие художественного творчества от других форм человеческой деятельности не исключает, а предполагает их взаимосвязь. Выразителем этой связи и являются бифункциональные архитектурные виды искусства, утилитарность которых должна быть ясно определена, а уже в соответствии с ней следует оценивать эстетические качества.

Неизобразительные искусства тесно связаны с развитием научного и технического прогресса, причем связь эта двусторонняя. С одной стороны, технические новинки и научные открытия дают мощный толчок для художественного творчества. С другой стороны, идеи художников вдохновляют ученых на поиск новых материалов и технологий. Таким образом, в единый узел соединяется художественная, научно-техническая и индустриально-технологическая культура, обеспечивая целостность современной цивилизации.

Определяя сферу инновационной деятельности, обеспечивающей взаимодействие науки и искусства, дизайн может быть рассмотрен как новая форма творчества в современных условиях. На первый взгляд у дизайна много общего с прикладным искусством (керамика, художественное ткачество, гобелены, ковры, ювелирное искусство, резьба по дереву и т. д.), произведениями которого являются предметы, обладающие и эстетической

функции, и практическим назначением. Однако есть и различия между дизайном и прикладным искусством.

В прикладном искусстве создается художественный вариант уже существующего типа изделия или эстетически оформляется вещь после того, как инженер сконструирует ее функционально-техническую форму. Дизайн ориентирован на постановку новых функциональных задач, продиктованных реальными потребностями человека и общества, на решение комплекса проблем, связанных с проектированием новых образцов изделий, с созданием новых назначений предметов или с разработкой принципиально новых вещей. Это делает дизайн динамичным и устремленным в будущее элементом проектной культуры. Дизайнер работает вместе с конструктором или самостоятельно разрабатывает конструктивное решение новой вещи.

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

Дизайн одежды – одно из направлений дизайнерской деятельности, целью которого является проектирование одежды как одного из элементов предметной среды, удовлетворяющей соответствующие материальные и духовные потребности человека. Понятие дизайна одежды распространяется на деятельность по созданию костюма вообще, а не ассоциируется только с изделиями массового производства или предназначенными для выполнения определенной функции. В 1960-х гг. дизайном стали считать создание промышленных коллекций одежды. Затем к области дизайна костюма были отнесены высокая мода и творчество стилистов.

Среди прочих утилитарных вещей, составляющих материальную среду жизнедеятельности человека, костюм представляется наиболее сложной и наиболее тонко организованной структурой. Он предельно многофункционален, благодаря чему находится в тесной взаимосвязи со всеми предметными и не предметными элементами среды обитания человека. С самим человеком одежда взаимодействует как продукт культурных,

социальных и экономических возможностей общества. Кроме того, костюм мобилен, подвержен частым сменам форм, и его дизайн должен ориентироваться на проектирование новых функций и качеств изделий в соответствии с изменяющимися потребностями и образом жизни людей.

При всем многообразии задач, стоящих перед костюмным дизайнером, специфика его деятельности определяется главным образом тем, что объектом приложения его усилий является человек, причем не абстрактный, а конкретная личность с присущими только ему особенностями. Одежда образует с человеком зрительное целое и, выполняя заложенные в ней физические функции, должна соответствовать половой принадлежности своего владельца, его возрасту, особенностям внешности и характера. Как бы свободна ни была фантазия дизайнера при поиске решения проектируемого изделия, она всегда должна подчиняться требованиям целесообразности, продиктованным как самой фигурой человека, так и функциональным назначением костюма.

Дизайн одежды как элемент проектной культуры нацелен на формирование новых эстетических потребностей, новой культуры потребления и, в конечном итоге, на формирование гармоничной личности. При неоспоримом для модельера приоритете потребителя одежды, новое понимание взаимодействия человека и одежды выдвигает на первый план возможность самореализации человека. Это проявляется в демократизме современной моды, предлагающей большое разнообразие стилей, форм, силуэтов, из которых каждый может выбрать то, что подходит именно ему, дает возможность потребителю участвовать в творческом процессе создания костюма. Многофункциональность предметов одежды, их разнообразие, трансформирующиеся формы предусматривают простор для фантазии человека, который может носить одежду, постоянно меняя свой имидж.

Специфика дизайна одежды обусловила некоторую его оторванность от дизайна в целом. В этой сфере не существует традиций обсуждать профессиональные проблемы объединениями дизайнеров разных стран. В

какой-то степени эту роль играют многочисленные ярмарки моды, салоны прет-а-порте и недели высокой моды, хотя их задачи совершенно другие – реклама и контакты между производством и торговлей. Также не существует устоявшейся традиции среди дизайнеров одежды выражать свою творческую концепцию в виде теорий и манифестов.

Дизайнер одежды воплощает свои идеи, прежде всего, в моделях, а свою творческую концепцию – в форме модного показа, что связано с необходимостью регулярно демонстрировать сезонные коллекции одежды, если речь идет о промышленной или высокой моде. Но все это не означает, что в дизайне одежды не находят воплощения основные направления развития проектной культуры: в нем можно обнаружить реализацию важнейших концепций и идей, определяющих суть современного дизайна. Деятельность создателей высокой и промышленной моды, разработчиков новых моделей одежды так же, как и творчество других дизайнеров и архитекторов, отражает общие тенденции.

Одна из главных особенностей дизайнерской деятельности – инновационность. Проектируются новые функции и качества одежды, новые формы, возникновение которых обусловлено меняющимися потребностями общества, модой, появлением более совершенных материалов и технологий. Процесс создания новой модели можно представить в виде следующей схемы: предпроектная ситуация – проектирование – производство – потребление.

Предпроектный анализ предполагает изучения спроса, определение модных тенденций, так как исходный пункт дизайнерской деятельности – потребности человека и общества. В сферу предпроектного дизайнерского изыскания входит и технологический анализ: исследование материалов и возможных способов изготовления будущего изделия. Дизайнер порой, проектируя совершенно новую одежду с какими-либо необычными функциями, побуждает технологов к поиску новых способов обработки, новых технологических процессов.

На основе проведенного анализа вырабатывается творческая концепция: основная идея, смысловая направленность целей, задач и средств проектирования. Упорядочение проектных сведений, отобранных при дизайнерском анализе, и соединение их в единое целое приводит к возникновению проектного образа. При этом происходит учет таких факторов формообразования, как функциональные, эргономические, технические, экономические. Это позволяет приступить к основной стадии этапа проектирования – созданию образца новой модели одежды с заданными свойствами.

Созданный в воображении дизайнера прообраз будущей модели одежды реализуется в эскизе, в макете, в образце, дополняется описаниями внешнего вида и способа практического использования. Разрабатывая новые направления развития моды, создавая новые формы одежды, дизайнер, прежде всего, стремится решить проблему ее комфортности, предельной функциональности, эстетичности и гармоничного слияния человека с окружающей средой.

В поисках создания эстетически целостного объекта, его гармонизации дизайнер прибегает к таким методам, как конструктивное и перспективное моделирование. Конструктивное моделирование предполагает видоизменение функции, а в соответствии с этим и формы изделия. Оно может быть *коррективным*, когда совершенствуются уже имеющиеся функции и форма вещи, *переходным*, заключающимся в переосмыслении функций, структуры и формы предмета с целью придания ему дополнительных качеств, *проективным*, предусматривающим создание новых функций и формы вещи. Важным элементом в системе дизайнерского моделирования является проектное прогнозирование, направленное на изучение перспектив развития общества и разработку связанных с ними проектов.

Итак, очевидно, что создание костюма относится к области бифункционального архитектурного искусства. Люди стремятся иметь в

своем гардеробе одежду практичную, теплую и удобную, одновременно предъявляя к ней требования эстетического порядка: она должна быть красивой, модной и наиболее выгодно представляющей внешность потребителя. Однако ограничивать использование костюма только утилитарной и эстетической функциями не совсем правомерно, так как значение его более многогранно.

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

Современные дизайнеры и производители одежды опираются в своей работе на использование самых передовых идей в науке и технике. В результате одежда максимально избавляется от диктата отдельной личности, превращается в предмет высоких технологий, когда на первый план выходит совершенная функция. Но какой бы функциональной ни была мода, какими бы рациональными приемами ни руководствовался проектировщик, он всегда остается творцом, изобретателем и художником.

Тема 2. Графические приемы и средства изображения. Способы изображения фигуры человека. (6 часов).

1. Знакомство с анатомией человека и построение фигуры по условно-пропорциональной схеме;
2. Способы изображения фигуры (способ схемы, способ «муравья»);
3. Выполнение зарисовок фигуры человека в костюме, используя фотомодели.

Костюм — это объемно-пространственная структура, которая находится в непосредственной и неразрывной связи с человеческим телом. Он приобретает свое значение и свойства, только будучи надетым на фигуру.

Поэтому в практике эскизной графики принято почти всегда изображать одежду на фигуре человека.

В связи с этим художнику, изображающему проектируемый костюм в эскизе, необходимо научиться правильно рисовать человеческое тело, учитывая закономерности его анатомического строения. Актуальность этого вопроса на первых курсах проектной графики заключается в том, что практической основы, вытекающей из предваряющих эту тему курсов нет. Рисунок человеческой фигуры более подробно преподается на старших курсах академического и специального рисунка. Поэтому из-за отсутствия практических навыков в рисовании фигуры человека, преподавание ведется с использованием модульной условно-пропорциональной схемы рисования фигуры человека.

Каноны пропорций человеческой фигуры

Человек воспринимает свое тело пропорциональным и все части соразмерными, так как это заложено природой. При всех исключительно богатых индивидуальных особенностях в его строении можно усмотреть средние, типичные черты, определенные закономерности пропорциональных отношений его частей. Под пропорциями человеческого тела понимается согласованная система всех его размерных величин.

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

В создании канонов художниками руководило не только желание получить простое средство, с помощью которого было бы легко воспроизводить фигуру, не обращаясь каждый раз к натуре, но и стремление создать наиболее красивый, «правильный» образ человека, в

котором все части фигуры находились бы в полной гармонии друг с другом.

Древнейшие данные об изучении пропорций тела человека были найдены в гробнице пирамиды близ города Мемфиса (около 3000 лет до н.э.). А один из первых канонов построения человеческой фигуры предложил древнегреческий скульптор Поликлет. Согласно этому канону, размер головы человека, принятый как модульная единица, составляет $1/8$ часть от всей длины тела.

Этот принцип пропорционирования человеческого тела, принятый за образец всеми античными скульпторами, взял за основу и развил другой античный художник, Лисипп. В качестве размерного модуля он также принял высоту головы, которая по его варианту укладывалась в величине роста 8 раз. При этом величина лицевой части составляла $1/10$ часть, а голова вместе с шеей — $1/6$ часть от всей длины тела. Кроме того, Лисипп отметил, что если изобразить человека прямо в полный рост с раздвинутыми ногами и распростертыми руками, то горизонтальные касательные линии, проведенные к поверхности головы и к подошвам ног, пересеченные вертикалями, касающимися концов пальцев рук, образуют правильный квадрат. Эта схема в дальнейшем получила название «квадрат древних». По сути дела, это был первый подробный и достаточно точный канон изображения фигуры человека.

В более позднее время, в эпоху Возрождения «квадрат древних» был доработан и несколько видоизменен художником и изобретателем, посвятившим много времени изучению анатомии человека, Леонардо да Винчи. Леонардо стремился найти идеальные пропорции обмером и сопоставлением отдельных размеров фигуры с помощью линейки и циркуля. Он вписал фигуру человека с раздвинутыми ногами и разведенными и немного поднятыми руками в круг, центром которого является пупок. Канон Леонардо изображал тело взрослого мужчины с длинными конечностями и слегка удлиненной головой.

В дальнейшем были разработаны разнообразные каноны, в которых за модульную величину принимались размеры головы, лица, носа, кисти рук, позвоночного столба и т. п. Большой интерес представляет теория пропорционирования фигуры человека, предложенная французским архитектором и дизайнером первой половины XX века Ле Корбюзье. Корбюзье исходил из того, что пропорции человеческого тела вполне соответствуют «золотому сечению».

Наибольший интерес для практической деятельности художников представляют исследования анатома П.И.Карузина. Его система пропорционирования учитывала строение тела людей различных возрастных групп, а также разницу в пропорциях мужских и женских фигур. Сравнивая изображения мужской и женской фигур, нетрудно убедиться, что тело женщины по своим пропорциям отличается от тела мужчины.

Женская фигура характеризуется меньшим ростом, более короткими верхними и нижними конечностями, широким тазом, тонкой талией и узкими плечами. В женской фигуре коленные чашечки изображают на конструктивной линии колен, у мужчин выше. Таким образом, соотношение частей женской и мужской фигур подчиняется различным канонам. Пропорции взрослого человека и ребенка отличаются гораздо сильнее. Рисунок дает полное представление о возрастных особенностях строения тела, так как на нем в одном масштабе представлены схемы фигур новорожденного, подростка и взрослого человека. С возрастом при абсолютном увеличении тела и всех его частей, изменяются соотношения между этими частями: значительно удлиняются шея и нижние конечности, относительный размер головы уменьшается. Так как наибольшую энергию роста имеет нижняя часть тела, центр фигуры перемещается из пупка у младенца в точку лонного сращения (лобок) у взрослого человека.

Рисунок фигуры человека с использованием модульной схемы Человеческая фигура создана по законам красоты — гармоничные пропорции, в которых соотношения части и целого заключают в себе принцип «золотого

сечения». Условное деление тела человека по вертикальной оси происходит по так называемым **конструктивным поясам**. Под конструктивными поясами в моделировании принято понимать круговые линии, образуемые плоскостями сечения, и их горизонтальные проекции, мысленно проводимые на уровнях следующих частей тела: плеч; шеи; груди; талии; бедер; коленей; икр ног; лодыжек; стоп.

Конструктивные пояса называются в соответствии с названием тех участков тела, на уровне которых они проходят. Линии конструктивных поясов проходят через важнейшие точки опорно-двигательной системы человека, т. е. скелета и мышц. Такими точками являются точки сочленения торса и шеи, седьмой шейный позвонок, выступающие точки плеч, центры грудных желез, выступающие точки лопаток, точки линии талии (пупок и выступающие точки подвздошной кости), выступающие точки ягодиц, точка лонного сращения (лобок), выступы бедер, коленные чашечки и т. д. Если через эти точки провести горизонтали, получается вспомогательная конструктивная сетка, которая облегчает как построение фигуры человека, так и формообразование одежды, поиск костюмной композиции. При движении фигуры на эскизе по ним определяют направление линий плеч, талии, бедер, колен и т. д. Конструктивные точки и соответствующие им линии положены в основу систем конструктивного построения швейных изделий. Они являются своеобразными «точками отсчета» при построении чертежей конструкций одежды. Велика их роль и в моделировании одежды. Конструктивные пояса, членящие фигуру человека на горизонтальные уровни соответствуют конструктивным линиям одежды, определяющим ее форму, пропорционально соответствующую логике строения тела человека. Важно помнить, что только такая одежда будет удобна в эксплуатации и гармонична внешне.

Конструктивные пояса можно обнаружить и в строении головы — они определяются круговыми горизонталями, проведенными на границе роста волос и лба, посередине лба, на уровне бровей, глаз, выступа скул, крыльев

носа, губ, подбородка. Эти конструктивные пояса необходимо иметь в виду при моделировании головных уборов.

В одежде конструктивные пояса не только определяют конструктивные линии, но и часто являются местом расположения различных украшений, становясь конструктивно-декоративными линиями. Другими словами, композиционное решение костюма в значительной степени определено объективным строением фигуры человека, ее важнейшими точками и соответствующими конструктивными поясами.

Конструктивные пояса в костюме могут быть опорными, т. е. от их горизонтального уровня начинается та или иная форма. Например, в одежде прямого или трапециевидного силуэтов опорным является плечевой пояс. В одежде прилегающего силуэта появляется дополнительная опора на линии талии. А в таких изделиях, как юбка и брюки, единственным опорным поясом является талиевый.

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

Схемы пропорциональной фигуры

Фигура человека представляет собой сложный комплекс взаимосвязанных и взаимообусловленных геометрических форм. Дизайнеры, знающие строение человеческого тела, могут грамотно изобразить не только сам костюм, но и драпировки, не имея перед собой натуры. Работа над эскизом костюма, как и над рисунком человеческого тела, невозможна без знания пластической анатомии.

Вертикаль, соответствующая росту человека, разделена на равные отрезки, определяемые анатомическим строением человеческой фигуры, ее основными конструктивными поясами. Всего таких отрезков восемь. В соответствии с этой системой пропорционирования расстояние от темени до линии талии содержит ровно три отрезка, каждый из которых равен длине головы. Расстояние от линии талии до линии пола (основания, на котором стоит человек) включает в себя соответственно пять отрезков. Линия талии

является основным горизонтальным членением фигуры и разделяет ее условно на верхнюю и нижнюю части. Соотношение этих главных частей человеческого тела составляет 3:5, что является приблизительным числовым аналогом «золотого сечения». Линия середины тела проходит на уровне лобка: на верхнюю и нижнюю части приходится по четыре отрезка. В свою очередь нижние четыре отрезка делятся пополам коленной чашечкой — длина бедра составляет два отрезка, а еще два приходятся на голень и стопу. Такая фигура считается гармонически сложенной, она зрительно удлинена, имеет ясно выраженную область талии, вытянутую стройную шею, сравнительно небольшую голову, пропорциональные нижние и верхние конечности.

Интересно, что в каждом элементе членения фигуры можно наблюдать принцип «золотого сечения». Например, в таком соотношении находятся длина вытянутой кисти руки с длиной предплечья, длина предплечья с длиной плеча, длина кисти и предплечья с длиной всей руки от плечевой точки до конца среднего пальца вытянутой руки.

Математическая основа пропорций человеческого тела не носит характера жесткого закона, но от нее отталкиваются как от нормы, объективно существующей и постоянно проверяемой глазом и чувством. Разумеется, не всякая фигура построена по принципу «золотого сечения», которое выражает идеальное представление о соотношениях членений человеческого тела. Однако во все времена человеческое тело являлось объектом и основополагающим предметом стилизации — намеренного искажения естественных пропорций, отхода от канонов построения фигуры. Это связано с тем, что каждая историческая эпоха создавала свои собственные критерии эстетического идеала фигуры человека.

Рассматривая человеческое тело, не трудно заметить, что оно представляет собой очень сложное по форме образование, состоящее из множества более простых форм. В эскизной графике принято упрощать изображение фигуры, приводить ее к простым и понятным геометрическим

формам. Сложная форма головы принимается за овал или яйцевидную форму, торс превращается в трапецию, у которой большое основание является плечевым поясом, а малое — талией.

К форме трапеции можно привести и нижнюю часть тела - от талии до лобка. Такая упрощенная схема позволяет отражать различные особенности человеческих фигур — узкие или широкие плечи, талия, бедра и т. д. В результате получается более или менее худая или полная фигура.

Однако в современной эскизной графике принято изменять соотношения не только горизонтальных размеров. Твердо зная, что голова составляет $1/8$ часть от всего роста, художники часто сознательно изменяют эти пропорции. Так, в некоторых эскизах размер головы может относиться к размеру всей фигуры как $1/10$ или даже $1/12$. Туловище оказывается короче, чем половина фигуры, а бедро и голень удлиняются. Эти искажения естественных пропорций человеческого тела приводят к тому, что зритель воспринимает изображаемого человека еще более высоким и стройным, так как уменьшение размеров головы и удлинение тела и конечностей создает впечатление грациозности, легкости.

Данные приемы оправданы, так как одежда наиболее выигрышно выглядит на высокой стройной фигуре. А поскольку эскиз костюма - это образ, идеал, то в нем возможны отклонения от канонов, утрировка пропорций тела человека, но в разумных пределах. Отклонение от канонических пропорций можно назвать определенной стилизацией.

Тема 3. Приемы стилизации декоративного изображения фигуры человека и его частей. (6 часов).

1. Приемы стилизации фигуры человека;
2. Стилизация частей фигуры (головы, стоп, кистей рук);
3. Графическая подача зарисовки фигуры человека. Черно-белая графика, композиционные средства и приемы изображения.

Обратимся к журналам мод XX столетия. Мода 20-30-х годов характеризуется господством прямоугольной формы во всех изделиях - от легких платьев до пальто, все разнообразие достигается за счет декоративной отделки. Чтобы подчинить этой форме многообразные комплекции фигур, моделирование следовало законам зрительного восприятия - соотношению вертикальных и горизонтальных линий, рельефов и т. д. зрительно расширяющих или сужающих фигуру. Мода предлагала узкую вытянутую фигуру: тонкое длинное тело, маленькая голова, узкие бедра, плоская грудь, хрупкость и изысканность в облике; в изображении фигуры подчеркивалась вертикаль. Рисунок фигуры начинал стремительно вытягиваться. На страницах журналов появились фигуры, в которых модуль укладывался 9-10 раз. Следует обратить внимание, что удлинялась, вытягивалась фигура от талии до колен. Расстояние от колена до пола было близко к естественным пропорциям. Вся фигура в одежде напоминала узкий, очень вытянутый прямоугольник, перекликаясь с модным в ту пору в искусстве и архитектуре конструктивизмом. Рисунок сухой и очень четкий, похожий на чертеж.

В 40-е годы в одежде намечается увеличение объема. Это вносит в моду движение и свободу. Поэтому рисунок заштриховал штрихами, передающими замины, заломы ткани при движении, произвольные складки и т. п. Большая свобода появилась в позах, а от этого динамичным стал и рисунок. Мода предлагает новый идеал - широкие квадратные плечи, тонкая талия. Вытянутость фигуры достигалась за счет ног, а точнее, - голени, торс был сравнительно коротким.

50-е годы - триумф динамики в журнальном рисунке. После переворота в моде, сделанного Диором, одежда начинает увеличиваться в объеме за счет ширины юбок, длины и т. д. (лиф первоначально даже в пальто оставался приталенным). Появляются ситец, тафта, накрахмаленные нижние юбки, увеличивается раппорт рисунка. Накладных деталей совсем мало, они большие, простые по форме, карманы часто нарочито оттопырены, обилие сборок, клешей. Пропорции и характер рисунка резко отличаются от

предыдущих лет. В моде тонкая талия, покатые плечи, крутые бедра. Обувь зрительно увеличивается, что соответствует широким юбкам. Фигура перестает быть вытянутой в длину, ее пропорции в рисунке приближаются к естественным, модуль укладывается 7 - 7,5 раза, но при этом неестественно вытянута шея, подчеркнута покатость плеч. Журнальный рисунок в какой-то степени теряет свойственную ему условность, он становится реалистичнее, причиной чего являются изменившиеся пропорции, а главное - подчеркивание объемности, округлости фигуры. Рисунок перестает быть и филигранно точным. Брызги штрихов, изображающих сборки и складки, разнообразие поз и движений.

В 60-е годы мода вступает на путь постепенного уменьшения объемов. Ее характеризует более тонкая, виртуозная разработка конструкции, едва уловимый переход от формы к форме, что в конечном итоге дает совершенно новое качество. На смену легкости, объемности, эскизности приходит более сухой, четкий, плоскостной рисунок, требующий от художника большой точности. Все это усложняет задачу графического воспроизведения моды. Пропорции рисунка близки к естественной высокой фигуре, модуль укладывается в ней 8-8,5 раза. Исчезают утрированная покатость плеч и неестественно тонкая талия. Ширина плеч равна ширине бедер. Условными становятся только лаконичность цвета и плоскостность изображения. В пропорциях же наступает определенное равновесие.

Во второй половине 60-х годов модный рисунок соответствует предлагаемому модному идеалу - женщина-подросток. Крутые плечи, плоская грудь и довольно узкие бедра, сравнительно короткий торс и длинные ноги. Фигура по пропорциям заключает в себе 8,5 - 9 модулей; причем основное удлинение происходит за счет ног. Рисунок по-прежнему плоскостной, но характер его несколько изменился. Это во многом связано с модными тканями. Отходят в прошлое сложные колористические сочетания ворсовых тканей и тканей типа букле, фактуру которых превосходно передавали плотные кроющие краски типа гуашь или темпера, а по закрытой определенным

цветом плоскости можно было нанести широкой кистью фактуру ворса или разбрызгать мелкие точки, создавая впечатление мелкого букле. Фактура тканей становится плоской, а в легкой группе появляется много натурального и искусственного набивного шелка, акварельных рисунков. Поэтому входит в моду такая подача, где плоскостно, лаконично дан цвет и по нему - черный графический рисунок, или легко, акварельно, с наплыванием одного цвета на другой, изображена набивная ткань и так же четко, графично, как и в первом случае, прорисована вся фигура. Сама фигура теперь менее статична.

К концу 70-х годов отмечается некоторый отход от реалистического изображения фигуры к условности, порожденной тяготением графического языка к орнаментальности. Сама фигура со сложно закручивающимися прядями длинных волос и увеличенной длиной ног становится как бы элементом орнамента. Рисунок характерен для прикладного искусства того времени, им искусно пользуется мода. Это помогает преодолеть инстинктивное сопротивление потребителя новым формам одежды. Используя отдельные элементы одежды прошедших эпох (например, стиля модерн 10-х годов и т. д.), мода вносит соответствующую стилизацию и в графику изображения модели, подсказывая путь к созданию нового направления.

Периоды значительно утрированного рисунка, как правило, кратковременны, их основная цель - приучить наш глаз к новым пропорциям, обострить наше восприятие. Но даже в эти периоды работы лучших художников-графиков отличаются меньшими искажениями.

В 80-х годах пропорции журнального рисунка вновь приближаются к естественным, за исключением несколько утрированно-расширенных и спрямленных плеч. Уплотнение изображения сменяется подчеркиванием объемности за счет передачи драпировок, сборок, складок, характерных модных форм одежды этого периода в 90-х годах на страницах журналов появляются фигуры, в которых взятый нами модуль укладывается 9-11 раз, а модный рисунок соответствует двум модным образам -

«девушка-подросток» и «дама вне возраста». Образ девушки-подростка по пропорциям заключает в себе 10-11 модулей. Узкие плечи, узкие бедра, маленькая голова, длинная тонкая шея, сравнительно короткий торс и длинные ноги. Этот модный образ предлагается для изображения авангардных костюмов и костюмов в спортивном стиле. Модный образ по типу фигуры Софи Лорен по пропорциям заключает в себе 8,5 -9 модулей. Контраст тонкой талии и округлых бедер. Основное удлинение осуществляется за счет ног. Этот образ фигуры хорошо демонстрирует классическую одежду и вечерние платья. В мужской моде на страницах журналов в 90-х годах на первый план выдвигаются тоже два образа. Первый - "сильный физически, даже слегка грубоватый мужчина, сочетающий в разумных дозах умственный и физический труд" (по типу фигуры Арнольда Шварценеггера или Шона Коннери); этот образ по пропорциям заключает в себе 10 модулей и предлагается для изображения одежды классической, спортивной и "ретро".

Второй - юноша-студент, жизнерадостный и беззаботный. По пропорциям 8-9 модулей; этот образ используется для представления молодежной одежды.

Фигура человека и проект-эскиз костюма являются предметом модной стилизации в равной мере, вместе они образуют целостный художественный образ. Каждая эпоха создает свой собственный эстетический идеал человеческого тела. Наиболее отчетливо это видно в изменениях идеала женской красоты – перегибистая фигура Готики с выставленным вперед животом и бедрами (культ беременной женщины), пышные рубенсовские формы (культ мягкости, женственности), в конце XIX в. была модной фигура с S образным силуэтом в профиль (с выставленной вперед грудью и отставленными назад бедрами), в 20-е годы XX в. модной была узкая плоская фигура со сглаженными бедрами и грудью (культ женщины-подростка), в наше время предпочитается стройная, высокая фигура (культ юности).

"Модность" пропорций тела человека в большой степени зависит от модных направлений в одежде. Изменяясь, мода влияет не только на силуэты, объемы и пропорции костюма, но и на пропорции фигуры.

Часто в эскизах пропорции видоизменяются неравномерно по всей длине тела — нижняя часть (ноги) удлиняется значительно больше, чем верхняя (торс и руки). Иногда, изображая модели экстремальной молодежной одежды, художники прибегают при общей вытянутости тела к значительному увеличению размеров кистей рук и стоп. Такая стилизация помогает в несколько утрированной форме также подчеркнуть особенности подростковой фигуры, которая в настоящее время является эстетическим образцом, и придает эскизу дополнительную выразительность и образность.

Разумеется, нельзя подходить с одинаковыми мерками к различным эскизам. Например, представленная на рисунке 49 манера изображения фигуры человека совершенно неуместна при выполнении эскизов костюмов для людей среднего возраста или при эскизировании моделей деловой одежды.

Выбирая тот или иной прием стилизации, нужно обязательно учитывать такие факторы как:

- назначение изображаемой одежды;
- ее принадлежность к определенной возрастной группе;
- образ модели;
- вид и назначение эскиза.

Важно правильно определить и степень стилизации, другими словами, степень условности рисунка. В некоторых эскизах необходимо изображать человека и костюм более точно и подробно, в других — достаточно обозначить общие массы костюма и фигуры. Мера условности изображения зависит от вида эскиза и техники его исполнения. Но в любом случае выбранная художником степень стилизации должна быть общей как для различных элементов одного эскизного листа, так и для серии эскизов.

Дизайнеру важно помнить, что тщательное изучение естественных пропорций человеческого тела с учетом половых и возрастных особенностей,

а также приобретение и совершенствование навыков изображения его имеют первостепенное значение. Ведь незнание анатомии человека и неумение правильно рисовать фигуру нельзя замаскировать никакой стилизацией. Стилизация в костюме - это создание дизайнером современных образцов одежды на основе творческой авторской трансформации первоисточников.

Стилизация в графике костюма – это обобщение, упрощение, плоскостность изображения, выявление через линию и пятно наиболее характерных элементов формы. Стилизация подразумевает отказ от излишней дробности формы тела человека, графичность, при этом возможно удлинение фигуры, а также условно-плоскостная трактовка самого костюма, без детализации.

Работа, над графическим изображением костюма делится на несколько этапов. Каждый этап определяет степень подготовки формирования идеи в создании новой формы костюма.

Источники вдохновения для модельера могут быть разнообразными: от вполне традиционных – природные материалы, растительные формы, живопись, архитектура – до абстрактных или неизобразительных – политические и социальные события, настроение, музыка и др. В процессе ассимиляции, своеобразного «растворения» в костюме мысли дизайнера настраиваются на определенный лад. При проектировании на конкретного человека он ориентируется на его движения, жесты, пропорции, осанку, характер. Вдохновленный актуальными для него источниками, дизайнер переосмысливает свои идеи, корректируя их в соответствии с образом заказчика. В результате изделие создается индивидуально.

Модельерский набросок, в отличие от традиционного, имеет свою специфику, определенную особым видением изображаемого. Прежде чем приступить к рисованию, художник определяет основную цель, чаще всего подсказываемую самой натурой. Этой целью может стать отражение необычного ракурса или позы натурщика, ткань, драпирующаяся по фигуре,

конструктивные швы и линии в одежде, подчеркивающие структурное строение костюма; разнообразие фактур материалов одежды и обуви; детали и дополнения, определяющие характер и образ натурщика.

Помимо этих, варьирующихся, есть и постоянно решаемые задачи; компоновка фигуры в листе, общий характер силуэта, его пропорции и соотношения, четко определяемые положение и форма головы, кистей рук и ступней ног, стилизация лица и волос. Суть модельерского наброска состоит в том, чтобы зафиксировать наиболее интересные черты в облике натурщика, сообщая, а то и вовсе опуская все второстепенное. Такой ход работы дает возможность максимально выявить и подчеркнуть образное начало, являющееся источником дальнейших творческих преобразований.

В зависимости от поставленного комплекса задач избираются соответствующие материалы и выразительные средства. Хорошие навыки компоновки фигуры в листе, пропорционирования костюма дает линейный набросок. В качестве изобразительного средства здесь используется линия, точнее ее качество. Наиболее подходящими материалами являются карандаш, перо, гелевая ручка, фломастер. Не менее интересные результаты дает применение мягких материалов – кисти, соуса, угля и др. Здесь, помимо пластических свойств, линия имеет толщину, придающую наброску особую выразительность.

Иные проблемы приходится решать в работе над пятновым наброском. В пятновом наброске контраст тонов пятна дает границу, исполняющую функцию линии; сама площадь пятна, его динамика, дают представление о постановке фигуры, характере движения, жеста; причем эти стороны наброска здесь выявляются намного ярче и нагляднее, чем в линейном исполнении. Это дает возможность также тщательно исследовать силуэт, его пропорции и масштаб и даже фактуру складок одежды, как это делалось в линии.

Особое внимание в пятновом наброске неизменно уделяется качеству пятна, то есть его фактуре, а также своеобразной «перекличке» этих фактурных пятен в листе, основанной на контрасте или подобии (например, кожа и

трикотаж, жесткая джинсовая ткань и мягкий хлопок и т.д.). Максимально раскрывая выразительные возможности фактурного пятна, мы опускаем подробности формы, либо вообще решаем ее весьма условно. Это дает возможность избежать перегруженности рисунка.

Так, в модельерском наброске практически не используются светотеневые объемные отношения, не всегда полностью прослеживаются линии силуэта. Все это с успехом восполняется свойствами фактурного пятна. Например, иллюзию объема создает насыщение или рассеивание фактуры соответственно освещению. Изменение направления линии или других фактурообразующих элементов также говорит о проявлении объема. Наконец, границы пятна – ровные, рваные, рассеянные – вполне заменяют рисующую линию и достаточно полно информируют о характере силуэта на данном участке.

Линейно-пятновой набросок дает наибольший выбор выразительных средств, стало быть, и большее количество задач, которые переводят на более высокий уровень художественного мышления. Линейно-пятновой набросок может передавать не только раппорт клетчатой ткани, но и его изгибы по фигуре или в фалдах; не только фактуру трикотажа, но и модельные детали, конкретизирующие костюм и образ в целом. Однако это разнообразие возможностей таит в себе определенную опасность. Набросок может стать «многословным», перегруженным информацией, что делает его технически трудоемким и невнятным в восприятии. Чтобы избежать этого, необходимо стремиться к лаконизму, экономии выразительных средств, с тем чтобы каждое пятно и каждая деталь были самоценны в общей системе, не дублируя и не мешая друг другу. Вместе с тем, все они должны быть объединены общим принципом соподчинения гармонического взаимодействия.

Первый курс, второй семестр (30 часов)

Тема 1. Формообразование в костюме. (2 часа).

1.1 Характеристика способов формообразования

В процессе проектирования одежды понятие формы занимает одно из главных мест. Обладая способностью фиксировать наиболее устоявшиеся

черты времени, костюм дает возможность выявить определенную форму, которая представляет собой обобщение, в той или иной степени отвлеченное от реального мира. Трансформируясь во времени, форма сохраняет некоторое постоянство признаков, именно оно очерчивает периодизацию в развитии одежды. Однако для того чтобы понять, как образуется и развивается форма костюма, необходимо четко определить ее значение.

Форма костюма выступает как система, которую можно изучать на уровне разных ее слоев. Так, в качестве исследуемого объекта формы может выступать поверхностный, материальный слой, несущий, например, цветовые характеристики. Но если необходимо понять механизм перемен в развитии самого строя костюма, то есть выяснить внутреннее взаимодействие между его частями, то нужно перейти на другой уровень исследований – структурный, где требуются определенное обобщение и абстрагирование, условное вычленение элементов.

При рассмотрении формы костюма можно выделить четыре основных уровня:

- материально-декоративный уровень – фактура ткани, цвет, декор, линии, отделки, видимые швы;
- уровень конструктивных прибавок – степень прилегания одежды к фигуре в разных местах;
- структурный уровень – структура как геометрическая внутренняя характеристика формы (пропорции, геометрическое оформление, симметрия) и связь между частями;
- уровень пластики фигуры – пластическая форма самой фигуры.

Одним из самых существенных факторов в определении формы костюма является движение. Прочтение и восприятие конкретной модели одежды связано также со временем, так как форма – это пространственно-структурное образование, проходящее через различные фазы движения, которые представляют собой не только перемещение физического тела в

пространстве, но и биологические изменения, изменения интенсивности и напряжения, внутреннее ритмическое движение.

Однако движение следует рассматривать не только как механический фактор, но и, самое главное, как временной. Форма костюма складывается во времени и пространстве благодаря накоплению признаков. Развитие формы во времени означает преемственность, появление эталона, современного стандарта, идеала, периодически нарушаемого рукой художника, что ведет к смене стиля, его развитию, новизне. Временное развитие формы является ее важнейшим признаком.

Таким образом, под *формой* костюма следует понимать динамическую модель пространственно-временной системы, обладающей многоуровневой структурой связи между элементами, фигурой и средой.

Основные законы существования формы – целостность и организация. Форму можно рассматривать в трех аспектах: как единичную элементарную модель-систему, характеризующую конкретный образ человека, как тип, выражающий общую идею группы изделий, и как базовую форму, которая характеризует систему максимум, выражающую обобщенную идею времени.

Форму характеризуют геометрический вид, структура, конструкция, материал и пропорции. Форма, исходная для всех последующих ее вариаций, называется *базовой*. Базовая форма лежит в основе серии изделий, является выражением идеи одежды определенного стиля. Базовой форме костюма свойственны следующие признаки:

- гармонически связанная целостность, основанная на стабильности и единстве составляющих элементов во времени;
- относительно устойчивое соотношение частей на протяжении длительного времени;
- наличие определенной структуры, отражающей научный, технический и эстетический уровень жизни общества;
- выражение определенного пластического образа;

–единство лежащих в ее основе принципов связи между частями системы по геометрическому виду формы, конструктивным и силуэтным линиям, пропорциональному и ритмическому расположению частей и их симметрии, расположению цветовых и тональных масс, материалу, фактуре и характеру декора.

Стилевая базовая форма может стать классической, если она наиболее полно концентрирует в своих элементах существенные признаки времени. Классическая форма отражает преемственность времен и соответствует наиболее общим объективным человеческим характеристикам. Она более концентрированно фиксирует этапные приметы и явления современности и в значительно большей степени, чем модная форма, является интернациональной и демократической.

Известно, что в природе нет абсолютно статичных форм, поэтому каждая форма или ее отдельный элемент стремятся вступить в процесс взаимодействия со средой. Форма – это не только организованный объем, но и отграниченное пространство, где линии фиксируют ее различные состояния: разрастание, напряжение, сжатие. Понятие напряжения по отношению к форме костюма характеризуется траекторией кривизны ее поверхности. Напряженной называют такую форму, поверхность которой приближается по конфигурации к сложным геометрическим телам, описываемым кривыми второго и более высокого порядка.

Всякое произведение искусства нуждается в психологическом и физическом равновесии. С точки зрения физики равновесие – это состояние тела, при котором действующие на него силы компенсируют друг друга. Это такое расположение элементов, при котором каждый из них устойчив. Несбалансированная форма кажется случайной, временной и, следовательно, необоснованной. С целью достижения равновесия любая форма должна иметь центр тяжести, определяющий ее величину и направление движения, который может быть представлен как некоторая психологическая сила. Центр всегда можно установить благодаря не только его обозначенности, но

и взаимодействию сил, исходящих от зрительно воспринимаемого изображения.

Центр формы – это ее часть, своеобразный фокус, определяемый психологически по концентрации и доминантности признаков на данном этапе в развитии формы. Так называемый психологический центр располагают в соответствии с акцентом значимости элементов формы в отличие от центра физического, место нахождения которого зависит от расположения частей формы, пропорциональности, гармонии членений и т. д. Психологическим центром является место расположения главного акцента костюма, который определяет тенденцию формы и дальнейшее взаимодействие ее линий. Изменение положения этого центра трансформирует форму, при этом линии ее поверхности становятся или очень сжатыми, или расслабленными. Перемещение психологического центра свидетельствует о новой фазе развития формы, имеющей свою закономерность.

Итак, форма костюма представляет собой динамическую систему взаимодействующих частей и может быть рассмотрена как пространственно-временная категория. Вместе с тем форма в различные периоды имеет разную степень напряжения и всегда стремится сохранить равновесие.

Обобщая сказанное, можно сделать следующие выводы. Форма костюма – понятие сложное и многоуровневое. Главное свойство формы одежды – состояние постоянного движения, которое определяет характер ее развития и связей между элементами, а также взаимодействие с телом человека и модным пластическим изгибом его фигуры. Форма костюма – это определенное силовое поле, где возникают очаги напряжения. Не случайно формообразование условно называют «энергетическим» процессом, который складывается из отдельных состояний формы, ее фаз и циклов.

Принцип организации формы можно выявить наиболее полно, изучив ее структуру. С этой целью среди различных аспектов рассмотрения формы (функции, материал, технология изготовления и т. д.) выделяют

морфологические черты одежды, имеющие определенные преимущества перед другими признаками, так как они разнообразны, и их легче наблюдать. При исследовании задача заключается в том, чтобы все многообразие изображений, то есть типов и форм костюма выразить через взаимное сочетание небольшого числа элементарных признаков, через комбинацию простых черт, геометрических фигур и их связей.

Структура – это совокупность устойчивых связей элементов формы костюма, обеспечивающих его целостность, сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях. Однако структура – это не просто устойчивый скелет из метрических признаков, геометрического оформления, пропорций, а совокупность правил, по которым из одного конкретного объекта можно получить любой аналогичный путем перестановки его элементов и некоторых других симметричных преобразований.

Чтобы облегчить анализ и восприятие предмета, необходимо стремиться к упрощению его формы, то есть к сокращению числа характерных структурных черт. Отчетливость в восприятии формы является определяющим фактором коммуникабельности идеи, заложенной в одежде. При этом структура не может характеризовать костюм только в общем виде, она должна выявлять его составные части и их связи. Поэтому при исследовании формы целесообразно использовать выделение признаков структуры по степени их значимости в такой последовательности:

- описание геометрической характеристики всей формы, ее внешнего контура – силуэта;
- деталей с уже знакомыми и известными геометрическими фигурами;
- выявление линий наибольшей кривизны, углов, связей, топологии формы;
- установление центра физического или психологического равновесия.

Геометрия формы – это ее качественные и метрические показатели, позволяющие описать параметры и с большой точностью провести типизацию. Чтобы выявить геометрические свойства костюма, необходимо

его форму разделить на составные части, а затем провести визуальное сопоставление, зрительно выделив геометрические образования, приближающиеся к известным простым конфигурациям, то есть провести аппроксимацию.

Расположение форм костюма в порядке близости их геометрического силуэта и пропорциональных членений с учетом размещения психологического центра позволяет составить ряд, дающий представление о семействе форм костюма. При переходе от одной формы к другой изменяется ее конфигурация, что ведет к геометрическому преобразованию одежды.

Поскольку прогноз конкретного состояния формы костюма всегда связан с событиями в прошлом, необходим анализ развития форм на протяжении определенного предшествующего отрезка времени. Чередующиеся модные смены в одежде образуют непрерывное движение формы костюма, находящегося в постоянном развитии.

Формообразование играет большую роль в проектировании костюма, потому что этот процесс включает в себя интуитивный композиционный поиск, опирается на общие закономерности целостного строения формы, на принципы гармонии связей между элементами и предусматривает последующую проверку и корректировку структуры формы для достижения оптимального результата. Проектированию всегда предшествует анализ одежды с точки формообразующего принципа, что требует от дизайнера не только интуиции и одаренности, но и способности к логическому мышлению. В художественном проектировании процесс формообразования достаточно сложен: он предопределяет и внешний вид объемно-пространственной структуры костюма, и конструкцию одежды.

Что же такое формообразование в костюме? Это, прежде всего, принцип организации формы в пространстве и во времени. Существует утверждение, что суть формообразования состоит в процессе саморазвития объекта, превращающем материал в конкретный предмет. Это последовательное изменение и накопление качественных и количественных признаков формы

во времени и в пространстве. В то же время формообразование не является абстрактным понятием, так как на него влияют уровень производства, социальный заказ, географические условия и климат.

В костюме, как в системе с определенными связями между элементами, должен всегда поддерживаться порядок, направленный на изменение состояния этой системы. Поэтому непрерывно идет процесс взаимодействия между составными частями внутри формы одежды, различными ее формами в ходе их становления и развития, между формой костюма и фигурой человека в движении, между одеждой и средой. При этом говорить об общем характере закономерностей моды, исходя только из метрических признаков костюма, будет не совсем верно, поскольку форма характеризуется и своим геометрическим видом, и материалом, и пропорциями, и видом симметрии. Таким образом, формообразование как процесс представляет собой постоянную перестановку элементов и изменение их свойств. При этом происходит постепенное внутреннее движение отдельных элементов, определяющих внешние признаки формы костюма. Однако являющиеся опорными для существования и выявления формы структурные элементы длительное время остаются неподвижными, лишь медленно накапливая изменения в себе. В связи с этим и зрения ее правомерно сказать, что основательно форма костюма меняется не так часто, как кажется с первого взгляда.

Тема 2. Основы композиции костюма. (2 часа).

1. Композиция – как средство художественного проектирования;
2. Категории композиции: тектоника и объемно-пространственная структура;
3. Первичные элементы объемно-пространственной структуры одежды.

Современные знания чрезвычайно расширяют представления о ценности искусства и убеждают в том, что форма предметов, которые создает человек,

тоже подчиняется закономерностям, характерным для пластических искусств, и составляет часть человеческой культуры, ее зримый облик.

Творческая деятельность развивается в двух различных направлениях, выражая, с одной стороны, стремление отразить в рисунке, скульптуре или предмете некоторые объекты и явления окружающего мира, с другой – стремление к созданию форм, не существующих в природе, творимых воображением и фантазией людей. Эти два начала художественного процесса проявляются на всех ступенях развития культуры, каждый раз приобретая новые специфические черты. Причем одним из самых существенных признаков творчества человека является композиция.

Правила создания гармоничного произведения излагает теория композиции, которая изучает общие внутренние закономерности строения форм в искусстве, а также конкретные средства достижения их целостности и единства с содержанием.

Художественное проектирование одежды немислимо без представления о композиции, которая как определенная структурная целостность лежит в основе многих явлений реальной жизни и искусства. Разработка эстетической концепции костюма всегда начинается с поиска его композиционного строя. Проектировщик, обладая талантом создавать совершенный предметный мир, несущий радость людям и одновременно воспитывающий их духовно и эстетически, руководствуется объективными принципами, вытекающими из закономерностей развития природы и общества.

Композиция определяет общие закономерности построения формы в дизайне одежды, предусматривая своей целью получение утилитарно оправданной формы вещи, имеющей функциональную, конструктивную и эстетическую ценность. Композиционный поиск основан на применении для решения проектной задачи ряда определенных приемов. Структура предмета, создаваемая по законам композиции, обладает такими особенностями, которые наилучшим образом отвечают его назначению.

Слово «композиция» происходит из латинского языка (*compositio*), где употреблялось в значениях «составление», «соединение», «сложение частей». Первоначально оно имело довольно широкий смысл: в римском праве этим термином называли примирение сторон при тяжбе, а на арене древнего цирка – противостояние борцов. Но в различных трактовках слова кроется нечто общее, так как в любом случае речь идет о двух сторонах, частях, образующих при соединении некоторое единство. Несколько позже понятие композиции начали использовать древние зодчие, которым принадлежали первые трактаты о законах построения различных сооружений. Затем оно распространилось на живопись и музыку, а после – на литературу и другие виды искусства.

В современном понимании композиция – это структура построения художественного произведения, подбор, группировка и последовательность художественных приемов, образующих в совокупности гармоничную целостность. В архитектурных видах искусства композиционное решение предполагает пластическое единство произведения, обусловленность форм проектируемых предметов их функциональным назначением. Композиция играет существенную роль в процессе художественного познания жизни, воплощения содержания в зрительных, звуковых и других формах художественных произведений, организуя и приводя к определенному единству их элементы.

Композиционное построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением, во многом определяет его восприятие. Композиция – важнейший организующий элемент художественной формы, придающий произведению законченность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому.

В то же время композиция представляет собой особый художественный язык, посредством которого человек передает свои идеи, чувства, отражающие действительность, оперируя элементами создаваемой композиции в зависимости от тех мировоззренческих задач и

функциональных целей, которые перед ним стоят. Композиция лежит в основе творчества, составляет сущность процесса образной переработки материала искусства, как физического, так и идейного, и является целью креативной деятельности.

Понятие композиции на практике рассматривается с различных точек зрения. Оно может подразумевать и само художественное произведение (музыкальное, литературное, абстрактной живописи, декоративно-прикладного искусства и т. д.), и процесс творческой деятельности, в результате которого создается это произведение. Таким образом, правомерны следующие определения данного понятия.

Композиция – это структура, построение, значимое соотношение частей художественного произведения, обусловленное его содержанием.

Композиция – это процесс составления, объединения всех элементов формы художественного произведения в органичное единое целое, выражающее образное содержание.

Искусствовед М.В. Алпатов утверждал, что композиция как способ организации всех структурных элементов какого-либо явления в единство носит всеобщий характер: «Подражая отдельным принципам строения органической и неорганической природы и последовательно развивая их, человек делает композицию основой художественного творчества, средством выражения своего отношения к действительности. Композиция становится в руках человека одним из средств своеобразного познания и подчинения природы. В этом понимании композиция свойственна решительно всем видам искусства. Можно говорить о композиции города или отдельного архитектурного сооружения, о композиции сонаты или романса, о композиции романа, эпопеи или лирического стихотворения... Эта общность служит нередко основой сотрудничества художников, представителей различных видов искусства и рождает так называемый синтез искусств...»

Художник, какой бы областью творчества он ни занимался, должен уметь так располагать все элементы и детали своего произведения, чтобы оно

было максимально выразительным и обладало вместе с тем целостностью. Все должно быть законченным, все должно выражать идею, ничего лишнего, каждая деталь на своем месте. Другими словами, в композиции необходимо соблюдать следующие условия:

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

Творческий процесс работы над композиционным решением представляет собой индивидуальное образное мышление художника, его идеи и представления, реализуемые в конкретном произведении. С другой стороны, без знания правил и закономерностей, на которых зиждется композиция, не может быть подлинного творчества. Композиция является довольно строгой наукой, приемам которой можно научиться, а построение любого художественного произведения можно рассчитать. Для этого необходимы упражнения в композиционном искусстве, выполнение которых приводит к развитию навыков, формирующих настоящего профессионала.

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

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

Композиция костюма, исполняя роль средства приведения всех элементов его структуры в должную взаимосвязь и отражая внутреннюю гармоническую упорядоченность во внешнем проявлении, является понятием организующим, имеющим силу объединять части, составлять из них определенную целостность. Следовательно, *композиция костюма* – это процесс соединения компонентов его структуры в единое целое в соответствии с закономерностями построения формы, при котором все отдельные элементы находятся в определенной связи и зависимости друг от друга, а также это законченный результат такой деятельности.

Являясь как средством, так и итогом творческого мышления, композиция в костюме как произведении искусства становится инструментом выражения идейного замысла, приемом гармонизации формы, структурной основой образа.

Теория композиции базируется на категориях, отражающих наиболее общие и существенные связи и отношения между рассматриваемыми явлениями. В композиции костюма такими категориями являются тектоника 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. К сожалению, встречаются промышленные изделия, форма которых лишена тектонической ясности. Нужно по-настоящему понимать конструкцию, чтобы видеть в ней одно из важнейших эстетических начал для организации формы предмета. Взаимообусловленность конструкции и формы, выраженная в конкретном материале, – это тот наиболее существенный фактор, который предопределяет композицию всякого изделия, начиная от выбора конкретного композиционного приема и заканчивая использованием средств выявления характера формы.

Форма каждого изделия рассматривается также с точки зрения определенного взаимодействия ее элементов между собой как *объемно-*

пространственная структура. Наряду с тектоникой решающее значение для достижения подлинной гармонии формы одежды имеет система связей элементов объемно-пространственной структуры. Обе категории композиции полностью зависят друг от друга. Нарушение тектоники обязательно сказывается на органичности объемной структуры, как и неверное объемно-пространственное решение приводит к погрешностям тектонического характера.

Процесс создания композиции у каждого художника протекает по-своему в зависимости от индивидуальных особенностей автора. При всем многообразии творческих подходов общей чертой этой деятельности является то, что в ней обычно четко просматриваются два основных этапа: возникновение замысла и его реализация в композиции.

Замысел композиции, то есть сложившееся в воображении художника, пронизанное определенной идеей приблизительное представление о содержании и форме будущей модели, возникает или вырабатывается под влиянием различных творческих источников, питающих и обогащающих его воображение и фантазию. Проектировщик одежды черпает идеи и мотивы, способствующие созреванию образов, из многообразия окружающей действительности: природа, произведения художественной литературы, различных искусств, историческое прошлое общества.

Чтобы замысел, родившийся в сознании проектировщика, получил конкретное детальное развитие, нужно продумать пластическую проработку формы, выявить характер силуэта, подобрать материал подходящих свойств и фактуры, определить колористическую организацию композиции, установить наиболее важный участок одежды и выбрать способы его акцентирования.

Для того чтобы костюм был удобен, практичен и красив, необходимо знать его назначение и условия использования. Одежда создается и с учетом сложившихся традиций и представлений о способе деятельности и характере поведения человека. Поэтому ее форма, конструктивное и композиционное

решение, выбор материалов, отделки и цвета подчиняются основным его функциям: утилитарной и эстетической. Характер одежды определяется рядом объективных факторов, которые невозможно игнорировать при разработке композиционного решения. Ими являются климатические условия, социальное положение, физиология, назначение и технология изготовления.

Одной из существенных характеристик современного костюма является его многослойность, которая позволяет одежде наилучшим образом организоваться при учете такого фактора, как климатические условия эксплуатации. Воздействие температуры, влажности и движения воздуха в зависимости от климата по-разному влияет на степень охлаждения тела и, следовательно, требует разного решения и эстетического осмысления одежды.

Социальный статус будущего потребителя проектируемой одежды также является фактором, который необходимо учитывать при разработке композиционного решения костюма. Расширение сферы деятельности человека влечет за собой появление новых специальностей, а это требует создания таких моделей, форма которых должна характеризоваться не только удобством и целесообразностью, но и быть эстетически выразительной, олицетворяя собой вид деятельности человека. Социальное положение в некоторой степени влияет на отношение к моде в костюме, что тоже следует учитывать путем дифференциации и специализации модных стандартов и объектов.

Говоря о физиологическом факторе, прежде всего, имеют в виду возрастные особенности, влияющие на подход к проектированию костюма. Одним из главных требований композиции определяет в значительной степени композиционный строй проектируемого изделия.

При разработке композиции учитывается и такой фактор, как технология изготовления одежды. Если при индивидуальном способе производства композиционное решение учитывает особенности

телосложения и вкусы конкретного потребителя, то в массовом и серийном производстве композиция строится на основе обобщенных, типических черт людей данного периода времени. Причем неперенными условиями композиционной работы в этом случае являются отсутствие ярко выраженной индивидуальности, а также безукоризненный выбор средств и элементов.

Говоря о композиции в костюме, выделяют два основных ее вида: фронтальную и объемную. Это деление в какой-то мере условно, так как на практике имеют дело с сочетанием различных видов композиции. Так, объемная композиция складывается из замкнутых фронтальных поверхностей.

Характерным признаком *фронтальной* композиции является распределение в одной плоскости элементов формы в двух на организации элементов одежды, которая определенными методами связывает человека с изделием.

Труд художника достаточно сложен. Идеи и образы, рождаясь на эмоционально-интуитивном уровне, воплощаются в эскизы, которые затем анализируются, и лучшие из них отбираются для дальнейшего совершенствования с использованием *закономерностей композиции* – основных принципов построения формы одежды. Эту работу выполняют с помощью различных *средств гармонизации формы* – приемов практической деятельности по созданию взаимосвязи, согласованности, соразмерности, стройного сочетания и взаимозависимости всех элементов структуры костюма как единого целого. При этом для определения различных видов композиционного строя используют основные свойства формы, характеристики фигуры человека, цвет, фактуру материала, декор, а также такие категории, как масштабность, пропорции, ритм, отношения между элементами, пластическая организация, симметрия, композиционный центр.

Проектировщик в процессе работы над формой стремится достичь определенной выразительности костюма. В результате длительного поиска

получается форма с определенными *композиционными свойствами*, основными из которых являются соподчиненность элементов, статичность и динамичность, композиционное равновесие и гармоническая целостность.

Рассматривая композицию модели одежды, характеризуют особенности организации отдельных ее объемов, деталей и элементов, обеспечивающих художественную и образную выразительность человека в костюме. Не существует готовых рецептов и обязательных правил в использовании закономерностей и средств композиции. Однако знание различных ключевых положений и принципов, составляющих основу общепринятых понятий, позволяет в каждом конкретном случае достичь художественной целесообразности проектируемого изделия.

Объемная композиция представляет собой пространственное тело, имеющее относительно замкнутую поверхность и воспринимаемое со всех сторон. Выразительность и ясность восприятия объемных композиций зависят от взаимосвязи и расположения элементов формы, вида образующей ее поверхности, от точки наблюдения, а также от высоты горизонта. Объемная композиция всегда взаимодействует с окружающей средой, которая может увеличивать или уменьшать выразительность формы.

Композиция включает в себя такие понятия, как композиционное формообразование, закономерности, средства и приемы гармонизации формы. *Композиционное формообразование* – это процесс такой пространственной. **Вместе с тем их знание дает ту профессиональную подготовку, без которой невозможна плодотворная работа проектировщика одежды. Умение рисовать даже самые сложные модели ни в коей мере не равнозначно знанию художественно-конструкторской грамоты. Необходимо владеть основными принципами, согласно которым строится композиция любого изделия.**

В качестве основной категории творчества в процессе работы над композицией проектировщик использует гармонию, связывая представление

о ней с такими понятиями эстетики, как прекрасное, чувство меры, грация, целостность, единство в многообразии, соответствие формы ее содержанию.

Слово «гармония» пришло из древнегреческого языка (*harmonia*), где оно обозначало стройную согласованность частей одного целого. Учение о гармонии насчитывает не одно тысячелетие. Как эстетическая категория гармония связана с философскими учениями о природе, с закономерностями познания и сущностью прекрасного.

Гармония выявляет общую логику развития, единство формы и содержания. В широком смысле гармония – это обобщение законов композиции, в более узком значении – грамматика, правила построения, координация элементов. Вместе с этим она является такой организацией элементов формы или среды, которая помогает достичь совершенства эстетических норм определенной эпохи. Гармония фиксирует наиболее характерные черты стиля, высшую стадию его развития. В основе гармонии лежит идеальное или каноническое представление об образе человека.

Гармония – связь, стройное сочетание, согласованность, соразмерность различных качеств предметов или явлений, элементов или частей одного целого.

Внутри любой формы костюма существует определенная тенденция к единству. Она выражается во взаимном стремлении друг к другу всех его элементов и их уравновешенности по ряду признаков. Гармонично сопряженное, единое целое всегда производит благоприятное впечатление, успокаивает, вызывает удовлетворение. Однако взаимодействие элементов костюма обусловлено не только функцией, которая их объединяет и делает подобными, но и самодовлеющей структурой каждого компонента. Это упорядочивает схему их соединения, делает элементы взаимообусловленными.

Принцип гармонизации должен осуществляться с учетом соразмерности формообразующих факторов, конструктивных расчетов элементов, экономических показателей и эстетических достоинств конструкции. При

проектировании этот принцип необходимо проводить в жизнь комплексно, оценивая отдельные характеристики не только с позиции эффективной целесообразности, но и вместе с художественным замыслом, а не в отрыве и не в ущерб ему.

В любом виде искусства разнообразие решений композиции диктуется самой жизнью. Композиционные системы и приемы изменяются вместе с историческими условиями, эстетическими взглядами общества, с развитием самого искусства, его творческого метода. Они получают свое конкретное выражение в зависимости от характера и назначения художественного произведения, от специфических требований отдельных видов и жанров искусства, от взглядов и индивидуального мастерства художника.

Наряду с исторической изменчивостью систем и приемов, композиция содержит в себе и ряд устойчивых принципов, среди которых основными можно назвать единство содержания и формы, а также целостность структуры. Главные принципы определяют различные закономерности и правила композиционного построения, свойственные каждому виду искусства. Они являются объективными и общими, обуславливая гармонию живой и неживой природы.

В художественном проектировании одежды выделяют следующие основные композиционные закономерности: подчинение компонентов и средств композиции назначению костюма, наличие композиционного центра и соподчинение элементов формы, их соразмерность с фигурой человека и между собой, целостность композиции.

Тема 3. Объемно-пространственная форма одежды. (6 часов).

1. Понятие внешней формы одежды;
2. Геометрический вид формы;
3. Линии формы;
4. виды силуэтов;
5. Вид поверхности формы;
6. Размер и масса формы;

7. Членение формы.

Вопросы формы и формообразования являются определяющими в профессиональной деятельности дизайнера, составляя содержание композиционного поиска. Характер формы костюма, рассматриваемый как его эстетический облик, представляет собой то важное свойство, с которого начинается проектирование, а также то зримое комплексное средство, которое выражает образность вещи, ее эмоциональное воздействие. Создание художественно выразительной формы – главная задача проектировщика, так как именно изменение и развитие форм одежды отражает сущность моды.

Формообразование – категория проектной деятельности, обозначающая процесс разработки формы в соответствии с общими ценностными установками, структурирование создаваемого предмета, при котором определяются функциональные, пространственные, пластические, конструктивные, технологические свойства изделия. Композиционными элементами формообразования являются такие свойства формы, как ее геометрический вид, конструкция, величина, массивность, силуэт, фактура, цвет.

Всякий предмет обладает формой, которую воспринимают как способ внешнего выражения его содержания, информирующий зрителя о конфигурации, конструкции и месте, занимаемом в окружающем пространстве. **Форма** является основной объемно-пространственной характеристикой любого объекта материального мира, это морфологическая и структурная организация вещи, возникающая в результате содержательного изменения материала в процессе формообразования. В выразительных проявлениях формы участвуют ее собственные свойства, пространственные связи, средства и способы ее изображения. Согласование и взаимодействие всех этих качеств – необходимое условие композиции.

Костюм на протяжении определенного отрезка времени обладает устойчивой организацией отдельных своих частей (предметов одежды и дополнений), то есть характеризуется некоторой пространственной

структурой. Ее внешним проявлением, границей относительно окружающей среды служит форма костюма. При этом под структурой понимают некоторую систему геометрических элементов формы, обусловленную образным, функциональным и техническим решением.

Форму костюма следует рассматривать как объемный пространственный объект, имеющий три измерения. Выделяют следующие основные принципы построения формы:

- обусловленность конструктивных качеств одежды ее функциями;
- пропорциональное взаимодействие частей костюма, связанных с конструктивной основой;
- распределение массы внутри формы одежды в зависимости от значимости частей и свойств материалов;
- выявление поверхности, ограничивающей форму костюма, в соответствии с распределением массы и свойств материалов.

Таким образом, основной закономерностью существования формы является цельность в организации всех ее элементов. Кроме того, при проектировании одежды обязателен учет ее связи с фигурой потребителя. Строение тела человека определяет специфические особенности формы, воспринимаемые как объективность. Характер видоизменения костюма как пространственной структуры находится в прямой зависимости от степени его объемности и от пластических свойств материалов, из которых он изготовлен, что необходимо учитывать в художественном проектировании одежды.

Форма обладает рядом объективных физических свойств, вызывающих у зрителя определенные ощущения и помогающих созданию художественной выразительности костюма. Важнейшими из них, как уже отмечалось, являются геометрический вид, конструкция, величина, массивность, силуэт, фактура, цвет. Чтобы получить полное представление о форме одежды, необходимо исследовать эти ее основные характеристики. Как правило,

между ними существует определенная взаимосвязь и зависимость, изменение одного свойства формы влечет за собой развитие и других ее элементов.

Геометрический вид – свойство формы, определяемое соотношением ее размеров по всем направлениям развития, а также конфигурацией ее поверхности, которая может быть прямолинейной или криволинейной. По соотношению размеров различают линейный, плоскостной и объемный виды формы. По характеру поверхности форма может быть плоской, выпуклой, вогнутой, выпукло-вогнутой, гладкой, ломаной, ступенчатой и т. д.

Конструкция – внутреннее устройство формы, взаимное расположение и сопряжение ее частей, состав элементов структуры одежды.

Величина – это соотношение размеров определенной формы с габаритами других аналогичных форм при их сопоставлении. Сходные по геометрическому виду предметы одежды могут значительно различаться по величине.

Массивность – это зрительно воспринимаемое количество формы одежды в целом или отдельных ее частей. Это свойство определяется рядом факторов. Во-первых, величиной самой формы и ее частей, причем большим габаритам соответствует большая массивность. Во-вторых, масса одежды зависит от ее геометрического вида и силуэта, при этом максимальной массивностью обладают формы, у которых все три измерения близки по величине (куб, шар), а минимальную массу имеют формы, приближающиеся к линейному выражению. Степень заполнения формы в пределах ее границ конструктивными и декоративными линиями, деталями или отделкой также предусматривает различное зрительное восприятие тяжести формы. Масса будет мало ощутима при наиболее разреженном заполнении, а весома при плотном заполнении формы. Значение для массивности формы имеют также цвет, фактура и характер рисунка материала, из которого изготовлена одежда. Немаловажна и величина сопоставляемых с ней предметов, так как масса формы увеличивается при сравнении с меньшими объемными телами, и, наоборот, уменьшается при расположении рядом с большими.

Массивность костюма оказывает существенное влияние на восприятие фигуры человека, особенно в случаях отклонения ее параметров от средних стандартных показателей.

Фактура – характер строения поверхности формы, который может изменяться от абсолютно гладкого до очень рельефного. Различают активную фактуру, имеющую достаточно крупные структурные элементы поверхности, и пассивную фактуру, гладкую или с мелкими, едва различимыми элементами. Активная фактура зрительно увеличивает массивность предмета одежды, делает его более осязаемым и весомым.

Цвет – самая эмоционально выразительная характеристика формы, активно влияющая на восприятие других ее свойств и помогающая созданию образного строя костюма. Цвет становится принадлежностью формы одежды ввиду того, что это не отъемлемое свойство используемых материалов. Один и тот же цвет в разных условиях может проявлять индивидуальность отдельного человека или быть символом у народа на протяжении целой эпохи. Существует и традиционное отношение к цвету как к характеристике, определяющей назначение одежды по половозрастному признаку, функциональному назначению, профессиональной принадлежности. Цвет в костюме несет большой объем информации и в определенном смысле выполняет функции знака.

Положение костюма в пространстве определяет его силуэт, представляющий собой проекцию формы на плоскость в виде комплекса различных сопряженных друг с другом прямых и кривых линий. Силуэт является наиболее точной и исчерпывающей характеристикой формы.

Силуэт – это плоскостное изображение объемной формы одежды, акцентирующее ее основные особенности. Это своеобразная рамка, в пределах которой разрабатывается композиция костюма. Как правило, форму характеризуют фронтальным силуэтом. Обращение к профильному силуэту необходимо в тех случаях, когда фронтальный силуэт не дает четкого

представления о модных линиях и формах, а также когда существует несимметричное расположение массы костюма спереди и сзади.

Силуэт костюма зависит от размеров, расположения и конфигурации определяющих его линий: линии плеч, линии талии, линии низа, линий бокового контура. Их называют *силуэтными линиями*. Для характеристики силуэта его, как правило, сравнивают с одной простой геометрической фигурой (квадратом, прямоугольником, трапецией, овалом) или с комбинацией нескольких фигур разной степени сложности, отдаленно напоминающей человека в одежде.

Эстетическое восприятие и выразительность силуэта во многом определяются качеством технической проработки формы костюма, конструктивная построенность которой создает характер силуэта. Но бывает и обратная связь: один и тот же силуэт можно в ряде случаев получить разными конструктивными решениями.

Итак, плоскостное зрительное восприятие объемной формы, ограниченной контурами, дает представление о силуэте одежды. Интересен механизм восприятия глазом формы костюма. Если взять за исходную схему человеческую фигуру с нанесенными на ней конструктивными поясами и точками, обозначающими места костно-мышечных сочленений, и по-разному соединить эти точки линиями, то получаются разные плоские геометрические фигуры – аналоги форм одежды. Ими могут оказаться треугольник, прямоугольник, трапеция, овал, два треугольника с вершинами в общей точке и другие.

Если исходные точки соединить под прямым углом, получается прямоугольный силуэт одежды. Более свободным, расширенным книзу, оказывается трапециевидный силуэт. Отличной по очертаниям от предыдущих аналогов формы костюма является приближающаяся к овалу округлая фигура. Овальный силуэт образуется при проведении через исходные точки лекальных линий. Силуэты могут быть схожи с более сложными геометрическими фигурами, в которых соответственно

сочетаются полуовал с прямоугольником или трапецией, трапеция с прямоугольником или трапецией и т. д.

Иногда силуэт сравнивают с различными буквами или предметами. Так, силуэт одежды с сильно зауженными плечами и плавным расширением книзу сравнивают с буквой «А», а силуэт юбки, сильно зауженной книзу, называют «бочонком». В основе любого костюма, если не точно, то, по крайней мере, приблизительно, можно увидеть ту или иную геометрическую фигуру.

Таким образом, силуэты могут быть классифицированы по виду *геометрической основы*, которая их характеризует, или к которой они приближаются. Кроме того, силуэты можно классифицировать по *степени прилегания* к телу человека, выделяя свободный, расширенный, полуприлегающий, приталенный, зауженный книзу и другие. Именно по этим двум основным признакам изменения силуэта можно сопоставлять и сравнивать формы костюма.

В наибольшей степени форму и размеры одежды определяют основные параметры фигуры человека. Причем соотношение между размерами изделия и размерами тела на разных участках неодинаково. В одних местах одежда, независимо от ее вида и характера общей формы, достаточно плотно прилегает к поверхности фигуры и в наибольшей степени повторяет ее форму. На других же участках размеры изделия могут значительно отличаться от размеров тела. В соответствии с этим форма костюма может быть разной степени свободы или прилегания.

В прилегающей и полуприлегающей одежде область талии фигуры, как правило, более или менее выявлена. В результате этого внешние криволинейные контуры таких форм оказываются сходными с соответствующими характеристиками поверхности тела человека, то есть повторяют ее конфигурацию в большей или меньшей степени. Не случайно их в моделировании называют формами подобных и сближенных с фигурой отношений. Одежда объемная, имеющая формы контрастных с фигурой

отношений, свободно облегает поверхность тела человека и повторяет ее лишь на опорных участках.

Силуэты, выявляющие и повторяющие естественные контуры фигуры, называют *скульптурными*. К ним можно отнести полуприлегающие силуэты, не фиксирующие талию, и приталенные силуэты, предполагающие различную степень прилегания, но при этом обязательно акцентирующие область талии, которая может иметь различную протяженность и уровень расположения в зависимости от моды.

Силуэты, отступающие от естественных очертаний фигуры, называют *декоративными*. Они маскируют или скрывают линии поверхности тела человека, зрительно деформируют и искажают его пропорции и формы, как бы отвлекая от них внимание. Свободные силуэты практически полностью абстрагируются от фигуры, за исключением плечевой опорной поверхности, в области которой могут существовать различные типы соотношения между ними: полное следование силуэта за плечевым контуром, деформация естественной линии плеч, частичное выявление плечевого пояса.

Силуэты отличаются характером взаимодействием с пространством. Наиболее активны с этой точки зрения скульптурные силуэты Х-образной формы, структура которой жестко очерчена пространством по бокам. Во взаимодействии с декоративной формой трапеции пространство обтекает ее, вызывая некоторую динамику восприятия силуэта, но менее активно. В случае овальной или прямоугольной формы пространство почти не взаимодействует с силуэтом, создавая впечатление отсутствия динамики при скольжении по боковому контуру. Формирование силуэта и выявление его деталей, определяющих участие пространства в объемной структуре, составляет содержание композиции костюма как сложного творческого процесса.

Как ни разнообразны варианты силуэтов костюма по виду геометрической основы и по степени прилегания, в начале прошлого века в связи с переходом на индустриальную основу производства одежды и общим

упрощением ее форм были выделены основные силуэтные группы: прямого силуэта, трапециевидного силуэта, полуприлегающего силуэта, приталенного силуэта.

Прямой силуэт по геометрическому виду близок к прямоугольнику или квадрату в зависимости от соотношения вертикальных и горизонтальных размеров, а также к перевернутой большим основанием вверх трапеции. Ширина такой одежды примерно одинакова, уравновешена на всех уровнях фигуры. Прямой силуэт может иметь жесткий, четко выраженный контур или мягкие, скругленные очертания, что определяется пластическими свойствами материалов, из которых изготовлен костюм. Одной из модификаций прямого силуэта является овальная форма, имеющая округлую линию плеча и некоторое заужение к низу изделия. Одежда прямого силуэта по степени прилегания к фигуре бывает большого, умеренного или малого объема.

Трапециевидный силуэт по геометрическому виду, как правило, соответствует трапеции с меньшим основанием верху и большим основанием внизу, что предусматривает наличие в изделии обязательного расширения книзу, которое бывает различным по величине, но всегда начинается выше уровня талии. Такая одежда может быть большого, умеренного или малого объема, что обычно определяет уровень начала расширения: чем больше свобода изделия, тем выше оно начинает расширяться книзу. Одним из традиционных представителей данной группы является А-образный силуэт.

Полуприлегающий силуэт характеризуется своей приближенностью к естественным пропорциям фигуры человека, уравновешенностью ширины на уровнях груди и бедер, геометрически напоминая прямоугольник с изогнутыми навстречу друг другу боковыми сторонами. Такая одежда повторяет форму тела, делая плавный прогиб в области талии на естественном месте, поэтому проектируют ее умеренного или малого объема в зависимости от степени прилегания.

Приталенный силуэт по своему геометрическому виду может быть очень разнообразен, представляя собой комбинацию плоских фигур, которая

обязательно предусматривает акцент в области талии, по-разному расположенный относительно естественного уровня. При этом модели одежды значительно отличаются, предполагая различную протяженность участка приталивания и соотношение объемов сверху и внизу, которые достаточно самостоятельны и бывают большими, умеренными или малыми в зависимости от степени прилегания. Традиционными считаются силуэтные формы «песочные часы» и Х-образная, общей чертой которых является плотно облегающий фигуру лиф. Х-образный силуэт напоминает две трапеции, соединенные между собой малыми основаниями по линии талии. Такая одежда имеет заметный контраст между расширенными линиями плечевого пояса и низа и тонкой талией. В изделиях силуэта «песочные часы» малообъемный лиф сочетается с плотно облегающей юбкой, разделяясь линией талии. В результате эта форма не так активна, как Х-образная.

В пределах выделенных силуэтных групп допустимы различные модификации. Например, все традиционные силуэты могут удлиняться и сужаться, приобретая более динамичную конфигурацию, или расширяться, становясь статичными и устойчивыми. Вариации моделей на основе базовой формы всегда зависят от эстетических и стилевых требований текущей моды. Не случайно смена модных направлений в одежде характеризуется в первую очередь сменой ее силуэтов. Нередко модельное разнообразие создают и без изменения пропорций силуэта, используя линии, детали и элементы различного назначения, цвет, рисунок и фактуру материала и т. д.

Форма костюма создается путем конструктивного решения и сопряжения отдельных объемов. Контуры одежды, ее отдельных частей и деталей можно рассматривать как линии. Композиция формы строится путем использования линий разного вида, выполняющих определенную функциональную нагрузку: силуэтных, конструктивных, декоративных, конструктивно-декоративных.

Силуэтные линии – это контуры плоскостного зрительного восприятия объемной формы, характеризующие внешнее очертание одежды, ее объем и пропорции, а также определяющие конфигурацию костюма на виде спереди и в профиль. Как было сказано ранее, к ним относятся линия плеч, линия талии, линия низа, линии бокового контура.

Одним из ведущих факторов моделирования современной одежды является конструктивное решение, внутренняя разработка формы в зависимости от характера ее силуэта, соединение отдельных частей и объемов в единое целое. При этом решающее значение в создании конструкции модели принадлежит именно линиям.

Конструктивные линии – это линии, по которым происходит сопряжение составных частей, деталей, элементов формы в единое целое определенной конфигурации. Можно также сказать, что это линии, которые делят поверхность одежды на отдельные части, детали, элементы с целью создания объемной формы. Таким образом, отличительной функциональной особенностью конструктивных линий является их обязательное участие в формообразовании костюма. К ним относят соединительные швы, горизонтальные и вертикальные линии членения формы, рельефы, складки, вытачки, подрезы и т.д. В большинстве случаев, участвуя в решении одежды, конструктивные линии малозаметны в готовом изделии, так как они повторяются во многих композиционных разработках, и глаз, привыкая, воспринимает их не как модельные элементы, а как неизбежную закономерность построения формы.

Конструктивно-декоративными называют линии, которые, кроме выполнения функциональной нагрузки по формообразованию, эстетически оформляют одежду. Их конструктивность заключается в обеспечении внутреннего построения формы костюма, а декоративность – во внешнем ее украшении и модельном обогащении. Конструктивно-декоративными становятся те конструктивные линии, которые сопровождаются декоративным оформлением (строчкой, вышивкой, шнуром, тесьмой и т. д.).

Декоративные линии определяют рисунок эстетического оформления костюма внутри формы и не связаны с его конструкцией. Ими являются различные элементы отделки в виде не образующих форму швов, контурных линий некоторых деталей (воротника, лацкана, манжеты, кармана), полос вышивки, кружева, мережки, тесьмы и т. д.

При создании силуэта любая линия может оказаться значимой. В композиционном решении не допустима перегруженность модели линиями разного характера, которая может вносить дисгармонию. В то же время, чрезмерная насыщенность модели однородными линиями утомляет своей монотонностью.

Форма одежды предполагает определенное взаимодействие всех своих элементов друг с другом и с пространством. Она представляет собой объемную структуру, которая может быть как предельно простой, так и весьма сложной. Независимо от степени сложности формы, система связей всех ее элементов имеет решающее значение для обеспечения подлинной гармонии. Композиция костюма как объемно-пространственной структуры может развиваться от одного исходного силуэта по принципу изменения его в целом или трансформации какой-либо одной части в том или ином конструктивном поясе.

Содержание композиции костюма, который следует рассматривать как систему взаимодействия главных и соподчиненных элементов, составляет совокупность образующих его частей формы, соотношение их объемов, общие пропорции, силуэт. Формообразование одежды осуществляется, главным образом, конструктивным методом, при этом различают те части формы, из которых складывается основа изделия (лиф, юбка, рукав), а также те, которые служат для внешнего обогащения модельного решения (декоративные элементы, детали).

Формы первого вида относятся к стабильным элементам костюма, их еще называют главными в его структурной организации. Будучи функционально ведущими, они не всегда становятся главными в

художественном смысле. Формы второго вида, по существу являющиеся мобильными элементами костюма, определяют как декоративные. Особенностью декоративных частей формы является то, что они не могут существовать самостоятельно, вне главных образующих частей одежды, без подчинения им. Включенные в состав структуры формы, декоративные элементы и различные детали становятся естественно необходимыми только в том случае, если они способствуют эстетической выразительности, развивают и дополняют художественный образ костюма.

Рассматривая одежду как организованную пространственную структуру, состоящую из элементов различных параметров и разного назначения, следует назвать еще одно важное комплексное свойство формы, которое вбирает в себя некоторые признаки уже перечисленных ее свойств. Речь идет о пластичности формы костюма.

Пластические свойства формы определяются характером сопряжения отдельных ее частей, степенью постепенности их перехода друг в друга, которые могут меняться в очень широком диапазоне от максимальной резкости до максимальной плавности. Это может придавать форме одежды жесткую сухость, скульптурность, геометрическую четкость разного вида или мягкость, овальность, текучесть, нервную прихотливость. Пластические свойства формы костюма зависят от ее геометрического вида, конструктивного решения, величины, силуэта. Кроме того, немаловажную роль в создании пластики одежды играют фактура и свойства материалов.

Текстильные и другие виды материалов, используемые для изготовления одежды, обладают рядом физических свойств, которые способны во многом определять степень пластичности формы проектируемого изделия (драпируемость, растяжимость, сжатие, изгиб и т. д.). Их поэтому и называют пластическими свойствами материалов, четко обозначая прямую зависимость между ними и характером пластики формы.

Работая с различными материалами, проектировщик должен предвидеть их поведение в будущем костюме, раскрыть их художественные и

выразительные свойства. Качество ткани обуславливается волокнистым составом, способом выработки, характером отделки. Все это по-разному воздействует на пластику материалов, на их возможность образовывать мягкие или жесткие складки, плотную или рыхлую структуру, сохраняющую заданный объем или меняющую его, определяя этим весь композиционный строй изделия. Влияние пластики ткани на форму одежды огромно. Поэтому при создании костюма определенного геометрического вида следует из огромного разнообразия материалов выбрать только те, которые своими пластическими свойствами при определенном конструктивном решении смогут обеспечить постоянство проектируемой формы.

Кроме пластических свойств одежных материалов для проектировщика важным при создании формы костюма является их фактурная особенность, то есть внешнее проявление структуры ткани. Конкретные фактурные и пластические свойства материала – это как бы неразделимые символы в практике изготовления одежды.

Воспринимая костюм в целом, обычно получают впечатление о *характере формы*, то есть о том особом синтезированном свойстве композиции, которое вбирает в себя многое от других свойств. Оно проявляется как эстетический облик одежды только в том случае, когда каждое из рассмотренных ранее свойств формы применен проектировщиком по назначению, использовано для составления гармоничной целостности в соответствии с художественной идеей. Характер формы костюма – это зримое, комплексное средство выражения образности и эмоционального воздействия одежды.

Форма должна отвечать непосредственному назначению проектируемого изделия, поэтому целесообразность ее построения в связи с выполняемой функцией является основным и исходным критерием формообразования. Для предметов личного пользования форма обуславливается видом деятельности людей, особенностями их потребления и вытекает из научно обоснованных взаимосвязей человека с окружающей

средой. Функциональность формы может быть представлена как рациональность ее объемно-пространственной структуры и максимально возможное соответствие определенному назначению изделия.

Проектируемая одежда должна быть удобной, практичной и красивой. Для этого ее конструктивное решение, материалы, отделку, цвет следует подчинить основным функциям: утилитарной и эстетической. Форма костюма становится целесообразной и выразительной при условии художественно грамотного ее решения: четкости силуэта, точности пропорциональных отношений частей одежды, ясности ритмического строя деталей, правильного выбора цвета. Все в композиции должно подчиняться основным функциям костюма и выражать их. Содержание художественной формы одежды следует всегда приводить в соответствие и органическое единство с ее практическим назначением. Иначе говоря, эстетика костюма должна быть целесообразной.

Целесообразность современных форм одежды – это результат длительного и сложного исторического процесса, который привел к тому, что одежда стала удобной в пользовании, комфортной для организма человека в соответствии с ее назначением. Постоянно углубляющаяся дифференциация одежды по выполняемой функции ведет к неизбежной дифференциации ее форм.

Композиция как объемно-пространственная структура определяется фигурой человека, которую можно рассматривать в качестве основы для размещения массы одежды и наращивания ее формы, характер которой обуславливается функциональностью костюма. Перечень и вид элементов, которыми создается его гармоничная целостность, в свою очередь, определяется пластическим рисунком формы, зависящим от пластики и свойств материала. Таким образом, возникает цепочка взаимосвязи ряда значимых в проектировании факторов: функция костюма, пластика материала, пластичность формы, пластический рисунок одежды, обусловленный ее функциональностью.

С точки зрения геометрии, человеческая фигура – сложное пространственное образование. На поверхности ее отдельных частей невозможно обнаружить ни одной прямой или правильной кривой линии. При проецировании любой части тела человека на плоскость получают контур, состоящий из лекальных кривых, каждый участок которых имеет свой радиус кривизны. Однако для простоты абстрагирования от частных визуального восприятия при характеристике поверхности фигуры оперируют сходными по очертаниям с реальными формами геометрическими аналогами.

Разные пространственные формы, к которым относится и костюм, обладают свойством производить различные впечатления, которые складываются из свойств составляющих их элементов, сочетаний и связей между ними. Свойства композиции костюма как объемной формы не являются постоянными и могут изменяться в определенных пределах, имея большое количество состояний, которые при их сопоставлении дают безграничные возможности сочетаний и служат первичным и основным материалом в композиционной работе проектировщика.

Первое зрительное впечатление производит геометрический вид формы костюма, который определяется степенью объемности, соотношением размеров формы в целом и отдельных ее частей, а также характером поверхности.

Степень объемности одежды зависит от соотношения измерений формы по трем координатам пространства и проявляется в ограниченном диапазоне, не выходя за рамки возможностей человеческой фигуры как опоры для костюма, однако в этих пределах она довольно разнообразна. Наименьшую объемность имеют формы, приближенные к вытянутой прямой или кривой линии, явно выраженные в одном измерении (линейный характер формы), а наибольшую – формы, приближенные к кубу или шару, выраженные в трех измерениях (объемный характер формы). Промежуточной между линейной и объемной формами является выраженная в двух измерениях форма, приближенная к прямоугольнику (плоскостной характер формы).

Степень объемности, зрительная легкость или тяжесть одежды зависят от величины ее формы, которая выражает соотношение между параметрами одежды и фигурой человека, а также между отдельными частями формы. Чем заметнее проявляется разница в размерах одной части костюма по сравнению с другой, тем выразительнее, декоративнее форма и силуэт одежды в целом.

Свойством зрительно увеличивать или уменьшать форму костюма, придавать ей легкость или тяжесть обладает цвет. Величина и масса формы зависят и от заполненности рисунком поверхности материала, а также его фактуры. Ткани с ярко выраженной рельефностью зрительно увеличивает объемность, тяжесть одежды, а гладкие, прозрачные, блестящие поверхности, наоборот, зрительно уменьшают, придают легкость костюму.

Основным законом существования формы является цельность организации, которая предусматривает правильное ее построение с точки зрения тектоники, выражающееся, прежде всего, через пропорции, когда все элементы костюма обладают общими свойствами. В перечне основных характеристик формы (геометрический вид, конструкция, величина, массивность, фактура, цвет) особую значимость в связи с развитием моды приобретает силуэт, который можно рассматривать как основное выражение определенных форм одежды в отдельные периоды времени.

История моды – это история развития силуэтов, сложных по очертанию и простых, близких к прямоугольнику, трапеции или овалу. При анализе модных изменений в силуэте костюма используют линейный рисунок, изобразительный аналог модной формы одежды, четко обозначающий ее на плоскости и приближающий к той или иной геометрической фигуре. Такие аналоги встречаются в одежде всех временных периодов моды XX в. Их можно использовать также и при исследовании костюма более ранних эпох (XV-XIX вв.).

Из основных силуэтов одежды наиболее устойчивым является прямоугольник. Другие две ведущие геометрические формы, трапеция и овал, оказываются скорее его переходными модификациями, чем

самостоятельными образованиями. Особенно это характерно для овала. Правда, в определенные периоды организации костюма трапеция становится на один уровень с прямоугольником по степени устойчивости силуэтного рисунка и рациональности. Овал как самостоятельная силуэтная форма господствует в моде реже, чем другие. Он чаще проявляется в качестве признака округлости, фрагментами входящего в прямоугольную или трапециевидную конфигурацию костюма. Классическим в одежде считается подчеркивающий контуры фигуры человека приталенный силуэт, образуемый двумя треугольниками или трапециями, соединенными между собой малыми основаниями,

Известно, что развитие модной формы одежды проходит три стадии: зарождение, развитие и достижение полного расцвета, разрушение и смена предыдущей формы следующей за ней новой. Таков процесс смены одного силуэта другим. Известно также, что в моде одновременно может существовать несколько силуэтных форм. Переход от пластики старого силуэта обуславливается постепенным возникновением пластических признаков новой формы. В переходный период существуют как основной силуэт, так и его производные варианты с характерными особенностями и дополнениями, которые сочетают в себе различные признаки основного силуэта и не свойственные ему формообразующие элементы.

Анализ развития модных форм женской одежды показывает, что на смену периодам, когда так или иначе подчеркивается физическое строение фигуры человека, приходят периоды, когда ее очертания скрываются. В первом случае предусматривается пластическое формообразование, во втором – геометрическое. Эти две противоположные тенденции создания форм костюма взаимосвязаны, в моде они никогда не существуют отдельно. Их взаимодействие можно назвать диалектическим равновесием, предполагающим господство в определенный модный период пластического или геометрического характера линий силуэта, мягкости или жесткости формы.

Последовательная сменяемость названных тенденций производит впечатление повторяемости циклов моды и преемственности образов, но это относительно. При кажущемся повторе силуэтов явно прослеживается диалектика развития, так как время накладывает свой отпечаток на зрительный образ костюма. В последние годы в моде практически нет диктата какой-либо одной формы, а сосуществуют два или три силуэта, характеризующие разную степень прилегания одежды к фигуре человека.

Одним из основных компонентов композиции являются линии, которые играют большую роль, так как ведут взгляд зрителя по поверхности объемной формы костюма, создавая динамику или задерживая движение. Композиция строится на прямых, кривых и ломаных линиях, причем кривые могут быть с постоянным радиусом кривизны (дуги, окружности) или с переменным радиусом кривизны (параболы, гиперболы, спирали).

Эмоциональное воздействие линий различно. Прямые и дуги окружностей выражают равномерное, спокойное движение, в их природе заложено постоянство изменений. Совсем другие эмоции вызывают линии с переменным радиусом кривизны, они динамичны, выражают неравномерное ускоренное или замедленное движение. В движениях линий возможна не только плавность, но и скачки или обратные направления. В любом случае они участвуют в формообразовании, создавая пластическое своеобразие костюма. Сама же пластика формы, проявляясь прямолинейно или криволинейно, может быть мягкой и жесткой, что обуславливается в значительной степени качественными характеристиками материала.

Характер расположения тех или иных линий также влияет на эмоциональное восприятие композиции костюма. Вертикаль выражает строгость, лаконичность. Она определяет масштабы костюма, его пропорциональное членение на части, способствует зрительному удлинению фигуры. Горизонталь воплощает устойчивость, статичность композиции модели одежды, способствует зрительному уменьшению изделия по вертикали. Диагональная линия предполагает движение, динамику, она

типична для композиции с асимметричным расположением элементов или с асимметричными формами деталей.

Гармонично составленную композицию костюма отличает согласованность линий. Если основными в нем являются явно не взаимосвязанные линии, то модель одежды теряет художественную ценность, выглядит непривлекательно. Недопустимо также композиционное решение, при котором изделие перегружено различными по характеру, соперничающими друг с другом линиями.

Большинство композиционных решений выполняют по принципу обогащения базовой формы без нарушения основных ее членений. Иногда обязательные конструктивные линии, не участвующие обычно в модельном оформлении, приобретают особую выразительность и имеют декоративное значение. Как правило, в композиции применяют одновременно конструктивные и декоративные элементы, которые взаимно увязываются и соподчиняются. При этом нередко декоративные линии, исполняющие роль основы композиционного замысла, являются ведущими, маскируют и подчиняют себе конструктивные линии. В отдельных случаях исходным моментом в решении композиции модели одежды становятся элементы, связанные с естественными очертаниями фигуры человека. Модными периодически становятся линии разной функциональной принадлежности: силуэтные, конструктивные, конструктивно-декоративные, декоративные.

Форма одежды не монолитна, ее делят линии, проходящие по поверхности. Причем это членение бывает как реальным, так и визуальным. Характер поверхности тела человека, свойства материалов, технологический процесс изготовления, назначение одежды требуют реального деления формы на отдельные составные части. А вот требования художественной выразительности допускают наравне с реальным и визуальное членение.

Источником своеобразия формы является единство ее структуры с назначением и конструктивной основой одежды. Правильный учет функциональных предпосылок формообразования – это неременное условие

создания выразительной формы. Эстетическое начинается тогда, когда создаваемое в соответствии с назначением, с учетом свойств материалов и при определенной конструктивной проработке изделие удовлетворяет потребностям человека в стремлении к красоте и гармонии, способствует обогащению современной жизни, соответствует традициям.

Одним из основных условий возникновения художественных качеств одежды является единство всех элементов ее формы, то есть их соразмерность, согласованность и соподчиненность, что обеспечивает целостное восприятие костюма. Для достижения этого проектировщику необходимо уметь правильно использовать определенные средства и приемы композиции, которыми, в частности, являются контраст, нюанс, тождество, пропорции и ритм, масштаб и масштабность, симметрия и асимметрия, статика и динамика, зрительные иллюзии. Все эти средства позволяют, осуществляя гармонизацию, получать утилитарно оправданную форму вещи, которая имеет функциональную, конструктивную и эстетическую ценность.

Тема 4. Свойства композиции. (10 часов).

1. Цельность формы и соподчиненности элементов в костюме;
2. Закономерности выявления композиционного центра;
3. Симметрия, асимметрия в костюме;
4. Статичность и динамичность в костюме;
5. Единство характера форм.

Композиционно организованная объемная форма одежды рассматривается как определенная система, основанная на взаимодействии главных, менее значимых и второстепенных элементов, которые, выстраивая структуру подчинения, взаимно усиливают друг друга, образуя единое целое.

Выявление основных акцентов формы и подчинение им других компонентов при достижении уравновешенности композиционного решения определяют сущность одной из закономерностей композиции.

Соподчинение – это подчинение менее значимых и второстепенных элементов и частей костюма главным его компонентам и композиционному центру, в результате чего создается целостность формы одежды.

Характерные особенности главных элементов, составляющих основу структуры формы, определяют конфигурацию, размеры и стиль оформления менее значимых и второстепенных компонентов, как правило, декоративных. Соподчинение достигается установлением четких визуальных отношений различных фактур и пластических свойств материалов, пропорционированием сравниваемых величин формы, выбранным ритмическим строем, цветом и другими свойствами композиции.

Связь композиционных фрагментов одежды становится органичнее и понятнее, если в ней имеется основной элемент, вокруг которого на художественной основе объединяются все остальные. Такой главный элемент условно является *центром композиции*. Другие главные компоненты, играющие роль центров отдельных деталей и частей сложной композиционно развитой формы, по силе выразительности несколько уступают общему центру всего костюма. Установление взаимоотношений между различными главными элементами и надлежащей соподчиненности им всех остальных менее значимых и второстепенных компонентов усиливает внутреннюю связь структуры формы одежды.

Соподчинение элементов формы может осуществляться по различным признакам композиционных свойств костюма. Нагляднее всего возникновение этой закономерности можно продемонстрировать на примере соотношения разных частей формы. Так, если прямоугольник (силуэт условной обобщенной формы одежды) разделить на две неравные части, то большая из них подчиняет себе меньшую при прочих равных условиях. При членении такой же формы на три части появляются три возможности выделения главенствующей из них при прочих равных условиях. Если форма разделена на три равные части, то главной является часть, расположенная посередине. Центральная часть формы главенствует в том случае, если она

меньше двух крайних, равных между собой, и, тем более, если она больше них. При членении формы на три неравные части главную роль играет большая из них.

Грамотно решенная композиция костюма обязательно имеет тот главный элемент (или элементы), вокруг которого организованы все другие подчиненные ему фрагменты и части формы – композиционный центр.

Композиционный центр – это место сосредоточения важнейших связей между всеми элементами формы одежды, основной акцент в целостной композиции, ясно выражающий ее главную идею.

Композиционный центр несет на себе всю смысловую нагрузку костюма. Не случайно его выделение связано с особенностями зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание, прежде всего, на сильнодействующем раздражителе, в качестве которого могут выступать визуальное движение, световые эффекты, контрасты величин, форм, цвета и т. д. Этим определяется характер чувственно-образного мышления проектировщика, обязанного учитывать способность человеческого зрения сосредотачиваться на объекте рассматривания. Глаз четко видит только в пределах определенного радиуса, в так называемом поле ясного видения, смутно воспринимая при этом предметы, находящиеся вне точки фокуса. Этот факт обязательно должен быть учтен при разработке композиции. Следуя идее достижения целостности формы, необходимо логически обосновывать связь композиционного центра с остальными главными, а также менее значимыми и второстепенными элементами костюма.

Художественная образность одежды проявляется во всей композиции, но концентрированно звучит именно через композиционный центр, где использованы самые сильные, кульминационные средства. Восприятие основного акцента подготавливают всем построением костюма. Начинают с определения масштаба частей и деталей, а затем средствами симметрии, пропорциональных отношений, ритмической закономерности выполняют

расстановку и организацию элементов, объемов, фурнитуры. При этом все должно быть направлено на восприятие главного в одежде.

Композиционный центр может быть создан по-разному: количественно, центральным расположением, качественно, как смысловой фактор (например, отделка). В сложных видах композиции возможно наличие нескольких композиционных центров, взаимосвязанных между собой.

Выделяют два вида компонентов, которые могут играть роль композиционного центра изделия. Во-первых, это элементы, образующие объемную форму определенного вида одежды (геометрическая конфигурация силуэтных линий и частей костюма), во-вторых, это декоративно-конструктивные элементы (линия покроя, различные детали, фурнитура, отделка). Каждый из них может быть единственным главенствующим композиционным центром или же объединяется с какими-либо другими компонентами. Выбор определяется стилем художественного решения костюма, а также особенностями творческой индивидуальности модельера. Как правило, совокупность двух или трех элементов в качестве главных акцентов композиции способствует более четкому раскрытию замысла проектировщика и образности модели.

Кроме того, выбор тех или иных компонентов в качестве центра композиции определяется конкретной направленностью проектирования. Так, разработка моделей перспективной моды, как правило, связана с поисками новых силуэтных форм и способов формообразования из качественно новых материалов, с определенным изменением пропорций и массы отдельных предметов одежды и всего костюма. В этом случае внимание проектировщика направлено главным образом на компоненты первого вида.

Разработка моделей для промышленного производства осуществляется, за редким исключением, на основе уже найденных силуэтных форм, объемов и установившихся пропорций. В этом случае создание образцов одежды

связано с разработкой различных вариантов деталей, отделок и их расположения на одежде.

Композиционным центром может стать любой фрагмент формы, но чаще его располагают в верхней части костюма. Причем, важно при выборе места основного акцента согласовываться с индивидуальными особенностями человека, и не только внешними. Например, композиционный центр костюма не должен быть интереснее и значительнее лица, если он находится возле него. При расположении на уровне груди, талии, по низу одежды, на обуви, спереди или сзади характер основного акцента должен определяться особенностью той части фигуры, где он размещен.

Расположение композиционного центра предусматривается условной схемой построения композиции, которая устанавливается в зависимости от действующего направления моды. Так, для одних модных периодов характерно акцентирование верхней части костюма, а во времена господства других тенденций композиционны

Статичность и динамичность

Всякое развитие характеризуется состояниями активного движения и относительного покоя. Композиция костюма как система, отражающая общие закономерности развития одежды, в зависимости от идейной направленности проектирования утверждает известными средствами проявление статичности и центр смещается в нижнюю или среднюю часть одежды. Следовательно, при проектировании важно сосредоточить внимание на тех компонентах костюма, которые позволяют наиболее четко выявить существенные черты моды перспективного направления.

Конкретное выражение композиционного центра в изделии в значительной степени определяется характером его ведущей функции. Например, в рабочей одежде композиционный центр своим расположением (как правило, в области рабочей зоны рук), конкретным решением деталей (карманы, пояс) и фурнитуры должен выражать комфорт производственной одежды. Основной акцент в нарядном костюме выполняет функции

аккумулятора основных эстетических свойств и может располагаться свободно по всей форме (внизу, вверху, сзади, спереди), что зависит от требований конкретного образного решения. В частности, композиционным центром могут являться и отдельные аксессуары.

Статичность композиции – это подчеркнутое выражение состояние покоя и неподвижности костюма во всем его строе, в самой геометрической основе. Это устойчивое положение формы в пространстве, которое требует ровных, спокойных ненаправленных движений линий и масс, четких членений по вертикали и горизонтали.

В костюме, имеющем статичную композицию, преобладают формы с контуром, повторяющим очертания фигуры человека, с ясной симметричной организацией частей и элементов относительно центральной вертикальной оси.

Динамичность композиции – явление, противоположное статичности, это впечатление состояния активного зрительного движения и стремительности костюма, изменения и развития его структуры. Это неустойчивое положение формы в пространстве с элементами направленного движения либо внутри формы при общей ее статичности, либо вне формы вследствие ее асимметричности или в результате выхода в пространство деталей костюма, либо в сочетании внутренней и внешней динамики с движением самой фигуры человека. Динамичность обозначает признак односторонней направленности формы, которая делает ее броской, заметной, выделяя среди других.

Итак, динамичность композиции связана, прежде всего, с соотношением элементов внутри формы или с характером членения ее на части. Динамичной будет являться и форма, активно односторонне направленная, как бы вторгающаяся в пространство. Создание зрительного движения формы способствует выразительности композиции, ее читаемости.

Динамика в современной одежде проявляется в асимметричности кроя, в разрушении традиционного комплекта костюма, в свободно падающих

полотнищах ткани, в драпирующихся деталях, в широких расклешенных юбках, в асимметричном декоре, в крупных рисунках тканей с иллюзией движения.

Статичность и динамичность как свойства композиции костюма могут быть достигнуты путем использования различных композиционных средств, в том числе, особенностей человеческой фигуры, геометрической конфигурации и характера членения формы одежды, отношений между ее элементами, пропорциональных закономерностей, ритмической организации, симметрии в структуре костюма, а также пластических свойств материалов.

Динамичность формы одежды во многом определяется *образом жизни человека*, который почти всегда находится в движении. При этом направленность формы, ее динамика проявляется непосредственно и активно, независимо от того, статична или динамична сама композиция костюма. Даже одежда прямого силуэта, будучи самой статичной по форме, в процессе выполнения человеком разнообразных движений постоянно изменяет очертания, приобретая свойства динамичности.

Статичность и динамичность композиции проявляются в *геометрической конфигурации формы* костюма, в очертании линий его силуэта. Статичны формы, приближенные к квадрату и кругу. Несколько динамичны силуэты в виде прямоугольника и овала, но при уменьшении размеров по вертикали их визуальная неподвижность увеличивается. Наиболее динамичными можно назвать трапециевидную и Х-образную формы. В первом случае явно наблюдается восходящее движение, которого становится активнее с увеличением расширения изделия книзу. Во втором случае создается визуальное движение по направлению к уровню талии. Условием возникновения динамичности формы является наличие контраста размеров различных ее частей: плечевого пояса и линии низа изделия как верхнего и нижнего оснований трапециевидного силуэта, а также узкой акцентированной линии талии и линий расширенного плечевого пояса и низа изделия Х-образного силуэта.

Кроме *линий силуэта*, статичность или динамичность композиции костюма обеспечивает и *характер членения формы* одежды. Это во многом связано с психологией восприятия линий различного начертания, их эмоциональным звучанием.

Прямые горизонтальные линии, ассоциируясь в сознании с линией горизонта, вызывают ощущение покоя, равновесия и неподвижности. Поэтому наличие их во внутреннем членении силуэта, придает форме статичность. Присутствие в композиции прямых наклонных линий сообщает костюму повышенную динамичность, и это касается не только силуэтных, но и конструктивных, и декоративных элементов. Динамичными являются также и линии, имеющие переменный радиус кривизны. Они несут в себе идею разнонаправленного движения, организуя костюм по принципу динамики.

Таким образом, внутреннее конструктивное и декоративное членение формы костюма посредством горизонтальных, вертикальных, наклонных и кривых линий меняет образное звучание костюма даже без изменения его силуэта. Особенно активно следует использовать этот прием для поиска образа костюма на стадии эскизной разработки проектируемой модели.

Характер внутреннего членения формы одежды в значительной степени обусловлен геометрией силуэтных линий. При этом внутренняя динамичность или статичность, определяемая конструктивными и декоративными элементами костюма, зачастую имеет второстепенное значение по отношению к динамичности или статичности силуэта, композиционные качества которого можно считать основными. Соподчинение главного и второстепенного компонентов – степени динамичности силуэта и степени динамичности внутренних членений – обеспечивает достижение целостности формы.

Таким образом, в зависимости от характера и направления линий внутри формы не создается или создается различная ее направленность, сохраняется статичность, задаваемая силуэтом, или усиливается динамичность.

Отношения согласованности и соразмерности *между элементами* костюма также придают его композиции определенное свойство. Тожественные или нюансные отношения величин характеризуют относительную статичность формы. Контраст в отношениях создает динамичное зрительное движение в направлении преобладающего элемента.

Статичность в композиции костюма обычно обеспечивают арифметические *пропорции*, тогда как в основе динамичной формы, как правило, лежат живые геометрические пропорциональные закономерности, например, «золотого сечения» или какие-либо другие иррациональные.

Большое значение в создании рассматриваемых свойств композиции имеет *ритмическая организация* формы. Использование метрического ряда как равномерного чередования одинаковых элементов придает костюму статичность, присутствие же любого вида пропорционально-последовательных закономерностей делает его динамичным. В хорошо продуманной композиции метрика и ритмика находятся в определенном соотношении друг с другом, соответствующим образом сочетаются в ней статика и динамика. Присутствие в костюме двух противоположных начал организует его гармоничную целостность.

Очень действенными композиционными средствами, определяющими статичность или динамичность костюма, являются *симметрия и асимметрия* структуры формы. Симметрия, четко располагая все элементы композиции относительно своей оси, обеспечивает жесткий порядок, не допускающий никакого движения, утверждает идею абсолютного равновесия и неподвижности. Все формы одежды, главным организующим началом которых является ось симметрии, вызывают ощущение покоя, статики.

В том же случае, когда основным приемом организации формы становится асимметричное решение конструктивной основы, тонового и цветового распределения пятен, использования различных фактур, размещения декора, костюм приобретает динамичность и определенную

напряженность. Изделия с асимметричной композицией достаточно выразительно демонстрируют идею динамичности.

Поиск нужной степени статичности или динамичности формы всегда связан с *пластическими свойствами* материалов, используемых для создания проектируемой одежды. Очевидно, что разные ткани обладают различной степенью подвижности. Например, тонкий, свободно падающий шелк имеет значительную пластичность, что позволяет изготавливать из него очень объемную одежду, составляющую резкий контраст с человеческой фигурой. Форма такого костюма является очень динамичной, постоянно находясь в развитии. И наоборот, плотные формообразующие ткани, такие как драп или парча, отличаются малой подвижностью и используются для изготовления изделий относительно небольшого объема. Такая одежда имеет нюансные отношения с телом человека, и поэтому она статична как по форме, так и по своему развитию.

Как правило, костюм строится на взаимном проникновении динамических и статических начал, которые в той или иной мере присутствуют в одном изделии одновременно. При проектировании одежды важно предусмотреть, какое из этих композиционных свойств будет преобладать. Решение этой задачи во многом зависит от назначения костюма: чем выше его функциональность, тем меньше внешняя динамичность, тем более спокойными являются его формы. Так, повседневная одежда чаще всего характеризуется максимальной статичностью, тогда как доминанта динамики, обеспечивающая яркое звучание всего композиционного строя, обычно проявляется в изделиях для праздников и активного отдыха.

Кроме того, большое значение при выборе статичного или динамичного характера решения костюма имеет возрастной фактор. Динамичная композиция весьма органична в молодежной одежде, так как прекрасно соответствует темпераменту и активности юности, стремлению выделиться

из толпы, привлечь к себе внимание. Люди старшего возраста нередко предпочитают изделия более спокойных, статичных форм.

Итак, статичность и динамичность в костюме всегда относительны. Асимметрия проявляется в симметричной форме. Метрический ряд подчиняет простые элементы (пуговицы, складки), а ритмическая закономерность организует более сложные компоненты (пропорции, объемы) одной и той же формы. Такое сильное средство композиции, как цвет, своим нюансным или контрастным отношением к индивидуальности человека создает проявление статичности или динамичности в той или иной степени с учетом многообразия факторов, обуславливающих его использование. Хотя, справедливости ради, следует отметить, что в большинстве случаев цвет помогает утвердить динамическую основу в гармонически целостной форме костюма.

Проектировщику, разрабатывающему новую модель одежды, очень важно найти верное соотношение статичности и динамичности в ее композиции. Тожественная мера, то есть одинаковость того и другого, в одном изделии вызывает противоречие в прочтении идеи костюма и приводит к утрате целостности так же, например, как и неупорядоченные, случайные столкновения асимметрии и симметрии. Важно знать возможности статичности и динамичности, умело использовать их с целью организации форм одежды различного функционального назначения и образного звучания.

Композиционное равновесие и целостность формы

Основным результатом процесса художественного проектирования одежды является достижение гармоничности создаваемого изделия, чего добиваются созданием впечатления композиционного равновесия и целостности формы, художественной согласованности ее элементов, изящности и точности образа.

Равновесие и целостность формы являются неотъемлемыми взаимосвязанными свойствами композиции костюма. Композиционная

целостность существует, когда изделие физически и зрительно уравновешено. И наоборот, композиционное равновесие возможно только в логически завершенной, цельной форме одежды.

Композиционное равновесие – это такое состояние формы одежды, при котором все ее элементы сбалансированы между собой. Визуальное восприятие равновесия в композиции костюма нельзя проверить расчетами или геометрическими построениями. Оно основывается только на развитой интуиции проектировщика.

Равновесие, как и ритм, присуще всему живому. Стоит взглянуть на любое растение или животное, создается впечатление уравновешенности их формы. Визуальное равновесие объемов рукотворных предметов и сооружений вызывает чувство уверенности и устойчивости, а человеческий глаз отдыхает при этом. Противоположное ощущение возникает при виде того, что характеризуется зрительной неуравновешенностью формы или отдельных ее частей.

Композиционное равновесие определяется особенностями размещения основных масс формы одежды относительно ее центра и связано с характером организации пространства внутри силуэта, с пропорциональным, ритмическим и пластическим решением костюма, с цветовыми и фактурными отношениями. В значительной степени композиционное равновесие обеспечивается пропорционированием формы. Сбалансированная с точки зрения соотношения величин отдельных частей и объемов композиция вызывает ощущение цельности, воспринимается легко и естественно, создавая ощущение удовлетворенности. Всякое неудачное пропорциональное решение кажется неуравновешенным, нестабильным, готовым в любой момент утратить целостность. Любое нарушение равновесия усложняет композицию, запутывает ее, приводя к дисгармонии.

Средством, способствующим правильному распределению основных композиционных масс, обеспечивающим достаточно простое восприятие пространственной организации костюма, является симметрия. В

асимметричной форме зависимость всех компонентов композиции строится на тонкой пропорциональной уравновешенности, сложности ритмических построений, живописности пластической проработки одежды.

Композиционное равновесие зависит не только от соотношения масс костюма, но и от его цветового решения. Например, яркая окраска формы усиливает ее визуальное восприятие. Для сохранения равновесия необходимо правильно применять активность цвета и его количество в цветовой композиции одежды. Так, слишком яркая верхняя часть изделия может вызвать ощущение неустойчивости его силуэта.

Достижение композиционного равновесия в костюме значительно облегчается равновесным строением человеческого тела, которое по своей природе устойчиво. Правильное отношение массы одежды к физической устойчивости фигуры как раз и позволяет достичь равновесия в композиции. Причем распределение масс в костюме всегда происходит с увеличением их размеров вниз или вверх в полном соответствии с опорными конструктивными поясами тела человека. Строение фигуры равновесно в своей основе, что достигается распределением объемов относительно вертикальной оси и их соотношением между собой. Массы костюма выстраиваются в соответствии с той же логикой.

Однако строение фигуры не является гарантом композиционного равновесия. При передней и задней симметричности тела человека его профильный силуэт несимметричен, а равновесие должно предусматривать одинаковое восприятие костюма со всех сторон. Если спереди и сзади устойчивость формы одежды в значительной степени обеспечивается симметричностью фигуры, то при профильном рассмотрении вступает в действие другой принцип построения – асимметрия.

Если ось композиции спереди и сзади совпадает с осью фигуры, то в профильном решении формы важно достичь уравновешенности в распределении визуальных нагрузок, что является достаточно сложной задачей, так как необходимо использовать принцип соподчинения форм, их

увязку с физическими параметрами человеческого тела. При этом функциональная обоснованность размещения масс костюма в определенных пределах определяет особенности формообразования. Например, нежелательными являются сильно раздутая форма капюшона или чрезмерно большая масса головного убора, так как они зрительно опрокидывают фигуру.

Достижение композиционного равновесия осуществляется по-разному в зависимости от назначения одежды. В случае если костюм предельно функционален, его форма повторяет тело человека, тектоника изделия совпадает с тектоникой формы фигуры, так как распределение объемов человеческого тела и масс костюма зрительно совпадают. Проблема создания равновесия в композиции такой одежды решается геометрически – соответствием контуров ее силуэта поверхности фигуры. В изделиях для торжественных случаев, когда форма имеет самодовлеющее значение, композиционное равновесие может решаться путем противопоставления костюма форме тела человека.

Гармоничная целостность – это такое состояние формы одежды, которое характеризуется логической завершенностью и единством всех ее элементов.

Являясь итогом многотрудной деятельности проектировщика, целостность обеспечивает восприятие художественной формы костюма как монолитной общности участвующих в создании композиции компонентов. Причем, использование различных средств и закономерностей в процессе гармонизации всех составляющих форму частей, элементов, свойств основывается на знаниях, интуиции и мастерстве художника.

Проявляясь во всех видах искусства, единство элементов формы предстает как важнейшее свойство композиции, а также одно из условий ее существования. Целостность формы изделия в художественном проектировании отражает логику и органичность связи конструктивного решения с его композиционным воплощением.

Целостность формы образуется при взаимодействии ряда средств и свойств композиции костюма, прежде всего, таких как соразмерность, согласованность и соподчиненность частей и элементов одежды. Эти композиционные характеристики, в свою очередь, должны быть решены как гармоничное сочетание пропорций, создающих количественные и качественные соотношения, ритмической закономерности, цвета, характера пластической передачи формы, степени статичности или динамичности, структурной симметрии или асимметрии, композиционного центра. Неделимость, наличие объединяющей конструктивной идеи, органичная связь частей и целого, их взаимная обусловленность – все это признаки целостности композиции.

Гармоничная целостность костюма достигается не только тонкой проработкой композиционных средств и свойств, что составляет основу тектоничности формы. Она определяется и социально-психологическими факторами, функциональным назначением и эргономичностью одежды

Костюм становится общественно значимым, а его композиция воспринимается синонимом прекрасного, характеризуя определенный период времени, если проектировщиком все использовано для создания единства характера задуманной модели, достижения ее гармоничной целостности с оптимальным выходом художественной идеи.

Тема 5. Средства композиции костюма. (10 часов).

1. Пропорции и отношения;
2. масштаб и масштабность;
3. Ритмическая и метрическая согласованность между элементами костюма;
4. Принцип тождества, нюанса, контраста;
5. Цвет в композиции костюма.

Пропорциональные закономерности в костюме

Как известно, основное содержание композиционной деятельности состоит в приведении всех элементов структуры проектируемого изделия в

единство, что осуществляется с помощью различных приемов и средств, очень значимым среди которых является пропорционирование.

Гармоничность и организованность частей и целого возникает лишь при учете определенных закономерностей в их соединении. Размерные отношения элементов формы – это та основа, на которой строится вся композиция. Детали и элементы могут быть сами по себе хороши, но если всю объемную структуру не объединяет четкая пропорциональная схема, трудно достичь целостности формы. Сила пропорций состоит в непосредственном эффекте гармонизации, который связан с умелым и целенаправленным пропорционированием.

В моделировании одежды пропорциональность является необходимым условием существования любого художественно решенного изделия, главным фактором в образовании формы, в достижении единства и выразительности проектируемого костюма.

Следует различать, а не отождествлять понятия пропорций в математике и в искусстве. В *математике* пропорцию определяют как равенство двух отношений, связывающих четыре числовые величины: $a : b = c : d$.

Пропорции в *искусстве* устанавливают размерные соотношения элементов формы произведения и непосредственно взаимодействуют с понятием его художественного образа. Под пропорцией следует понимать связь, соединяющую внутри сложного целого его составные части, а также определенное движение от одного размера к другому.

Пропорция – это размерное соотношение двух элементов формы. Слово «пропорциональный» означает находящийся в определенном размерном отношении к какой-либо величине. Пропорциональные величины так зависят друг от друга, что с изменением одной из них соответствующим образом изменяется другая величина. В противном случае пропорция нарушается.

Пропорциональная закономерность – рассчитанная размерная система, в которой соотношения элементов формы организуют ее объемную пространственную структуру. При этом для практической работы

математические теории пропорций имеют только подсобное значение, тогда как решающими факторами являются конкретная композиционная задача во всей ее материальной и эстетической многогранности, опыт человека и его художественный вкус.

Пропорция является составным элементом категории меры и выражает закономерность структуры эстетического образа, представляя собой основное средство организации формы. В этом качестве процесс пропорционирования исследован, ведь именно в нем художники видели объективную основу красоты.

Пропорции в значительной степени определяют целостность объемной структуры изделия. Проектировщик не достигнет образной выразительности костюма, если отсутствует четкая пропорциональная система в его организации, как бы интересны ни были отдельные элементы. Всякое структурное построение предусматривает определенный порядок, призванный оказать воздействие на зрителя. Поэтому велико внимание к пространственной организации формы, к ее геометрическим характеристикам, к возникающим между ее элементами отношениям согласованности, соразмерности и, конечно, к ее пропорциональной закономерности.

Прежде чем проектировщик приступит к установлению пропорций объемной структуры, он должен ее упорядочить. Этот процесс начинают с перемещения элементов, создания систем горизонтальных и вертикальных членений, обусловленных определенными математическими связями. Кроме того, пропорции лишь тогда обретают действенную силу, когда в их основу вкладывают смысловую и функциональную сущность создаваемой вещи, а не навязывают форме произвольно выбранную пропорциональную схему. Создание одежды требует инженерной отработки конструкции с учетом особенностей телосложения человека, используемых материалов и применяемой технологии. Поэтому пропорциональный строй, соразмерность частей и целого служат важной проверкой совершенства технического

решения. Как правило, то, что конструктивно нелогично, заведомо непропорционально.

Пропорционирование следует рассматривать как творческий процесс разработки системы размерных отношений в соответствии с функциональным назначением изделия и с учетом конкретных условий его использования. Пропорции имеют большое художественное значение, определяя гармоничность всех элементов и частей костюма во взаимодействии с целой формой.

В организации костюма используют два основных вида пропорций: простые арифметические и сложные геометрические.

Арифметические пропорции строятся на рациональных математических отношениях целых чисел. Они основаны на модульности, повторении некоторой единой исходной величины, модуля, который является мерой всех частей и принимается за основу расчета размеров предмета.

Модулем в композиции служит не распространенная единица измерения длины (метр, сантиметр), а величина какой-либо части изделия, детали и узлы которого кратны избранному модулю. В арифметических пропорциях взаимосвязь частей и целого устанавливается путем повторения определенного заданного размера.

Простые пропорциональные соотношения выражаются дробью, где числитель и знаменатель – это целые числа от 1 до 8. На отношении 1:1 строятся простейшие геометрические формы – квадрат и 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 каждой геометрической величине, входящей в отношение. К простым пропорциональным отношениям относится и так называемый 3:4:5.

Поиски модельерами гармоничных пропорций в костюме привели к тому, что известны рукава, имеющие длину $\frac{3}{4}$, пальто длиной $\frac{7}{8}$, мини юбки, составляющие $\frac{1}{3}$ длины всей одежды (при этом $\frac{2}{3}$ приходится не

свитер или блузку). А в 1930-х и 1940-х гг. существовала верхняя одежда типа плаща, которая называлась труакар, занимая $\frac{3}{4}$ всей длины костюма (на $\frac{1}{4}$ была видна юбка).

Наиболее зрительно ясно выражается соразмерность в отношении 1:1, но она инертна, маловыразительна, так как сравниваемые величины равноценны, тождественны. Более выразительны пропорции 1:2, 1:3 и т. д. Однако следует избегать увеличения чисел, составляющих отношение. В костюме их пределом является число 8, которое практически ограничивает ясное восприятие соразмерности величин человеком, так как пропорционирование определяется сущностью вещи, а для одежды такой сущностью является тело человека.

Если принять за эталон условную нормальную фигуру человека (рост около 170-180 см), а за единицу измерения – высоту его головы, то между отдельными частями тела прослеживается определенная пропорциональная зависимость. Высота головы составляет $\frac{1}{8}$ длины всего тела. Линия бедер делит фигуру пополам. Линия коленей, проходящая по нижнему краю коленных чашечек, делит пополам ноги. Рука в опущенном положении концом среднего пальца немного не доходит до середины бедра, локоть расположен на линии талии. Линия плеч находится ниже уровня подбородка на $\frac{1}{3}$ единицы измерения, то есть высоты головы. В ширину плеч укладываются две единицы измерения. Ширина шеи равна $\frac{1}{2}$ этой же единицы. Ширина талии составляет единицу измерения, то есть, равна высоте головы.

Таким образом, простые пропорциональные закономерности в одежде можно строить как в отношении соразмерности частей ко всей форме костюма или к отдельным другим ее частям, так и в отношении к фигуре человека. В том и другом случае получают гармоничные связи соизмеримых величин.

Более сложным является второй вид пропорций, основанный на несоизмеримом отношении величин.

Геометрические пропорции получают из несложных графических построений геометрических фигур. Размерная взаимосвязь определенных элементов формы в них выражается иррациональными отношениями дробных чисел.

Сложные пропорциональные закономерности выводились через геометрические построения в процессе поиска гармонии, начиная с глубокой древности. Так, известны «треугольник Пифагора» с углами в 30° , 60° и 90° и гармоничным соотношением сторон; «золотое сечение», получаемое при делении отрезка прямой на две неравные части таким образом, что его целая величина так относится к большей части, как большая часть относится к меньшей; «квадраты Фибоначчи» с резким убыванием отношения стороны к диагонали; «динамические» прямоугольники с отношением сторон, которые дают иллюзию постепенного, едва заметного убывания. Получаемые художественно ценные пропорции при этом математически описывались иррациональными числовыми отношениями. Можно привести примеры некоторых, наиболее известных из них:

–отношение диагонали квадрата к его стороне $a : b = 1:\sqrt{2} = 1:1,4142$;

–отношение высоты равностороннего треугольника к половине его основания $a : h = 1:\sqrt{3} = 1:1,732$;

–отношение меньшей части прямолинейного отрезка к его большей части при делении его по принципу «золотого сечения» $a : b = 1:1,618$.

Таким образом, для разработки сложной пропорциональной системы решающее значение имеют графические построения, основанные на несоизмеримом (иррациональном) отношении величин. Геометрические пропорции строятся на равенстве таким отношениям и проявляются в подобии членений и форм.

Самой гармоничной и наиболее популярной среди геометрических пропорциональных закономерностей считается пропорция «золотого сечения», которая, составляя основу многих природных явлений, является и

мерой человеческого творчества, законом красоты, создавая впечатление приятности и согласованности.

«Золотое сечение» было известно и применялось еще в древности. Сам этот термин ввел в научный обиход Леонардо да Винчи. Геометрическое построение деления отрезка по принципу «золотого сечения» проще всего осуществляется при помощи прямоугольного треугольника с отношением катетов 1:2. При построении пятиконечной звезды, вписанной в правильный пятиугольник, в каждой точке пересечения стороны звезды делятся на две части в отношении, соответствующем «золотому сечению».

Пропорциональная закономерность «золотого сечения» может быть описана математическим рядом иррациональных чисел, который исследовал известный итальянский математик Фибоначчи. Для простоты практического использования он предложил приближенную математическую характеристику принципа «золотого сечения», выразив его рядом целых чисел, названных в честь автора рядом Фибоначчи. Каждое последующее число этого ряда (3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т. д.) образуется как сумма двух предыдущих, а отношение двух чисел каждой пары (3:5, 5:8, 8:13, 13:21 и т. д.) близко к отношению «золотого сечения».

Пользуясь принципом «золотого сечения», можно использовать в композиции костюма наиболее удачные пропорциональные решения. С этой целью сначала находят соотношение между основными величинами, например, всей длиной одежды в соответствующем силуэтном изображении и длиной ее большей части, задаваемой членением, а затем определяют соотношение между большей и меньшей частями. «Золотое сечение» и близкие ему сложные пропорциональные закономерности легли в основу композиционного построения многих произведений мирового искусства.

В костюме пропорционированию подвергают форму по различным ее свойствам, определяют соотношение не только размеров деталей, но и площадей фактуры, цвета, декоративных и отделочных элементов. Являясь активным средством получения целостной формы, устанавливая твердую

соразмерность и гармоничность ее элементов, отдельных линейных и объемных частей друг с другом и с целым, пропорции имеют большое художественное значение в проектировании одежды.

Масштабность костюма

В процессе гармонизации формы одежды пропорции выступают в неразрывном единстве с другим важнейшим композиционным средством – масштабностью, которая напрямую связана с пропорционированием и имеет большое значение в работе над костюмом.

Чувство масштабности – это реальное восприятие мира, восприятие конкретных величин отдельных явлений и предметов, которое возникает только в сравнении их друг с другом. Именно для характеристики соразмерности вещей, целого и отдельных его частей, а также предмета и тела человека используются понятия масштаба и масштабности.

Масштаб изделия определяют, сопоставляя его параметры с некоторой фиксированной величиной, принятой за эталон. С древних времен человек оценивал размеры предметов относительно габаритов своего тела или сравнивал размеры целой вещи и ее частей. Таким образом, масштабность – это как бы относительная величина предмета.

В художественном проектировании масштабность можно определить как соразмерность массы и габаритов изделий и сооружений с массой и размерами человеческого тела, а также соотнесенность вещей друг с другом по их обычным параметрам. Формула философов древности «человек есть мера всех вещей» выражает сущность масштабности окружающего предметного мира, созданного людьми, так как все в нем находится в непосредственной масштабной зависимости от тела человека, его размеров и формы.

Все предметы и изделия, используемые людьми в своей жизни и деятельности, соотносимы с размерами тела человека, соразмерны ему в соответствии с назначением и в определенной увязке с окружающей средой. Например, в архитектурном проектировании фигура человека служит мерой,

в соответствии с которой задаются членения зданий, их пропорциональный строй и все элементы. Удобство использования потребителем определяет масштабность предметов бытовой техники, мебели, станков, приборов, машин и т. д. Поэтому при проектировании различных объектов стараются добиться и чисто внешнего, и эргономического соответствия фигуре человека. При этом масштабность вещи оказывается в прямой зависимости от антропометрии.

Правильное решение вопросов масштабности в большей степени зависит от понимания свойств материалов, конструкции и способов изготовления изделий. Представления о масштабности постоянно развиваются в связи с тем, что появляются новые технологии, конструктивные решения, и, как следствие, меняется облик окружающих предметов.

Масштабность имеет большое значение в одежде. Положение костюма в пространстве интерьера или внешней среды ставит его в зависимость от своего окружения. Существенным фактором такой связи является соотношение масштабов форм. *Масштабность* одежды – это соразмерность формы костюма и ее элементов фигуре человека, а также окружающему пространству и заполняющим его формам других предметов. Иными словами, одежда и другие элементы костюма всегда определенным образом соотносимы с размерами тела потребителя, что зависит от условий эксплуатации, назначения изделия и среды жизнедеятельности человека. Все формы, составляющие костюм, должны подчиняться пропорциям реальной человеческой фигуры.

Масштабность в костюме проявляется не так, как в архитектуре или технике. Человек находится внутри одежды, и если эта одежда бытовая, а не театральная или сценическая, то все композиционные средства направлены на то, чтобы и общая масса, и членения, и детали костюма соответствовали фигуре человека, обеспечивая удобство использования изделия и в утилитарном, и в эстетическом смысле.

Ритмические закономерности в костюме

Проектировщик всегда стремится сделать объект своего творчества органичным, целостным, благодаря чему его условно можно было бы воспринимать как нечто живое, действующее. Одним из важнейших средств приведения многообразных элементов формы к единству, упорядочения их расположения являются ритмические закономерности.

Понятие ритма в общем виде возникает из наблюдений за самыми разнообразными процессами и формами природы.

Ритм (от греческого слова «*rhythmos*») – это объективно существующее явление закономерного повторения или чередования соизмеримых или чувственно ощутимых элементов во времени и пространстве.

Ритм, проявляясь в природе как жизненный импульс, присущ всему растущему, движущемуся. Его наблюдают в дыхании и движении живых организмов, в биении сердца, в строении кристаллов, в смене дня и ночи, а также времен года, в движении волн, приливов и отливов и т. д. Ритмическими процессами окружена жизнь и трудовая деятельность человека. При этом, действуя на органы чувств, ритм чаще всего воспринимается зрительно или на слух.

Однако ритмичность свойственна не только движению, но и статичным предметам. Так, например, в архитектуре существует ритмичное распределение окон по вертикали и горизонтали. Ритм можно наблюдать и в плоскостном решении орнамента на коврах и тканях. Когда человек смотрит на неподвижное изображение, сооружение или изделие, чередование каких-либо повторяющихся элементов, плоскостных, объемных, линейных, вызывает ощущение ритма, возникающее за счет восприятия условного движения глаза, который как бы следует за повтором. В силу того, что ритмом называется чередование, происходящее с определенной частотой и в определенной последовательности, ритмичность была и есть во всех видах искусства во все времена.

В музыке, танце, поэзии ритм разворачивается во времени. В изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне его ощущение вызывается чередованием элементов или закономерным изменением свойств в определенном пространстве. В искусстве ритмичность является средством гармонии в расположении элементов, она необходима для выражения упорядоченности, динамики и красоты.

Признак ритма – повторяемость элементов формы и интервалов между ними на плоскости или в пространстве.

Закономерное чередование линий, пятен, плоскостей, членений поверхности, объемов, граней, размерных элементов, а также упорядоченное изменение характеристик формы используется как важное средство композиции для создания выразительности и гармонии отдельных предметов и сооружений или их комплексов.

Ритмический строй произведений искусств формируется, отражая объективно существующий в природе ритм. Как эстетическая категория, ритм обладает своими особыми закономерностями, специфическими для каждого отдельного вида искусства и обусловленными традиционными художественными приемами (слово в литературе, звук в музыке, движение в танце и т. д.). Являясь одним из важнейших композиционных средств, ритм способствует организации всех элементов произведения искусства.

Под *ритмом* в пластических видах искусства понимают закономерное повторение соразмерных элементов, приводящее к гармоничной целостности композиции, соотношение частей формы с учетом последовательности их чередования. Здесь ритмичность является важным средством создания художественного произведения, достижения согласованности в его структуре, выразительности образа, четкости восприятия формы. Объединяясь в определенной последовательности, элементы образуют ритмические рисунки, из которых, в свою очередь, складывается общий ритмический строй произведения, создающий ту или иную содержательную окраску и эмоциональное воздействие.

С помощью ритма художник усиливает звучание главной идеи произведения. Правильное решение ритмичности помогает в пределах формы охватить взглядом всю композицию в целом. При этом глаз подсознательно соединяет точки в пространстве, и если повторяющиеся элементы не связаны определенной ритмической закономерностью, взгляд как бы перепрыгивает с одного места на другое, а форма лишается целостности.

Простейшее проявление ритма с характерным повторением в композиции одинаковых форм при равных интервалах можно наблюдать в расположении колонн античных храмов, в размерном расположении однотипных станков в производственном помещении, в расположении кнопок на приборах и т. д. В прикладном искусстве на определенной ритмичности строятся, например, орнаменты вышивок и рисунки на тканях.

В художественном проектировании ритм как композиционное средство используется в тех случаях, когда он объективно предопределен конструктивной основой. По-разному **проявляясь** в дизайне, ритм может играть активную организующую роль в композиции, иногда являясь ее главным стержнем.

В проектировании костюма ритмизация позволяет связать в единое целое все части формы. При этом закономерность ритмического построения может проявляться в организации линий силуэта, элементов конструкции, декоративных элементов, цветовых сочетаний, а также в использовании ряда средств композиции, таких как контраст, нюанс, тождество, пропорции, симметрия. Ритм в создании одежды необходим не только тогда, когда его предусматривает конструктивная основа, но и когда он организует применение тона или элементов пластики формы.

Характер повторяемости элементов и частей формы одежды может быть различным. В композиции костюма выделяют два основных вида ритмической организации: простая ритмическая закономерность и сложная ритмическая закономерность.

Самым простым проявлением ритмизации является неоднократное повторение какого-либо элемента формы через равные промежутки. В этом заключается сущность простой ритмической закономерности, которую называют *метрическим повтором* или *метром*.

Как частный случай ритма, самое его начало, метрический повтор является геометрически правильным принципом ритмизации. Организуя чередование одинаковых элементов через равные интервалы, метр предполагает простейший способ пропорционирования – деление формы на равные части.

В зависимости от композиционной разработки метрическая закономерность проявляется по-разному. Это может быть чередование одинаковых элементов с нулевым интервалом между ними (интервалом является граница раздела между элементами) или с интервалом определенной фиксированной величины, а также повторение равных элементов и интервалов при их радиальном расположении.

Метрический строй часто используется в композиции костюма и в большинстве случаев определяется функциональными особенностями предмета одежды, его силуэтом и конструкцией. Причем, простая ритмическая закономерность может организовывать элементы, многократно повторяя их по горизонтали или по вертикали (например, расположение пуговиц в застёжке пальто).

Проявление метрического повтора в композиции может быть рядовым и осевым.

Применение *рядового метра* как композиционного приема предусматривает рациональное расположение чередующихся функциональных элементов при обработке поверхности формы одежды (складки, шлицы, элементы застегивания). Рядовой метрический повтор не сообщает форме активного движения, а создает ощущение упорядоченности и некоторого однообразия.

Осевой метр всегда обусловлен симметрией фигуры человека относительно условной вертикальной оси, проходящей через позвоночник. К этому проявлению метрической организации можно отнести порядок расположения с учетом указанного фактора вертикальных конструктивных элементов, орнаментных полос, карманов, клапанов, манжет и т. д.

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

Метрика обеспечивает форме одежды покой, уравновешенность, но, с другой стороны, придает ее композиции статичность и некоторую монотонность.

Сложная ритмическая закономерность, в отличие от метрического повтора, выражается в постепенных количественных изменениях в ряду чередующихся элементов. Такой вид ритмизации называют *ритмическим повтором, пропорционально-последовательным ритмом* или просто *ритмом* (для упрощения терминологии).

Пропорционально-последовательный ритм – понятие достаточно сложное, базирующееся на постепенном закономерном изменении порядка чередования в структуре формы, предусматривающем нарастание или убывание самих повторяющихся элементов или промежутков между ними.

Закономерность ритмического повтора может соответствовать различным основным схемам:

- чередование равных элементов формы при изменении интервалов между ними (возрастание или убывание);
- чередование изменяющихся элементов формы (возрастание или убывание) при неизменных интервалах между ними;
- чередование изменяющихся элементов формы (возрастание или убывание) при изменении интервалов между ними (возрастание или убывание);

–чередование изменяющихся элементов формы и интервалов между ними (возрастание или убывание) при их радиальном расположении.

Ритмического повтора можно достичь, используя различные элементы симметрии: ось вращения, зеркальную плоскость, переносы по прямолинейным и криволинейным осям и т. д. Но, в отличие от симметрии, являющейся частным случаем ритмической организация, пропорционально-последовательная закономерность не требует абсолютной одинаковости повторяемых элементов. К осевой ритмике можно отнести порядок распределения отделочных швов, декора, цвета, фактурных вкраплений. При этом регулятором выступает фигура человека, как и в случае осевой метрической организации.

Отношения между элементами костюма

В проектировании одежды композиция определяет общие закономерности построения формы, которая может иметь различные членения в зависимости от особенностей фигуры человека, свойств материалов, назначения и технологии обработки изделия, а также предъявляемых к нему требований. Композиционный поиск основан на применении для решения проектной задачи определенных приемов, к числу которых относятся и отношения между элементами костюма.

Цель композиции заключается в создании утилитарно оправданной формы костюма, которая бы имела функциональную и эстетическую ценность, представляла бы собой целостность конструктивного решения с композиционным воплощением. Любое членение формы одежды предполагает определенное взаимодействие получаемых частей. Характерным признаком композиции является то, что каждый из ее элементов не существует изолированно, а находится в окружении и взаимосвязи с остальными элементами, так как при восприятии изделия в целом происходит сравнение, сопоставление их друг с другом.

Результат сравнения двух однородных величин в проектировании одежды называют *отношением между элементами*. Сопоставлять можно

количественные параметры или какие-либо другие характеристики частей формы, фактуры материалов, цветовых пятен, линий и т. д. Положительное восприятие отношения двух сравниваемых величин свидетельствует об их соразмерности или согласованности.

Отношение *соразмерности* в композиции достигается количественным сопоставлением отдельных линейных размеров, площадей, объемов одежды или ее деталей, величин цветовых и фактурных пятен или отделки.

Существует также соразмерность элементов формы костюма с фигурой человека, которая обусловлена тем фактом, что одежда является как бы оболочкой тела и становится объемно-пространственной структурой, только будучи надетой на человека. Для современного костюма характерны целесообразность и функциональность, что определяет его соответствие форме и размерам тела, удобство пользования, обеспечение оптимальных комфортных условий для организма человека в зависимости от назначения.

Отношение *согласованности* возникает при неколичественном сопоставлении характеристик элементов формы костюма: конфигурации линий и деталей, массы отдельных частей и целого, цвета, фактуры или отделки. Изменение любого элемента, как правило, влечет за собой преобразование ряда связанных и взаимодействующих с ним других.

В основу организации отношений соразмерности и согласованности могут быть положены принципы подобия, контраста или нюанса.

Подобие (тождество) является простейшим видом отношений в костюме и предусматривает повторение в композиции одного элемента, который развивается в разных вариантах, предполагающих полное или примерное сходство по размерам, форме, массе, фактуре, пластике, цвету или другим свойствам.

Однако соразмерность и согласованность, основанная на многократном повторении отдельных элементов, быстро вызывает утомление, притупляет восприятие. Поэтому пользоваться тождественными отношениями при проектировании одежды следует крайне осторожно. Принцип подобия

считается соблюденным в костюме в том случае, если взятый за основу один элемент или объем повторяется самым различным образом. Так, два основных геометрических вида формы, трапеция и прямоугольник, путем разнообразных сочетаний образуют бесконечное множество вариантов, с помощью которых можно выразить напряженность и контрастность формы или смягчить и нивелировать ее.

Наиболее выразительным и активным видом отношений в костюме является *контраст* – ярко выраженное различие между двумя однородными свойствами. Воплощая противопоставление, борьбу различных начал в форме, контрастные отношения могут осуществляться по массе, цвету, фактуре, характеру линий, площади, геометрическому виду, степени объемности, напряженности, пластичности. Острая выразительность контрастных отношений требует строгой выверенности сопоставляемых элементов и учета определенных закономерностей.

Контраст очень важен в проектировании одежды, так как направлен на обострение восприятия формы, подчеркивает разность характеристик и придает динамичность костюму. Однако его роль бывает различной: в одних случаях он обусловлен конструктивной основой формы, в других – средствами организации ее структуры.

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

Значение контраста как сочетания противоположного чрезвычайно велико. Человек воспринимает окружающие его предметы, прежде всего, по контрасту их силуэтов во внешней среде. Форму вещей люди распознают только благодаря контрасту света и тени.

Если контраст и подобие определяют основную структуру формы, *нюанс* – это некоторое переходное состояние между ними, обладающее мягким дополняющим эффектом и предусматривающее слабо выраженное расхождение между однородными характеристиками элементов. Само слово «нюанс» означает отклонение, едва заметный переход.

Нюансные отношения, предполагающие незначительные различия в линиях, площадях, массах, фактуре, цвете, создают дополнительные, живописные связи между элементами, способствуя гармоничности решения. Чем больше таких мелких различий в форме, тем активнее, динамичнее воздействует композиция на восприятие человека.

При использовании нюанса незначительная разница характеристик должна хорошо восприниматься, читаться глазом. В изделии, построенном на контрасте, как правило, присутствуют элементы, имеющие черты подобия, оттенки сходства. Нюансные проработки элементов при четком контрастном решении формы только подчеркивают идею композиции, заставляя ее звучать еще более выразительно и образно. Производят хорошее впечатление цветовые нюансные отношения в общей колористической гамме одежды. Фактурные нюансные отношения, как правило, основаны на применении в одной модели тканей-компаньонов. Тем не менее, композиция, построенная на одних нюансных отношениях, может оказаться невыразительной. К нюансировке обычно прибегают на заключительных этапах разработки изделия, однако характер нюанса предусматривается на самой ранней стадии проектирования.

Выбор того или иного вида отношений между элементами как средства композиции всегда зависит от художественной идеи или образного содержания костюма, от настроения, которое автор хочет передать и зрителю, и будущему обладателю проектируемой одежды.

Тожественные отношения часто однообразны и монотонны, что предполагает значительную осторожность в их использовании. Контрастное решение визуально очень активно, так как столкновение,

противопоставление хотя бы двух начал придает форме выразительность, делает ее заметной, приподнимает над обыденностью. Поэтому композиция, построенная на контрасте, всегда оригинальна и выделяется на общем фоне. Интересное впечатление производит нюанс, самое тонкое и деликатное отношение элементов формы. Костюм с нюансным решением не бросается в глаза, так как его эстетические достоинства раскрываются не сразу. Нюансировка часто выступает как главный способ достижения элегантности одежды.

Выбирая контраст, нюанс или тождество в качестве выразительного средства композиции при создании костюма как гармонической художественной системы, следует руководствоваться такими факторами, как функциональность одежды, ее социально-возрастная принадлежность, конструкция, образное решение, направление моды.

Как уже отмечалось, и контраст, и нюанс, и тождество могут проявляться в различных моментах композиционного строя костюма: в пропорциях, в пластическом решении формы и ее частей, в ритмических движениях, в соотношениях тона и цвета, в фактуре и декоре. При проектировании одежды важно помнить, что контрастное отношение, как очень активное средство композиции, может быть применено лишь в одном или двух случаях взаимодействия элементов, остальные должны быть организованы по принципу нюанса. Использование контраста и в фоне, и в тоне, и в цвете, и в фактуре одновременно неизбежно приведет к нечеткости восприятия костюма, к путанице в его композиции, создаст у зрителя неприятное ощущение суеты и чрезмерности.

Чаще всего композицию строят именно на *сочетании контрастных и нюансных отношений*. В этом случае одни свойства формы противопоставляются своими контрастными характеристиками, другие развивают это начало, но с меньшей степенью выразительности, а следующие уже подчиняются первым своей уравновешенностью, и, наконец, фоном становятся нюансные отношения тех элементов, которые играют

подчиненную роль в данном костюме. Таким образом, только умелая согласованность и соразмерность позволяет достигнуть гармоничной стройности в звучании различных свойств формы.

В художественном проектировании *контраст* является одним из самых действенных средств, с помощью которых можно подчеркнуть выразительность изделия. При умелом их использовании контрастные отношения могут сыграть решающую роль в композиции, активизируя форму, которая в отсутствии контраста нередко оказывается маловыразительной и скучной.

Контрастные сопоставления способствуют обострению восприятия целого, так как, усиливая, подчеркивая различие характеристик, делают их единство более напряженным, впечатляющим, придают динамичность общей форме костюма, оказывая влияние на свойства композиции.

Контраст самой формы в костюме может быть достигнут путем ее графического обозначения и сопоставления различных ее частей по величине и характеру конфигурации линий. Контрастным может быть также и геометрический вид отдельных элементов формы. Все это по-разному организует объемно-пространственную структуру костюма, которая бывает легкой, изящной или тяжеловесной, монолитной. В первом случае в абрисе формы участвует пространство, во втором случае пространства так мало, что оно не может взаимодействовать с формой. Поиски величины и массы, применение различной пластики в костюме дают многообразные контрастные образования.

Примерами контраста по различным свойствам элементов формы являются сопоставления тяжелого и легкого, блестящего и матового, ровного и шероховатого, прозрачного и непрозрачного, а также контраст цветовых тонов, который весьма широко распространен в композиции костюма.

Нюанс как средство композиции имеет не меньшее значение, чем контраст, характеризуя оттенки сходства и различия и создавая дополнительные связи между элементами. Причем, нюансное отношение

выстраивается на явно выраженном сходстве, так как именно оно проявляется сильнее, чем различие.

Представляя собой как бы градации отношений однородных качеств предмета, нюанс сглаживает монотонность и жесткость формы в построении композиции изделий, проявляясь при этом, аналогично контрасту, в качестве способа достижения выразительности в художественном проектировании одежды.

Нюансировка одежды требует очень высокой классификации и тонкого чутья проектировщика. Как правило, к ней прибегают на завершающей стадии проектирования, когда основа формы уже сложилась. Именно нюансировка, шлифовка формы, нередко во многом связанная со спецификой материала, цвета, тона, в конечном счете, завершает процесс, становясь тем главным, что делает вещь более совершенной.

Тем не менее, нюансировка применяется не только для доведения композиции до окончательной согласованности и соразмерности ее элементов, но и для достижения видоизменения формы. В моделировании это происходит каждый раз, когда появляется новая модная форма. Срок ее жизни и определяется тем, сколько она может выдать силуэтных модификаций своего внутреннего содержания. Таким образом, нюансировка проявляется и в незначительном изменении того, что первоначально задано модой.

Не смотря на то, что контраст подчеркивает явно выраженную противоположность, а нюанс несет в себе едва заметный переход, оттенок, оба вида отношений имеют одну цель – подчеркнуть, выделить определенные элементы конструкции с целью индивидуализации изделия, лучшей организации формы, во избежание монотонности. Использование их в композиции должно быть очень продуманным.

В композиционном решении заложен принцип контраста. В моделях противопоставлены различные элементы формы современного костюма. Так, в одной из моделей четко выражен контраст светлот и фактур (мягкий,

нежный, пушистый мех противопоставлен гладкой поверхности лосин). Другое изделие демонстрирует вариант контраста пластических свойств различных частей формы одежды: волнистые «текучие» линии блузки, создающие мягкую, рыхлую, неясную форму, противопоставлены жесткой геометричности силуэта маленькой юбки. Экспрессия костюма может быть обеспечена чередованием контрастирующих цветов, черного и белого, соединение которых является крайним случаем противопоставления.

Бывает, что контраст в костюме прочитывается не очень явно. Например, при нюансной трактовке размеров частей формы, тона и фактуры могут быть противопоставлены только направления и пластика линий орнамента ткани. Возможен и явно выраженный контраст сразу по двум признакам: во-первых, по объему частей формы (подчеркнуто маленькая блузка и большая юбка), во-вторых, по светлоте белого и серого цветов. Контраст, являясь очень активным средством восприятия, имеет и отрицательные стороны. Костюм, построенный на контрастных отношениях, довольно быстро вызывает утомление и при частом употреблении надоедает. Поэтому при использовании принципа контраста в композиции следует соблюдать определенную меру.

Часто при проектировании одежды гораздо уместнее применение нюанса как основного композиционного приема организации формы. Нюансные отношения являются более приемлемыми при создании повседневных изделий, в которых функциональность и удобство являются преобладающими качествами. Такая одежда не должна привлекать к себе излишнее внимание, а призвана способствовать созданию деловой обстановки.

Цвет является одним из самых выразительных средств в костюме. Он более чем другие признаки, эмоционально воздействуют на чувства, состояние, настроение людей; в костюме это имеет особое значение, поскольку при довольно стандартных современных формах костюма

разнообразие моделей достигается применением тканей разных цветовых комбинаций.

В современном костюме применяется все бесконечное разнообразие цветов, оттенков, тонов. При создании костюма обязательно учитываются свойства цвета. Светлые, чистые, теплые цвета как бы приближают и увеличивают предмет, но в то же время делают его легче. Темные, холодные цвета удаляют и уменьшают, но придают тяжесть.

Основными принято считать четыре основных чистых цвета: красный, зеленый, желтый, синий. Все остальные оттенки получаются путем их смешения и добавления черного и белого – ахроматических, т.е. «нецветных» цветов.

На концах двух взаимно перпендикулярных диаметров круга (по В.М.Шугаеву) располагаются соответственно цвета: желтый и синий, красный и зелёный. В случае одновременного действия на сетчатку глаза желтого и синего (кадмий желтый и ультрамарин) или красного и зеленого цветов при определенном соотношении их интенсивностей получим белый или серый цвет на экране.

Цвета, при оптическом смешении которых исчезает их хроматизм, называются дополнительными, или взаимно дополнительными.

К свойствам дополнительных цветов можно отнести:

- изменение интенсивности цвета в случае добавления дополнительного цвета (получение окраски более светлого тона добавляют светло-серый, более темного – темно-серый цвет);
- получение цвета сероватых тонов;
- понижение насыщенности цвета, добавление дополнительного цвета к основному.

Дополнительные цвета располагаются на противоположных концах хроматического круга и при смешении дают светло-серый цвет. Дополнительный цвет к красному – зеленый, к синему – оранжевый, к фиолетовому – желтый. Сочетание этих цветов создает хорошее

впечатление, они усиливают, подчеркивают друг друга. В таких сочетаниях основным, преобладающим должен быть один цвет, а второй – дополнительным, служит отделкой. В то же время четыре основных цвета образуют две пары взаимно дополнительных цветов. Чистый желтый и чистый синий взаимно дополнительных цветов. Чистый желтый и чистый синий взаимно дополнительны именно в силу того, что ни тот, ни другой не имеют оттенков ни красного, ни зеленого, которые могли бы изменить ахроматический цвет, получаемый оптическим смешением чистого желтого и чистого синего. Взаимно дополнительны цвета и другой пары – чистого красного и чистого зеленого так же вследствие того, что они не имеют оттенков желтого и синего, которые могли бы повлиять на ахроматическую смесь чистого красного с чистым зеленым. На этом основании строится цветовой круг, который можно использовать практически.

Второй курс, третий семестр (18 часов)

Тема 1. Закономерности зрительного восприятия формы костюма.

(6 часов).

Понятие зрительных иллюзий;

1. Иллюзии восприятия формы;
2. Иллюзия восприятия линии на поверхности формы одежды;
3. Иллюзии восприятия цвета.

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

В моделировании одежды необходимо учитывать законы зрительных иллюзий. Костюм воспринимается только на фигуре конкретного человека,

сливаясь с его индивидуальным обликом и манерой поведения. Но не всегда фигура человека соответствует той форме костюма, модной одежде, которую хотелось бы носить. Поэтому в костюме следует подчеркивать желаемые формы и замаскировать невыгодные. Так, узкую грудь скроют расширенные рукава, объемный лиф, низкие кокетки, большие воротники, банты, в костюме на худую высокую фигуру вводят дополнительные поперечные членения или полосы, а короткие ноги «маскируют» длиной платья, высокой линией талии, высокими каблуками и т.д.

При исправлении более серьезных недостатков фигуры следует использовать зрительные иллюзии, т.е. оптический обман. Этими зрительными иллюзиями нельзя пренебрегать, так как они могут вызвать нежелательные явления в костюме.

Под зрительной иллюзией следует понимать непосредственное впечатление, не совпадающее с другими видами восприятия данного предмета, с общей совокупностью наших знаний о нем.

В целом ряде случаев оптические искажения (зрительные иллюзии) существенно влияют на эстетическое восприятие. Однако оптические искажения сами по себе не несут эстетики, а являются инструментом, с помощью которого можно усилить влияние других эстетических элементов, т.е. они играют вспомогательную роль.

Всего существует три типа иллюзий:

- физические, возникающие вследствие отражения или преломления лучей света, когда мы видим изменение направления предмета (ложка в стакане чая);
- физиологические, зависящие от устройства нашего глаза (разная чувствительность глаза для разных мест зрительного поля);
- психологические, к которым относятся восприятие смысла целой фигуры, направление внимания, влияние прошлого опыта.

К костюму имеют отношение второй и третий типы иллюзий, которые связаны с восприятием цвета, направлением линий, углов, размеров, форм, площадей, переоценки расстояний и т. д.

Особенно сильно иллюзии проявляются при восприятии цветовых сочетаний.

Цвет неотделим от формы силуэта предмета. Поскольку форма костюма представляет собой сочетание геометрических объемов, особое значение приобретают оптические иллюзии.

Два равных квадрата - черный и белый по величине кажутся разными. Если те же квадраты расчленить вертикальными и горизонтальными линиями, в первом случае квадрат будет казаться больше вытянутым, во - втором более широким. Однако эти иллюзии имеют определенные границы проявления. Например, если те же квадраты расчленить линиями с более малыми промежутками между ними, иллюзия возникает обратная. Аналогичные явления мы наблюдаем и в костюме.

При заполнении формы костюма полосками или линиями членения возникает особый ряд иллюзий, называемый иллюзией заполненного, промежутка. Дело в том, что эта иллюзия двойственна и зависит от количества линий расчленяющих поверхность.

При членении формы на части важны характер членения величины полученных объемов, их соотношения. Деления могут быть равномерными или неравномерными. В первом случае постепенные плавные переходы создают впечатление высоты, во втором фигура выглядит короче.

При оценке глазом члененных и не члененных площадей и отрезков важно количество членений: активность восприятия при числе членений меньше четырех выше, чем при числе делений больше десяти. То же можно сказать о делении отрезков прямых линий. Гармоническим сочетанием отрезков мы называем такое, которое воспринимается с минимальной затратой со стороны зрительного аппарата.

Вопрос гармоничных кривых очень важен, так как при затруднении восприятия может возникнуть оптический обман. Лучше всего воспринимаются плавные кривые; зигзагообразные кривые воспринимаются с большей затратой физиологической энергии, поэтому создается впечатление некоторой нечетности формы.

Прерывистые линии нарушают процесс плавного восприятия глазом и, естественно создают впечатление увеличения фигуры.

Рассмотрим зрительные иллюзии, которые важны для моделирования одежды:

1. *Иллюзия переоценки острого угла* в костюме возникает при различных вставках, косоугольном крае деталей, острых деталях воротника, карманов и т. д. Эта иллюзия основана на том, что обычно небольшие расстояния, заключенные между сторонами острых углов, переоцениваются, кажутся большими, чем они есть в действительности. Большее расстояние между сторонами тупых углов недооцениваются. При этом замечается изменение в направлении сторон угла; кажется, что острый угол стал больше.

Средние линии кажутся сходящимися к концам и расходящимися к середине, хотя они параллельны. Следовательно, если мы хотим избежать в костюме такой иллюзии, нам следует умышленно несколько свести эти линии в середине, сделать их непараллельными.

2. *Иллюзия замкнутого и незамкнутого контура.* Эта иллюзия заключается в том, что фигура с замкнутым контуром кажется меньше, чем фигура с незамкнутым контуром. Иллюзия незамкнутого контура применяется тогда, когда нужно избежать увеличение размеров чего-нибудь. Если шея короткая, то нельзя делать воротники «под горло», если плечи широкие не нужно подчеркивать ширину такой же формой выреза горловины и воротника

3. *Иллюзия переоценки вертикали.* Вертикальное кажется большее равновеликого ему горизонтального. Иногда эта иллюзия очень значительна и может приближаться к разнице в $1/3$. А вертикальная линия кажется

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

4. *Иллюзия заполненного пространства.* Иногда заполненное декором или деталями костюма пространство покажется больше, чем равное ему незаполненное. Нужно избежать нагромождения деталей на той части фигуры, видимые размеры которой опасно увеличивать .

5. *Иллюзия контраста.* Рассмотрим контраст форм, размеров, и пластического рисунка. Маленькая форма рядом с большой, кажется еще меньше, большая форма в окружении маленьких, кажется еще больше. В моделировании контраст используется весьма широко и действие его достаточно очевидно. Например, в большом головном уборе голова будет казаться меньше, чем в маленьком; если вырез воротника широк, то тонкая шея будет казаться еще тоньше; худая рука в просторном рукаве - еще худее; широкие бедра при сильно оттянутой талии будут еще шире.

6. *Иллюзия подравнивания (иллюзия «крученого шнура»).* Эффект заключается в том, что шнур, скрученный из двух полосок разных цветов (к примеру, черной и белой), помещенной на полосатую или клетчатую ткань, дает интересный оптический эффект изменения плоскости ткани: прямые линии приобретают вид изогнутых, сдвинутых, сломанных, спиральных. Используя иллюзию «крученого шнура» на полосатых или клетчатых тканях, можно создать интересные творческие модели в стиле «оп-арт».

7. *Иллюзия подравнивания - ассимиляция (употребление слияния).* Иллюзия заключается в том, что «подобное уничтожается подобным», когда линии, размеры, формы повторяются. Например, квадратный вырез

горловины повторяет квадратный подбородок, узкое лицо делается уже при узком вырезе горловины.

8. *Иллюзия полосатой ткани.* Выбор расположения полос (вертикальное или горизонтальное) на полосатой ткани с целью придать строгость полной фигуре зависит от ширины и частоты полос, от их ритмичности. При сложном расположении полос (например, под углом) нужно учитывать, что если углы, образуемые встречными полосами, направлены острием вверх, то это сокращает ширину бедер полной фигуры. Углы полос, расположенных острием вниз, наоборот, зрительно расширяют бедра, даже не смотря на наличие вертикальной вставки по середине .

9. *Иллюзия сокращения объема при делении фигуры по вертикали контрастными по цвету тканями.* Эта иллюзия создается тем, что левая половина из белой ткани, правая половина из черной, левый рукав - из черной, правый рукав из белой, т.е. используется прием асимметрии.

10. *Иллюзия расчленения формы.* Форма одежды читается нечетка, если заполнена активным, достаточно крупным рисунком или декором

11. *Иллюзия трехмерного пространства.* Иногда предлагаются модели с иллюзией пространственного решения рисунка, намеренно прорывающего плоскость двухмерного решения, в виде монокомпозиции, крупноразпорной, ткани или трикотажного полотна. Кроме пространственной иллюзии присутствует иллюзия расчленения формы.

12. *Иллюзия пространственности* при постепенном сокращении, сжатии, уменьшении рисунка ткани в моделях, например, в стиле «оп-арт».

13. *Иллюзия психологического отвлечения.* Чтобы скрыть определенный недостаток фигуры, внимание направляют на другое место в одежде или целенаправленно подчеркивают достоинства внешности человека. Например, при «фундаментальном» низе фигуры, композиционным отвлекающим акцентом может быть оформление шеи, плечевого пояса, лица с помощью украшений, декора, дополнений. Наряду с перечисленными видами иллюзий большое значение имеют направленность внимания,

расстановка акцентов и доминант. Это создается направлением линий, ритмом деталей и отделкой, контуром деталей и изделия. Бывают случаи, когда линии платья сходятся в одной точке на фигуре или точка пересечения линий располагается за пределами фигуры.

При членении костюма и чередования деталей следует соблюдать закон ритма. Форма и линии в костюме организованы ритмично, когда взгляд не задерживается на отдельных деталях, а они бы подсознательно соединяли точки в пространстве. Взгляд должен сначала остановиться на наиболее важном элементе, а затем переходить к другим элементам и деталям в зависимости от степени их важности. При моделировании на полную фигуру можно использовать один из двух совершенно разных методов:

«французский» - подчеркивание достоинств фигуры человека;

«русский» - скрывание недостатков фигуры.

Например, если у женщины с полной фигурой тонкая талия, то французы подчеркивают ее краем одежды или красивым поясом, привлекающим внимание. Сочетание тонкой фигуры и полных бедер является достаточно волнующим, как считают французы. Русская же полная женщина с тонкой талией наденет полосатое прямое платье. Неизвестно, что лучше!

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

Первый путь создания иллюзий в одежде - фигура остается неизменной, со своими недостатками с точки зрения моды определенного отрезка времени, а изменяется зрительный образ при помощи приемов создания зрительных иллюзий: подчеркиваются вертикали любыми средствами моделирования для придания фигуре стройности, используются клетчатые и полосатые ткани, особое внимание отводится моделированию воротников и выреза горловины и т. д.

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

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

На основании всего сказанного можно сделать вывод, что знание и использование зрительных иллюзий в моделировании одежды позволяет грамотно решать задачи проектирования.

Тема 2. Художественные системы формообразования в одежде. (4 часа)

1. Определение понятия «художественная система»;
2. Виды художественных систем в проектировании одежды;
3. Процесс создания модной коллекции, средства объединения моделей в коллекции.

Художественные произведения отличаются от других предметов, создаваемых человеком, своей образностью. Определение *художественного образа* как специфического для искусства способа отражения, осмысления и художественной переработки объективной действительности в конкретной чувственной форме с позиции определенного эстетического идеала является основой для понимания проектного образа в дизайне костюма.

Человек, воспринимая внешний вид изделия, способен почувствовать не только его пропорциональность, масштабность, соотношение элементов формы, цвет, но и благодаря ассоциативному подходу его сходство с окружающими предметами и явлениями. Понятие «образ» в современном употреблении используется в нескольких значениях. Зрительное восприятие предметов реального мира называют их образами в психологическом смысле. В философии понятие «образ» применяется для обозначения не только чувственного, но и интеллектуального отражения предметов мира психикой

человека. Художественный образ – это особый тип образности, имеющий много разных аспектов значения. Понятие «образ» стало использоваться в конце XVIII в. для обозначения сущности искусства как отражения жизни и мышления в образах, которые рождаются в воображении художника, вызревают там, вынашиваются и благодаря воплощению в произведении переносятся в воображение зрителя.

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

Уже на ранних стадиях развития искусства возник интерес к художественной метафоре. Фантазия древнего творческого человека соединяла предметы так, что каждый из них и сохранялся, и одновременно растворялся в другом. В результате в поэзии и изобразительном искусстве возникали невиданные фантастические существа, причудливо сочетающие в своем облике внешние признаки прародителей. Примеров таких существ можно назвать множество: древнеегипетский сфинкс, античный кентавр, славянский сирич и т. д. Структура художественного образа не всегда так наглядна, как в них, но суть ее в различных проявлениях едина: образное мышление соединяет на первый взгляд несоединимое и благодаря этому раскрывает потаенные стороны реальных явлений.

Художественный образ является всеобщей формой мышления в искусстве. Продукт деятельности художника перестает быть

художественным произведением, если он не имеет образного содержания. Это относится ко всем сферам творческой деятельности, и к изобразительным, и к архитектурным видам искусства, в том числе и к дизайну. Однако подход к поиску образности различен. Как уже отмечалось, произведения архитектурных искусств имеют двойственную функцию: они призваны удовлетворять и утилитарные, и эстетические потребности человека. В связи с этим работа дизайнера над поиском образности проектируемой вещи имеет свою специфику.

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

Образность же предметов, создаваемых дизайнером, не может основываться только на внешних параметрах и возникает лишь при функционировании системы «человек-вещь». Как бы свободно ни развивалась фантазия дизайнера при поиске новой формы проектируемого изделия, она всегда должна подчиняться требованиям целесообразности, продиктованным функциональным назначением. Ведь, в конечном счете, цель дизайна состоит не в том, чтобы придать некий оригинальный образ вещам, окружающим человека, а в том, чтобы, опираясь на образный подход, создать комфортную среду его обитания. Например, придуманный художником утюг может иметь самую оригинальную форму, которая при этом не должна помешать выполнять ему свою главную функцию – утюжить, иначе утратится его утилитарный смысл.

Все сказанное в полной мере относится и к сфере создания костюма, если речь идет с позиции отношения к нему как к художественному явлению. Ведь одежда, будучи «второй кожей» человека, лишь тогда сохраняет свою

сущность и ценность, когда ее форма подчинена логике строения человеческой фигуры. Как бы красив и моден ни был костюм внешне, он бесполезен, если потребитель в нем не чувствует себя комфортно. Причем имеется в виду комфорт как физический, так и психологический. Зритель должен воспринимать не одежду, надетую на тело человека, а самого человека в одежде, которая помогает подчеркнуть достоинства и завуалировать невыгодные стороны его внешности, обеспечивает комфортность движения, дыхания и выполнения других физиологических функций. Другими словами, при создании новых форм костюма приоритет носителя одежды должен быть неоспорим для проектировщика.

Конечно, это касается, прежде всего, бытовой одежды. В театральном искусстве отношение к костюму несколько иное: здесь на первый план выходят внешние данные, яркая образная выразительность, помогающая раскрыть характеры персонажей, а функциональность становится вторичным вопросом. Поэтому театральные костюмы могут иметь самые причудливые формы, даже превращаясь иногда в элементы декорации спектакля. Однако созданием такого костюма занимается театральные художники, а не дизайнеры, о специфике деятельности которого идет речь.

Итак, относясь к области художественного творчества, архитектурные искусства создают предметы, обладающие образной выразительностью особого рода. В связи с этим по отношению к произведениям, имеющим одновременно и эстетическую, и практическую ценность, в число которых входит костюм, логично ввести понятие проектного образа.

Проектный образ – это созданная воображением автора художественная модель, отражающая реальный мир, целостная, осмысленная и завершенная в своем строении художественная форма, имеющая предметно выраженный смысл. Проектный образ одежды в значительной степени определяется ее назначением и сферой использования. В него заложены

такие факторы, как сознание потребителя и более общие аспекты, связанные с производством, экономикой, культурой и т. д.

Искусство создания костюма имеет своей целью преобразить человека, помочь ему создать определенный образ, соответствующий либо его собственному представлению о себе, либо образу, к которому он стремится, либо чему-то необычному, раздвигающему рамки его повседневности. Поиск образной выразительности одежды – самая главная и одновременно самая трудная задача проектировщика. То, насколько удачно он с ней справляется, во многом зависит от впечатлений, полученных извне, и от способности переводить их в костюмные образы, превращать любые явления окружающего мира в неиссякаемый источник творческого вдохновения.

Занимаясь художественным проектированием одежды, дизайнеры вовлечены также и в процесс ее потребления. Следуя воле потребителя, они предлагают ему огромный выбор образных решений костюма. Причем основным критерием образа являются яркость, новизна, выразительность, создаваемые комплексом средств композиции. В большинстве случаев художественно-конструкторских решений эффект достигается благодаря глубокому проникновению в сущность вещи и воплощению этой сущности в адекватной форме. Цель проектировщика одежды должна состоять в том, чтобы, опираясь на образный подход, сделать костюм знаком целостного художественного контекста и проектным образом действительности.

Отразить в одежде образ человека (индивидуальный и общественный), воссоздать в ней образ человеческого действия, запечатлеть морфологию тела потребителя – задача проектировщика, который фактически моделирует функции изделия, являющиеся системными факторами формообразования. Костюм представляет собой способ передачи образа и может рассматриваться как связующее звено между человеком и окружающей средой.

Создаваемые в процессе проектирования одежды художественные образы не возникают на пустом месте. Они порождены запросами общества,

его нуждами и потребностями. Воплощение творческих задач возможно только тогда, когда в ходе социального развития созрели условия для их решения. Художественный образ, возникающий в результате работы дизайнера, является отражением действительности в искусстве с точки зрения определенного эстетического идеала. При этом все подлинно новое рождается на основе преемственности лучших достижений уже созданного, а художественную ценность костюм приобретает тогда, когда находится в гармонии с образом человека и средой его обитания.

Образ одежды понимается через образ определенного лица, через его индивидуальные особенности, обобщающие и выражающие черты времени. Костюм и сам по себе имеет в какой-то мере образные начала, свой набор элементов, с помощью которых достигается эмоциональная и эстетическая выразительность. Иными словами, одни и те же формы и цвета, сочетаемые в разных объемах, пропорциях, ритмах и последовательности, создают впечатления, подчас совершенно противоположные. Но, пожалуй, самым важным фактором, определяющим образ одежды, является человеческое тело с особенностями изгибов его поверхности и осанки. Фигура обуславливает и характер форм костюма, и ритм их расположения, и цвет, и детали.

Итак, художественный образ в проектировании одежды – это гармоничное единство образа человека и костюма в определенной среде. Можно выделить три типа образного решения костюма. Во-первых, это общественно-символическое оформление одежды, при котором образность достигает высшей меры обобщения и приобретает особую значимость, превращая костюм в символ Родины, народа, времени. Во-вторых, это образ-картинка, где образность выступает в несколько бутафорско-театрализованном виде. В-третьих, это ассоциативный образ, в котором образность в решении костюма присутствует столь деликатно, что он воспринимается вполне жизненным, современным.

В процессе создания художественного образа в дизайне одежды можно выделить два этапа. Во-первых, это возникновение в русле поставленной

проектной задачи образной идеи, которая воплощается в виде форм, линий, цвета, фактуры материала. Во-вторых, это создание целостного единства облика человека и костюма. Исключительная образность достигается целым комплексом средств, при этом основными критериями являются новизна и выразительность. Для претворения яркого образа в действительность автору необходимо быть смелым экспериментатором, новатором, уметь пользоваться языком символов и знаков различной степени информативности, вызывающих определенные ассоциации у людей и устанавливающих между ними связи посредством графических изображений.

Современные дизайнеры предлагают огромный, порой противоречивый, выбор образных решений костюма, приглашая потребителей к совместному творчеству. Предпочитая одежду большей или меньшей степени выразительности, яркости, орнаментальности, человек как бы исполняет различные возможные роли, определяя для себя, насколько каждая конкретная модель соответствует его статусу и месту в обществе.

Образное решение костюма и других предметов архитектурных искусств в значительной мере определяется их стилевой направленностью.

Было установлено, что новая форма возникает не сразу и не случайно. Она является результатом определенного действия всех формообразующих элементов в заданном направлении. Форма одежды то локализуется, образуя цельность, то расслаивается, следуя сломанной оси движения. Наиболее полно структура костюма обновляется в течение цикла, равного в среднем приблизительно 24 годам. Исследования показали, что существуют также периоды продолжительностью 3 и 6 лет, в пределах которых развивается какой-либо отдельный элемент или деталь, декор или характеристика материала. Более продолжительные циклы, в том числе исторические, в течение которых происходят наиболее существенные изменения структуры костюма, могут иметь периоды, равные в среднем 36, 48, 72, 100 и более лет.

Таким образом, анализ развития формы одежды позволил зафиксировать циклы ее изменения различной продолжительности, величина которой

приблизительно равна 3, 6, 12, 24, 36, 48, 72, 100 и более годам. В самые ощутимые трехлетние, шестилетние и двенадцатилетние периоды преобразование формы определяется движением мобильных элементов костюма, затрагивающих только его внешние признаки. Такие циклы называют *модными*. Периоды, охватывающие почти столетие или даже больший отрезок времени, отражающие крупные события в экономической и общественной сфере, характеризуют существенные изменения стабильных, структурных элементов формы. Эти циклы называют *современными*.

Говоря о механизме процесса образования новой формы, следует отметить, что структурные изменения в костюме происходят постепенно и вызывают перестройку всех его композиционных элементов. Модные трансформации в первую очередь происходят на основных участках (линия плеч, уровень бедер) в следующем порядке:

- вертикально-горизонтальное расположение декоративных, а затем конструктивных линий и деталей;
- диагональное расположение декоративных, а затем конструктивных линий и деталей;
- разрастание композиционной зоны по вертикали и горизонтали;
- смена геометрии формы на данном участке.

В ходе становления модной формы в пределах цикла наблюдается гармоническая деформация элементов костюма и переход их в новую целостность. Установлено, что каждая форма преобразуется по ширине и длине. При расширении или сужении формы происходит обязательное изменение длины и положения линии талии. Увеличение ширины низа юбки влечет за собой сужение талии и фиксирование ее на естественном месте. С приближением формы к прямоугольнику талия смещается относительно типового положения. Так, уменьшение ширины одежды сопровождается скольжением линии талии вниз, изменением длины, возникновением дополнительного прилегания. В свою очередь, при укорочении изделия линия талии опускается вплоть до бедер, ноги открываются на большую

величину, изменяется соотношение длины лифа и юбки. Рукав по мере увеличения степени прилегания одежды сужается, но при расклешенной юбке он подчеркивается манжетой или расширением книзу. В процессе сужения костюма книзу рукав расширяется вверху и превращается в овал. Таким образом, в пределах цикла форма модифицируется в результате активности мобильных элементов, изменения параметров и положения линии талии. Выделив основные геометрические структуры костюма, проследив взаимосвязь между элементами, их движение и преобразование, можно обнаружить определенную закономерность трансформации одежды геометрических структур максимально напряженных форм (1917 и 1928 гг.) и наиболее спокойных, симметричных, уравновешенных форм (1912, 1923 и 1935 гг.). Это идеальный, используемый для наглядности способ представления процесса развития одежды, содержание которого в действительности адекватно описывает модель циклообразования. Данная схема ритмичного движения модных форм представляет собой теоретическую или формализованную модель моды, которая необходима для выявления закономерностей

Исследование закономерностей трансформирования одежды в пределах выделенных периодов позволило установить некоторый механизм изменения, как самой формы, так и ее отдельных взаимосвязанных элементов. Условная модель фигуры, на которую последовательно наносятся все преобразования в структуре костюма, возникающие в пределах исторического цикла, дает наглядное представление о характере смены форм, что может быть использовано в дальнейшем при компьютерном проектировании одежды. Выявлены четыре основные закономерности развития формы костюма:

- сигналом к смене формы служит приближение ее к состоянию безразличия (квадрат, круг);
- пульсация количественных и качественных признаков;
- изменение напряжения формы в процессе ее развития;

–цикличность развития формы.

Однако не следует забывать, что развитие костюма, с одной стороны, определяется законами формообразования, а с другой – деятельностью человека-проектировщика и человека-потребителя. Сложившийся на протяжении многих сотен лет определенный механизм обновления формы одежды подвергается постоянной корректировке со стороны окружающей среды (производственные, социальные, географические, бытовые условия), но ритм сменяемости костюма существовал всегда. Ритмическое чередование форм связано с гармонической сущностью самого процесса развития одежды, его системной организацией.

Проектировщики и потребители обычно имеют сходное восприятие характера процесса развития одежды. Дизайнеры, естественно, проявляют большую активность в области формирования идей и их распространения. Смены мод отражаются в конкретных формах костюма, создаваемых проектировщиком, который в своих действиях интуитивно использует законы природы. Психофизиологические корни интуитивного предпочтения оптимальных форм связаны с особенностями механизма работы мозга. В период творческой деятельности функционируют те его зоны, которые формируют восприятие в соответствии с законом золотого сечения.

Развитие форм костюма XX в. выработало основные стилевые решения одежды по ее назначению, определяемые как классическое, спортивное, романтическое и фольклорное направления. Так как мода относится к сложным самоорганизующимся системам, для достижения завершенности и целостности костюма требуется управление процессом его существования. Рассмотренные закономерности формообразования, развития структуры во времени и пространстве позволяют утверждать, что можно с определенной достоверностью предвидеть тенденции моды и использовать их в проектировании одежды.

Прогнозирование может базироваться на изученных закономерностях развития во времени структуры костюма как наиболее устойчивого признака

моды. Прогноз заключается в определении степени распространенности прямоугольной, трапециевидной и овальной форм костюма и выявлении того, какие именно из них будут модными. При этом исходят из философской концепции о закономерном развитии объективного мира по спирали, которая применима и к развитию моды и должна проявляться в повторении структуры форм костюма через определенные интервалы времени.

Путем анализа данных, характеризующих распространение моды в различные периоды, установлены закономерности изменения формы модного костюма во времени. Они заключаются в следующем. Во-первых, практически в каждый период одновременно существует теоретическая мода, отвечающая прямоугольной, трапециевидной и овальной формам костюма. Под теоретической понимается мода, предлагаемая потребителям ее разработчиками, причем в ней сосуществуют все три формы в разном процентном соотношении. Во-вторых, распространение теоретической моды каждой из этих форм во времени носит гармонический характер. В-третьих, периоды развития различных форм практически равны между собой, а фазы смещены. Наиболее оптимальным оказывается прогноз на 12 лет, так как он совпадает с периодом развития формы одежды.

Исследования показали также, что изменение отдельных элементов костюма происходит с той же периодичностью, что и распространение формы самого костюма. Это позволяет сделать вывод о том, что период развития моды может быть использован для прогнозирования того момента, когда определенная форма костюма будет развиваться в будущем.

В промышленном проектировании использование тенденций развития формы одежды невозможно без учета потребительского спроса. Поэтому весьма важным обстоятельством при прогнозе является социологический опрос, корректирующий официальную моду. Без обратной информационной связи не может быть ни достаточно точного прогноза, ни эффективного проектирования.

В условиях современного производства одежды значительно усложняется характер деятельности проектировщика, перед которым стоят проблемы, требующие от него уже на стадии прогнозирования художественной интуиции, образного мышления, творческого воображения, а также точного инженерного расчета. Использование же при этом компьютерных технологий позволяет говорить о программировании модных форм костюма.

Тема 3. Тектонические системы формообразования в костюме.

(4 часа).

1. Понятие тектоники формы;
2. Оболочковые системы формообразования;
3. Каркасные системы формообразования

Особую роль в восприятии композиции играет **архитектоника**, или тектоника, т. е. художественно-конструктивное построение любого предмета или с греч. «строительное искусство».

Форма одежды неразрывно связана со строением и внешней конфигурацией тела человека и его частей. Представляя собой систему взаимосвязанных элементов, костюм имеет ценность только во взаимодействии с фигурой потребителя. Именно при этом условии выявляются средства достижения художественного образа человека в одежде.

Наиболее значимыми характеристиками фигуры человека в процессе проектирования костюма являются размерные признаки, телосложение, осанка, пропорции.

Современная размерная типология определяет рекомендуемый перечень размерных признаков для целей проектирования одежды, а также устанавливает *размерную характеристику* наиболее часто встречающихся среди населения типовых фигур. Величины размерных признаков конкретных людей могут быть получены путем обмера их тела.

В соответствии с материалами типологии, каждого потребителя той или иной возрастной группы можно охарактеризовать тремя ведущими размерными признаками, определяющими его рост, размер и полноту, а также рациональной совокупностью измерений отдельных участков поверхности тела.

Большое значение в процессе проектирования костюма имеют морфологические признаки, определяющие внешнюю форму тела человека, которые могут сильно различаться в зависимости от особенностей фигуры, возраста и пола.

Устойчивое сочетание признаков внешней формы дает представление о **телосложении** человека, которое определяется размерами скелета, степенью развития мускулатуры, количеством и характером распределения жировых отложений, совокупностью характеристик отдельных участков поверхности фигуры.

Совокупность всех размерных признаков, а также характеристика типа телосложения не дают возможности составить полное представление о внешней форме фигуры потребителя.

Для проектировщика важно знать не только особенности внешней формы тела потребителя, необходимо также понимание соразмерности отдельных его частей друг с другом и с фигурой в целом. **Пропорции** – это согласованная система соотношений линейных размеров участков поверхности тела человека, придающая ему эстетическую выразительность и гармоничную завершенность.

Пропорции тела человека существенно трансформируются в зависимости от возраста. У детей в разные периоды роста они различны. Так длина головы новорожденного относится к длине всей фигуры как 1:4, длина верхних конечностей составляет $\frac{2}{5}$, а длина нижних конечностей – $\frac{1}{3}$ длины тела. Пупок является центром, тогда как 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 в целом, с другой – в резком изменении соотношений между отдельными его частями. При этом нижняя часть имеет большую энергию роста по сравнению с верхней частью тела. Так, длина головы увеличивается примерно в два раза, окружность грудной клетки и длина туловища – в три раза, длина рук – в четыре раза, длина ног – почти в пять раз.

У взрослых людей в зависимости от соотношений длины головы, длины конечностей, длины и ширины туловища к общей длине тела антропологи различают три основных типа пропорций: долихоморфный, мезоморфный и брахиморфный. Мезоморфный тип пропорций фигуры характерен для людей среднего и нормального развития, долихоморфный – для людей с относительно небольшой головой, коротким и узким туловищем, длинными руками и ногами, брахиморфный – для людей с относительно большой головой, длинным и широким туловищем, несколько укороченными конечностями. Разница в длине тела зависит в основном от длины нижних конечностей. Поэтому долихоморфный тип пропорций более характерен для людей высокого роста, а брахиморфный – для людей невысокого роста.

Пропорции фигуры привлекали к себе внимание художников различных эпох. Они стремились постигнуть тайны гармонии человеческого тела, измерить ту силу, которая действует как понятие прекрасного. Обычно поиск сводился к выявлению соотношений между длиной и шириной, нахождению геометрического характера формы фигуры, установлению понятий равенства, подобия, соразмерности и пропорциональности. Во все времена люди пытались определить закономерность повторяемости той или иной величины в организации формы, то есть понять порядок в строе человеческого тела как частицы мироздания.

Усилия художников были направлены на то, чтобы найти графическое выражение соотношений тела, так называемый ключ, с помощью которого можно было бы получать нормальные пропорции и судить о вариантах пропорциональности. Постигая красоту и гармонию окружающего мира,

человек создавал правила, описывающие порядок в организации формы вещей. Совокупность таких правил, определяющих в художественном произведении нормы трактовки образа, композицию, систему пропорций, называется каноном.

Канон в переводе с греческого означает правило, предписание, а в широком смысле – все то, что твердо установлено, является традиционным и общепризнанным. В искусстве канон – это господствующие в ту или иную эпоху в определенном обществе эстетическая система и художественный стиль.

Учение о пропорциях тела человека использовалось для создания канонов, для приведения всех размеров в систему, удобную для практического применения. При этом людьми 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.

В процессе постижения законов гармонии создавались различные системы пропорциональных соотношений, основанных на равенстве и повторении избранной величины, установлении ее кратности размерам тела человека. Именно они в значительной степени определяли ценность объемной структуры формы. Для этого вводились исходные единицы измерения – модули. Само слово «модуль» происходит из латинского языка, означая меру.

С древних времен единицей измерения выбирался размер какой-либо одной части тела человека, с которым сравнивались величины всех других, а также выражалась взаимосвязь частей и целого. По этому принципу повторения единого заданного размера создавались так называемые *арифметические пропорции*. Кроме того, путем геометрических построений на основе подобия и повторения простых геометрических фигур, выведенных из соотношений величин отдельных участков тела человека, были разработаны *геометрические пропорции*.

Изучение пропорций как одного из средств гармонии продолжается уже несколько тысячелетий, и можно утверждать, что выделение модульных величин, нахождение соотношений между частями формы, определение закономерностей повторяемости – это задачи многих поколений художников, архитекторов и антропологов.

В каноне Древнего Египта модулем служила длина ступни, а рост человека устанавливался равным шести или семи ее величинам. Позже в качестве модуля стала использоваться длина среднего пальца, которая укладывалась по высоте фигуры девятнадцать раз.

Древнегреческие ученые и художники пытались найти ключ к гармонии с помощью соотношений числовых и геометрических параметров и форм. Так, Пифагор полагал, что всякая гармония зависит от пропорций, при этом каждому геометрическому понятию соответствует понятие арифметическое, а Вселенная представляет собой гармоничную систему чисел и их отношений.

Теоретически пропорции фигуры человека были осмыслены древнегреческим скульптором Поликлетом (V в. до н. э.). Он разработал канон, по которому за модуль была принята длина головы, укладывающаяся по высоте фигуры восемь раз. При этом наиболее гармоничное впечатление производили люди, у которых длина верхней части тела (от высшей точки головы до талии) была равна трем модулям, а нижней – пяти модулям. Именно такая фигура считалась пропорциональной в Древней Греции, а указанные соотношения соответствуют правилу «золотого сечения».

В наше время применительно к выделенным антропологами типам пропорций фигур рост будет равен восьми таким модулям у человека мезоморфного типа, девяти модулям – у человека долихоморфного типа, семи модулям – у человека брахиморфного типа.

Построение фигуры человека мезоморфного типа пропорций, в котором модулем служит длина головы. Ширина плеч равна полтора модулям, расстояние между сосковыми точками – одному модулю, уровень

расположения талии и локтевого сгиба руки – трем модулям, уровень расположения лобка – четырем модулям, уровень расположения коленного сустава – шести модулям, уровень расположения середины голени – семи модулям, уровень расположения стопы – восьми модулям.

В основу своего канона Лисипп также положил длину головы, которая укладывалась по высоте фигуры восемь раз. Рост человека был принят им равным расстоянию между концами пальцев распростертых рук. Такое отношение размаха рук к длине тела получило позднее название «квадрат древних». Оказалось, что если провести две горизонтальные линии, касательные к поверхности головы и к подошвам соответственно, то эти линии в пересечении с двумя вертикалями, касающимися концов пальцев распростертых рук, составят квадрат.

Рост и размах рук человека являлись модульными величинами разнообразных форм костюма, построенных на геометрических фигурах квадрата и прямоугольника, равного двум квадратам. Этот принцип кроя одежды использовался в Древнем Египте и Древней Греции, а значительно позже в одежде славян и восточных народов.

Определенный интерес представляет канон Цейзинга, который заметил, что соотношение между некоторыми размерами человеческого тела точно совпадает с правилом «золотого сечения». Например, рост человека так относится к расстоянию от талии до ступни, как последнее относится к расстоянию от темени до талии. Построение по этому канону фигуры человека показало, что все границы членения тела проходят в местах соединения скелета. Так, расстояние от темени до конца кисти равно расстоянию от подошв до локтевого сгиба и талии, расстояние от темени до талии равно расстоянию от подошв до конца кисти, расстояние от подбородка до талии равно расстоянию от подошв до коленных чашечек, расстояние от локтя до начала кисти равно длине головы или расстоянию от коленных чашечек до кончиков пальцев и т. д.

Большинство систем пропорционирования, которые создавались в дальнейшем вплоть до наших дней, подтвердили деление фигуры человека по принципу «золотого сечения», а также тот факт, что любая форма содержит в своем построении геометрический и математический модули.

В силу того, что костюм и фигура человека составляют единое целое, при разработке формы и построении конструкции изделия необходимо принимать во внимание, что для одежды характерна та или иная степень прилегания к поверхности тела в различных ее частях. Поэтому для целей проектирования выделяют так называемые *конструктивные пояса* – определенные опорные участки фигуры человека, которые могут быть постоянными или подверженными смещению.

Конструктивные пояса фигуры определяют типовое расположение основных конструктивных членений и формообразующих элементов одежды. Так при полном облегании тела человека костюм оказывается рассеченным на отдельные объемы в соответствии с условным естественным членением самой фигуры.

Выделяют следующие основные конструктивные пояса на поверхности тела: головной, шейный, плечевой, грудной, талевый, тазобедренный, бедренный, коленный, пояс щиколотки, пояс сопряжения руки с туловищем, локтевой, запястный.

Головной пояс проходит по выступающим лобным буграм и затылочной кости. Он является размерной линией головы и основой для создания покрывающих ее частей одежды и головных уборов, служащих дополнениями к изделиям различного назначения.

Шейный пояс обозначен линией основания шеи. В этой области оформляют горловину плечевого изделия, которая служит основанием для проектирования различных видов воротников.

Плечевой пояс, охватывающий плечевой скат, а также верхнюю часть груди и спины, определяет контуры опорной поверхности плечевой одежды.

От грамотной проработки конструкции на этом участке зависит качество посадки изделия на фигуре, форма костюма и его стилевая направленность.

Грудной пояс проходит спереди через самые выступающие точки груди, а сзади по средней части спины. Являясь основным конструктивным участком плечевых изделий и одежды в целом, он имеет большое значение для определения степени ее объемности. В этой области, как самой динамичной, наиболее выразительно разрабатывается форма с помощью конструктивных различных приемов: горизонтальных членений, вытачек, складок и других модельных элементов.

Талиевый пояс, находящийся в наиболее узкой части торса, является местом основного членения одежды по горизонтали и определяет ширину изделия по талии. В зависимости от протяженности участка приталивания и уровня его расположения, который может быть размещен в достаточно больших пределах, значительно изменяется силуэт одежды.

Тазобедренный пояс проходит по верхней части бедер, ягодицам и низу живота, являясь основным конструктивным участком поясной одежды и определяя объем изделия в этой области. Ширина на уровне тазобедренного пояса существенно влияет на силуэт костюма в целом.

Конструктивные пояса ноги расположены параллельно один другому от тазобедренного сустава до места соединения голени со стопой, они определяют длину и ширину поясных изделий, а также длину плечевых изделий.

Бедренный пояс охватывает часть ноги от тазобедренного сустава до коленной чашечки. Его учитывают при определении ширины одежды в этой области.

Коленный пояс расположен в месте соединения бедра и голени. Он определяет уровень коленей, положение низа изделия или модельных элементов.

Пояс щиколотки служит для задания длины и ширины одежды на этом уровне, в случае такой необходимости.

Конструктивные пояса руки расположены параллельно один другому от подмышечной впадины до запястья и определяют длину и ширину рукава на разных уровнях.

Пояс сопряжения руки с туловищем характеризует параметры проймы, задает ширину рукава в верхней части.

Локтевой пояс расположен в месте соединения плеча и предплечья руки. Эта область предполагает определенную ширину на уровне локтя, модельное оформление различными конструктивными приемами, а также может служить ориентиром для линии низа рукава.

Запястный пояс находится в месте сочленения предплечья с кистью руки. На этом уровне располагают низ рукава, задавая необходимую ширину и оформляя различными конструктивными приемами.

Основными конструктивными поясами одежды являются плечевой, талиевый и тазобедренный. Плечевой и талиевый служат основой опорной поверхности соответственно для плечевых и поясных изделий. Степень облегания тазобедренного пояса существенно влияет на характер силуэта одежды в целом. Кроме того, нередко на этом уровне начинается изменение формы изделия с помощью тех или иных конструктивных средств.

Опорными поверхностями называются участки статического контакта одежды и тела человека. Выделяют верхнюю и нижнюю опорные поверхности.

Участок фигуры, ограниченный сверху линией основания шеи и верхними конечностями, а снизу выступающими точками лопаток и груди, называется *верхней опорной поверхностью*. Участок фигуры, ограниченный сверху линией талии, а снизу верхней частью бедер и живота, называется *нижней опорной поверхностью*.

В зависимости от того, какой опорной поверхности фигуры соответствуют участки статического контакта одежды, ее подразделяют на плечевую и поясную. Следовательно, к плечевым относятся те изделия, которые плотно прилегают к верхней опорной поверхности, а к поясным –

все те, которые опираются только на поверхность талиевого пояса. Некоторые виды плечевой одежды, плотно прилегающие к фигуре, могут иметь фактически две опорные поверхности, верхнюю и нижнюю. В этом случае первая из них является несущей, а вторая касательной.

Форма верхней опорной поверхности фигуры и опорных участков плечевой одежды зависит главным образом от строения плечевого пояса и, прежде всего, от осанки человека. Форма нижней опорной поверхности фигуры определяется строением талиевого пояса и влияет на форму верхних участков деталей поясных изделий.

Фигура во многом определяет посадку костюма на человеке. Если в прошедшие века нередко одеждой корректировали фигуру, то в настоящее время женщине необходимо владеть своим телом, красиво и гармонично двигаться, а костюмом создавать впечатление гармоничных пропорций.

Классическим по своей функциональности изделием современной эпохи можно назвать платье, как бы следующее за фигурой, не плотно ее облегающее и опирающееся на конструктивные пояса. Оно может быть с типовым или несколько углубленным вырезом горловины, отрезным по линии талии или не отрезным, полуприлегающая форма в нем обеспечивается вертикальными швами или рельефам. Длина платья доходит до линии колен или расположена рядом с ней, длина рукава до запястья или до локтевого сгиба. Такое платье, выполненное из глубокого сложного или черного цвета, является тем необходимым «маленьким» платьем в гардеробе любой женщины, которое благодаря различным дополнениям можно приспособить практически ко всем случаям жизни.

Художественная и практическая ценность костюма обеспечивается применением таких материалов, которые выявляют замысел художника и вполне соответствуют назначению одежды и ее форме.

Говоря о пластических свойствах формы одежды, всегда имеют в виду определенные *свойства* материалов. Для создания костюма требуемого

геометрического вида следует из огромного разнообразия тканей выбрать только те, которые при заданном варианте конструктивного решения совокупностью параметров своих технических и технологических характеристик смогут обеспечить устойчивость проектируемой формы.

История костюма позволяет проследить тесную взаимосвязь формы одежды со свойствами материалов, в том числе с их цветом. Выявление специфических особенностей тканей было характерно для всех больших исторических стилей, за счет чего достигалась необычная художественная выразительность форм костюма. Не менее важны свойства материалов и для формообразования современной одежды.

Форма костюма во многом зависит от того, как ведет себя ткань. Бывает так, что модели, интересные по своему композиционному замыслу, при выполнении их формы без учета особенностей материала, не только приобретают неприглядный внешний вид, но и часто утрачивают свои утилитарные свойства. Первые попытки создания современной отечественной одежды, исходя из свойств тканей, относятся к 1920-м гг., когда Н.П. Ламанова чисто эмпирически подбирала материал в соответствии с формой костюма.

Прежде чем мысленно конструировать одежду из ткани, следует получить представление о ряде основных ее свойств. Часть из них определяют органолептическим способом, для чего материал нужно увидеть, потрогать, задрапировать, смять, растянуть и т. д. У каждой ткани есть определенная толщина, крутка нитей, плотность, переплетение, волокнистый состав и некоторые другие физические и механические свойства, имеющие значение при формообразовании. Для определения величин их параметров следует использовать измерительный способ. Всю полученную информацию необходимо учитывать при выборе модели, иначе может возникнуть художественный и конструкторский брак.

Органическую связь конструкции и материала изделия предполагает тектоника формы, то есть, условно говоря, искусство строительства костюма.

В объемно-пространственной структуре тектонической формы должны быть воплощены физические и механические свойства материалов и конструктивного решения: прочность, устойчивость, надежность, равновесие, распределение и погашение усилий, возникающих вследствие действия различных сил и т. д. В соответствии с этим форма и конструкция проектируемого изделия должны, прежде всего, соответствовать возможностям используемого для его изготовления материала.

Теория и практика проектирования различных сооружений и промышленных изделий, в том числе одежды, убедительно доказывают, что при выявлении и использовании конструктивных качеств и других специфических особенностей материалов не только обеспечиваются оптимальные условия работы материала в конструкции, а следовательно, и наименьшие его затраты, но и достигается подлинная художественная выразительность изделий. Форма, в которой соблюдены закономерности тектоники, является единственно правильной и подлинно художественной.

Тема 4. Характеристика способов формообразования. (4 часа).

1. Фактура тканей.

Вопрос тектоники в проектировании одежды достаточно сложен. Одним из важных физико-механических свойств материалов, связанных с формой изделия, следует назвать драпируемость тканей, так как именно она в значительной степени определяет способность материала к формообразованию в одежде.

Выбор материалов определенных свойств и соответствующих конструкций для различных форм одежды осуществляется, как правило, на основании личного опыта и интуиции проектировщика. Часто этому предшествует долгая предварительная работа, поиск ткани, которая хорошо создает и держит форму. Материал растягивают в долевом, поперечном и косом направлениях, сминают, выдергивают из него нити, скручивают, драпируют, взвешивают и т. д. Важно выбрать то качество ткани, которое в большей степени передает свойства формы изделия. Тщательно и кропотливо

разрабатывают также новые варианты покроя и методы технологической обработки, с помощью которых можно воспроизвести задуманную форму. При этом следует не только выбрать ткань определенного качества, но и правильно установить направление нитей в деталях, определить количество и точное расположение всех конструктивных элементов, не допуская никаких случайных швов, выточек, лишних деталей.

Как правило, в практическом моделировании одежды ткань подбирают к определенной форме, но бывают моменты, когда материал сам как бы подсказывает форму костюма. В любом случае, от того, насколько точно совокупность свойств используемых материалов соответствует форме проектируемого изделия, зависит качество готовой одежды. Кроме того, очень важным моментом является выбор *фактуры* материалов, из которых костюм изготовлен.

Фактура – характеристика особенностей строения поверхности материала, предусматривающая определенное качество его обработки, внешний вид и способность отражать свет. Иными словами, под фактурой следует понимать свойство поверхности формы костюма, обуславливающее в значительной степени ее визуальное восприятие, создающее зрительный образ изделия.

Фактура, выступая активным носителем информации о характере поверхности материала, представляет собой действенное средство художественной выразительности и играет немаловажную роль в восприятии пропорциональных отношений формы, соотношении ее с декором, взаимосвязи с модой и процессом формообразования, выполнении функционального назначения костюма.

Фактура материала зависит от плотности и величины микроискажений поверхности. Элементы фактуры могут быть различными по величине. Одни столь малы, что зрительно не различаются. Другие крупнее, поэтому воспринимаются как самостоятельные части формы, а количество их достаточно невелико, так что все они ясно различимы. Во втором случае

элементы фактуры поверхности становятся уже элементами рельефа поверхности.

В зависимости от *характера обработки* поверхности материалов для одежды и аксессуаров, различают гладкую, шероховатую, рельефную, ворсистую и другие разновидности фактуры.

В зависимости от способности поверхности материала *отражать свет*, фактура может быть матовой, глянцевой (блестящей) или зеркальной. Отражаясь от матовой поверхности, световые лучи рассеиваются. От зеркальной поверхности отраженные лучи идут под тем же углом, под каким падают на нее. Глянцевая поверхность отражает свет одновременно и зеркально, и рассеянно.

В одежде материалы с зеркальной фактурой применяют довольно редко. Как правило, при создании костюма используют матовые и глянцевые ткани, которые получают способность тем или иным способом отражать свет за счет волокнистого состава и вида переплетения.

Восприятие фактур, обладающих различными свойствами, осуществляется визуально и на ощупь, и зависит от многих факторов, которые должен учитывать проектировщик, стремясь достичь наибольшей выразительности создаваемого костюма. Важнейшими из них являются удаленность поверхности материала от зрителя и характер ее освещения. Так, например, с увеличением расстояния до рассматриваемой поверхности очень мелкие детали или членения перестают восприниматься как отдельные элементы формы, а предстают как элементы фактуры. Шероховатость поверхности хорошо видна с близкого расстояния при сильном боковом свете. Если увеличить угол освещения, такой материал будет выглядеть относительно гладким. Поэтому, используя в изделии тот или иной материал, проектировщик должен учитывать те конкретные условия, при которых его фактура будет восприниматься: удаленность от наблюдателя в интерьере или экстерьере, яркость, направление и цвет освещения и др.

Для изготовления одежды используют достаточно большой перечень различных материалов: текстильные материалы, кожа, мех, пленочные материалы и т. д. Характер фактуры зависит от вида материала и способа его обработки. Фактура натурального материала должна в первую очередь выигршно подчеркивать его природные достоинства. Искусственным материалам придаются различные цветовые и фактурные решения способами печатания, тиснения, перфорации, смятия и т. д. Одним из путей обновления и обогащения ассортимента одежды и аксессуаров является непрерывный поиск новых материалов, фактур и рисунков. Каждая фактура материала несет в себе признаки определенного образного звучания. Применяя различные по фактуре материалы, можно достичь большой художественной выразительности и разнообразия, даже если при разработке одежды используются одинаковые или близкие формы. При выборе материала для проектируемой модели следует также учитывать его массу. Так, тяжелые, матовые, ворсовые ткани зрительно увеличивают форму. Недостаточное внимание к свойствам фактур часто приводит к неудачному сочетанию в одном изделии различных материалов, что может вызвать раздробленность композиции и дисгармонию формы.

Использование в одной модели материалов, имеющих различные фактуры, придает внешнему виду изделия дополнительную выразительность. Особенно интересный эффект получают в том случае, когда все ткани, участвующие в создании костюма, тождественны по цвету и различны по фактуре. Дело в том, что восприятие одного и того же цвета сильно меняется в зависимости от качества поверхности. Например, цвет значительно смягчается на ворсовых материалах и усиливается на блестящих. Поэтому применение разных фактур помогает достижению эффекта тонкой цветовой нюансировки. Этот прием довольно часто используют, стремясь создать одежду оригинальную и нарядную, но при этом сдержанную и цельную по цвету, или применяя символическое значение цвета в костюме, например, в свадебном наряде невесты.

Практически не бывает несовместимых фактур, однако иногда случается неумелое их соединение. Тогда они начинают не только спорить, но и уничтожать красоту друг друга. Не существует рецептов правильного совмещения разнохарактерных фактур без разрушения целостности изделия. Главными критериями в работе проектировщика с тканями, имеющими различные поверхности, являются его интуиция, вкус и чувство меры.

Выделяют приемы качественного и количественного сочетания фактур в одной модели одежды при разработке ее композиции. Под *качественным сочетанием* следует образно понимать, какие материалы в принципе совместимы друг с другом (например, кожа и мех, текстиль и кожа и т. д.). Говоря о *количественном сочетании* фактур, подразумевают, в каких отношениях, пропорциях целесообразно использовать материалы различных фактур, чтобы достичь целостности и выразительности композиционного решения формы костюма.

Сочетание различных по фактуре материалов в одном изделии может преследовать различные цели: оригинальность художественного замысла, требования упрощения технологической обработки, повышение эксплуатационных качеств одежды, экономия дорогостоящих материалов и т. д.

Применение в одной модели материалов разных фактур дает возможность подчеркнуть особенности каждой поверхности. В настоящее время используются контрастные и нюансные совмещения фактур, в которых композиция построена на тончайших переходах одной фактуры в другую. Появились новые, порой парадоксальные сочетания легких прозрачных тканей с кожей, мохером, натуральным или искусственным мехом. Эти рискованные соединения раньше никогда не использовались в моделировании одежды. Характерна перегруженность моделей объемными поверхностями. Металлизированные, с различным блеском ткани, трикотаж и другие материалы переходят из торжественной одежды в повседневные изделия. Фактура насыщена объемными дополнениями: ворсом, узлами,

букле, кистями, перьями, жгутами. Это увеличивает общую массу одежды, в то время как гладкая поверхность придает изделиям легкость, пластичность, зрительно уменьшает объем. Кроме того, широко используются мятые, гофрированные, плиссированные и складчатые поверхности.

При поиске фактурных решений поверхности формы, прежде всего, определяют назначение будущего костюма. Так, в одежде костюмно-пальтовой группы возможно сочетание гладких поверхностей с блестящими и рельефными (драп, мех, кожа и т. д.). В изделиях платьево-блузочного ассортимента рельефность будет меньшей по масштабу, вырастет количество орнаментальных решений. В моделях торжественной одежды увеличится доля блестящих и матовых фактур, сочетаний меха с шелком или кружевом, парчи с газом, атласа с бархатом и т. д.

При восприятии формы костюма фактура выявляет его структурные соотношения, оттеняет тектонические характеристики и особенности сочетания отдельных частей или обостряет звучание композиционных приемов и средств гармонизации, иллюзорно изменяя значимость и размер отдельных частей или элементов.

Так, прозрачные ткани светлых тонов способны как бы растворить форму в пространстве, соединить ее с фоном или сделать совершенно невидимой. Бархатные же поверхности делают форму активной, тем более, если фактура усилена тональными характеристиками. Блестящие ткани с эффектами мерцания создают ощущение некоторой таинственности формы, неуловимости ее контуров. Рельефность, как основной отличительный признак фактуры, в сочетании с гладкими поверхностями может усилить основной ритм или дополнить масштабные характеристики так же, как и зрительно увеличить объем целой формы или отдельной ее части. Посредством фактурного противопоставления материалов можно более активно выявить и конструктивные особенности выбранной формы.

При подборе материала для одежды большое значение имеет *рисунок*, нанесенный на его поверхность. В зависимости от величины рисунка, его

светлотною отношения с фоном, степени заполнения рисунком поверхности, характера его расположения одна и та же форма воспринимается по-разному.

Все многообразие рисунков тканей можно классифицировать по различным признакам. По *характеру окраски* различают материалы гладкокрашенные, набивные, пестротканые, меланжевые, гладкокрашенные с выраженным ткацким рисунком. По своему *содержанию* рисунки могут быть конкретные или абстрактные. Среди конкретных рисунков выделяют геометрические, растительные, тематические и смешанные.

Рисунок геометрического характера строится из чисто геометрических или других сильно геометризованных форм. К ним относятся классические изображения в виде гороха, полосы, клетки, всевозможные комбинации плоских фигур и линий. Растительный рисунок содержит изобразительные и стилизованные формы растительного мира (цветы, листья). Тематические рисунки обычно представляют какую-либо сюжетную линию (детские, спортивные). Решение композиции широко применяемых на тканях смешанных рисунков основывается на сочетании растительных и геометрических мотивов. Абстрактные рисунки не имеют определенной темы изображения.

Кроме того, рисунки бывают различной степени *динамичности*. По этому признаку выделяют статичные изображения с вертикально и горизонтально расположенным орнаментом, динамичные изображения с преобладанием диагонального направления орнамента и комбинированные изображения, соединяющие в себе статику и динамику. Следует выделить также ткани с купонным расположением рисунка и каймой.

Рисунок может иметь различное *заполнение фона*: от полного заполнения до редко разбросанных форм. Рисунки могут быть с размытыми орнаментами, сливающимися с фоном и напоминающими окраску поверхности мрамора.

С точки зрения *композиционного решения* одежды рисунки делят на легкие и трудные. К легким для моделирования относят изображения малых

и средних размеров, не имеющие направленности, а также рисунки больших размеров без резко выраженных цветовых характеристик и со сплошным заполнением фона. К трудным для проектирования одежды рисункам относят односторонние изображения, имеющие выраженную направленность. Для того чтобы выбрать наиболее выгодное расположение такого рисунка, ткань следует набросить на манекен или фигуру в противоположных направлениях. Трудными являются также изображения больших размеров, выделяющиеся на общем фоне. Ткани с такого рода рисунком необходимо, независимо от орнамента, применять в изделиях простых лаконичных форм с минимальным количеством конструктивных линий.

Трудными можно считать также рисунки в виде гирлянд или полос, организованных различными элементами. В этих случаях нужно учитывать размер изображения, его направление, расположение осевой линии, а также общее цветовое решение. Рисунок не должен зрительно искажать фигуру. При раскрое необходимо следить за совпадением изображений на парных деталях, сохранением раппорта на стыках кокетки и лифа, лифа и юбки, по низу изделия. Рисунок не должен обрываться посередине.

При композиционном решении различных видов одежды необходимо в первую очередь учитывать художественное оформление материала. Непродуманное, безразличное отношение к рисунку зачастую приводит к тому, что ткань, красивая в куске, теряет весь свой вид в неудачно спроектированном изделии. Бывает и наоборот, когда невзрачный на вид материал преобразуется в хорошо продуманной композиции.

Чтобы научиться угадывать ткань еще в куске, важно понять, что каждый узор в одежде требует особого подхода. Рисунок на ткани нельзя рассматривать как картинку на стене. Он, прежде всего, обрамление внешнего облика потребителя, фон для создания его индивидуального образа. Как бы ни был красив сам по себе узор, он не украсит человека, если не будет соответствовать ему, гармонировать с чертами лица, фигурой, возрастом, темпераментом. В связи с этим к выбору рисунка на ткани

следует предъявлять достаточно высокие требования при проектировании одежды.

Создавая композицию той или иной модели, надо помнить, что на набивных тканях конструктивные линии, модельные элементы и мелкие детали мало заметны и невыразительны. Например, если драпировка, выполненная из гладкокрашеной ткани, оттеняющей каждую фалду и складку, почти всегда удачна, то в изделии из набивной ткани она будет плохо просматриваться. Особенно это относится к тканям со сплошным заполнением мелким рисунком, когда восприниматься будет только общий силуэт одежды.

Композицию костюма необходимо соизмерять с масштабом, размером и характером рисунка таким образом, чтобы он не дробил, не сбивал формы и располагался так, чтобы фигура зрительно не деформировалась. Узор должен всегда поддерживать ощущение гладкой поверхности, как говорят художники, «держаться в плоскости»: ни один из его элементов не должен зрительно казаться ближе или дальше остальных, иначе объемные изображения нарушат восприятие форм тела.

Самыми проверенными в этом смысле мотивами являются те, которые человечество отобрало на протяжении всей истории развития костюма: геометрические, растительные и, конечно, цветы. Ромбы, полосы, крапинки, горох привлекательны тем, что просты, нейтральны, не утомляют глаз, оживляют поверхность одежды свободным, ни к чему не обязывающим ритмичным чередованием темных и светлых пятен, при этом не мешают видеть человека, своеобразие его индивидуальности.

Считается выигрышным тот случай, когда рисунок материала объединен одноцветовой гаммой, особенно, если она яркая, насыщенная, а в узоре преобладает тот же цвет, что и при оформлении фона. Классическими являются сочетания белого с контрастными темными: черным, синим, коричневым. При этом предпочтительным является вариант, предусматривающий небольшие вкрапления одного цвета на преобладающем

поле другого, например, белого на темном или наоборот. Если же узор многоцветен, то всегда кажутся более гармоничными, приятными для глаза те ткани, где собраны только теплые или только холодные цвета. В особо осторожном подходе нуждается материал, в котором трудно определить общий тон.

Выбранный узор ткани во многом определяет эмоциональное звучание всего облика человека в одежде в целом. Так, мелкий, редко расположенный рисунок на просторе глади большого поля создает ощущение покоя и равновесия. Геометрический, строго построенный, с отчетливыми границами рисунок придаст внешнему виду такие качества, как внутренняя уравновешенность и соразмерность. Тонко прописанный цветок передает свою нежность и изящество. Четкость узора выделит или даже усилит ту же четкость и в облике. А гармония в рисунке как бы настроит глаз на видение такой же гармоничности в лице, фигуре, походке. Грубая пестрота обезличит характер, и внешность женщины станет заурядной и невыразительной.

Характер рисунка может создавать настроение праздника или будней, способствовать рабочему состоянию. Поэтому нужно ясно представлять, каково функциональное назначение проектируемой одежды. Так, чем больше строгости и порядка требует обстановка, тем проще и скромнее по цвету должен быть рисунок. В этом случае уместны мелкие геометрические узоры, полоска, клетка, горох, стилизованные с уклоном в геометрию цветы. В нарядном же платье должно быть что-то необычное, яркое, притягательное для глаз, например, крупные узоры, сильный контраст цветов или особая нежность их сочетаний.

Таким образом, нельзя упрощенно подходить к разработке композиции одежды из тканей с узором или спокойно копировать изделия одной модели, выполняя их из материалов с самым разным художественным оформлением. Если же вникнуть в характер рисунка, то значительно расширится круг возможных композиционных решений, и одежда станет выразительнее в

силу того, что выявленная логика рисунка материала будет подкреплена конструкцией.

Выявлены четыре основные закономерности развития формы костюма:

- сигналом к смене формы служит приближение ее к состоянию безразличия (квадрат, круг);
- пульсация количественных и качественных признаков;
- изменение напряжения формы в процессе ее развития;
- цикличность развития формы.

Однако не следует забывать, что развитие костюма, с одной стороны, определяется законами формообразования, а с другой – деятельностью человека-проектировщика и человека-потребителя.

5. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ЛАБОРАТОРНЫХ РАБОТ

Общие методические указания по курсу «Пропедевтика» (Основы композиции) для выполнения лабораторно-практических работ студентами дневного обучения.

Специалист, непосредственно участвующий в создании костюма как части окружающей гармоничной предметной среды обязан быть эстетически грамотным. С этой целью в подготовке инженера-технолога и инженера-конструктора швейного производства на первом курсе предусмотрена художественная дисциплина «Рисунок и основы композиции», призванная формировать эстетический вкус, дать будущим специалистам знания и профессиональные навыки в рисунке и основах композиции и подготовить их к плодотворной совместной работе с художником.

Раздел основ композиции делится на лекционные и лабораторно-практические занятия. Лабораторно-практические занятия тесно связаны с задачами занятий по рисунку и лекционной частью основ композиции. Главной задачей по рисунку является развитие у студентов объемно-пространственного мышления и умения лаконично изображать формы на плоскости. Поскольку костюм находится в непосредственной связи с формой тела человека, создается для человека, будущий специалист обучается, в первую очередь пониманию пропорций, пластики и рисованию фигуры человека. Основой содержания лекционной части определяются сведениями о правилах и закономерностях композиции прикладного и промышленного искусства, а также рассматривается костюм как объект искусства, изучается художественное проектирование костюма как сфера дизайна, как метода, способствующего повышению качества изделий промышленного производства, изучаются значения моды в костюме и влияние ее на процесс проектирования и производства, специфика художественного моделирования одежды промышленного производства.

Лабораторные занятия по основам композиции ставят своей целью научить студентов основам композиционного построения костюма, развитие умения профессионально проводить композиционный анализ моделей, овладение навыками работы передачи гармонического сочетания цветов, фактуры материала, рисунка ткани.

Рабочая программа по разделу «Основы композиции» охватывает 13 лабораторных работ. Последняя лабораторная работа итоговая.

Первый курс, первый семестр

Лабораторная работа №1

Тема: наброски и зарисовки фигуры человека (2 часа).

Цель: Выполнить линейный рисунок с натуры фигуры человека в одежде в простой позе с опорой на одну ногу, соблюдая последовательность построения рисунка:

1. изучение движения фигуры;
2. композиционное решение листа;
3. определения положения позы фигуры (в виде общего наброска), т. е. определение положения таза, торса, плечевого пояса, конечностей, головы;
4. передача пропорций и конструктивных особенностей строения обнаженной фигуры;
5. выявление обобщенной формы одежды (формы одежды);
6. детальная прорисовка Фомы одежды;
7. построение формы головы, прически, части лица, кистей, стоп на обуви;
8. завершение линейного рисунка.

Лабораторная работа №2

Тема: Условно-пропорциональная схема фигуры человека. Линейный рисунок – 2 часа.

Задача: выполнить линейный рисунок фигуры человека в одежде в заданной позе (по представлению) с учетом условно-пропорциональной схемы

строения фигуры, соблюдая этапность последовательности построения рисунка (от наброска «схемой» до детализации фигуры).

Содержание работы: используя знания и навыки в рисовании анатомической фигуры человека, выполнить в однофигурной композиции линейный рисунок мужской или женской фигуры человека в одежде, соблюдая этапность ведения линейного рисунка:

- осмысление композиции положения фигуры в пространстве. Положение фигуры задается в простой позе с опорой на одну ногу (возможно положение позы с опорой на две ноги) с небольшим разворотом торса;
- воплощение заданной идеи в виде общего наброска «схемой». Набросок выполняется в верхней части в правой стороне листа;
- Выполнение линейного рисунка, соблюдая последовательность построения его;
- композиционное решение фигуры в листе;
- построение общего наброска позы фигуры, т. е. определение положения таза, торса, плечевого пояса, головы, конечностей;
- прорисовка как видимых, так и невидимых поверхностей при глубоком и вдумчивом пространственном осмыслении натуры. Изображение представляется в виде проволочной (каркасной) модели. Для сравнительного анализа желательно использовать натурную постановку фигуры;
- выявление формы одежды на фигуре человека;
- прорисовка элементов внутри формы одежды;
- прорисовка головы, кистей рук, обуви;
- завершение линейного рисунка с учетом линейного графика.

Требованию к оформлению: линейный рисунок выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Рекомендуемая литература:

1. Пармон Ф.М. Рисунок и графика костюма. М., 1987. стр. 121-125 (рис. 104), 176-188 (рис. 161)

Самостоятельная работа: завершение линейного рисунка (по представлению) по схеме фигуры человека в одежде.

Лабораторная работа №3

Тема: Стилизация фигуры и ее частей – 8 часов.

Задача: выполнить зарисовку моделей одежды по журналам мод с последующей их переработкой в плане стилизации и обобщения форм, поиска путей перехода к эскизу костюма, соблюдая последовательность ведения зарисовок.

Содержание работы: используя модели одежды по журналам мод с различным ассортиментом одежды, выполнить две графические зарисовки с учетом стилизации и обобщения форм, соблюдая последовательность выполнения:

1. подбор фотомodelей по журналам мод;
2. изучение моделей одежды (определение названия ассортимента одежды, пола, возраста, назначения, сезонности, материала, силуэта, стиля);
3. анализ моделей одежды:
 - фиксирование положение фигура в пространстве;
 - разбор построения общего наброска позы фигуры, т. е. определении положения таза, торса, плечевого пояса, головы.
4. выполнение зарисовок, соблюдая последовательность их построения:
 - решение двухфигурной композиции в листе;
 - построение фигуры общего наброска «схемой»;
 - прорисовка видимых, так и невидимых поверхностей обобщенной обнаженной фигуры (изображение представляется в виде каркасной модели);
 - выявление силуэтной формы одежды на фигуре;
 - прорисовка деталей и отделки внутри формы одежды;
 - прорисовка головы, кистей рук, обуви;
 - завершение зарисовки с учетом линейной графики.

Требования к оформлению: зарисовки выполняются на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Рекомендуемая литература:

1. Пармон Ф.М. Рисунок и графика костюма. М., 1987, стр. 121-125 (рис. 104)

Самостоятельная работа: завершение зарисовки моделей одежды по журналам мод с последующей их переработкой в плане стилизации и обобщения форм. На обратной стороне листа дать характеристику моделей (введение).

Лабораторная работа №4

Тема: Анализ построения одно и двухфигурной композиции - 6 часов.

(2 эскиза формата А3, ч/б графика)

Задача: выполнить натурные зарисовки фигуры человека в одежде с последующей их переработкой в плане стимуляции и обобщения форм, поиска путей перехода от зарисовок с натуры к эскизу костюма в линейной и пятновой технике исполнения.

Содержание работы и форма выполнения: используя натурные зарисовки фигуры человека в одежде с различными силуэтными формами, выполнить два эскиза костюма с учетом стилизации и обобщения форм в линейной и пятновой технике исполнения (на выявление конструктивных и композиционных линий).

Требования к оформлению работы: натурные зарисовки выполняются на листе плотной бумаги (размер листа 30*44) с изображением 2-3 фигур (лист располагается горизонтально).

На листе плотной бумаги (размер листа 22*30) расположить две фигуры с учетом стилизации и обобщения форм с различными силуэтными формами и решить в линейной и пятновой технике исполнения (лист располагается вертикально).

Художественные материалы: гуашь, тушь, черные чернила, кисть, перо.

Рекомендуемая литература:

1. Антонов Ф. В. и др. Рисунок. М., 1988, с111-131
2. Пармон Ф. М. Рисунок и графика костюма. М., 1987, с 176-190 (рис. 157, 164)

Самостоятельная работа: завершение окончательного листа и обобщение форм с разными силуэтными формами в линейной и пятновой технике.

Первый курс, второй семестр

Лабораторная работа №1

Тема: Анализ величины и массы формы костюма - 2 часа.

Задача: на основе модели журнала мод выполнить «эскиз» модели в линейной графике с учетом более совершенного поиска путей перехода к разработке эскиза модели (с проявлением творческого подхода к решению композиции положения головы, торса, верхних и нижних конечностей с учетом характерной стилизации и обобщения форм) и произвести анализ соотношения различных форм (тождество, нюанс, контраст) и композиционного центра в костюме.

Содержание работы: по фотомодели журнала мод разработать эскиз модели в линейной технике, соблюдая последовательность его выполнения:

- композиционное решение фигуры в листе в виде наброска схемой с закладкой изменений положения головы, шеи, торса, верхних и нижних конечностей;
- построение в тонких линиях обобщенной обнаженной фигуры;
- построение в тонких линиях силуэтной формы в целом и ее частей и деталей с учетом четкой переработки и обобщения форм;
- завершение исполнения линейного рисунка с учетом выявления композиционного центра.

Произвести описание модели в рабочей тетради с характеристикой соотношения различных форм и композиционного центра.

Требования к оформлению: эскиз модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература:

1. Козлова Т.В. Основы моделирования и художественного оформления одежды. М., стр. 43, стр. 53-54.

Самостоятельная работа: завершение выполнения эскиза модели в линейной технике и описание модели по плану.

Описание модели

1. Введение: ассортимент, пол, возраст, назначение, сезонность, материал, силуэт, стиль.
2. Характеристика соотношения различных форм.

При восприятии одежды в целом мы сопоставляем одни ее части с другими. Сопоставлять, сравнивать можно линейные вычисления, площади и объемы, характеристики фактур материалов, величину цветowych пятен и т. д.

Простейшим видом согласованности двух однородных величин является тождество. Небольшие различия в линиях, площадях, массах, фактурах, цвете свидетельствуют о нюансовых отношениях. Ярко выраженное различие – контрастные отношения.

Умеренно-объемная форма лифа заложена плоской геометрической фигурой, перевернутой трапецией, она находится в контрастном соотношении с полуприлегающей формой юбки по линии бедер, с заложенной плоской геометрической фигурой-прямоугольником.

Объемная форма рукава заложена фигурой (неправильная трапеция) и находится в нюансовом соотношении с объемной формой лифа, а с формой юбки находится в контрастном соотношении.

Соотношения различных форм представляют модель более выразительной, динамичной. Части одежды между собой согласованы, соразмерны (как $\frac{1}{2}$). Форма воспринимается цельно, она не разрушается различиями.

Тождество, как простейший вид, проявляется в фактуре материала, рисунке, цвете, придавая изделию простоту, ясность звучания.

Лабораторная работа №2

Тема: Анализ средств и видов членения в одежде – 4 часа. Линейная графика.

Задача: выполнить линейный рисунок фигуры человека в одежде по журналам мод с последующей переработкой в плане стилизации и обобщения форм, поиск путей перехода к эскизу модели, с выявлением конструктивных и композиционных линий и видов членения в одежде, соблюдая последовательность его.

Содержание работы: используя модели одежды по журналам мод, выполнить графический линейный рисунок с учетом перехода решения эскиза модели, соблюдая последовательность его выполнения:

- подбор фотомодели по журналам мод;
- изучение модели;
- линейно-конструктивный анализ модели;
- выполнение линейного рисунка.

Провести описание модели в рабочей тетради с характеристикой конструктивных и композиционных линий; согласно плану (введение, конструктивно-основные линии, конструктивно-декоративные линии, композиционные линии).

Требования к оформлению: линейный рисунок выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Рекомендуемая литература:

1. Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1985, стр. 61-66
2. Козлова Т.В. Основы моделирования и художественного оформления одежды. М., 1979, стр. 35-39.

Самостоятельная работа: завершение линейно рисунка модели одежды и завершение описания модели с характеристикой конструктивных и композиционных линий.

Конструктивные и композиционные линии формы костюма.

Форма костюма создается для фигуры человека (на конкретный подвижный объект). Объемно-пространственная форма костюма выражается силуэтом.

Силуэт формы – это комплекс различных сопряженных линий. Линии по своему характеру различают конструктивные и композиционные (декоративные линии). Конструктивные линии подразделяются на конструктивно-основные, которые исполняют утилитарную функцию, и на конструктивно-декоративные, которые исполняют двойную функцию (утилитарную и эстетическую). Декоративные линии исполняют эстетическую функцию.

Конструктивные линии – контурные линии формы в целом и ее деталей, т. е. линии соединения частей и деталей (швы, выточки, складки, защипы, сборки, подрезы, шлицы, линии горловины, линии контура воротника, карманов, хлястиков, шлевок, клапанов).

Конструктивно-основные линии:

1. линии боковых швов рукавов;
2. линии среза низа рукавов;
3. линии пройм рукавов;
4. линии плечевых швов;
5. отрезная линия талии;
6. линии среза низа юбки;
7. линии боковых швов лифа и юбки;
8. линии вытачек;
9. линии протачивания карманов, пат, кокеток, хлястиков, клапанов и т. д.;
10. линии среднего шва спинки.

Конструктивно-декоративные линии:

1. линии складок;
2. линии защипов;
3. линииборок;
4. линии (боковых) подрезов;
5. линии выреза горловины;
6. линии края (контуров) воротника;
7. линии контуров карманов (линии прорезных внутренних карманов);

8. линии контуров погон;
9. линии контуров пат;
10. линии контуров хлястиков;
11. линии контуров клапанов;
12. линии контуров шлевок;
13. линии полузаносов полочек.

Лабораторная работа №3

Тема: Анализ ритмических закономерностей в костюме - 4 часа.

Задача: на основе линейного рисунка модели по лабораторной работе №5 выполнить как эскиз модели в линейной технике с учетом более четкой переработки и обобщения форм, поиска путей перехода к эскизу модели и произвести анализ ритмического развития линий, плоскостей объемов.

Содержание работы: используя линейный рисунок предыдущей лабораторной работы, разработать «эскиз» модели в линейной технике, соблюдая последовательность выполнения:

- композиционное решение фигуры в листе в виде наброска «схемой»;
- построение в тонких линиях силуэтной формы одежды в целом и ее частей, деталей внутри формы с учетом более четкой переработки и обобщения форм;
- выполнение «эскиза» модели в линейной технике.

Произвести описание модели в рабочей тетради с характеристикой ритма линий, плоскостей, объемов.

Требования к оформлению: «эскиз» модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература: Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1987, стр. 66-72.

Самостоятельная работа: завершение выполнения «эскиза» модели в линейной технике.

Описание модели

1. Ритм линий

Организация композиции формы платья начинается с вертикальных линий, они являются ведущими, а горизонтальные и наклонные линии завершают образование целостной формы. Внутри формы располагаются горизонтальные прямые кривые линии. Горизонтальные линии помогают членить форму на две основные части, создавая динамику движения формы, а вертикальные линии складок, застежки усиливают динамику движения формы вверх, что характеризует направление современной моды. Кривые линии с переменным радиусом кривизны придают форме платья пластику, мягкость, женственность.

2. Ритм плоскостей

Силуэтная форма лифа и юбки заложены подобными геометрическими фигурами-трапециями, придавая форме гармонию создания, целостности восприятия красоты. Силуэтная форма рукавов заложена геометрическими фигурами-прямоугольниками, подчеркивая своеобразие, остроту изделия.

3. Ритм объемов

Форма лифа умеренно-объемной формы. Форма юбки также умеренно-объемной формы с расширенной нижней частью за счет кроя и встречных складок. Главной объемной частью является форма юбки, создавая целенаправленное движение вверх. Форма рукавов умеренно-объемной формы подчеркивает стройность, динамичность движения формы изделия.

Лабораторная работа № 4

Тема: Анализ контраста, нюанса и подобия в композиции костюма - 3 часа.

Задача: Выполнить эскиз модели с проявлением отношений элементов по принципу тождества, нюанса и контраста.

Содержание работы: Используя фотомодели из журналов мод выбрать и изобразить модные костюмы с тождественными, нюансовыми элементами.

Характеристика соотношения различных форм.

При восприятии одежды в целом мы сопоставляем одни ее части с другими. Сопоставлять, сравнивать можно линейные вычисления, площади и объемы, характеристики фактур материалов, величину цветowych пятен и т. д.

Простейшим видом согласованности двух однородных величин является тождество. Небольшие различия в линиях, площадях, массах, фактурах, цвете свидетельствуют о нюансовых отношениях. Ярко выраженное различие – контрастные отношения.

Умеренно-объемная форма лифа заложена плоской геометрической фигурой, перевернутой трапецией, она находится в контрастном соотношении с полуприлегающей формой юбки по линии бедер, с заложенной плоской геометрической фигурой-прямоугольником.

Объемная форма рукава заложена фигурой (неправильная трапеция) и находится в нюансовом соотношении с объемной формой лифа, а с формой юбки находится в контрастном соотношении.

Соотношения различных форм представляют модель более выразительной, динамичной. Части одежды между собой согласованы, соразмерны (как $\frac{1}{2}$). Форма воспринимается цельно, она не разрушается различиями.

Тождество, как простейший вид, проявляется в фактуре материала, рисунке, цвете, придавая изделию простоту, ясность звучания.

Требования к оформлению: эскиз модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Лабораторная работа №5

Тема: Анализ статики и динамики в композиции костюма - 2 часа.

Задача: На основе моделей из журнала мод выполнить эскиз модели и произвести анализ статических и динамических форм костюма.

Содержание работ: выполнить динамическую и статическую композицию костюма, раскрывающую данное композиционное свойство и обладающую целостностью и выразительностью формы.

Требование к оформлению: эскиз модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература:

3. Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1985, стр. 61-66

4. Козлова Т.В. Основы моделирования и художественного оформления одежды. М., 1979, стр. 35-39.

Самостоятельная работа: завершение выполнения «эскиза» модели в линейной технике.

Второй курс, третий семестр (18 часов)

Лабораторная работа №1

Тема: Анализ симметрии асимметрии в композиции костюма - 2 часа.

Задача: на основе модели журнала мод выполнить «эскиз» модели в линейной технике с учетом поиска путей перехода к эскизу модели (с учетом переработки и обобщения форм) и провести анализ проявления в композиции одежды симметрии, асимметрии и пропорциональных членений внутри формы.

Содержание работы: по фотомодели журнала мод разработать «эскиз» модели в линейной технике, соблюдая последовательность его выполнения:

- композиционное решение фигуры в листе виде наброска «схемой»;
- построение в тонких линиях обобщенной обнаженной фигуры;
- построение в тонких линиях силуэтной формы одежды в целом и ее частей, деталей внутри формы с учетом более четкой переработки и обобщения форм;
- выполнение «эскиза» модели в линейной технике.

Произвести описание модели в рабочей тетради с характеристикой симметрии, асимметрии и пропорциональных членений внутри формы.

Требования к оформлению: «эскиз» модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература: Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1967, стр. 76-85.

Самостоятельная работа: завершение выполнения «эскиза» модели в линейной технике и описание модели.

Описание модели

1. Введение: ассортимент, пол, возраст, назначение, сезонность, материал, силуэт, стиль.
2. Симметрия, асимметрия.

Композиция комплекта (жакет, юбка) построена на симметрии. Проявляется зеркальная симметрия, в которой части, детали по отношению осевой линии переда левая и правая части одинаковы, т. е. как бы зеркально отражены.

3. Пропорциональные отношения

Композиция комплекта строится с учетом пропорций.

- 1) отношение всей длины одежды к фигуре человека – $2/3$ (иррациональные)
- 2) длина рукава – классическая ($4/4$)
- 3) отношение длины жакета к длине комплекта – $9/16$ (иррациональные)
- 4) отношение длины юбки к длине комплекта – $16/16$ (простые отношения)
- 5) отношения частей и деталей:
 - отношение длины жакета к длине юбки – $9/16$ (иррациональные)
 - отношение воротника к кокетке – $1/3$ (простые)
 - отношение воротника к планке – $1/1$ (простые)
 - отношение кармана к кокетке – $1/2$ (простые) ($2/5$ – иррациональные)

Лабораторная работа №2

Тема: Анализ цветовой гармонии объемно-пластической формы одежды - 8 часов.

Задача: разработать по фотомодели журнала мод композицию графического эскиза модели в линейной графике. На основе разработанной композиции

эскиза модели выполнить в хроматических цветах, в 2 или 3 тона (цвета подбираются по хроматическому ряду) на основе знаний цветового круга. Произвести описание модели по цвету.

Содержание работы: используя фотомодель по журналам мод произвести разработку эскиза модели с учетом четкого обобщения форм и стилизации.

Эскиз модели выполнить в хроматических цветах с учетом парности цветов и сочетанием 3-х цветов (согласно количеству ассортимента одежды в комплекте), соблюдая последовательность выполнения:

- проследить использование цветовых пятен в одежде;
- определить по хроматическому ряду сочетание цветов;
- цветовые решения эскиза модели выполнить в плоскостно-декоративной технике с переработкой в линейную графику беловых пятен одежды и других элементов костюма, последнее пятно – цвет тела;
- произвести описание модели по плану.

Двухцветные отношения

- 1) родственные: ж – о; ж – к;
- 2) родственно-контрастные: ж – к, к – с, с – з, з – ж, о – ф, ф – (з+с), (с+з) – (ж+з), и между дополнительными;
- 3) контрастные: ж – с, к – з, о – (с+з), ф – (ж+з), и между дополнительными.

Трехцветные отношения

$$(с+з) – (с+к) – ж$$

Сочетание двух родственных цветов, лежащие в основании равнобедренного треугольника, и цвет, лежащий на вершине треугольника, который является почти контрастным дополнительным цветом.

$$(з+ж) – (к+ж) – с; (ж+з) – о – с$$

Сочетание двух родственно-контрастных цветов, лежащих на двух вершинах равностороннего или равнобедренного треугольника, и третьего цвета, лежащего на противоположной вершине треугольников, которые являются как контрастно-дополнительные.

$(з+ж) - (к+ж) - ж; (ж+з) - о - ж$

Сочетание двух родственно-контрастных цветов, лежащих в основании равнобедренных треугольников, и цвет, лежащий на вершине треугольников, как их главный.

$(ж+з) - о - ф; (ж+з) - (ж+к) - (с+к)$

Сочетание трех цветов на основе прямоугольного треугольника, основано на соединении родственно-контрастных цветов.

Требования к оформлению: «эскиз» модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература: Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1967.

Лабораторная работа №3

Тема: Анализ зрительных иллюзий и коррективы формы одежды - 6 часов.

Задача: выполнить эскизы моделей современной одежды предназначенных для полных фигур и фигур с отклонениями от модного образа.

Содержание работы: на основе моделей журнала мод выполнить эскизы моделей с учетом применения разновидностей зрительных иллюзий:

- иллюзия переоценки вертикалей;
- иллюзия заполненного промежутка;
- иллюзия переоценки острого угла;
- иллюзия контраста;
- иллюзия «крученого шнура»;
- иллюзия подравнивания;
- иллюзия замкнутого и незамкнутого контура;
- иллюзия полосатой ткани;
- иллюзия сокращения объема при делении фигуры;
- иллюзия психологического отвлечения.

Требования к оформлению: «эскиз» модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44 см). Лист располагается вертикально.

Художественные материалы: черная гуашь, акварель, тушь, кисть, перо.

Рекомендуемая литература: Пармон Ф.М. Композиция костюма. М., 1967, стр. 76-85.

Лабораторная работа №4

Тема: Анализ художественных свойств материалов - 2 часа.

Задача: выполнить эскиз модели на гармоничном сочетании различных фактур материалов и рисунка ткани.

Содержание работы: на основе модели журнала мод разработать композицию эскиза модели в цвете с учетом более совершенного поиска путей перехода к решению стилизации и обобщения формы, соблюдая последовательность выполнения:

- анализ модели по журналам мод;
- разработка композиции эскиза модели в лист (графическое решение);
- выполнение карты образцов поиска решений фактур материалов и рисунка тканей;
- выполнение эскиза модели в цвете с учетом переработки в линейную графику;

Произвести полное описание модели, уделяя особое внимание анализу моды 97 года на раскрытие свойств и средств композиции костюма.

Требования к оформлению: эскиз модели выполняется на листе плотной бумаги (размер 30*44), карта образцов фактур материалов и рисунка ткани выполняется на листе плотной бумаги (размером 22*30). Описание модели производится на двойном листе.

Художественные материалы: гуашь, акварель, цветные мелки, графиты, цветные карандаши и т. д.

Самостоятельная работа: подготовится к зачету.

6.ФОНД КОНТРОЛИРУЮЩИХ МАТЕРИАЛОВ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1. Тестовые задания по оценке остаточных знаний по дисциплине «Пропедевтика» (основы композиции костюма)

Вопрос 1. Что такое дизайн?

- а) Это деятельность по использованию научных принципов, технической информации и воображения для определения механической структуры машины или системы, предназначенной для выполнения заранее заданных функций с наибольшей эффективностью и экономичностью.
- б) это творческая деятельность, которая вызывает к жизни нечто новое и полезное, что ранее не существовало.
- в) Это разновидность проектной деятельности, направленной на создание промышленных изделий как элементов предметной сферы.

Вопрос 2. Укажите требования, предъявленные к конструкции одежды?

- а) Эргономичность, экономичность, технологичность, конструктивность, эффективность.
- б) Образность, коммуникативность, читаемость формы, техничность, организованность.

Вопрос 3. Что обозначает понятие «костюм»?

- а) Система материальных оболочек или искусственный покров тела человека, защищающий его от неблагоприятных внешних воздействий среды и выполняющий наряду с утилитарной функцией функцию эстетичности.
- б) Подобранная совокупность предметов одежды, обуви, аксессуаров для всех необходимых случаев жизни одного человека.
- в) Образно решенный ансамбль, объединяющий одежду, обувь, прическу, гримм, аксессуары и несущий определенную утилитарно-эстетическую функцию, как выражение образа эпохи, индивидуальности или национальной принадлежности.

Вопрос 4. Что обозначает термин «композиция»?

- а) Составление, объединение всех элементов формы художественного произведения в органическое единое целое, выражающее образное, идейно-художественное содержание.
- б) Выражение духа времени и социальной среды, создание определенного образа и эмоционального настроения у зрителя и потребителя произведения.
- в) Соответствие формы ее художественному содержанию.

Вопрос 5. Что обозначает термин «тектоника»?

- а) создание определенной пространственной компоновки элементов, способной обеспечить выполнение рабочей функции.
- б) Зримое отражение в форме изделия работы его конструкции и организации материала.
- в) соответствие выразительности формы технологии.

Вопрос 6. Что обозначает термин «объемно-пространственная структура»?

- а) Определенное взаимодействие элементов структуры (костюма) между собой и с пространством.
- б) Органичность соединения элементов в форме.
- в) Подчеркнутое выражение состояния покоя, устойчивости во всем ее строе, в самой геометрической основе.

Вопрос 7. Какие линии играют главную роль в формировании силуэта?

- а) Силуэтные.
- б) Конструктивные.
- в) Декоративные.

Вопрос 8. От каких факторов зависит масса формы? (подчеркните нужные факторы).

- а) Цвет, рисунок материала, фактура.
- б) Симметричность формы.
- в) Геометрический вид формы.
- г) Величина формы.
- д) Соответствие направлениям моды.

- е) Степень заполнения поверхности формы линиями, деталями, отделкой.
- ж) Величина элементов и деталей по сравнению с самой формой.
- з) Соподчинение частей костюма.

Вопрос 9. Какие физико-механические свойства материалов влияют на пластику формы одежды? (подчеркнуть нужные свойства).

- а) гигроскопичность
- б) воздухопроницаемость
- в) жесткость
- г) устойчивость к светопогоде
- д) поверхностная плотность
- е) упругость
- ж) растяжимость
- з) толщина
- и) драпируемость

Вопрос 10. Какие виды пропорций используются в композиции костюма? (подчеркнуть нужное).

- а) Пропорции простые (арифметические).
- б) Пропорции дифференциальные.
- в) Пропорции иррациональные (геометрические).
- г) Пропорции возрастные.
- д) Пропорции канонические.

Вопрос 11. В результате применения каких видов членения создается впечатление динамики?

- а) Горизонтальные членения
- б) вертикальные членения
- в) Диагональные членения

Вопрос 12. Какие факторы обуславливают статичность и динамичность формы одежды? (выбрать соответствующие факторы).

- а) Строение формы человеческой фигуры.
- б) свойства используемых материалов.

- в) Геометрический вид формы, силуэт.
- г) Эргономичность конструкции.
- д) Соразмерность формы.
- е) Контрастное членение формы.
- ж) Цветовое решение.
- з) Расположение отделки в костюме.
- и) Асимметрия в костюме.

Вопрос 13. Какие закономерности способствуют выявлению композиционного центра? (выбрать соответствующие закономерности).

- а) Закон центральной симметрии.
- б) Закон центрального расположения.
- в) Закон стилевого единства.
- г) Закон количества.
- д) Закон цветовой гармонии.
- е) Закон качества.

Вопрос 14. Какие средства обеспечивают асимметричность костюма.

- а) Зрительные иллюзии.
- б) Ритмические повторы.
- в) Конструктивное решение, членение формы.
- г) Смещение застежки, цветowych пятен, отделки, деталей.
- д) Использование различных материалов и факторов.

Вопрос 15. Выделить приемы активизации метрического повтора.

- а) Укрупнение элементов костюма и уменьшение расстояния между ними.
- б) Сбой ритмического ряда.
- в) Усложнение метрического ряда.
- г) Введение симметричных деталей.
- д) Введение контрастных аксессуаров.

Вопрос 16. Какие функции выполняет ритм в композиции костюма.

- а) Функцию масштабности.
- б) Эстетическую функцию.

- в) Организующую функцию.
- г) Функцию эргономической рациональности.
- д) Функцию расчленения.
- е) Пропорционирование.
- ж) Функцию объединения.
- з) Функцию создания зрительной динамики.

Вопрос 17. Перечислить виды ритмической организации в композиции костюмов.

Вопрос 18. Что такое нюанс?

- а) Полное сходство однородных элементов формы.
- б) Отношения, при которых однородные элементы формы имеют мягкое, слабо выраженное отличие.
- в) Отношения, при которых однородные элементы форм сильно отличаются друг от друга, противопоставлены друг другу.

Вопрос 19. Какие свойства повышают зрительно-эмоциональную активность костюма.

- а) Симметрия.
- б) Пропорции.
- в) Ритм.
- г) Тектоничность.
- д) Контраст.

Вопрос 20. Назовите гармоничные сочетания цветов?

Задание: Создать три варианта заполнения одной и той же формы различными линиями с постоянным или переменным радиусом кривизны.

6.2 Контрольные вопросы по теоретическому курсу дисциплины

1. Дать определение композиции.
1. Что лежит в основе создания композиции?
2. Какие основные задачи призвана решать композиция?
3. Какие факторы определяют композиционное решение проектируемых предметов?

4. В чём состоит основной закон композиции?
5. Каковы признаки целостности композиции?
6. Какие признаки определяют законченность композиции?
7. В чём значение уравновешенности композиции?
8. Что такое композиционный центр и какую роль в композиции он играет?
9. Дать определение понятия «пропорция».
10. Какие пропорции называют арифметическими?
11. Что такое геометрические или иррациональные пропорции?
12. Что такое модуль?
13. Какая пропорция называется «золотым сечением»?
14. Какая пропорция костюма связана со строением фигуры человека?
15. Какие основные размерные соотношения учитываются при проектировании костюма?
16. Какие пропорции костюма влияют на образность костюма?
17. Что такое масштабность?
18. Что определяет масштабность в композиции костюма?
19. Как масштабность связана с пропорционированием?
20. Как учитывается масштабность при создании костюма из ткани с чётко выраженным рисунком?
21. Что такое контраст?
22. Что такое нюанс?
23. Что такое тождество?
24. Чем обусловлен выбор контрастного или нюансного решения в композиции костюма?
25. Как может проявляться контраст или нюанс в форме, конструкции, пластике, тональном и цветовом решении костюма?
26. Какие виды контраста проявляются в костюме наиболее активно?
27. Каким образом могут сочетаться в одном костюме контраст и нюанс?
28. Что такое симметрия?

29. Какие виды симметрии существуют в природе и художественном творчестве?
30. Что такое асимметрия?
31. Как симметрия и асимметрия могут проявляться в костюмной композиции?
32. Дать определение диссимметрии.
33. Чем нужно руководствоваться при выборе симметрии или асимметрии в костюмной композиции?
34. Что такое ритм?
35. Что такое метр?
36. Как могут проявляться ритм и метр в костюмной композиции?
37. Дать определение понятию «динамика».
38. Дать определение понятию «статика».
39. Чем нужно руководствоваться при выборе преобладания динамики или статики в костюмной композиции?
40. Как проявляется динамика и статика в силуэтной форме костюма?
41. Как характер конструктивных линий членения костюма влияет на статичность и динамичность композиции?
42. Каково значение метра и ритма для достижения статичности и динамичности костюмной композиции?
43. Как симметрия и асимметрия определяют статичность и динамичность композиции костюма?
44. Что такое зрительные иллюзии?
45. Как воспринимаются предметы, в которых преобладают горизонтальные линии? Вертикальные?
46. Привести примеры использования оптических корректив в композиции костюма для улучшения внешнего вида фигуры человека.
47. Что такое архитектоника предмета?
48. Чем, в первую очередь, обусловлена архитектоника костюма?

49. Что обеспечивает взаимосвязь тектоники материала и конструкции одежды?

6.3 Контрольные задания по практическому курсу дисциплины (клаузуры).

1. Выполнить по журналам мод три эскиза костюма со следующими видами трактовки:

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

Для всех серий образцов рекомендуется формат А4, А3.

Техника: тушь, перо.

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

Техника: тушь, перо.

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

Техника: тушь, перо.

4. Выполнить 2-3 серии фор-эскизов на пульсацию формы, иными словами, ступенчатый, постепенный переход от одной четко выраженной формы костюма к другой.

Техника: тушь, перо.

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

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

Техника: черная тушь, перо.

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

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

Техника: черная тушь, перо

8. Выполнить по 3-4 фор-эскиза костюмов с рядовой и осевой метрической организацией элементов и деталей формы.

Техника: тушь, перо

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

Техника: тушь, перо.

10. Выполнить по 3 фор-эскиза на ритмику: 1. линий внутри костюма; 2. деталей; 3. светлотных отношений; 4. цветовых пятен; 5. фактур.

Техника: тушь, перо; цветная гуашь.

11. Выполнить по 5-6 эскизов костюмов с динамичным и статичным решением, используя различную пластику силуэтных, конструктивных и декоративных линий.

Техника: тушь, перо.

12. Выполнить по 5-6 эскизов динамичных и статичных костюмов, организованных по принципу асимметрии и симметрии.

Техника: тушь, перо.

13. Выполнить 5-6 эскизов костюмов со статичной композицией, используя осевую и рядовую метрику.

Техника: тушь, перо.

14. Выполнить 5-6 эскизов костюмов с динамичной композицией, используя различные виды ритмических движений.

Техника: тушь, перо.

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

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

17. Построить гармонические сочетания двух родственно-контрастных цветовых тонов.

18. Построить гармонические сочетания трех и четырех родственно-контрастных цветов.

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

20. Выполнить по 3-4 эскиза костюмов с контрастным решением следующих моментов:

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

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

21. Выполнить по 3-4 эскиза костюмов с нюансовым решением всех моментов, перечисленных в предыдущем упражнении.

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

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

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

- ❖ плечевого пояса;

- ❖ уровня груди;
- ❖ уровня талии;
- ❖ уровня бедра;
- ❖ уровня колен и т.д.

Техника: тушь, перо.

23. Выполнить серию эскизов костюмов (5-6 единиц) с симметричными и асимметричными драпировками, имеющими различные направления: горизонтальное, вертикальное, диагональное.

Техника: тушь, перо.

24. Выполнить серию эскизов костюмов, состоящую из 5-6 вариантов использования формы платка для создания на его основе современной одежды (возможно применение подкрой).

Техника: тушь, перо.

25. Выполнить по 3-4 фор-эскиза костюмов с симметричным:

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

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

26. Выполнить по 3-4 фор-эскиза костюмов с асимметричным:

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

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.

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

Техника: тушь, перо, цветная гуашь.