Форма костюма – понятие сложное и многоуровневое. К самому понятию «форма» можно подойти с разных позиций: ее можно рассматривать как философскую категорию, как символ (знак), как объект (вещь), как результат деятельности. В философии форму объекта рассматривают как способ существования предмета, внутреннюю организацию содержания, то, что связывает элементы содержания воедино, и без чего невозможно существование содержания. Другими словами, можно сказать, что форма – морфологическая и объемно-пространственная структурная организация вещи, возникающая в результате, содержательного преобразования материала, то есть формообразования.

Формообразование – это род художественной деятельности, дизайна и технического творчества, обозначающий процесс создания формы в соответствии с общими ценностными установками. Это структурирование (членение и строительство) единичных предметов, в процессе которого создаются функциональные, конструктивные, пространственно-пластические, технологические структуры отдельного предмета.

Осмыслению внутренних пружин формообразования помогает такое понятие, как структура. Структура – это постоянство связи частей целого. Для восприятия структура должна обладать равновесием, направленностью, пространственной ориентацией, определенностью верха и низа, левой и правой стороны. Эти понятия сливаются с понятием порядка и беспорядка, которые характеризуют состояние формы. Если человек «схватывает» структуру формы, он может увидеть и распознать образ, так как только структура обладает свойством отбора средств для выразительности идеи образа, упрощения натуры, фиксации характера. Следовательно, структура – это совокупность устойчивых связей или отношений между составными частями объекта, обеспечивающих его целостность, сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях.

Однако структура – это не просто устойчивый «скелет» какой-либо формы, а совокупность правил, по которым из одной формы можно получить вторую, третью и т. д. путем перестановки ее элементов и некоторых других преобразований.

Как объемно-пространственная структура организации костюма форма неразрывно связана с фигурой человека, являющейся опорой, как бы каркасом, на который надевается костюм. Поскольку костюм является объектом и источником информации, символ и форма в костюме – тесно связанные между собой понятия, так как только благодаря отдельным символам становится понятным содержание костюма. Благодаря разнообразным пластическим, ритмическим и композиционным сочетаниям, порядку и ритму их распределения костюм может вызвать определенные эмоциональные переживания или просто эмоциональный отклик в зависимости от организации его формы, апеллирующей к социальному или биологическому опыту людей. Форма как один из структурных элементов костюма участвует в передаче определенной информации о стиле, моде, эстетических и научных концепциях данного времени, уровне материальной культуры общества, а также образе определенного человека.

Костюм становится костюмом только тогда, когда он надет на фигуру, а человеческая фигура редко бывает в статическом состоянии. И было бы неправильно рассматривать форму костюма в статическом состоянии. Следовательно, форму костюма можно рассматривать только в связи с образом человека, пропорциями и движениями его фигуры. Движение есть один из самых существенных факторов в определении формы костюма, так как костюм является динамической системой, постоянно меняющей свои положения.

Однако движение следует рассматривать не только как механический фактор, но и как временной. Историческая смена форм костюма связана с постепенно меняющимися условиями жизни людей, изменениями их эстетических взглядов и т. д. Исторический костюм позволяет проследить за тем; как форма трансформировалась во времени, сохраняя некоторое постоянство признаков благодаря способности костюма фиксировать наиболее устоявшиеся черты времени, Это постоянство признаков очерчивает периодизацию в развитии костюма. Постоянство признаков формы объясняется тем, что фигура на протяжении определенного отрезка времени постоянно канонизируется рядом положений и модных изгибов, с одной стороны, а с другой – канонизации подвергались сами формы костюма вследствие тех или иных моральных, религиозных или эстетических представлений людей в определенный исторический период.

Следовательно, характер движения фигуры, являющийся определенным знаком моды, сигнализирует также о новых функциональных свойствах одежды, так как в каждом новом движении работает определенная группа мышц, на которую падает основная нагрузка «крепления» костюма на фигуре, что отражается и на конструкции костюма. Таким образом, возникает цепь взаимосвязей между функцией костюма, фигурой, символом формы. Меняется ценность значений отдельных частей костюма, символ фигуры переходит в символ формы.

Можно сделать вывод, что временное развитие формы является ее важнейшим признаком. Развитие формы во времени означает преемственность, появление эталона, стандарта современной формы, идеала для своего времени, идеала, смена которого ведет к смене стиля, его развитию, новизне формы костюма.

Следовательно, под формой костюма следует понимать динамическую модель пространственно-временной системы, обладающей многоуровневой структурой связи между ее элементами, человеческой фигурой и средой.

Человек и костюм – система движущаяся. Форма одежды следует за фигурой с изменяющейся скоростью, приобретая меняющийся рисунок. Причем движения человека в костюме, как правило, функциональны, их функциональность находится или, во всяком случае, должна находиться в соответствии с формой костюма. При движении фигуры меняет свою пластику и ткань, какой бы плотности и жесткости она ни была. Вместе с ней меняется и форма костюма во всех его фрагментах. При движении фигуры в костюме происходит интенсивное взаимодействие форм фигуры и костюма с пространством. Особенно это взаимодействие формы костюма с пространством проявляется у одежды из мягких тканей или объемных форм, таких как накидки. В силу сопротивления воздуха и инерции движения формы меняются, создавая особую пространственную пластическую игру, когда ткани во время движения то «наполняют» форму, то под действием собственной тяжести ниспадают, предоставляя возможность проявиться драпируемости.

В костюме пространство участвует всегда, так как фигура движется. Вот почему костюм называют объемно-пространственной структурой. В любом объеме любой своей конфигурации костюм, так или иначе, взаимодействует с пространством – просто, более сложно или очень сложно. Поэтому, как бы ни была построена форма, можно с полной определенностью говорить о взаимодействии объема формы и пространства – двух основных компонентов. Следовательно, проектируя форму модели, художник-модельер организует не только материально ощутимую субстанцию – форму, но и пространство, входящее с ней в контакт.

В зависимости от тенденций времени и пластики материалов, из которых он выполняется, костюм может иметь разный объем: быть костюмом-оболочкой, то есть повторять очертания фигуры, или состоять из форм больших пластических объемов.

В костюме объемно-пространственная структура меняется постоянно. Изменения в наибольшей степени проявляются в открытости формы. Наибольшую степень открытости приобретает форма фигуры в костюме при горизонтальном положении рук. В этом случае обтекающее фигуру пространство наиболее распространено вокруг нее. Причем больше всего его будет содержаться в промежутках между руками и ногами, меньше между руками и головой, совсем мало – внизу, при положении ног в спокойной позе.

Наибольшую закрытость относительно пространства форма приобретает при положении фигуры с опущенными руками. Пространство здесь пассивно, форма выявляется только в статике или, скорее, почти не выявляется.

Однако уменьшение или увеличение объема формы происходит в пределах, которые определяет объемно-пространственная структура фигуры: самая малая форма костюма не может быть меньше объема самой фигуры, а увеличение формы не превышает разумных пределов соотношения ширины и длины одежды, которые определяется пропорциональностью фигуры, даже когда в моде очень широкая одежда.

При всем многообразии форм костюма очевидно положение: чем больше пространства, тем минимальнее по своей массе объемно-пространственная структура костюма, приближаясь к форме костюма-оболочки, повторяющего очертания человеческого тела. Чем меньше пространства, тем больше костюма, тем больше его массы. Пространство как бы уходит под костюм, превращаясь в воздушную прослойку между ним и телом. Диапазон развития форм от костюма-оболочки до оболочки костюма и составляет существо моды как формообразования костюма и смены его форм, то есть движения формы во времени (рис. 3.4.7).

Основным законом существования формы является цельность ее организации, а это значит, что все элементы формы костюма должны обладать общими свойствами и сама форма должна быть правильно организована с точки зрения тектоники, которая выражается, прежде всего, через пропорции.

 Форма костюма характеризуется определенными параметрами. Основные из них: геометрический вид, структура, конструкция, материал и пропорции.

|  |
| --- |
|  |
|  |

Костюм, как мы уже определили, является произведением искусства. А всякое произведение искусства нуждается в равновесии как физическом, так и психологическом. С точки зрения физики, равновесие – это состояние тела, при котором действующие на него силы компенсируют друг друга, то есть такое расположение элементов, где каждый из них находится в устойчивом положении. Несбалансированная форма кажется случайной, временной, и, следовательно, необоснованной. Таким образом, любая форма должна иметь центр тяжести. Различают физический и психологический центры. Место нахождения физического центра зависит от расположения частей формы, пропорциональности, гармонии членения и т. д. Психологический центр всегда можно установить благодаря не только его обозначенности, но и взаимодействию сил, исходящих из зрительно воспринимаемого изображения, так как психологический центр определяет величину и направление движения формы и может быть представлен как психологическая сила. Психологический центр – это часть формы, своеобразный фокус, определяемый психологически по концентрации и доминантности признаков формы на данном этапе ее развития, и это место расположения главного психологического акцента костюма, который определяет тенденцию развития формы и дальнейшего взаимодействия ее линий.

Формы одежды как объемно-пространственные структуры зависят от множества факторов, среди которых главным, постоянным и неизменным фактором, влияющим на форму одежды, является тело человека. В наибольшей степени форму и размеры одежды в трех ее измерениях определяют шея, плечи, грудь, талия, бедра, поэтому эти участки приняты за основные, так называемые конструктивные пояса. Причем соотношение между размерами одежды и тела человека на различных участках неодинаково. На одних участках одежда независимо от ее вида и характера общей формы достаточно плотно прилегает к телу и в наибольшей степени повторяет его форму, а на других участках размеры одежды могут значительно отличаться от размеров тела. В соответствии с этим одежда может быть прилегающей, полу прилегающей и свободной форм.

В одежде прилегающих и полуприлегающих форм талия фигуры, как правило, более или менее выявлена. В результате внешние криволинейные контуры этих форм оказываются сходными с соответствующими характерными контурами тела человека, то есть повторяют в большей или меньшей степени форму тела, поэтому их иногда называют в моделировании формами подобных и сближенных с фигурой отношений.

Одежда свободных форм – форм контрастных отношений с фигурой –свободно облегает фигуру и повторяет последнюю лишь на опорных участках.

Форму костюма можно рассматривать и как единичную элементарную модель-систему, характеризующую конкретный образ человека или индивидуальный стиль, и как тип формы, выражающий более общую идею для целой группы костюмов и объединяющий эту группу в единый стиль для региона или определенной социальной группы, профессионального коллектива, и как базовую форму, выражающую более обобщенную идею времени – универсальный стиль (моду).

Базовой формой называют такую форму, в основе которой заложена структура, являющаяся выражением идеи формы определенного стиля и становящаяся исходной для всех ее последующих вариаций.

Базовую форму костюма характеризуют:

· единство функциональной основы частей костюма;

· относительная устойчивость соотношения частей на протяжении длительного времени и гармоническая целостность, основанная на единстве и стабильности составляющих ее элементов;

· структура, отражающая научный, технический и эстетический уровни жизни общества;

· выражение определенного пластического образа;

· единство лежащих в ее основе принципов связи между частями формы.

Когда базовая форма наиболее полно концентрирует в своих элементах существенные признаки времени, она может стать классической, и принципы ее организации могут стать нормами для многих будущих поколений.

Плоскостное зрительное восприятие объемных форм, ограниченных контурами, дает представление о*силуэте*одежды. Механизм восприятия глазом предметной среды был научно описан Д. Нотоном и П. Старком.

Если взять за исходную схему человеческой фигуры с нанесенными на ней конструктивными поясами и точками, обозначающими места костно-мышечных сочленений, и соединить эти точки линиями, то получаются разные плоские геометрические фигуры – геометрические структуры – аналоги форм одежды. Такими геометрическими фигурами оказываются треугольник, прямоугольник, трапеция, овал и др.

Если соединить диагоналями крайние плечевые точки и выступающие точки подвздошных костей (а эти точки фиксируют главные соединяющие двигательные узлы фигуры), получатся две направляющие для построения облегающего фигуру Х-образного силуэта. Он будет виден, если обрисовать контур фигуры по естественным линиям между этими точками (рис. 3.4.8 *а*), Такой силуэт напоминает два треугольника с вершинами в общей точке.

Если исходные точки соединить под прямым углом, получается прямоугольный силуэт одежды (рис. 3.4.8, *б*).

Силуэтом, более свободным, нежели прямоугольник, является трапеция (рис. 3.4.8, *в*). Ее верхнее основание совпадает с линией плечевого пояса фигуры.

Еще одной фигурой, отличной по очертаниям от предыдущих фигур-аналогов формы костюма, является округлая по силуэту фигура, приближающаяся к овалу. Овальный силуэт образуется при проведении через исходные точки лекальных линий. Так, например, линии, строящие овал, могут проходить по естественной линии плеча, руки, спускаясь далее вниз до принятого уровня длины и замыкаясь там по кривой, аналогичной плечевому контуру (рис. 3.4.8, *г*). Конечно, кривая внизу условна и служит лишь обозначением овала как аналога формы.

Силуэты могут быть схожи с более сложными геометрическими фигурами, соответственно сочетаясь: полуовал с прямоугольником или трапецией, трапеция с прямоугольником или трапецией и т. д.

Иногда силуэт сравнивают с различными буквами, предметами и т. д. Так, силуэт одежды с сильно зауженными плечами и плавно расширенным низом сравнивают с буквой А, а силуэт юбки, сильно суженной книзу, называют «бочонком».

Силуэты, выявляющие и повторяющие формы человеческого тела, иногда называют скульптурными. К таким относится, прежде всего, прилегающий силуэт, который выявляет как достоинства, так и недостатки фигуры человека.

|  |
| --- |
|   |

Силуэты, отступающие от естественных очертаний фигуры, называют декоративными. Они маскируют и скрывают естественные линии, зрительно деформируют и искажают пропорции и формы тела или как бы отвлекают внимание от естественных форм фигуры человека.

К скульптурным силуэтам можно отнести прилегающие, приталенные и полуприлегающие. Прилегающие силуэты выявляют естественные контуры фигуры; приталенные акцентируют линию талии поясом или особенностями конструкции. В истории моды талии были узкие, тонкие, «осиные» и т. д. Полуприлегающий силуэт также имеет отношение к области талии, однако талия в этой группе лишь угадывается, но не фиксируется. Мода диктует степень прилегания и положение линии талии, которая может быть завышенной, скользящей и заниженной.

Декоративные или свободные силуэты полностью абстрагируются от тела, за исключением линии плеч. Существует три типа соотношения силуэта и фигуры в области линии плеч: полное следование силуэтной линии за плечевым контуром фигуры, деформация естественного контура плеч, частичное выявление естественной линии плеча.

Силуэты отличаются и своим взаимодействием с пространством. Так, наиболее активно с пространством взаимодействуют скульптурные силуэты Х-образной формы, менее активно – декоративные или свободные в форме трапеции. И менее всего – формы овала и прямоугольника.

В скульптурных силуэтах пространство жестко очерчивает структуру по бокам. Во взаимодействии со второй и третьей формами пространство их обтекает, вызывая динамику восприятия силуэтов. В случае овального силуэта пространство почти не взаимодействует с силуэтом. Взгляд скользит вдоль линий по овалу.

Формирование силуэта и выявление его деталей, определяющих участие пространства в объемно-пространственной структуре, – содержание композиции костюма как строительно-творческого процесса.

Рассмотренные силуэты называют фронтальными, так как силуэт одежды воспроизводится в фас. Фронтальные силуэты не всегда дают четкое представление о модных линиях и формах. В этом случае понять особенность той или иной формы помогает профильный силуэт. Так, например, когда мы говорим о силуэтах в форме латинской буквы S, которые были характерны для женской одежды эпохи ранней готики и начала XX века, мы имеем в виду именно профильные силуэты. Обращение к профильному силуэту необходимо во всех случаях, когда происходит несимметричное расположение масс костюма спереди и сзади (рис. 3.4.9).

Важное значение приобретает силуэт в связи с развитием моды, так как для моды на определенном отрезке времени характерны определенные формы и, следовательно, силуэты одежды. Отсюда вытекает значение силуэта как средства выражения моды.

|  |
| --- |
|  |

История моды – это история развития силуэтов, сложных по очертанию и простых, близких к прямоугольнику, трапеции или овалу. При анализе модных изменений в силуэте костюма пользуются линейным рисунком, четко обозначающим модную форму, приближающим его к той или иной геометрической

 фигуре – прямоугольнику, трапеции, овалу. Эти формы становятся зрительными, изобразительными аналогами модной формы костюма. Эти аналоги встречаются во всех временных периодах моды в одежде XX века, они применяются также и в анализе костюма более ранних эпох – XV и XVIII веков.

Следует также отметить, что прямоугольная и трапециевидная конфигурации костюма свойственны одежде разных стран и народов. Менее распространены овал и треугольник. Эти формы более претенциозны, чем прямоугольник и трапеция, более динамичны, чем они, и менее родственны объемно-пространственной структуре человеческой фигуры.

Прямоугольный силуэт одежды как удобная, художественно выразительная форма, рациональная по своему раскрою, прежде всего, развивалась в народном костюме и пришла в модный городской костюм от русских рубах и японских кимоно в начале XX века. Этому помогли научные и технические исследования, русский балет С. Дягилева, с триумфом гастролировавший в Париже в 1908 году, экспедиции на Восток, в Японию и Центральную Азию, всемирные промышленные выставки и др.

Интерес к простой форме народных одежд совпал с процессом освобождения женской модной одежды от каркаса. И это было не случайно. Как известно, в народном костюме прямоугольная форма была самой рациональной не только по способу изготовления, но и по способу функционирования: она обеспечивала наибольшую свободу движения, наилучшую эксплуатацию, требовала немного труда и времени на приведение в порядок.

Утверждение прямоугольного свободного силуэта костюма относится к рубежу XIX и XX веков и связано с появлением в моде платья стиля реформ. С этого времени прямоугольный силуэт костюма начал свое триумфальное шествие в моде, отражаясь в той или иной степени и в женском и в мужском костюмах.

Классичность прямоугольного силуэта угадали многие модельеры мира, в том числе и наша соотечественница Н. П. Ламанова, но богаче всех интерпретировала его в своем творчестве знаменитая француженка Г. Шанель. На примере ее творчества можно было бы проследить все возможные модификации прямоугольника.

К классическим формам моды можно отнести и трапециевидный силуэт одежды. Классичность прямоугольного и трапециевидного силуэтов более всего подтверждается тогда, когда в основе их лежат пропорции «золотого сечения». Одежда этих форм практически слегка облегает фигуру, не обтягивая ее, не расширяя намного, сохраняя длину на уровне нижнего края коленных чашечек, то есть одной из горизонталей, от которых начинается соотношение размеров тела в пропорции «золотого сечения».

Из геометрических силуэтов формы одежды – прямоугольника, трапеции, овала–наиболее устойчивым оказывается прямоугольник. Остальные две геометрические формы являются скорее его переходными модификациями, чем самостоятельными формами. Особенно это относится к овалу. Правда, в определенные периоды организации формы 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.

Овал чаще проявляется в качестве признака округлой формы, входящей в виде фрагментов в прямоугольную или трапециевидную конфигурацию костюма. Например, прямоугольная форма одежды из мягких, пластичных материалов в спокойном состоянии всегда кажется овальной, ибо плечи человека округлы. Если нет намерения жесткого формирования плечевого участка одежды с помощью прокладок, материал даст плавную кривую линию в области плеча, руки, других частей фигуры. Однако овальный силуэт одежды господствовал в моде XX века – в периоды 1917-1920 и 1957-1960 годы.

Прилегающий силуэт, образуемый двумя треугольниками или двумя трапециями, соединенными между собой малыми основаниями и подчеркивающий контуры человеческой фигуры, до сих пор является признаком классичности в верхней одежде, превращаясь иногда в рисунок костюма тайер или английского костюма, пальто покроя редингот и т. д.

Известно, что развитие модной формы одежды проходит три стадии –зарождение, развитие и достижение полного расцвета и разрушение – смена предыдущей формы новой, последующей. Следовательно, один силуэт сменяет другой. Также известно, что в моде одновременно может существовать несколько силуэтов. Замечено, что переход от пластики старого силуэта к новому обусловливается возникновением пластических признаков новой формы. В переходный период существуют основной силуэт и его производные варианты с характерными дополнениями. Производные силуэты сочетают в себе различные черты основного силуэта и вариации формообразующих, например по плечевому контуру – овальность, по боковому – прямоугольность или прямой вытянутый, прямой Т-образный, прямой эллипсовидный, У-образный и т. д.

Анализ развития модных силуэтных форм женской одежды показывает, что на смену периодам, когда так или иначе подчеркивается физическое строение фигуры, приходят периоды, когда ее очертания скрываются. В первом случае мы имеем дело с пластическим формообразованием, во втором – с геометрическим.

Пластическая и геометрическая тенденции образования форм в костюме взаимосвязаны – они никогда не существуют отдельно в моде; их существование можно было бы назвать диалектическим равновесием, когда в тот или иной отрезок времени в моде господствует в силуэте пластический или геометрический характер линий (мягкий или жесткий).

Их последовательная сменяемость производит впечатление повторяемости циклов моды и преемственности образов. Однако, эта преемственность и цикличность моды весьма относительны. При кажущемся повторе силуэтов явно прослеживается диалектика развития, так как время накладывает свой отпечаток на зрительный образ силуэта.

Пластическая тенденция формообразования ярко выражена в силуэте костюма в начале XX века, когда отказ от корсета привел к появлению одежды свободных форм. Мягкие формы одежды создавались из тонких, хорошо драпирующихся материалов, они просуществовали в моде до начала 20-х годов, вновь заявили о себе в конце 20-х – начале 30-х годов, почти исчезли к началу 40-х и вновь вернулись во второй половине 40-х годов благодаря созданной К. Диором в 1947 году модели женского костюма «нью лук», названной «бомбой Диора». Силуэт этого костюма с облегающей формой лифа, рукавами с округлой наполненной головкой и удлиненной струящейся юбкой, выявлял фигуру и одновременно с этим делал ее мягкой, пластичной, женственной.

Пластика постепенно отвоевывала позиции у прямоугольника и трапеции. Именно в это время, на грани 40-х и 50-х годов XX столетия, в качестве эталонов модных силуэтов стали появляться несколько вариантов силуэтных линий вместо одного какого-либо канона моды. Так, в 1947 году парижские модельеры предложили три варианта линий одежды: линия широкая клещевая, прямая и кривая овальная. Все три были восприняты, и последняя нашла свое отражение сначала в одежде для торжественных случаев, а первые две получили распространение в одежде для повседневной носки.

Затем клешевая линия превратилась в линию буквы «А», напоминавшую силуэт колокола с умеренным расширением книзу. Прямая силуэтная форма нашла свое применение в образовании форм одежды, похожих на прямые платья- рубашки. Так, в 1950 году К. Диор показал модели черных платьев-рубашек без рукавов, дополненных длинными бусами, обернутыми вокруг шеи и спадающими ниже талии. Эту форму одежды назвали «второй бомбой Диора».

Очередная «бомба Диора», отражавшая новый взгляд на пластику, появилась в 1960 году. Это был ярко выраженный силуэт удлиненной арки, ананаса. Появившись как арка, овальная форма затем преобразовывается в опрокинутую чашечку цветка, сохраняя затянутую талию.

Далее овал расширился внизу и приобрел форму капли воды. С этого момента пластическая тенденция отражается фрагментарно в силуэтах различной конфигурации, сосуществуя с прямыми и кривыми линиями.

В последние годы XX века в моде практически нет диктата какой-либо одной формы и сосуществуют два-три силуэта, характеризующие разную степень прилегания формы костюма к фигуре (рис. 3.4.10).

|  |
| --- |
|  |

*Силуэт* – это плоскостное изображение формы, т. е. рамка, в пределах которой разрабатывается композиция костюма. Одним из компонентов композиции являются линии. Линии в композиции костюма играют очень большую роль, так как обладают одной важной особенностью: вести наш взгляд по поверхности объемной формы, создавая движение, динамику. Кроме того, с помощью линий мы имеем возможность и задержать движение нашего взгляда, скользящего по поверхности объемной формы костюма.

Композиция строится на прямых, кривых и ломаных линиях. Причем кривые линии подразделяются на линии с постоянным радиусом кривизны, то есть дуги, окружности и линии с переменным радиусом кривизны – параболы, гиперболы, спирали и др.

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

В пластических движениях линий возможны не только плавные, но и скачкообразные и обратные направления линий. Все они участвуют в формообразовании, создавая пластическое своеобразие формы костюма. Сама пластика форм проявляется в линиях, причем прямолинейность и криволинейность могут быть разными: мягкой и жесткой. Мягкость и жесткость линий в костюме обусловливается качественной характеристикой материала, более того, прямую линию ткань никогда не выдерживает, линии в ткани, как правило, мягкие, они либо проваливаются, либо выгибаются. Характер композиции, формы костюма проявляется прежде всего в линиях.

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

Вертикальная линия выражает строгость, лаконичность. Она определяет масштабы костюма, его пропорциональное членение на части. Вертикаль способствует зрительному удлинению фигуры.

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

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

Гармонично составленную композицию модели отличает согласованность линий, то есть одна из линий лежит в основе композиции, а все остальные согласуются с ней. Если основными в композиции являются линии, явно не взаимосвязанные, модель теряет художественную ценность, выглядит непривлекательно. Еще более недопустимым является композиционное решение, при котором модель перегружена различными по характеру, «спорящими» между собой линиями.

По функциональной нагрузке, которую несут линии, различают конструктивные, конструктивно-декоративные и декоративные линии (рис. 3.4.11).*Силуэтные,* или*контурные,* линии характеризуют внешние очертания формы одежды, ее объем и пропорции, а также определяют восприятие формы костюма в фас и профиль: Характеристика силуэтных линий была дана выше, когда речь шла о силуэте формы костюма.

*Конструктивные линии.* Одним из ведущих факторов современного моделирования является конструктивность, когда линии – решающее, действенное ср  едство в создании модели. В зависимости от характера силуэта решается его внутренняя разработка – конструкция.

|  |
| --- |
|  |

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

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

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

*Конструктивно-декоративные* линии несут двойную нагрузку. Конструктивность этих линий заключается в том, что они дополняют конструктивное построение внутри самой формы, заменяя отчасти соответствующие вытачки. Декоративность их в том, что они обогащают форму, эстетически украшают ее. Они могут быть оформлены складками, бейками, кантом или декоративной отстрочкой. Часто конструктивно-декоративными линиями становятся рельефы и подрезы.

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

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

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

В большинстве композиционных решений одновременно применяют конструктивные и декоративные линии, которые взаимно увязываются и соподчиняются. При этом декоративные линии, выполняющие роль основы композиционного замысла, являются ведущими, зачастую маскируют и подчиняют себе конструктивные линии.

В некоторых случаях исходным моментом в решении композиции модели становятся линии, связанные с естественными очертаниями фигуры. Так, линия горловины по-разному влияет на общую форму костюма увеличивая или уменьшая общую массу, создавая те или иные восприятия фигуры. Линия мысом, глубоко врезаясь в торс, зрительно делает фигуру более стройной. Овальный вырез и вырез лодочкой зрительно расширяет лиф.

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

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

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

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

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

Кроме контурной линии в формировании силуэта участвуют и другие характерные линии, такие как линии талии, линия плеча, линия груди, линия бедер, линия низа.

Линия талии – основная, ведущая линия в композиции костюма. От расположения этой линии зависит развитие силуэтных решений, так как этот естественный рубеж на грани двух больших блоков фигуры является и рубежом пропорциональных модификаций силуэта.

Чаще всего линия талии в одежде сохраняет свое естественное положение, однако порой она скользит по стану вверх или вниз, создавая новые пропорциональные отношения, изменяющие облик фигуры. Зрительному изменению фигуры служит и периодическое сужение или расширение линии талии, а в начале XX века в моде был силуэт, зрительно искажавший и линию талии, и всю фигуру в целом, напоминая в профиль латинскую букву S. Добивались этого с помощью корсета специальной формы.

Отказ от корсета во втором десятилетии XX века повлек за собой постепенное расширение линии талии, и в 1925 году она теряет свои очертания и перемещается на линию бедер. Лиф становится очень длинным, юбка – чрезмерно короткой, силуэт напоминает фигуру .мальчика. Заниженная линия талии вернулась в моду в конце 40-х годов в силуэте виде буквы А, напоминавшем силуэт колокола с умеренным расширением книзу. В этом случае заниженная линия талии давала большую возможность изобразительности в образовании женственных изящных форм костюма: не подчеркивая формы тела, она утверждала стройность фигуры. С 1950-1952 годов линия талии вновь возвращается на свое естественное место, чтобы к середине 60-х годов зрительно исчезнуть в платье-рубашке. Занижение линии талии наблюдается и некоторых модных силуэтах 80-90-х годов.

Линия плеча в одежде до 1938 года имеет естественное наклонное положение. Возникали лишь изменения длины линии плеча. В 1938 году впервые в истории костюма линия плеча становится искусственно прямой (горизонтальной), что достигается путем использования ватных прокладок. Такое направление в моде с некоторыми изменениями сохраняется вплоть до 1952 года. Затем вновь возвращается в последней четверти XX века с относительным расширением линии плеча.

Линия груди в начале XIX века была заметно приподнята, завышена. В последующее время XIX века расположение этой линии более естественное, хотя форма груди несколько искажена, поскольку фигура стянута корсетом.

Характерным периодом в развитии силуэта является период 1925-1927 годов, когда модной считалась мальчишеская фигура с абсолютно плоской грудью (для этого грудь бинтовали). Не явно выраженной линия груди была и во многих свободных формах одежды на протяжении второй половины XX века.

Линия бедер является весьма существенной в женской одежде, так как она больше всего подчеркивает женственность силуэта. В XIX веке линию бедер в костюме искусственно расширяли с помощью то кринолинов, то турнюров и фижм. В строгом силуэте современной деловой одежды линия бедер специально не подчеркивается. Естественная линия бедер четко прослеживается в прилегающем силуэте.

Линия низа играет важную роль в определении пропорций силуэта, так как от видимой части ног весь силуэт принимает тот или иной вид.

До 1910 года женщины носили платья до пола, иногда со шлейфом. Затем одежда начинает постепенно укорачиваться, сначала до уровня щиколоток, потом открываются икры ног, колени и отчасти бедра (мини-юбки).

В 60-70-е годы впервые за всю историю моды происходит возрастное деление силуэта костюма, основанное на разнице в длине. При предельно упрощенной форме, которая сводится к платью-рубашке без выявления линии талии, груди и бедер, различная длина платья изменяет пропорции и каждый силуэт воспринимается по-разному.

К 1970 году линия низа – длина изделия – становится решающей в развитии силуэта, при этом возрастной принцип теряет силу. Появляются три характеристики длины костюма: мини, макси и миди. Наряду с этим возникает и развивается силуэт брючных комплектов. Длина макси оказалась менее популярной, ее заменила длина миди, при которой изделие закрывает ноги до середины икр.

В последнее десятилетие XX века в моду вновь входит мини, но только в молодежной моде, появляется и силуэт костюма с длиной макси. Можно сказать, что на рубеже веков мода снисходительна к длине костюма и линия низа в костюме колеблется.

**Вопросы и задания**

1. Раскройте понятия «форма» и «силуэт».

2. Перечислите силуэтные линии.

3. Раскройте понятие «конструктивные линии».

4. Раскройте понятие «конструктивно- декоративные линии».

5. Раскройте понятие «декоративные линии».