

И. А. Сазыкина

**Сценический
и повседневный
костюм**

**Актуализация
традиционного
костюма
в современном
дизайне**

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО "Удмуртский государственный университет"
Национальный исследовательский мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева

И. А. Сазыкина

**Сценический и повседневный костюм
Актуализация традиционного костюма
в современном дизайне**

Монография

Ижевск
2025

УДК 687.1(=511.1)
ББК 37.24-2
С148

Научный консультант:
доктор философских наук, профессор И. Л. Сиротина

Рецензенты:

Фирстов В. А., художественный руководитель
ансамбля песни и танца «Италмас», заслуженный артист УР;
Кайсина С. Р., директор Республиканского Дома народного творчества

Сазыкина И. А.

С148 Сценический и повседневный костюм. Актуализация традиционного костюма в современном дизайне : монография / И. А. Сазыкина. — Ижевск : Удмуртский университет, 2025. — 63 с.

ISBN 978-5-4312-1318-2

DOI: 10.35634/978-5-4312-1318-2-2025-1-63

В монографии освещены вопросы исследования финно-угорских национальных костюмов как источника идей для современного дизайна костюма. В данной работе речь идет о костюме и о целостной системе этнокультурных образов, корректно адаптируется семантика сакральных смыслов, формируя особый «код этнической узнаваемости». Автор монографии является преподавателем таких дисциплин, как «Проектирование костюма», «Макетирование одежды» и «Выполнение проекта в материале».

Монография адресована искусствоведам, культурологам, историкам, дизайнерам и всем интересующимся проблемами исследования визуально аутентичных, фольклорных, эстрадных, современных модных женских костюмов финно-угорских этносов, проживающих на территории России и за рубежом.

УДК 687.1(=511.1)
ББК 37.24-2

ISBN 978-5-4312-1318-2

DOI: 10.35634/978-5-4312-1318-2-2025-1-63

© Сазыкина И. А., 2025
© ФГБОУ ВО «УдГУ», 2025

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Сценический и повседневный костюм в различных исследовательских контекстах	5
1.1. Историко-этнографический контекст	6
1.2. Исследования творчества художников авангарда как основа для разработки визуально аутентичных костюмов на тему «Мода для народа»	12
1.3. Разработка современной модной одежды с традиционной семантической структурой	22
1.4. Современная модная женская одежда в этностиле	23
1.5. Современная модная мужская одежда в этностиле	34
Глава 2. Стилизация традиционного национального костюма и «превращение» его в объект дизайна для сцены	39
2.1. Стилизация в объективе ученых и дизайнеров костюма	40
2.2. Опыт адаптации семантики и семиотики традиционной финно-угорской одежды к современному сценическому и повседневному костюму	43
2.3. Проект 1	45
2.4. Проект 2	48
2.5. Проект 3	50
2.6. Проект 4	54
2.7. Проект 5	55
Список литературы	59

Введение

Начало XXI века характеризуется бурным всплеском интереса к истории, мифам и легендам разных народов. Данная тема волнует ученых, писателей, режиссеров и, конечно, художников по костюму.

Стилизуя народную одежду, художник стремится создать уникальный, самобытный сценический костюм, который являлся бы составной частью образа артиста или модели, демонстрирующей изделие в конкурсном показе.

Опыт работы автора монографии практикующим дизайнером на производстве и преподавателем таких дисциплин, как «Проектирование костюма», «Макетирование одежды» и «Выполнение проекта в материале», подсказывает, что при создании современных изделий по народным мотивам необходимо опираться на использование комплексного интуитивно-рационального подхода с учетом не только традиционных приемов в области технологии (по созданию костюмов и аксессуаров, ткачеству, вышивке), но и на достижения науки, например цифровое программирование, а также на эмоциональную сферу.

Дизайнер костюма в поисках идей может обратиться к творчеству писателя или живописца, раскрывающего этнокультурную тематику в своих произведениях. Так, мы со студентами для создания волшебного мира в коллекции под названием «Сказки коми» погрузились в пространство сказов и былин, которое с любовью передал на живопис-

ных полотнах талантливый художник коми-пермяцкого края В. Г. Игнатов.

Данная монография, помимо научных и методических сведений, содержит ретроспективу исторического костюма и текстиля начиная с периода глобальных перемен в истории России, а именно с 20–30-х годов XX столетия. Автор демонстрирует два подхода к созданию модной женской одежды для международных и всероссийских студенческих показов, в которых начинающий художник должен стремиться воспроизвести своеобразие конкретного этноса через традиционные методы в создаваемых тканых изделиях и вышивках (например, даже при смене пластического рисунка декора под влиянием современных технологий цветовая гамма должна оставаться неизменной).

Опираясь на полученные знания по семантике и семиотике традиционного удмуртского костюма, автор научно обосновывает с искусствоведческой точки зрения творческий и технологический процесс создания костюма от эскиза до воплощения с применением цифрового программирования в вышивке и печати на тканях с помощью компьютерных программ Illustrator, Corel, Photoshop на примере костюмов для Государственного ордена Дружбы народов Академического ансамбля песни и танца Удмуртской Республики «Италмас» им. А. В. Мамонтова и ансамбля «Купанча».

Глава 1. Сценический и повседневный костюм в различных исследовательских контекстах

Изучение сценического и повседневного костюма с декором периода начала становления советской власти в искусствоведческом ракурсе необходимо начать с анализа трудов Н. П. Бесчастнова и А. Н. Лаврентьева [7], Т. К. Стриженовой [54], Ю. Туловской [58], И. М. Ясинской [67] и др. Рассмотрим в рамках костюма для сцены труды Р. В. Захаржевской [21], К. В. Градовой и Е. А. Гутиной [15]. Сделаем анализ вклада в науку совместного проекта А. Н. Шулыгиной, Л. П. Томилиной, Л. Р. Замалиной [63] о сценическом костюме для танцевальных и хоровых коллективов. Проанализируем труды в области моделирования и конструирования одежды с применением народных мотивов Л. М. Алексеевой, В. И. Араловой, Г. Н. Гагариной, А. Л. Донской, Н. С. Макаровой. Кроме того, для нас представляют научный интерес работы о сценических декорациях и костюме В. В. Базанова [3] и реконструкции сценических костюмов Э. П. Маклаковой [35].

Осветим темы, близкие по содержанию к научным поискам автора монографии, следующих специалистов: Н. М. Калашниковой [23], М. Л. Шатковской [62], И. Н. Савельевой [47], О. С. Самоненко [49]. В работах перечисленных авторов были отмечены новые научные концепции, отражающие современное культурное пространство начала XXI века.

Обозначим важные вехи в ретроспективе конструирования и моделирования одежды XX века,

выявим наиболее устойчивые к переменам изделия и рисунки на тканях. Культовые проекты художников-модельеров XX столетия воссоздадим со студентами на занятиях по макетированию методом реконструкции. К числу таких проектов можно отнести следующие прорывные темы, из перечисленных ниже рассмотрим лишь первую:

- «Мастерская современного костюма» Н. П. Ламановой, в которую были приглашены талантливые молодые художники В. Ф. Степанова, Л. С. Попова, А. А. Экстер, В. И. Мухина;
- «Джинсовый стиль»;
- «Маленькое черное платье».



1.1. Историко-этнографический контекст

Экскурс в историю изучения сценического костюма начнем с научных работ Р. В. Захаржевской [21]. Заметный вклад в изучение костюма она привнесла работой «Костюм для сцены», в которой основное внимание уделено анализу понятия костюма как производного эпохи, костюма как многоплановой характеристики личности и театрального костюма как средства внешнего воплощения актера в конкретный образ. Первая часть книги охватывает период истории костюма от античности до XVI века включительно. В первой части автором на основе возможностей преобразования исторических нормативов костюма определены: средства выявления характера; костюм как исторический адресат; костюм — проявление стиля эпохи; костюм как выражение стиля спектакля и т. п. Во второй части речь идет о костюме XVII века и заканчивается история 70-ми годами XX столетия. Захаржевской рассмотрены источники воссоздания исторического костюма через иконографию, т. е. по близкому театру материалу — портрету, гравюре, рисункам, автор предлагает воспользоваться этой информацией для воплощения сценического образа. В портрете, помимо эпохи, выраженной модным костюмом, имеются черты индивидуальности, психологизма, бытовые подробности. Захаржевской подробно описаны и выбор ткани для костюма, и образ будущего костюма. Автор пишет о незаменимых вещах, с помощью которых можно дополнить и преобразить сценический образ, сделать его более ярким, выпуклым — речь идет об атрибутах и аксессуарах. Иногда метко найденная деталь костюма, какой-либо предмет, имеющий отношение к нему, является «узлом» всей характеристики персонажа. Автор иллюстрирует текст небольшими черно-белыми эскизами, не обходя вниманием

и одну из основных характеристик костюма — цветовое решение. Раисой Владимировной подмечено, что главным условием при выборе цвета, формы и покроя является не только эталон исторической правды, но и полное проникновение во внутренний мир персонажа. К периоду с 1941 по 1945 год Захаржевская подошла с особой тщательностью. Он сформировался как новый подход к женскому образу, одежда проектировалась в соответствии с военным временем: строгий жакет, прямая юбка, сапоги; из аксессуаров — беретка и сумка-планшетка. Вот как Захаржевская характеризует костюм военного и послевоенного периода в стране: «...каким спасением для женщины... была оставшаяся мужская обувь, они надели пиджаки и мужские пальто, крепко стянув их поясом» [Там же, с. 147].

Моя бабушка рассказывала нам с сестрой, что в годы войны шила для женщин пиджаки с утеплителем из ваты, благодаря которым многие спасались от холода.

И. А. Сазыкина

Со студентами была проделана работа по созданию коллекции в стиле 20–30-х годов XX столетия, поэтому научный интерес представляют три работы, опубликованные в разное время: Стриженовой Т. К. «Из истории советского костюма» [54], Ясинской И. М. «Советские ткани 1920–1930-х годов» [67], Бесчастного Н. П. и Лаврентьева А. Н. «Ткань авангарда» [7]. В рамках обозначенных проблем заслуживают рассмотрения работы перечисленных российских специалистов в области авангарда и советского костюма.

Отметим, что первоначально изучение советского костюма характеризовалось в основном ис-

следованием конструкторско-технологических утилитарных решений, однако впоследствии акцент переместился на сакрально значимые компоненты, поэтому в научных работах постепенно расширялся спектр подходов и методов. Так, И. М. Ясинская применила метод сравнительного анализа, Т. К. Стриженова — культурологический подход, Н. П. Бесчастнов и А. Н. Лаврентьев — проектный подход и принцип реконструкции объектов и творческого процесса.

Принцип системности определил методологию работы, базирующуюся на искусствоведческом анализе, который предполагает использование иконографического, формально-стилистического, структурного методов, легших в основу изучения переходного периода от начала прошлого века до современных тенденций в развитии художественного взаимодействия моды для народа в целом и дизайна костюма в частности.

Т. К. Стриженова акцент делает на творческой проблематике костюма, связанного с такими сферами, как экономика и промышленное производство, социология и культура. Кроме того, в научном труде автора прослеживается связь с психологией и идеологией.

И. М. Ясинская в своей работе рассматривает исключительно ткани 20–30-х годов XX века, изготовленные на фабриках Москвы и Подмосковья, где помимо традиционного ситца выпускались шерстянка, бязь, саржа, почти лишенные художественного оформления. В стране, пережившей тяготы Гражданской войны, рисункам на тканях уделялось недостаточно внимания. Перелом наступает в 1923 году, — Ясинская отмечает, что в оформлении Первой Всероссийской художественно-промышленной выставки принимали участие такие известные художники, как В. И. Мухомин и А. А. Экстер. Ясинская обращает внимание

на молодых энтузиастов производственного искусства (В. Ф. Степанова, Л. С. Попова, А. М. Родченко, А. А. Экстер). Параллельно с работами художников-конструктивистов на фабриках появились рисунки иного толкования, они были связаны с творчеством художников-текстильщиков (Л. Силич, О. Федосеевой, Д. Преображенской, Т. Чачхиани и др.). Автор книги пишет: «...искреннее желание быть максимально убедительными в воплощении новых сюжетов приводило к упрощенному решению замысла... к перенесению в текстиль приемов плаката, станковой живописи или же книжной графики» [67].

К сожалению, ученый в работе не проиллюстрировал текстиль производственного искусства, и, тем не менее, подводя итог, Ясинская резюмирует: «Это был кратковременный... исторически неповторимый этап... и тем больший интерес приобретают работы мастеров, стремившихся создать в тканях новый советский стиль, не имеющий себе аналогий» [Там же, с. 18].

Н. П. Бесчастнов и *А. Н. Лаврентьев* идут в своих изысканиях дальше, заостряя внимание на том, что «...русский текстильный авангард с проектно-художественной стороны, рассматривая это явление в связи с идеями моделирования одежды, учитывая формально-композиционную логику и универсальные принципы комбинаторики» [7, с. 7], анализируют проблемы взаимоотношения производства и роли в нем художника, спроса и потребления, и отдельно — технологические возможности фабрик по изготовлению текстиля и росписи.

Авторы подробно остановились на проекте Н. А. Козловой «Мода — народу. От конструктивизма — к дизайну», тематической выставке для павильона «Рабочий и колхозница», приуроченной к юбилейной дате. Бесчастнов и Лаврентьев

решают задачу панорамного отображения костюма и рисунка на текстиле через прошлое и пытаются прогнозировать рисунки на тканях. Об этом красноречиво «говорят» базовые, принципиальные закономерности графического построения орнамента не столько как плоскостного двухмерного объекта, сколько как трехмерной структуры.

В послевоенное время активную позицию в проектной деятельности занимает *Н. С. Макарова*, одаренная ученица и племянница *Н. П. Ламановой*. Изучая логику народного кроя, молодой специалист приходит к идее о том, что на основе одной конструкции можно создавать большое количество вариантов изделий, где изменяются лишь детали — формы воротника и рукава, длина, художественная отделка и вышивка. Если в начале творческого пути *Н. С. Макарова* обращалась в основном к русскому народному костюму, то позднее свои идеи черпала уже из национальной одежды народов Севера, Закавказья, Украины. В этот же период Макарова начинает работу над театральными костюмами для постановок в театрах (Московском художественном академическом, имени *В. С. Мейерхольда*, имени *Е. Б. Вахтангова*).

Форму в изделиях *Н. С. Макарова* создавала с учетом пластических свойств материалов и тканей. Глубокие знания построения народного костюма помогли автору при использовании метода аналогии, при котором происходит сравнительный анализ проектируемого изделия с формой и тканью народного костюма.

Идея Макаровой нашла последователей: изделия создавались на одной конструктивной основе, менялись лишь детали и места расположения художественной вышивки и отделки. Эта находка до сих пор активно используется в таких компьютерных системах, как ЕМКО, и в конструировании одежды по системе ГРАФИС.

Л. Р. Замалина, Л. П. Томилина, А. Н. Шульгина — авторы книги «Костюмы для танцевальных и хоровых коллективов» [63] — собирали материал на протяжении многих лет. Авторы-практики о костюмах для танцевальных и хоровых коллективов художественной самодеятельности и профессионалов знают не понаслышке. Свои сценические костюмы они выполняли на основе изучения образцов народной одежды. В научную работу вошли подробные описания костюмов для танцевального ансамбля и хора, созданных по мотивам русской народной одежды. В книге предлагаются образцы театрализованных костюмов, созданных с учетом технических возможностей самодеятельных и профессиональных ансамблей. Авторами представлены костюмы для хора, солистов, для исполнения различных плясок (кадриль, хоровод, шуточные хореографические постановки и др.). В научной работе Шульгиной, Томилиной, Замалиной описываются женские народные костюмы Русского Севера и Центрального региона России, особенности праздничной одежды Курской и Тверской губерний и т. д. Следует обратить внимание на тщательность описания костюмов для группового танца: авторами предлагается рассмотреть несколько вариантов. В каждом варианте подробно описываются сарафаны, рубахи, головные уборы и т. д. При этом выявлены конструктивные особенности мужских и женских костюмов. Шульгина, Томилина, Замалина дают рекомендации по раскрою, пошиву, изготовлению вышивки и влажно-тепловой обработке сценических изделий. Цветной иллюстративный материал, собранный специалистами в процессе изготовления сценических костюмов, дополняют текстовые описания. В книге представлено 48 цветных фотоматериалов. Это, в свою очередь, говорит о значительном объеме исследований

традиционной русской одежды, проведенных профессионалами.

Авторы К. В. Градова и Е. А. Гутина в научном труде «Театральный костюм» [15] предлагают наиболее распространенные и доступные методы и приемы изготовления театральных костюмов. Интерес представляют исторические предпосылки, данные в хронологических главах, они ограничены только теми явлениями, которые оказали какое-либо влияние на формирование модного костюма. Разные приемы работы со сценическим костюмом не исключают, а дополняют друг друга. Авторы подчеркивают, что жизнь каждый день привносит новое в конструирование, в технологию и ткани. Градова и Гутина адресуют этот труд режиссерам, художникам, актерам, студентам и следуют девизу, сформулированному Н. П. Акимовым [Цит. по: 15, с. 7]:

Следует иметь в виду всю массу возможных театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много раз превосходит потребность каждого спектакля, действия на сцене...

Н. П. Акимов

В работе были выделены следующие разделы: «Конструирование», «Композиция костюма», «История костюма», «Принцип “золотого сечения”», «Моделирование и технология», «Ткани». В разделе «Конструирование» приведены чертежи современных конструкций лифа, рукава, юбки, спинки. В работе при моделировании исторических театральных костюмов авторы предлагают использовать доступные приемы создания лекал — основ главных элементов костюма. Смысл заключается в том, что мастера профессиональ-

ных и народных театров не располагают достаточной информацией о крое исторического костюма. Авторы книги подробно описывают приемы обработки сценических костюмов, рекомендуют, какие лучше использовать прокладочные материалы, как правильно обработать застёжки в мужских и женских изделиях и другие примеры технологических обработок. В разделе «Ткани» мастера своего дела пишут о свойствах тканей и материалов, дают определения этих свойств (упругость, растяжимость, плотность, фактура и т. д.). На последних страницах книги К. В. Градова и Е. А. Гутина предлагают ознакомиться со словарем терминов и такими понятиями, как «аппликация», «бисер», «войлок», «гульфик» и др. В заключение специалисты делают выводы и пишут, что меньше внимания хотели уделить моде и костюму XIX века, а больше написать о принципах изготовления исторических костюмов (сложных по конструкции) в условиях театра. К. В. Градова и Е. А. Гутина отмечают, что до них об этом направлении в искусстве недостаточно написано, материалы о сценическом костюме скудны и разбросаны иногда по труднодоступным источникам.

В. В. Базанов в книге «Техника и технология сцены» [3] подробно описал механизмы создания сцены, разработку бутафорской мебели, и лишь незначительная часть в книге посвящена сценическому костюму. По мнению автора, только после того как сценический образ удовлетворит режиссера-постановщика и актера, эскиз костюма передают в постановочную часть для исполнения. Автор предлагает использовать на сцене до прогона репетиций масштабные картонные фигурки в соответствии с предлагаемыми костюмами. По словам автора, режиссер и художник проверяют общее колористическое решение на соответствие декораций и костюмов, цветовых масс и акцентов.

М. Л. Шатковская в научной работе «Формирование элементного базиса прототипов при проектировании одежды на основе народного костюма» [62] выделила два периода — это количественный (1940-е годы) и качественный отбор послевоенных десятилетий (конец 50-х – 70-е годы XX в.).

Количественный отбор характеризуется использованием вариаций народных мотивов (художественная вышивка и отделка элементов одежды) на формы костюмов довоенного времени по причине ухода на фронт и отъезда в эвакуацию многих специалистов.

Качественный отбор, по мнению *М. Л. Шатковской*, пришелся на период с 1955 по 1970-е годы. Произошло творческое переосмысление, и были выявлены взаимосвязи между компонентами композиции источника. Перед домами моделей правительством ставились задачи по созданию серийных модных изделий. Эти задачи решались ведущими специалистами: *А. Л. Донской*, *В. И. Араловой*, *Г. Н. Гагариной*, *Л. М. Алексеевой*. Всё начиналось с изготовления модных образцов, лекального комплекта на каждую модель (для увеличения разнообразия в ассортименте).

По вопросу стилизации в костюме следует обратить внимание на работу *Н. М. Калашниковой* «Стилистические особенности фольклорного сценического костюма» [23], где автор рассматривает появление нового научного подхода, возникшего к концу XX – началу XXI века. Исследователь отмечает, что традиции формирования народного костюма сузились, переместившись в область театрализованно-сценической деятельности, где основной стала символическая выразительность. В погоне за количеством, удешевлением изделий часто использовали недорогие отделочные материалы, которые, в свою очередь, обедняли изделия и тем самым отдаляли от народного костюма.

В 1980-е годы произошли сдвиги в ориентирах, на первый план выступили эстетические позиции, художники стали искать темы для обновления, на народный костюм исследователи уже смотрели с эргономических позиций.

И. Н. Савельева раскрывает в полной мере влияние народного комплекса одежды на современный сценический костюм. Идея для дизайнерских конструкторско-технологических решений отражена в монографии профессора «Закономерности и гармонии в костюме народов России» [47]. В работе рассмотрены древние традиции многонациональной российской культуры, описана разработанная ею специальная методика, в основу которой автор заложила принципы художественно-конструкторского анализа. Впервые с помощью ЭВМ автором выполнены обработки результатов изучения композиционно-конструктивного построения народной одежды с применением таких методов статистики, как дисперсионный, регрессионный.

Кандидат искусствоведения *О. С. Самоненко* представляет противоположное мнение, которое состоит в том, что для создания образа недостаточно вдохновения, «поэтому системно-аналитическая работа на этапе поиска нередко заменяется так называемым интуитивным подходом» [49, с. 101].

Э. П. Маклакова, профессор, народный художник России, в 1990-е годы знакомит нас с коллекцией старинных костюмов киностудии имени *М. Горького* в книге «Старинный костюм в кино» [35]. Автор делится информацией о том, что коллекция формировалась на протяжении более полувека, она представляет исторический, художественный и практический интерес для специалистов и ценителей искусства. К сожалению, об этой коллекции знал лишь узкий круг людей, связанных с кинопро-

изводством. Теперь каждый, как пишет Маклакова, сможет внимательно рассмотреть рукотворные изделия, подробно узнать об этих костюмах, носителях достоверной информации. На киностудии работают мастера, способные изготовить точные копии старинного платья, военную форму всех времен и народов, различные аксессуары. Профессор подтверждает, что в ближайшие годы киностудия планирует открыть музей старинного и современного костюма, он будет доступен для обозрения специалистам, художникам театра и кино, модельерам, дизайнерам, мастерам народных промыслов — всем, кто интересуется историей культуры. Автор проекта поделилась научными изысканиями в разделах: «По ту сторону экрана», «Старинный костюм в кино», «Каталог», «Словарь терминов». Маклакова приводит в качестве примеров работы известных художников, начиная с первых дней на киностудии. Со временем художники, работающие над сценическим образом, убеждаются, что не могут достичь нужного результата в силу того, что пользуются современными конструкциями и технологиями при создании костюмов и аксес-

суаров. Было положено начало коллекции, научная ценность которой очевидна. Автор отмечает, что данная работа требовала серьезного изучения специалистами и уточнения датировок. Маклакова пишет о регулярном поступлении журналов мод из-за границы в Россию. Для журналов XVIII и первой половины XIX века характерной чертой была констатация уже свершившихся фактов в области моды. Автор надеется, что этот труд откроет для старинных костюмов «третью жизнь» — они послужат предметом дальнейших исследований, а на выставках их увидят специалисты в области костюма. В разделе «Каталог» Маклакова кратко описывает исторические костюмы разных сословий, дает определения душегрее, сарафану, корсажу и другим предметам женского и мужского гардероба. Следует отметить богатство фотографического материала: предлагаются цветные изображения костюмов, в черно-белой графике автор попытался передать атмосферу того времени (инструменты для вышивки, конструкции платьев для дальнейшего пошива, преЙскуранты торговых домов, образцы старинного кружева и т. д.).

Анализ работ советских и российских ученых позволил выявить тот факт, что начало изучения советского костюма характеризовалось в основном исследованием конструкторско-технологических утилитарных решений, однако впоследствии акцент переместился на сакрально значимые компоненты. Научный подход Н. П. Макаровой — создавать изделия на одной конструктивной основе, меняя лишь детали, в наше время активно внедрен в производство массовой одежды, ее идеи были заложены в компьютерную систему ЕМКО и в конструирование одежды по системе ГРАФИС. По мнению М. Л. Шатковской, в проектировании одежды на основе народного костюма существовало два периода — количественный и качественный. Профессором И. Н. Савельевой впервые выполнены с помощью ЭВМ обработки результатов по изучению композиционно-конструктивного построения народной одежды.

Подобный анализ работ известных ученых о сценических и повседневных костюмах советского и постсоветского периодов и многолетний труд в этом направлении позволил автору монографии вместе с группой студентов выполнить визуально аутентичным методом костюмы на тему «Мода для народа».

1.2. Исследования творчества художников авангарда как основа для разработки визуально аутентичных костюмов на тему «Мода для народа»

В основу данной исследовательской работы легли уникальные материалы из книги Бесчастного Н. П. и Лаврентьева А. Н. «Ткань авангарда» о рисунках на ткани и первых советских «моделистах». В ходе работы над реконструкцией костюма начала XX века были выявлены художественные приемы, позволяющие сохранить в актуальном дизайне: влияние в рисунках по ткани «супрематических узоров» по эскизам К. С. Малевича и костюмах «движущейся формы» художников советского авангарда; соотношение цветовых пятен; комплекс символов и знаков, фактур материалов и тканей. Основной акцент автором монографии сделан на восстановлении памяти об исторически неповторимом явлении уходящей эпохи в области тканей и костюмов начала XX столетия.

У начинающего художника по костюму не всегда есть возможность выехать на сборы интересующего материала, в этом случае в работе над созданием образа методом макета неоценимую помощь оказывают исследования известных специалистов. Научный труд Н. П. Бесчастнова и А. Н. Лаврентьева «Ткань авангарда» послужил для будущих художников по костюму идеей для реконструкции костюмов 20–30-х годов XX века. На занятиях в лаборатории костюма студенты вместе с педагогом создали ассортимент одежды (блузки, брюки, платья, головные уборы и др.) по эскизам таких авангардистов-специалистов-многостаночников, как В. Ф. Степанова, Н. П. Ламанова, Л. С. Попова, А. А. Экстер, В. И. Мухина, А. М. Родченко и др.

Художникам, творившим «новое слово» в тканях и костюмах начала XX века, уделяется мало вни-

мания, в то время как они были первыми открывателями в мире моды, своего рода звездочками молодой республики. Искусствовед Ф. П. Рогинская назвала рисунки конструктивистов «первой советской модой». Для ученых, да и для молодых специалистов, выбравших направление костюма, важно изучение истории костюмов тех лет как составной части жизни нашего народа, она является одной из главных искусствоведческих задач. Материалом для исследования послужило авангардное искусство начала XX столетия.

В работе актуализирована проблема реконструкции костюмов для тружеников коммунистического будущего по эскизам художников тех лет, когда остро стояла необходимость создания одежды для человека новой формации. Для костюмов для улицы и трудовых будней была характерна такая особенность, как знаковость, например кожаные куртки (культовая одежда создателей советской власти), у женщин — красные косынки как символ активного строителя коммунизма, у молодых активистов на груди куртки — пятиконечные звезды. Е. О. Плеханова пишет: «Красный цвет, цвет знамени революции, приобрел в этот период важнейшее символическое значение в декоративном решении костюма» [43, с. 180]. В спортивной одежде — отличительные знаки любимых команд в виде эмблем по лифу и рукавам. Приоритетными в моде для народа стали ткани с абстрактно-геометрическим орнаментом и декором. Т. К. Стриженова, говоря о художниках по текстилю (Л. С. Поповой и В. Ф. Степановой), отмечает их веру в то, что геометрический узор должен сменить традиционный... растительный орнамент в виде «цветочков» [54], и Ю. Я. Герчук соглашается: «...художницы стремились преодолеть старый быт, преломить “буржуазные” и “мещанские” вкусы» [13, с. 248].

Можно сказать, что одежда, помимо функции создания эстетичного внешнего вида, обладала и опознавательной функцией нового времени. «...В СССР была упразднена костюмная отделка — запыпы, складки, манжеты — всё, что требовало излишка ткани, приоритетным стилем стал “функционализм” с отказом от декора в его традиционном понимании» [7, с. 181]. На смену «цветочкам» пришли сочетания нескольких контрастных цветов в костюме, например А. М. Родченко предлагал делать ситчик без рисунка, т. е. создавать «гладкий цвет». Декор, как и слово «мода», были заклеяемы «буржуазными излишествами». С новыми веяниями в моде акцент переносится на конструктивные швы костюма: они подчеркиваются строчкой, элементами, такими как канты и застежки; в текстиле превалируют рисунки абстрактные, геометрические по мотивам художников русского авангарда. И дальше автор отмечает, что основная идея супрематизма связана с рождением индустриального монстра, поклонением машинному производству.

Реконструируя костюмы по эскизам мастеров, таких как Варвара Степанова, Любовь Попова, Александра Экстер, начинающий художник понимает всю ответственность выбранного периода и, проанализировав сложившиеся векторные направления, осознает влияние в рисунках на ткани «супрематического узора» по эскизам Казимира Малевича и других художников-авангардистов, а также «движущейся формы» художников советского авангарда — Владимира Татлина, Константина Мельникова, Александра Родченко и др.

Варвара Степанова. Авторы труда «Ткань авангарда» Н. П. Бесчастнов и А. Н. Лаврентьев [Там же] прослеживают в текстильных эскизах Степановой точно разыгранные размеры форм в сочетании с просветами между ними. В своих дневниках Степанова делится приобретенными знаниями:

«Дизайнеры называют это композиционным взаимоотношением фигуры и фона, формы и контрформы. Весь художественный опыт супрематизма (Малевич, Лисицкий, Суетин и Чашник) научил нас видеть и чувствовать эту контрформу. Вся энергетика пространства в супрематизме как раз и строится на выразительности пустого промежутка» [Цит. по: 6, с. 136]. В работах по созданию рисунка для ткани В. Ф. Степанова черпала идеи из многих источников, в том числе из русского декоративно-прикладного искусства. Зрительные иллюзии



Рис. 1. Геометрические узоры на тканях:
а — рисунок для ткани с оптическим эффектом сдвига, автор В. Степанова (1924);
б — дотканное полотно с эффектом зрительных иллюзий (XIX век) (собрание И. А. Сазыкиной)



Рис. 2. Реконструкции костюмов по эскизам В. Степановой, выполнены студентами: а — С. Сентяковой; б — С. Гордеевой; в — А. Минахметовой



художница «разглядела» в рукотворном народном ткачестве (пример: образец ткачества, рис. 1б) за-долго до возникновения стиливого направления поп-арт, который основательно стал развивать Виктор Вазарели.

Варвара Степанова — художник многогранный. Она создавала эскизы рисунков для ткани, работала над сценическим костюмом в театре у В. Э. Мейерхольда, в эскизной подаче костюмов продолжала развивать контрформы, оформляла графически рекламные плакаты, книжные обложки.

Авторские изделия мастера вдохновили первокурсниц Института искусств и дизайна на занятиях по макетированию на разработку реконструкции костюмов. Студентов заинтересовало построение рисунков с помощью пустого промежутка для достижения большей выразительности в тканях.

Предложенная педагогом тема пришлась по душе Софье Сентяковой, которая взяла за основу снимок платья по эскизу В. Ф. Степановой из раздела «Искусство в современной одежде» журнала «Красная нива» (1923. № 52). Декором послужили полосы цветных тканей в виде пересекающихся линий по лифу в духе абстрактной живописи А. М. Родченко (рис. 2а).

Студентку Анну Минахметову заинтересовал персонаж Брандахлыстовой в спектакле «Смерть Тарелкина», а Софью Гордееву вдохновил образ самого Тарелкина.

В изделиях внимание зрителя фокусируется на необычных формах: при малом объеме лифа — гиперактивная линия бедра за счет конструктивного решения, мастер закладывает выточки по боковому шву юбки от линии талии под углом 45 градусов (рис. 2б, 2в).

Любовь Попова. Участник выставок русского авангарда Любовь Попова известна как живописец и график, ей довелось поработать над рисунками

по тканям в системе супрематизма и конструктивизма. В 1916 году Попова вступила в общество «Супремус», лидером которого являлся Малевич, своими проектами в духе супрематизма он вдохновлял молодых художниц, открывая тайны составления орнаментов. Такие графические рисунки (рис. 3б) служили неким кодом для создания серии эскизов-подобий, один из вариантов наблюдаем в работе над реконструкцией костюма студентки Александры Мараткановой (рис. 4а).

Яркий пример с выразительным пустым промежутком в рисунке для ткани (рис. 3а) — приобретенный Поповой опыт за время обучения в мастерской Малевича. Художница увлекалась оптическими эффектами, уверенно вписывая орнаментальные элементы в эскизы костюмов. Успех сопутствовал мастерице: созданные аксессуары, эскизы с широким ассортиментом одежды и рисунки для тканей демонстрировались в Париже на Всемирной выставке в 1925 году.

Художница виртуозно владела кистью — «легкость» исполнения эскизов подкупила студентов, вдохновила на реконструкцию костюмов той эпохи. Александра Маратканова (рис. 4а) создала методом муляжирования сарафан и жакет и повторила абстрактный рисунок по лифу жакета. Оба изделия прямого силуэта, что было характерно для выбранного студентами периода. Контрастная геометрия рисунка (рис. 3а, 3б) смотрится более выигрышно с белыми просветами, о чем упоминали в своей теории о контрастах супрематисты.

Подобные графические абстрактно-геометрические изображения наблюдаем в домотканых полотнах XIX века (пример: образец ткачества на рис. 3в).

Студентка Софья Якимова для проекта выбрала авторский эскиз обложки журнала мод «Лето 1924» и выполнила реконструкцию костюма, со-



Рис. 3. Супрематические рисунки:
а, б — рисунки на тканях Л. Поповой (1923–1924);
в — домотканое полотно XIX века
(собрание И. А. Сазыкиной)

стоящего из платья и юбки (рис. 4б). Подобная форма ассоциируется с русским народным костюмом: напуск по груди плавно переходит на бедра, объем в области бедер за счет выточек по низу верхней юбки и спрямленная нижняя юбка завершают комплект.

Александра Экстер. Мастер монументального искусства, художница-кубистка, живописец, театральная художница, создавала проекты модного костюма и прозодежды для «Ателье мод». В статье «Простота и практичность в одежде» [66, с. 32] Экстер изложила свою позицию по изготовлению массовой одежды: «Костюм широкого потребления должен состоять из простейших геометрических

форм... исполненные в самых простых материалах (холст, сатин... сырец, шерсть) одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть» [66, с. 32].

Художница предвидела важные вехи развития костюмных форм, по этому поводу Т. К. Стриженова отмечает: «Экстер одна из первых высказала ...мысль о необходимости дифференциации видов прозодежды в зависимости от профессии» [54, с. 72]. Об этом же писала и В. Ф. Степанова в статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда» [7]. Кроме того, Т. К. Стриженова обращает наше внимание на увлечения А. А. Экстер историческим костюмом разных эпох и разных стран, в отличие от Ламановой, которую при проектировании изделий интересовал в первую очередь костюм народный. Так, в эскизах Экстер приоритетными были рукава, заимствованные из истории японской одежды,

а также объемные формы лифа и зауженные внизу юбки. Ламанова же отдавала предпочтение народному крою с ластовицей в рубашечном рукаве. В модели (рис. 5а) присутствует отсылка к «арлекинскому» наряду — такой типаж удачно передает любимая манекенщица Н. П. Ламановой актриса А. П. Хохлова.

Нужно отметить, что костюмы по эскизам А. А. Экстер отшивались в мастерской Н. П. Ламановой, и поэтому порой сложно определить за давностью лет, кто создавал эскиз, кто проектировал костюм, а кто руководил пошивом изделий. В данной модели наблюдаем подражание футуристическому движению с его новаторскими идеями, это модное течение встречаем в литературе и других видах искусства того времени.

Влияние подмечаем и в эскизной подаче художницы: геометрические орнаменты на костюмах исполнены в технике аппликации. В линейных ритмах текстильных рисунков, а значит и в костюме, мы видим как бы мелькающие кадры кинематографа, отчего возникает оптическая иллюзия движения (рис. 5а). «Идея движущейся формы принадлежит художникам советского авангарда — конструктивистам В. Татлину, К. Мельникову, А. Родченко и др.», — пишет В. В. Ермилова [29, с. 240].

Первокурсницы обратили внимание на то, что в проектах Экстер для повседневности и в эскизах для сцены присутствует характерная узнаваемость в виде эксцентричности подачи изделия на фигуре — так никто не писал из современников.

Эскизы талантливой художницы были взяты студентами за основу при муляжировании. В этих работах присутствует идея движущейся формы, «воспетая» конструктивистами.

Студентка Наиля Хуснимарданова добивалась подобного эффекта с помощью техники печати, нанося черную краску на отбеленный холст, соче-



Рис. 4. Реконструкции нарядных изделий по эскизам Л. Поповой выполнены студентами: а — А. Мараткановой, б — С. Якимовой

тая черный цвет и промежуточный, не покрашенный белый (рис. 5а), а Варвара Вольчук в costume (рис. 5б) соединяла контрастные по цвету ткани (белую и черную). Идею «пустого промежутка» развивал К. С. Малевич и его последователи. Таким образом, напрашивается вывод о том, что в проектах А. А. Экстер присутствует сочетание элементов и конструктивизма, и супрематизма.

Надежда Ламанова. В работе Т. К. Стриженовой «Из истории советского костюма» знакомимся с тем, как у вышеперечисленных художников возникла идея слияния искусства со стихией жизни, а потому их приход в «мастерскую современного костюма» под руководством Надежды Ламановой был закономерным. Разработать новые формы социалистического костюма — вот приоритетная задача для начинающих художников. Поиск исключительности в данной тематике привел к стилизации народного костюма посредством моделирования одежды. Эта тема оказалась благодатной не только для Надежды Ламановой и ее учеников, но и для других видных специалистов, о которых речь шла в разделе об историко-этнографическом контексте. В сотрудничестве с молодыми талантливыми девушками Н. П. Ламанова создает коллекцию моделей по народным мотивам и выставляется в 1925 году на Всемирной выставке в Париже. По теории Н. П. Ламановой, «материал определяет форму» [54, с. 44], на тот период в руках мастера, как она сама пишет, были маловыразительные, плохо окрашенные материалы тусклых, грязноватых цветов — бумазея, солдатское сукно, холстина, бязь и суровое полотно. По тем эстетическим меркам подобные ткани действительно не представляли интереса для художников, но грамотное сочетание «бросовых» тканей со старинными вышивками, кружевами и лентами в руках мастера возымели успех. Богатый внутренний мир художницы, многие знания,



Рис. 5. Реконструкции женских изделий по эскизам А. Экстер и В. Степановой выполнены студентами: а — Н. Хуснимардановой, б — В. Вольчук, в — Э. Степановой

создание собственной конструкторско-технологической теории по разработке одежды привели к тому, что Н. П. Ламанова завоевывает высокое признание в Париже и Гран-при. Ею была определена главная цель творчества художников костюма: работая над созданием одежды, обладающей высокими художественными достоинствами, она отмечала и другое — «при выработке форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с национальными особенностями русского искусства». Надежда Петровна многие годы жизни посвятила работе с театральными костюмами, она творила в лучших театрах столицы (Московский художественный академический театр, Театры Красной Армии и Е. Б. Вахтангова). О ее творчестве прекрасно сказал К. С. Станиславский: «...долгое сотрудничество с Н. П. Ламановой, давшее блестящие результаты, позволяет мне считать ее незаменимым, талантливым и почти единственным специалистом в области знания и создания театрального костюма» (Архив музея МХАТа, № 3676). Художником были созданы костюмы для таких советских фильмов, как «Аэлита», «Александр Невский», «Цирк» и др.

Методика работы со студентами

Рассмотрим подробнее реконструируемые изделия (рис. 2а, 2б, 2в, 4а, 4б, 5а, 5б, 5в), выполненные руководителем предмета и студентами.

Педагог — автор монографии — собственным примером вдохновляет учеников и предлагает:

- выявить комплекс художественных приемов, который составляют: форма изделий, фактура материалов и тканей, символика и знаковость;
- обозначить особенности цветовых предпочтений в костюме художников русского авангарда 20–30-х годов XX столетия.

Создавая костюмы по эскизам В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой, А. А. Экстер, студенты, прежде всего, свое внимание обращают на форму изделий и ткани. В связи с этим со студентами был проведен анализ работ Варвары Степановой, на примере которого, при желании, можно охарактеризовать проекты Л. С. Поповой и А. А. Экстер.

Варвара Степанова модели отшивала в «показательной мастерской костюма» моделиста Н. П. Ламановой. Исходя из возможностей тканей и их свойств, художницы, безусловно, обсуждали формы будущих изделий: выбор прямого силуэта был продиктован европейским направлением моды тех лет, и при создании подобной формы учитывались жесткость и формоустойчивость тканей, выпускаемых в годы первых пятилеток (бязь, бумазья, холстина, тонкое сукно и др.). Чтобы проиллюстрировать нарядное платье на странице журнала «Красная нива», В. Ф. Степанова обращается к искусству конструктивистов, а именно к творчеству А. М. Родченко. В «мастерской костюма» Н. П. Ламановой был воспроизведен рисунок художника по лифу и низу платья, но уже по другой технологии. Вглядываясь в фотографию с актрисой А. П. Хохловой, можно представить, что тканью для костюма послужило гладкое полотно с учетом «легкого» скольжения ручной строчки по полоскам разноцветных тканей, закрепленных в технике аппликации.

Студентка Сентякова вместо строчки и узких полосок, напоминающих штрихи гравюр, в проекте применила технику печати красками: красной и зеленой на кустарной ткани полотняного гладкого переплетения. Для творчества взяла акриловые краски по ткани (рис. 2а). Трафаретом послужила прозрачная пленка и губки для нанесения красок на ткань. Этот подход объясняется тем, что еще не все первокурсницы владеют профессиональными навыками шитья.

Студентка Минахметова обратилась к сценическому костюму (рис. 2в), взяв за основу образ прачки Брандахлыстовой в спектакле «Смерть Тарелкина», поставленного в 1922 году Всеволодом Мейерхольдом.

Тема производственной одежды волновала В. Ф. Степанову уже с 1920-х годов: в тот период основным вектором исследований многих художников было «производственное искусство». По-видимому, данная тема не отпускала художницу, ей хотелось развиваться дальше в этом направлении, осваивать новые пути реализации, к примеру на сцене. Основной акцент автор переносит на четкие геометрические формы в костюмах героев (треугольники и прямоугольники, перевернутые трапеции). Эти же формы мы отмечаем и в повседневных одеждах мастера.

Студентке Минахметовой руководитель предложил два варианта создания вертикальных полос по юбке платья «Брандахлыстова»:

1. Способ, когда наносятся краской (синей или черной) полосы на отбеленный холст.

2. Способ, когда выкраиваются белые и синие полосы ткани с прибавками на швы и соединением строчкой с последовательным чередованием.

Минахметова выбрала первый способ для проекта, а воротник-стойку выкроила из ткани синего цвета. По всей видимости, изначально костюм для сцены таким образом и создавался.

Символика. В. Ф. Степанова успешно справилась с поставленной задачей, удачно выбрав для костюмов символические знаки — орудия труда пролетариата и пятиконечные звезды как знак зарождающейся обновленной страны. Эскизы были размещены в статье о спортивной одежде в журнале «ЛЕФ». В дальнейшем эскизы пригодились для показательных выступлений студентов Академии коммунистического воспитания. Форма костюмов

четкая, выпрямленная по линейке, символика по груди разработана безукоризненно: с таким учетом, чтобы была видна далеко сидящим на трибунах зрителям. В научной работе «Ткань авангарда» так описывается авторский принцип проектирования спортивной одежды: «...резкие отличительные цветографические знаки команд, создаваемые за счет крупных форм и контраста цветовых комбинаций» [7, с. 80].

Студентка Эмилия Степанова воссоздает методом муляжирования спортивный костюм по эскизу мастера (рис. 5в): он состоит из футболки прямого силуэта с укороченным рубашечным рукавом и шорт (юбки-брюк). По груди — символика спортивного клуба черного цвета, вписанная в ромб.

Девушка подобный знак повторила с помощью акриловых красок (красной и черной), а чтобы границы между знаками на полочке лифа получились четкими, использовала малярный скотч.

Цветовые предпочтения в костюме художников русского авангарда. Выявление особенностей цветовых пятен необходимо начинать с высказывания Надежды Ламановой: художник со стажем тонко чувствовал цветовую палитру, а также пропорции фигуры в костюме. Все свои проекты Н. П. Ламанова воплощала в жизнь методом муляжирования — это известный факт, она не создавала эскизов. «Разрабатывая модель платья из “сурового фабричного или любого кустарного полотна с отделкой из кумача”, художницы (В. И. Мухина и Н. П. Ламанова) и в крое, и в декоративном оформлении современной вещи подчеркивают ее национальный характер — что присуще народному русскому костюму» [Там же, с. 56]. Опираясь на ценностные ориентиры того времени, Н. П. Ламанова для костюмов выбирала традиционные цвета — красный, белый, черный.

В. Ф. Степанова предпочитала в эскизах соразмерять форму костюма с рисунком на ткани. Для производственной одежды предлагала соединять белый, синий и цвет охры. В спортивной одежде допускала до четырех контрастных построений цветов (белый, красный, черный и чуть-чуть серый). В начале творческого пути, как последователь учения К. С. Малевича, придерживалась именно этой цветовой подборки. Мэтром «нового живописного реализма» было выделено три главных цвета, ко-

торые соотносятся с тремя периодами, стадиями его развития: черный, красный (цветной), белый: «Вся философия Малевича основывается на идее гармонии как поиске новой “системы единства”, выраженной во всеединстве беспредельности и переданной через экономичные цвета и формы» [55, с. 279].

Л. С. Попова, работая над серией эскизов, придерживалась супрематических взглядов и опиралась на три основных цвета (синий, белый, черный)



Рис. 6. Коллекция «Мода для народа» студентов 1-го курса ИИиД (г. Ижевск) на Всероссийском конкурсе «Весенний стиль» (г. Казань, май, 2023)

в одежде. В прозодежде видела такие цвета, как синий, плюс черный и немного желтого для отделки. Оранжевому цвету отдавала предпочтение в дополнениях к костюму. В. В. Кандинский в разработке символических интерпретаций отмечал: «...оранжевый — подобен здоровому человеку, уверенному в своих силах, лучистый и “серьезный”» [55, с. 56].

А. А. Экстер повседневные и нарядные платья видела в черно-белой гамме и лишь серым цветом оттеняла дополнения. Помимо серого, для деталей и аксессуаров смело вводила сиреневый или золотистый цвета. Работая в «Ателье мод», Экстер дает подробное описание того, какие следует выбирать ткани, меха, отделку, какие цвета сочетать: «...выходное платье из 2-частей. Нижняя с широкими рукавами из светло-лилового шел-

кового сукна. На обшлагах кожа песочного цвета. Вторая часть платья из замши золотистого цвета» [54, с. 74]. И только сценические костюмы расцвечивала яркими красками (пример: эскизы костюмов в зеленовато-синей и розовато-коричневой гамме для героя Ромео московского Камерного театра). Ей близка философия Казимира Малевича, которая основывается на идее гармонии цвета и формы [55].

В мае 2023 года педагог и студенты показали коллекцию «Мода для народа» на Всероссийском конкурсе «Весенний стиль» в Казанском НИ «Технологический университет». Проект вызвал живой интерес среди педагогов и студентов других вузов. Жюри оценило проделанную работу первокурсниц и единодушно присудило третье место в номинации молодых модельеров.

Э. П. Маклакова пишет, что назрела необходимость в подлинных костюмах, тканях и других предметах обихода для соответствия историческому моменту, в связи с чем, работая над реконструкцией изделий, студентам важно было выбирать ткани и фактуры с «историей» (бумазея, бязь, кашемир-ситец, фланель, сатин и др.).

При отсутствии подобного материала на занятиях с учениками необходимо создавать иллюзорность или обманку (методом печати или вышивки) под тот или иной период моды.

Уникальные образцы рисунков для ткани с оптическими эффектами (сдвиг, динамический, движение и др.) В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой, абстрактно-геометрический подход при построении структуры орнамента в будущем получит еще большее развитие. Подобный декор в тканях с помощью геометрии, фрагменты отделки из народной повседневности, символические знаки прошлого века с максимальной достоверностью донесены в реконструируемых изделиях студентами в таких техниках, как аппликация, печать штампами, в виде строчки и другими современными средствами.

Несмотря на короткий период агиттекстиля 1920–1930-х годов, приходит осознание значительной роли геометрии в развитии системы выразительных средств искусства XX века. Поэтому неслучайно геометрия возвращается в 60-е годы XX столетия со стилем поп-арт. Как справедливо заметила И. М. Ясинская, ткани с рисунками различных направлений (20–30-е годы XX столетия) представляли собой сложную и подчас противоречивую картину [67, с.17].

1.3. Разработка современной модной одежды с традиционной семантической структурой

По мнению профессора Д. А. Поспелова, «качественный скачок в развитии интеллектуальных систем может быть достигнут путем интеграции символических и образных представлений». Это направление отнесено Д. А. Поспеловым к «прорывным» направлениям начала XXI века как существенно влияющее на характер интеллектуальных систем новых поколений. С этим мнением соглашается и профессор Е. А. Солодова в работе «Новые модели в системе образования: Синергетический подход» [53].

Вчерашний выпускник, художник по костюму, создавая современную женскую и мужскую коллекции для конкурсов и фестивалей по финно-угорским мотивам, ориентируется не только на свои эмоциональные мироощущения, но и на специфическую этнокультурную информацию. Он, художник, экспериментируя с финно-угорским образом (ищет форму, цвет, музыкальное сопровождение, импровизирует со спецэффектами для сцены), стремится воспроизвести своеобразие конкретного этноса. По мнению автора, у художника-творца при проектировании костюма есть возможность выбора между подходами:

- первый подход основан на научном методе, благодаря которому анализируются национальные особенности финно-угров (например, удмуртов), формообразование одеяний и семантика цвета, антропометрические параметры телосложения, культура и искусство данного этноса;
- второй подход ориентирован на конкретное произведение художника или скульптора либо мотив из других творческих проектов;
- третий — совершенно новый подход возник буквально в начале XXI столетия, когда музеи

для привлечения большего количества посетителей предлагают талантливой молодежи страны принять участие в конкурсе по созданию современной модной одежды на основе музейных этнических экспонатов. Кроме того, в регионах, где развиваются исконные промыслы (хохлома, гжель и др.), крупные швейные предприятия для привлечения туристов и развития народного творчества устраивают всероссийские молодежные конкурсы эскизов костюма и в дальнейшем по проектам победителей отшивают модели одежды.

При выборе первого подхода художник по костюму в своем творчестве проходит несколько этапов: искусствоведческий и семиотический анализ, эскизный, проектный, выполнение проекта в материале. Творец от смутных предчувствий рождения модного художественного образа переходит к осознательному мышлению и технологии воплощения, при этом профессиональное мышление не распадается на отдельные компоненты, оно синкретично, т. е. художник мыслит «формами». А для этого необходимо собрать информационную базу, проанализировать ее, и она постепенно будет трансформироваться в стилизованные изделия для будущей коллекции. Рождение авторской задумки с финно-угорским наполнением произойдет и с помощью наложения такой информации, как:

- значимость символов и знаков в определенных местах одеяний и текстиля;
- представление о том, что носит молодежь на улицах городов и показывают ведущие дизайнеры с мировым именем на подиумах.

С другой стороны, Джорджо Армани предсказывает, что зритель в XXI веке станет не просто созерцателем, а участником действий на огромной сцене, то есть каждый сможет примерить костюм и почувствовать, как он выглядит в предлагаемой одежде [22].

Выбирая второй подход, художник по костюму сознает, что всё в нем упорядочено, и ему, художнику, лишь опираясь на творческую концепцию мастера другого жанра, можно создать интересную коллекцию моделей. В данных двух направлениях нет ограничений, и начинающий творец сам несет ответственность за разработки в области костюма. В этом заключается своеобразие модной женской, мужской, детской одежды по финно-угорским или другим мотивам для конкурсов и фестивалей. Например, можно воспользоваться информацией, заложенной в живописных полотнах В. Г. Игнатова, пермского художника, влюбленного в мифы и легенды своего народа. Мастером кисти уже были определены места расположения орнаментальных мотивов в картинах, подобрано единое цветовое решение. Автором-исполнителем коллекции «Сказки коми» стала студентка Наталья Васильева, а помогали ей при пошиве костюмов Софья Уракова и Мария Корепанова (рисунки моделей в верхнем левом углу на обложке монографии).

Третий подход возник неслучайно — так диктует время. Проблема в том, что во всем мире постепенно меняются направления на сложившиеся устои в области народных промыслов. Приход в данную индустрию молодых специалистов со свежим взглядом при создании промысловых изделий в малых городах способствует росту покупательского спроса, появлению новых туристических маршрутов и т. п.

Этнические костюмные экспонаты в музеях ждут посетителей, которые будут вдохновляться на творческие проекты с «придумками» по созданию изделий в новом прочтении.

Подробно рассмотрим первый и второй подходы и начнем с коллекции «Звонкая песнь родника». Почему такое витиеватое название? Всё дело в чистых родниках, бьющих из земли удмуртской и вдохновляющих художников по костюму на создание «звонких», ярких моделей одежды.

1.4. Современная модная женская одежда в этностиле

Первый подход основан на научном методе, и в качестве основного критерия представленной типизации является полнота реализации традиционной семантической структуры в современном изделии. Сделав искусствоведческий и семиотический анализ, определим этносмысловое содержание будущего наряда, которое посредством авторского прочтения через призму современных технологий и существующих модных тенденций будет реализовано в костюме.

Удмуртский национальный костюм — это символ трудолюбия и аккуратности, специалисты его считают одним из самых оригинальных, он «живой» и колоритный среди костюмов народов России, поэтому студенты выбрали удмуртский вариант в этностиле как самый на сегодня близкий и понятный им.

На схеме № 1 представлена структурная таблица создания современного женского костюма по мотивам традиционной удмуртской одежды, из которой видно, что каждый вариант создается на основе системного подхода. Рассмотрим причинно-следственные связи, отраженные на схеме № 1, в отношении каждого элемента типизации на примере реально изготовленных костюмов для коллекции «Звонкая песнь родника».

На художественном студенческом совете было рассмотрено множество вариантов эскизов, но в итоге решили остановиться на удмуртских нарядах, поскольку эта тема востребована и актуальна, и начинающие дизайнеры живут и творят в Удмуртии. Студенты второго курса Института искусств и дизайна УдГУ разработали коллекцию моделей «Звонкая песнь родника» в швейной лаборатории по предмету «Выполнение проекта в материале».



Схема 1. Структурная таблица создания современного женского костюма по мотивам традиционной удмуртской одежды

Согласно выдвинутой в 1930-е годы концепции Надежды Ламановой «для кого, для чего, из чего», авторы коллекции единодушно решили создавать изделия для молодых, активных и уверенных в себе женщин. Коллекция предназначена для повседневного ношения, учебы, а также для посещения мужей, театров.

В ассортименте: коллекции пальто, полупальто, платья, жакеты, брюки, юбки из качественных тканей и материалов. Особое внимание было обращено на художественную отделку, в частности на вышивку: сложная «ковровая», гладь, аппликация, инкрустация, а также на ткачество на рамах и бердечке в браной, закладной, узорной техниках.

После того как прорисовали и утвердили эскизы на совете, ткани и материалы подбирали с учетом текстур в контексте с рукотворными вышивками и ткачеством, модной цветовой гаммой на последующий сезон.

Название коллекции «Звонкая песнь родника» связано с лучшими традициями удмуртских женщин, славящихся умением искусно ткать и вышивать под звуки песнопения. В единое целое собраны традиционные техники вышивок из Увинского и Вавожского районов Вятской губернии (по выдергу нитей, гладь, ковровый застил, аппликация). Браным ткачеством активно занимались на севере Вятского края: Шарканском, Балезинском, Глазов-

ском районах, в южном направлении: в Малопургинском, Алнашском, Вавожском районах. Закладная техника распространена в районах со смешанным удмуртским и татарским населением (Балезинском и Юкаменском).

Авторы коллекции предпочли для художественной отделки традиционные приемы (в вышивке и ткачестве), тем самым создаваемые рукотворные изделия приблизили зрителей к творчеству удмуртского народа.

Модель № 1. Костюм невесты состоит из двух платьев: нижнего из тончайшей льняной ткани салатового цвета силуэта «трапеция» с оборкой шириной 15 см по низу, горловиной, оформленной в виде «лодочки». Изделие без рукавов, длина чуть ниже колена. Верхнее платье белого цвета трапециевидного силуэта с цельновыкроенным покроем рукавов, с горловиной-«лодочкой». Ткань для верхнего платья подобрана достаточно плотная, льняная, чтобы сохранить задуманную объемную форму; художественной отделкой служит инкрустация по красному фону в виде геометрических орнаментальных узоров, характерных для удмуртской вышивки. Авторы, несмотря на плотность ткани, добивались эффекта прозрачности в комплекте, чтобы через сетчатый вертикальный узор просматривалось нижнее контрастное по цвету платье. Как писала С. Х. Лебедева: «Рубаха — в современном понимании платья — в зависимости от своего статуса в одежде женщины имеет разное оформление и название, носится с распашным кафтаном. Рубаху без кафтана иронически называют “палдэрем” (букв. смысловой перевод: рубаха без пары, т. е. как женщина без мужа)» [33]. Вот и мы, в соответствии с традициями удмуртских женщин, предлагаем надевать одно платье поверх другого.

Вышивка в модели № 1. Орнаментальные мотивы в вышивке одежды помимо функции создания



Рис. 7. Традиционные женские удмуртские вышивки начала XX века (косинские удмурты): а — юбка и фартук с вышивкой по выдергу, Глазовский уезд; б — головное полотенце, техника вприкреп, можгинско-алнашская сторона Вятской губернии; в — нагрудник кабачи, вышивка ковровый застил

эстетичного внешнего вида обладали функцией охраны — оберега своего хозяина.

Вышивку с орнаментальными мотивами наносили по краям и отверстиям одежды (по горловине, краям рукавов, низу изделия), чтобы оградить человека от «проникновения» злых сил.

В знаковой орнаментальной системе вышивок была закодирована информация, семантический смысл которой мог прочесть и понять только «свой» — представитель семьи, рода, этноса. В орнаментах были «высказаны» желания, посылаемые

Модель № 1

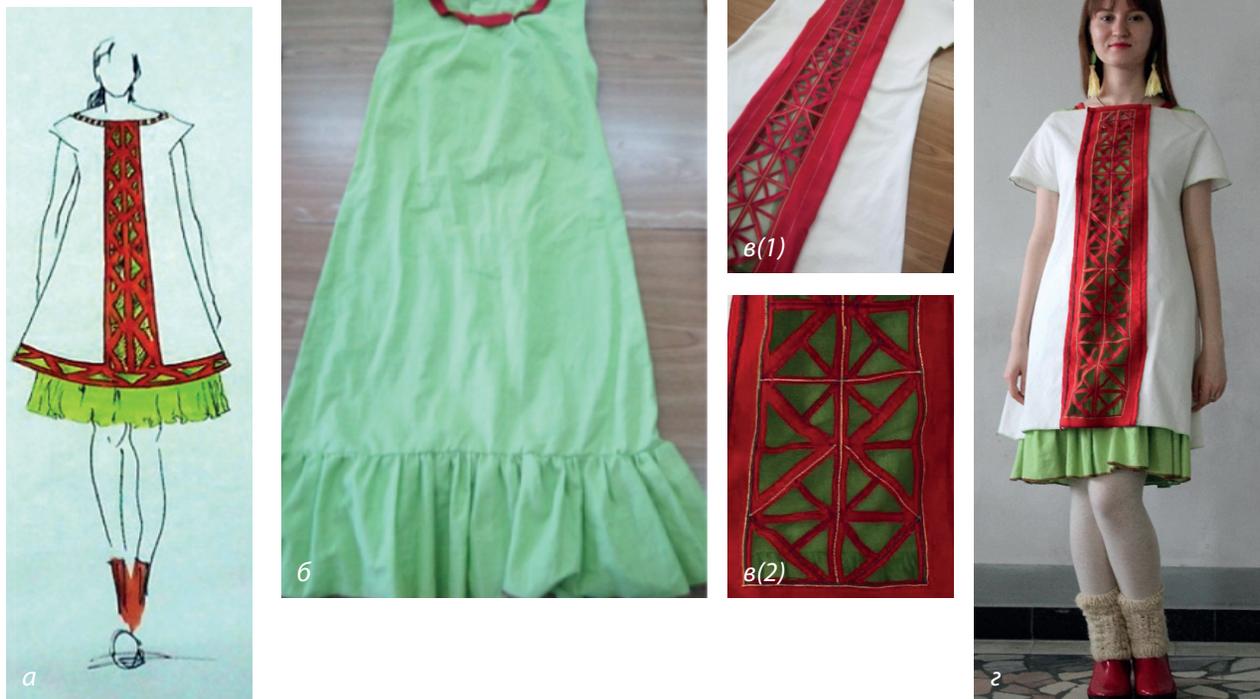


Рис. 8. Костюм невесты из коллекции «Звонкая песнь родника»: а — эскиз костюма невесты; б, в(1), в(2) — студенты Лида Зорина и Елена Чукавина подготовили изделия к первой примерке; г — модель № 1 демонстрирует студентка Виктория Широбокова (фото И. А. Сазыкиной)

человеком во Вселенную. Например, это могли быть орнаментальные знаки, символизирующие плодородие, что часто встречались в женской одежде. По аналогии с Землей, которая дает человеку плоды, женщина, наносившая на свою одежду знаки плодородия, заявляла свое желание на потомство, благополучное вынашивание и рождение детей. В орнаментальных мотивах значительное место занимали стилизованные формы флоры и фауны. Представителями народов финно-угорской группы

глубоко почитались анималистические мотивы: медведя, коня, утки, лебедя, оленя. Среди растительных мотивов были популярны ель и сосна. Стилизованными изображениями ели удмуртки в праздничной одежде украшали область груди.

Рассмотрим более внимательно вышивку для модели № 1. По верхнему платью невесты проходит геометрический узор: ромбовидные фигуры, восьмиконечные розетки, треугольники, вышитые в цвет основной ткани в технике инкрустации. Здесь

можно провести параллели сходства со старинной вышивкой по выдергу нитей (рис. 7а). Студенты сознательно искали сходство с традиционной вышивкой: косой стежок, по выдергу нитей, ковровый застил и др. Для коллекции «Звонкая песнь родника» сделали акцент на перечисленных приемах декора и применили их во всех пяти моделях. В модели № 1 (костюм невесты) — отсыл к технике инкрустации с применением по выдергу нитей:

- во-первых, такая вышивка была распространена на территории Увинского и Вавожского районов Вятской губернии;
- во-вторых, на сегодняшний день эта техника вышивки лидирует в коллекциях ведущих дизайнеров мира.

Модель № 2. В комплект входят: укороченный жакет, юбка-брюки и блузка без рукавов.

Жакет прямого силуэта с втачным покроем рукавов из облегченной фланели с отлетными подбортами, по спинке — центральный шов. Рукава три четверти, слегка расширенные в нижней части.

Художественно оформлена линия соединения рукава с проймой за счет отлетных деталей с вышивкой. Цветовая гамма комплекта выполнена в теплых оттенках: в ней присутствуют желтые, шоколадно-коричневые и крапчатые оттенки. Жакет на подкладке, выкроен по системе ЕМКО, юбка-брюки — из трикотажного полотна с кокетками по полочке и спинке, от кокеток заложены по три неглубокие складки для придания объема в области бедер, брюки — с расширением в нижней части, за счет чего достигается аналогия с юбкой.

Авторы-студенты предпочли трикотажное полотно вместо традиционной шерстяной ткани, поскольку оно более пластичное, не сминается — манекенщица не будет испытывать дискомфорт в носке. Юбка-брюки выкроены по системе «Мюллер и сын», застежка на молнии по боковому шву.

Вышивки для моделей № 2 и № 3

Изучив материалы о традиционном удмуртском орнаменте, в частности о вышивке, студенты внесли свои незначительные коррективы в традиционные узоры:

- контрастность (с помощью цвета нитей, текстур, фурнитуры);
- цветовая палитра узора в общей гамме коллекции;
- ориентальные мотивы в тех же местах, что и в традиционном удмуртском костюме;
- декоративная композиция по принципу чередования, как и в традиционных вышивках, представленных на рис. 7.

К примеру, на рис. 7б вышивка на головном полотенце можгинско-алнашской стороны Елабужского уезда (начало XX века), аналогично был выполнен рисунок для отлетных подбортов жакета в модели № 2, в котором сохранены ромбовидные и треугольные формы, исполненные по счету ниток без канвы в технике вприкреп. Таким образом, в геометрическом традиционном орнаменте считываем смысловую нагрузку и закладываем в современную вышивку. По груди жакета вышиваем знак *кизили* (удм. звезда). Здесь мы видим также присутствие трехчастной картины мира, характерный сюжет для орнаментации нарядов древних финно-угорских народов (рис. 9г). Вышивка по жакету выполнена шерстяными цветными нитями: «...наличие шерсти, и к тому же очень яркой по своей окраске, в узорном тканье и вышивке удмуртов встречается далеко не повсеместно; наиболее присуще для южных и центральных районов республики: Анашского, Малопургинского» [59, с. 12]. Шерстяные кашемировые нити студенты выбрали качественной выделки с блестящим отливом. Чтобы орнамент по груди жакета и в других элементах (по поясу, в декоративных серьгах) хорошо

Модель № 2



Рис. 9. Модель № 2: а — эскиз костюма; б(1), б(2), в(1), в(2), в(3) — студенты подготовили изделия к первой примерке; г(1), г(2) — костюм пошили авторы-исполнители Анита Гайнуллина и Виктория Широкова

читался, создаем его на темном фоне. Избегаем в вышивке «тотемных сакральных символов», характерных для женщины-удмуртки, лишь в девичьем платье «подружки» (модель № 3) сохраняем знак *толзъ пужы* (удм. луна) и выполняем его в старинной технике «ковровый застил» нитями мулине. В съемном нагруднике *кабачи* (рис.10б) частично сохраняем цветовую гамму в композиции орнамента (бирюзовый, голубой, малиновый, зеленый) и только вместо желтого цвета добавляем оранжевый. С символом *толзъ пужы* мы встречаемся в Удмуртии повсеместно: этот знак присутствует на гербе, национальном флаге и других государственных атрибутах [14].

Модель № 3. Идеей для воплощения модели послужил подход, когда за основу взят формообразующий прием из удмуртской национальной одежды, т. е. один вид одежды неотделим от другого вида одежды, например *дэрем* и *шортдэрем* (удм. платье и кафтан). Силуэты платьев прямые, но за счет присборенных оборок по низу двух изделий возникает эффект трапеции. Выбранная форма скрывает недостатки фигуры и создает зрительную «обманку» удлинённой фигуры. Верхнее платье выполнено из ткани-сетки шоколадного цвета. По полочке нижнего платья кокетка из натурального шелка цвета «спелая вишня», с помощью которой авторам удалось избежать нагрудной выточки.

Оборка нижнего платья — из более облегченного материала, что добавляет образу легкости и пластичности во время движения.

Пояс на бердечке. Бердечко представляет собой дощечку, состоящую из продольных отверстий и дырочек по центру. Сперва наснуем разноцветную основу и заправим инструмент. Прикрепим один конец к неподвижному предмету, а второй завяжем на поясе студентки, нити подберем одина-

ковой толщины и натяжения. Приподнимаем бердечко вверх, и нити в дырочках поднимаются, в полученный зев прокидываем уток. Нити в плетеном поясе «прибиваем» с помощью вилки. Снова опускаем бердечко вниз и прокидываем уток, затем нити снова прибиваем (рис.10в). Данный процесс повторяем, таким образом получаем пояс простого полотняного переплетения. Студентами были изготовлены для коллекции пояса и тесьма по низу рукавов в модели № 3.

Модель № 4. Костюмный комплекс состоит из платья и жилета на подкладке. Платье прямого силуэта туникообразное, длиной до колена и с втачными рукавами. Сочетание клетчатой по лифу и однотонной ткани по рукавам характерно для Малмыжского уезда Вятской губернии — в прежние времена это делалось с целью экономии домотканины. Также неизменным элементом было ткачество в виде манжет по нижней части рукавов. Жилет — силуэта «трапеция» из шерстяной ткани с неярко выраженной фактурой переплетения нитей, длиной чуть ниже колена. Линия плеча спущена, по полочке отлетная деталь в виде нагрудника *кабачи*, на нем вышит солярный знак-оберег (*толзъ пужы*), горловина оформлена воротником-стойкой. Линия талии подчеркнута тканым поясом с пряжкой.

Ткачество на раме. Знакомство с традициями ткачества народного искусства Вятского края начинается с подбора рамы и ниток, в модели № 4 присутствуют тканые орнаментальные узоры по груди жилета и низу рукавов платья. Чем длиннее тканое полотно, тем большее натяжение нитей. Распределяем гвозди по раме сверху и снизу на одинаковом расстоянии без перекосов (рис. 11а).

Расстояние между ними 0,7 см. Для ткачества лучше всего использовать льняную нить как основу, в крайнем случае можно применить хлопковую.

Модель № 3



Рис. 10. Модель № 3 из коллекции «Звонкая песнь родника»: а(1) — эскиз костюма, а(2) — примерка костюма; б(1), б(2) — демонстратор коллекции моделей Виктория Широбокова; в(1) — вышивка нагрудника для платья «подружки», в(2) — студентка Светлана Филиппова за работой на бердечке создает тесьму для рукавов

Модель № 4



Рис. 11. Модель № 4, коллекция «Звонкая песнь родника»: а(1) — эскиз модели, а(2) — ткачество на раме демонстрирует студентка Надежда Светлакова; б(1) — платье демонстрирует Виктория Широбокова, б(2) — элемент тканого рукава для платья; в(1) — съемный нагрудник с вышивкой, в(2) — платье со съемным нагрудником демонстрирует Виктория Широбокова

Модель № 5



Рис. 12. Модель № 5 из коллекции «Звонкая песнь родника»: а(1) — рисунок модели спереди; а(2) — вид пальто сзади, капюшон; б(1) — элемент вышивки на платье; б(2) — платье демонстрирует студентка Виктория Широкова; в(1) — автор-исполнитель коллекции Татьяна Дудырева; в(2) — элемент ткачества на пальто; г(1) — нагрудное украшение; г(2) — демонстрация пальто в застегнутом виде

Натягиваем основу нитей на раму. Натяжение должно быть равномерным по всей длине. На следующем этапе — заплетание косички, которая необходима для того, чтобы закрепить нижнюю часть gobelena, разделить нити на две части (через одну), воспользовавшись рейкой толщиной 1–1,5 см. Затем приступаем к ткачеству.

Модель № 5 состоит из демисезонного пальто и платья. Пальто силуэта «трапеция», драповые облегченные ткани двух цветов объединены врезной тканой деталью, выполненной на ткацком станке. Отложной воротник из отделочной ткани (рис. 12а) по спинке переходит в треугольник, тем самым скрывает верхнюю часть рубашечных рукавов, линия талии акцентирована нешироким поясом. Воротник, борта пальто, низ рукавов оформлены ручной декоративной строчкой. Платье прямого силуэта, горловина и проймы обработаны обтачками,

врезные элементы по плечевому поясу украшены многоцветной вышивкой, по груди — небольшого формата съёмный декор в стилистике удмуртских обереговых украшений с «шумящими» монетками, ткаными элементами и вышивкой.

Ткачество. Тканый образец в виде неширокой полосы выполнен на ткацком станке в технике узорного тканья (рис. 12в). Благодаря «врезке» тканой полосы между однотонными цветными деталями полотно пальто смотрится единым, как и задумывали авторы. Для тканья выбрали наиболее простой и широко применяемый способ на двух подножках, при котором нитки утка переплетаются с нитками основы через нитку. Рисунок получаем с помощью различной окраски ниток основы и нескольких цветных утков. Данный способ тканья очень древний, при работе в этой технике подножки кидаются с известным чередованием —

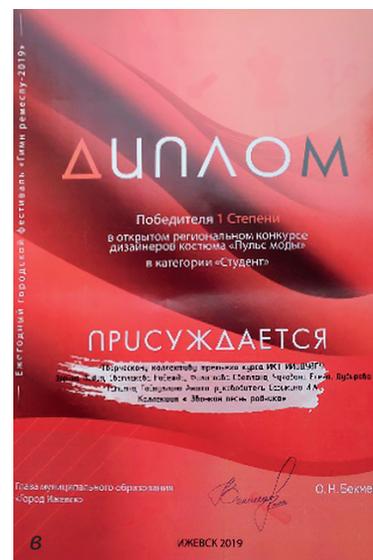


Рис. 13. Эскиз коллекции на тему «Звонкая песнь родника» и дипломы за победы в конкурсах

этот прием характерен для северных районов Вятского края. В прошлом из узорной ткани изготавливались юбки и фартуки.

С коллекцией «Звонкая песнь родника» студенты Института искусств и дизайна УдГУ выступили на региональном конкурсе в 2019 году (г. Ижевск) и стали победителями, получив диплом I степени.

Художественный эскиз коллекции (рис. 136) был продемонстрирован на XV Международном фестивале моды, дизайна и ремесел, финал которого состоялся в г. Туле. Автору эскиза Татьяне Дудыревой присудили звание лауреата в номинации «FASHION-иллюстрация».

Идеей при создании коллекции послужил национальный костюм женщин южных районов Удмуртии (прототипы). В словаре С. И. Ожегова есть пояснение слова «прототип», в нашем же случае под ним подразумевается реальное лицо как источник для художественного образа [38], в данном случае им является национальная героиня, носитель финно-угорской культуры — удмуртская женщина. Название коллекции ассоциируется с родниковым краем — как называют Удмуртию.

1.5. Современная модная мужская одежда в этностиле

Идеей создания мужской коллекции послужили графические работы молодого художника Дарьи Глазатовой. По мнению студентки Натальи Васильевой, отношение человека к одежде равносильно пословице «встречают по одежке, а провожают по уму». В какой-то мере благодаря одежде раскрывается внутренний мир человека, его душа; костюм мужчины может многое рассказать о характере, именно поэтому с его помощью не составляет тру-

да создать желаемое впечатление, а также подчеркнуть неповторимость образа.

Натальей Васильевой комплекты одежды создавались для творческого человека, чей внутренний мир является палитрой для самовыражения. Человек-творец во все времена считается среди толпы неординарным внешним видом. По сложившимся стереотипам, канувшим в Лету, одежда художника непременно должна быть заляпана краской, а на макушке музыканта должен красоваться небрежно надетый яркий берет.

В мире развивающегося капитализма необходимо уметь правильно преподнести себя и по возможности грамотно продать свои творения. Неопрятная одежда никоим образом не укажет на то, что человек — прекрасный художник, а лишь оттолкнет потенциального покупателя. Именно поэтому творческому человеку в век цифровых технологий необходима удобная, красивая и стильная одежда. Пальто с декоративной отделкой в виде вышивки и аппликации как нельзя лучше подойдет для современного денди. Графические работы талантливой Дарьи Глазатовой стали источником вдохновения для данного образа. В ходе работы по преддипломной практике студентами Натальей Васильевой и Софьей Ураковой была разработана эскизная подача коллекции «Подводная галактика», где центральным элементом стали куртки и пальто, в дальнейшем выполненные на одной базовой основе.

Модели коллекции «Подводная галактика» предназначены в первую очередь для творческих обеспеченных мужчин из-за эксклюзивности товара, дороговизны материалов и качества исполнения. Впрочем, по ценовой категории изделие может быть доступно и мужчинам среднего достатка. Комплекты одежды рассчитаны на возрастной спектр от 20 до 30 лет. Психо-

геометрический тип личности — зигзаг. Основные качества — креативность, неожиданность, интуитивность. Зигзаг — непредсказуем, не любит четких и вообще любых границ. Его «носит» из стороны в сторону, за счет чего легко генерируются новые идеи. У истинных «зигзагов» логика отсутствует, а есть лишь широкий полет фантазии. Зигзаги пребывают в мечтах иногда даже больше, чем в реальной жизни, отсюда и рождаются все идеи. По покупательскому поведению такие типы людей — независимые. Они ценят собственную свободу, неповторимость. По мужественному восприятию — уберсексуалы, современные «супермужчины». Изделия придутся по душе активным натурам, в жизни которых одежда занимает адекватное место, разумно удовлетворяя всю совокупность эстетических и утилитарных потребностей.

Такая одежда в полной мере реализует потребности в творческом самовыражении, самоутверждении и персонализации.

Очень показательны в этом ракурсе творчество студентки Натальи Васильевой. В эскизной подаче костюмов (рис. 14а, 14б, 14в) нашли отражение загадочные представления морской стихии и сказочные персонажи из русских былин.

Виртуальный мир, переосмысленный и отраженный мастером в произведениях, открывает современнику множество сокровенных тайн. Оригинальные художественные композиции, присутствующие в работах начинающего мастера, являясь отражением авторского видения того или иного сюжета, представляют собой цельные законченные знаково-смысловые образы. Именно они могут стать идейной основой в работах современных



Рис. 14. Художественный проект на тему «Подводная галактика» студентки Натальи Васильевой

дизайнеров при создании мужской коллекции. В костюмах всё продумано до мелочей — это прежде всего цветовая гамма — яркая и одновременно сдержанная: молодые люди предстают перед зрителем как герои этноса. В изделиях красочно выглядят: пылающая вулканическая лава, верх костюмов напоминает кольчугу со сложным переплетением, дельфины и чайки резвятся на фоне морской пучины. Рассмотрим подробнее художественные образы, созданные студентами Н. Васильевой (рис. 14) и С. Ураковой.

Модный костюм несет в себе художественно-эстетические потребности современного человека, в нем «...выражается не только индивидуальное, но и эмоциональное отношение к действительности...» [51, с. 238]. Мужская одежда, как и женская,

входит в число материальных культурных ценностей (архитектурные сооружения, монументальная и станковая скульптура, кино, театр, сувениры), в которых самобытность, новое прочтение темы может найти свое реальное воплощение.

Мужской комплект по мотивам картины «Подводная галактика» (рис. 14а) состоит из пальто, рубахи и брюк. В эскизе Васильевой отражена сцена, где среди водных просторов присутствуют разнообразные сюжеты: сказочная русалка; горы, извергающие огненную лаву; играющие дельфины и медузы среди водорослей; улетающие вдаль белые чайки — эти элементы выполнены в технике аппликации; для передачи рыболовных снастей автор применил декоративные шнуры разного диаметра.



Рис. 15. Коллекция на тему «Подводная галактика», а — эскиз мужского комплекта одежды; б — модель № 1; в — модель № 2; авторы-исполнители Наталья Васильева и Софья Уракова; г — модель пальто сзади

Модель № 1 (рис. 15б): в комплект входят облегающие брюки и укороченное утепленное пальто прямого силуэта из плащевой хлопковой ткани с водоотталкивающим эффектом.

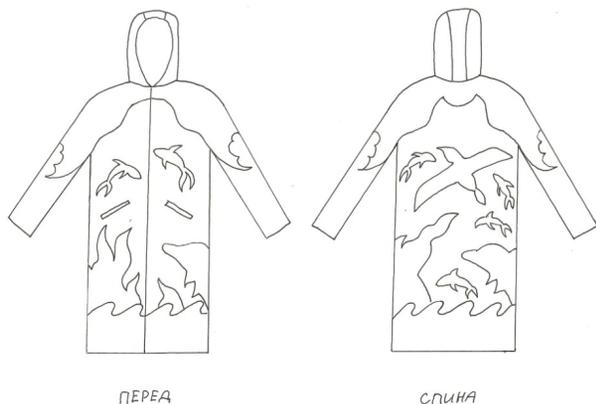


Рис. 16. Технический рисунок пальто: вид спереди и сзади

Рукава цельновыкроенного покроя с заужением внизу, по горловине небольшая стойка. Основная сюжетная линия (морское дно с обитателями) разворачивается при помощи тематической аппликации и лоскутной мозаики непосредственно по пальто, начиная с области спины и плавно переходя на полочки изделия. Цветовая палитра та же, что и в картине, построение пятен на контрастных сочетаниях решено в сине-белой цветовой гамме, т. е. в морской тематике.

На контрасте и фактурные поверхности: гладкие полотна (в пальто) плавно соединяются с имитацией рыболовных сетей из плетеных шнуров на плечевом поясе. В комплекте используются современные ткани и материалы (хлопок, лен, натуральная фурнитура из кожи и т. д.).

Другой пример на тему «Подводная галактика» (рис. 14в) — еще одна работа из триптиха Васильевой, где в мужском костюме проступают черты то ли эффектного приема кольчужного переплетения, то ли рыбьей чешуи, тем самым поддерживая сюжетную линию водного мира.

Модель № 2 (рис. 17 — справа). Комплект мужской одежды по мотивам картины «Подводная галактика» состоит из удлиненной утепленной куртки на подкладке и облегающих брюк. Куртка с капюшоном прямого силуэта выполнена из фланели в технике лоскутного шитья, вся расшита мелким узором, напоминающим рыбью чешую. Плечевой пояс решен в виде кокетки, собранной из мелких аппликативных элементов с эффектом кольчуги. Изделие сделано в сине-бежево-золотистой цветовой гамме. Рукава куртки имеют оригинальный крой, со спины цельновыкроенные, а по полочке лифа — реглан со вставками из натуральной кожи. В комплекте используются качественные ткани и материалы (натуральная кожа, фланель, хлопок и т. д.).

Мир мужской молодежной одежды наполнен знаковостью в гораздо меньшей степени, чем женский костюм. Сегодня мы наблюдаем, как народные традиции с его сакральными образами начинают постепенно перемещаться в сторону сценической и модной одежды. Мужской костюм удовлетворяет потребности модного молодого человека в формировании первого впечатления и уверенности в себе, во многом обусловленные технократическим и коммерциализованным характером современного общества. Несмотря на различную степень воплощения образов, отражающих различные представления о мироустройстве, мужская одежда несет в окружающий мир своеобразный информационно-знаковый посыл, поддерживая в новой материальной форме вековые обычаи того или иного этноса, в данном случае русские традиции.

С коллекцией «Подводная галактика» студентки Софья Уракова и Наталья Васильева поехали в Москву завоевывать сценическую площадку столицы. На Международном конкурсе «Русский

силуэт» успешно выступили, вошли в десятку лучших молодых дизайнеров по костюму и заслуженно получили стажировку в компании Saga Furs в городе Копенгагене (Дания).



Рис. 17. Международный конкурс «Русский силуэт» (2019).
Коллекция «Подводная галактика» вошла в десятку лучших моделей

Глава 2. Стилизация традиционного национального костюма и «превращение» его в объект дизайна для сцены

В этой главе речь пойдет не только о творческих проектах автора монографии и руководителей ансамбля «Италмас», но и о последних разработках для легкой промышленности в области художественной обработки тканей с помощью сублимационной печати на синтетических материалах (полиэфирных, полиамидных, ацетатных и др.), а также о вышивке на новейшем оборудовании.

Коллектив песни и танца «Италмас» был образован в 1936 году. С концертной программой артисты объехали всю республику — выступали в городах Воткинске, Сарапуле, Глазове, Можге, поселках, деревнях. Выезжали на гастроли в соседние республики — Башкирию, Татарию, Мордовию и др. В 1978 году ансамбль «Италмас» был удостоен звания лауреата на Всероссийском смотре профессиональных ансамблей песни и танца. С этого периода крепнут связи с другими городами, коллективу рукоплещут зрители и слушатели во всех уголках великого Советского Союза. В разные годы «Италмас» выезжал в Чехословакию и Финляндию, становился полпредом многонациональной советской культуры за пределами нашей страны. Растет популярность коллектива, появляется возможность пошить сценические костюмы в Москве, мастерских Большого театра оперы и балета, а художником

по костюму приглашают Марину Барт. Коллективом в тот период руководит замечательный музыкант, народный артист Удмуртской АССР, лауреат Государственной премии Удмуртской Республики Анатолий Васильевич Мамонтов, которому в 1980 году присуждают звание «Народный артист РСФСР».

Так случилось, что в 1980-е годы коллективу «Италмас» для выступления в Москве с концертной юбилейной программой срочно понадобились сценические костюмы 15 союзных республик (перед коллективом была поставлена задача охватить народы Прибалтики, Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана и др.). В связи с чем художественный руководитель ансамбля обратился за помощью в экспериментальный цех «Удмуртшвейбыт». В те годы автор монографии только пришла в цех художником по костюму, отвечала за создание подарочного ассортимента, нарядных и сценических костюмов, таким образом, встреча с А. В. Мамонтовым была судьбоносной. Это был умный, красивый, начитанный, добрый и отзывчивый человек — об этих его качествах свидетельствует один из примеров: он лично проверял автобус перед поездкой на гастроли — вроде бы мелочь, но ему как руководителю было важно, чтобы актеры комфортно чувствовали себя в поездке.

Парные костюмы каждой республики были выполнены по эскизам автора данной работы. А. В. Мамонтов остался доволен результатом, и с тех пор и по сегодняшний день автор сотрудничает с Государственным ордена Дружбы народов Академическим ансамблем песни и танца УР «Италмас» имени А. В. Мамонтова.

В настоящее время художественным руководителем ансамбля приглашен Владимир Аркадьевич Фирстов. Как и прежде, режиссер и коллектив артистов дарят зрителям радость — и в этом видят свое призвание. Художник по костюму несет надзор за сценическими костюмами, внося свое новое свежее видение и адаптируя изделия к сегодняшнему дню. За основу эскизов были взяты проекты из книги С. Н. Виноградова «Удмуртская одежда». Благодаря стилизации традиционного национального костюма для ансамбля песни и танца «Италмас» автором данной работы была разработана серия сценических костюмов.

Автор, бывая в разных городах России на научно-практических и международных семинарах, часто от специалистов традиционных видов искусства слышит о том, что художники по костюму слишком вольно обращаются с исконным материалом, интерпретируют на свой лад народное творчество. То, что складывалось веками, нельзя видоизменять, стилизовать — так думают не только мастера своего дела, но и руководители центров декоративно-прикладного творчества.

В связи с неприятием специалистами профильного направления стилизации, в частности в сценическом костюме, приходится объяснять, что такое стилизация и почему это явление имело столь сокрушительное влияние на все виды искусства в начале XX столетия.

2.1. Стилизация в объективе ученых и дизайнеров костюма

В работе ученых Г. И. Петушковой и В. С. Логиновой «Особенности формообразования в современном дизайне костюма» [42] было подмечено, что художник от смутных предчувствий и ощущений рождения художественной формы переходит к осязательному мышлению и созданию проекта. На всех этапах его профессиональное мышление не распадается на отдельные фрагменты, оно синкретично: художник мыслит «формами». На пути от создания эскиза до воплощения задумки в художественный сценический образ художник обращается к стилизации. Стилизация помогает добиться выразительной характеристики артиста. В научной работе автора О. С. Самоненко «Ассоциативно-образный метод проектирования костюма» знакомимся с противоположным мнением: «существует заблуждение, что для создания образа достаточно вдохновения, поэтому системно-аналитическая работа на этапе поиска нередко заменяется так называемым интуитивным подходом» [49, с. 101].

С этим мнением автор монографии соглашается, поскольку опыт работы практикующим дизайнером на производстве и преподавателем дисциплин «Проектирование костюма», «Преддипломная практика» и «Выполнение проекта в материале» доказывает необходимость разработки и использования комплексного интуитивно-аналитического подхода при создании изделий по народным мотивам. Комплексный интуитивно-аналитический подход — метод, который характеризуется тем, что у художника-творца открылось шестое чувство, и он в краткосрочный период озарения создает шедевр на стыке аналитических выкладок из мировых модных брендов и собственной интуиции, которая подсказывает верный выбор.

Стилизуя народную одежду, художник стремится передать свое мировосприятие через создаваемый дизайн-проект, который бы являлся составной частью сценического образа актера, певца, танцора. Костюм помогает перевоплощению актера, таким образом художник воздействует на зрителя. Как говорится в народе, всё течет и всё меняется, природа не терпит застывших форм. Метод подражания хорош для ремесленника — творец же выбирает путь вечного поиска, и этот путь ему никто не навязывает, он сам испытывает тягу к этому направлению.

В Советском энциклопедическом словаре находим определение слову «стилизация» [52, с. 1276]:

Стилизация — в декоративном искусстве, в дизайне — обобщение изображаемых фигур и предметов происходит с помощью условных приемов; особенно характерна для орнаментов, где стилизация превращает объект изображения в мотив узора...

В книге ученого Анри де Морана «История декоративно-прикладного искусства» о стилизации сказано так: «это обобщение, цель которого — сделать мотив более понятным для зрителя, а также облегчить его выполнение для художника. Обобщение заменяет слишком привычный, а иногда и малопривлекательный образ новым, в котором акцентируется характерное, дабы придать мотиву максимальную выразительность» [36, с. 25]. По нашим суждениям, стилизация заставляет художника приспособляться к законам, которые предписывает избранный им материал (металл, глина и др.).

В научной работе ученого-искусствоведа Ю.Я. Герчука «Что такое орнамент» отмечается, что «...как ни одно другое искусство, орнамент

легко теряет заложенные в него первоначально символические смыслы, но странным образом сохраняет при этом свое художественное обаяние» [13, с. 9]. По мнению Герчука, при утрате магического смысла стилизованная форма орнамента всё так же радует глаза и души и не вызывает потребности в разгадке. Утрата знакового оказывается не страшна орнаменту.

С мнением этого автора хотелось бы поспорить. В настоящее время в мире ученых всё больше прослеживается интерес к символам и знакам, неслучайно задаются на международных конференциях вопросы по символике того или иного этноса.

Дизайнер (в том числе сценического костюма) черпает идеи не только в народных мотивах повседневности, но его вдохновляет и многообразие животных и растительных форм. А как эти формы наглядно художественно-образно преобразовать, т. е. профессионально стилизовать? За разъяснениями по этому вопросу обратимся к работе О.В. Чернышева «Формальная композиция» [61], в которой рассматривается стилизация объекта по собственному или заданному свойству. Как полагает ученый, анализ целесообразно проводить коллективно (т. е. с группой студентов) с использованием структуры схемы-матрицы. Это позволяет повысить степень полноты и объективности выявления наиболее существенных свойств, признаков, характеристик, элементов, их структурных и функциональных связей и отношений.

Во-первых, следует описать как можно полнее признаки изучаемого объекта, свойства и характеристики систем в целом и каждого составляющего ее элемента в отдельности, учитывая как внутренние, так и внешние формы их проявления. В качестве примера рассмотрим стилизованные изображения персонажей диснеевского мультфильма «Белоснежка и семь гномов». Несмотря на то, что

у гномов с точки зрения общепринятых и привычных для восприятия норм предельно нарушены (гипертрофированны) пропорции частей тела (большая голова и маленькое туловище, ноги и руки), этот факт не воспринимается как уродство, как нечто дисгармоничное и безобразное. Напротив, благодаря тому, что в художественно-композиционном формообразовании использован принцип стилизации, а также соотнесена мера качества и количества, чувственного и логического, конечный продукт получился выразительным и целостным.

К такому же подходу при создании эскизов обращаются начинающие художники при выполнении рисунков детской одежды — это делается в первую очередь с целью вызвать у заказчика всплеск эмоций и активизировать интерес к продаваемому продукту, т. е. эскиз должен заряжать эмоционально.

Во-вторых, для эффективности учебного процесса стилизация может осуществляться на основе функционального свойства, которое в самом объекте может не наблюдаться, — опасность, ядовитость, целебность (например, у куста), в таком случае работа приобретает повышенную сложность и требует от студента более высокого художественно-композиционного мастерства.

В своей научной работе Т. Ю. Желтоухова [19] показывает, как в качестве средств художественной выразительности выступает выбранный исходный материал с его характерной текстурой, блеском и цветом. Таким образом, трансформированный рисунок строится с учетом выразительности основного материала, на который наносится тот или иной орнаментальный сюжет.

По мнению ученых Т. В. Козловой и Е. В. Ильичевой, отраженная в работе «Стиль в костюме XX века» [28] стилизация употребляется в двух значениях:

1. Стилизация — намеренная и явная имитация того или иного стиля. Костюм, сознательно стилизованный как исторический или этнический, разрабатывается для сцены.

2. Стилизация — совокупность художественных приемов, с помощью которых на основе первоисточника создаются новые, оригинальные произведения.

В первом варианте связано это было с нововведением в конце XVIII века историзма в европейском театре, так как костюмы не соответствовали событиям в пьесе. Периодичность обращения к истории — естественная потребность человеческой памяти. Работа над костюмами Льва Бакста ввела в моду восточный национальный костюм с соответствующей пластикой и декором.

Во втором — стилизация зародилась раньше, чем описанное выше обращение к истории. В качестве примера автор работы предлагает рассмотреть бронзовые зооморфные украшения народов Прикамья (середина первого тысячелетия до н. э. — начало второго тыс. н. э.). Священные животные (медведь, лось и др.) были настолько мастерски стилизованы, что произведения определялись не по узнаванию используемых элементов первоисточника, а по умению от него отойти [18].

Первый из приемов — обобщение черт первоисточника, т. е. Лев Бакст уделял внимание стилизованному костюму, а не восточным этническим мотивам, как часто пишут историки.

Второй прием — утрирование основных черт. Этот прием часто используется в маскарадных костюмах, карикатурах, мультипликации. Искажение естественной формы (деформация) — наиболее характерный прием для стилизации в моде, многих графиков поп-арта, орнаментального искусства XX века. Экспериментируя с формой, изменяя пластику линий, цветовую гамму, художники по костюму

стремятся показать исключительность творческой авторской манеры исполнения. Мы также обратимся к стилизации при создании сценических и повседневных костюмов и для примера проанализируем:

1. Сценические костюмы для профессионального коллектива «Италмас» — проекты № 1, 2, 3 (г. Ижевск).
2. Праздничная мужская рубаша по удмуртским мотивам для Главы Удмуртской Республики А. В. Бречалова — проект № 4 (техника исполнения — вышивка).
3. Создание рисунка на ткани в компьютерной версии для ансамбля «Италмас» и сценический костюм для народного коллектива «Купанча» — проект № 5 (техника исполнения — сублимационная печать на синтетических тканях).

2.2. Опыт адаптации семантики и семиотики традиционной финно-угорской одежды к современному сценическому и повседневному костюму

Профессор С. Н. Виноградов [9] условно делит удмуртскую народную одежду на три большие локальные группы. При всем многообразии материала на данном этапе нас интересуют лишь три группы, совпадающие с нашими разработками, — это татышлинский, унинский и глазовский комплексы. В описаниях удмуртской народной одежды будут перечислены только наиболее характерные черты для той или иной местности. Работая с эскизной подачей народных костюмов профессора, видишь, как легко они кладутся на задуманные авторские сценические образы. В них есть некая условность и сдержанность, характерные для удмуртов осо-

бенности строения фигуры и немногословность в разговоре.

Сценические костюмы для фольклорного коллектива такого масштаба, как ансамбль «Италмас», обладают меньшей степенью сопряжения с традиционными одеждами по составу и глубине сакрализации, что связано со специфическими условиями работы артистов на сцене. В костюмах присутствует схожесть с традиционными праздничными и обрядовыми платьями удмуртов. Как известно, в традиционных нарядах присутствует яркий и запоминающийся этнический образ, что так необходимо для сцены. Художник по костюму в поиске компромисса в сохранении традиционного оберегового содержания в удмуртском платье как формы сценического выступления (танец, статичное пение и т. д.), так и артистического образа конкретного исполнителя (эффектный выход на сцену, пластика движений, грациозный поклон и т. д.). Ничто не ускользает от зрителя. В фольклорных нарядах этнический контекст формируется достаточно большим количеством смысловых мотивов, однако материалы и технологии их материализации, как правило, не являются традиционными для удмуртов. Художник-проектировщик решает задачу реализации лишь визуально значимой «исторической достоверности» костюма (композиции ансамбля, детализировки и цветовой гаммы), учитывая то, что зритель, находясь на значительном расстоянии от артиста, не способен разглядеть мелкие сакральные декоративные элементы. Автор должен варьировать кроем и материалами изготовления, обеспечивая приемлемый функционал для работы артиста: износостойкость, комфортность под излучением ярких софитов, при высокой двигательной активности и т. д. Рассмотрим более внимательно три проекта:

1. Художественный образ-цветок для ведущей солистки ансамбля «Италмас» Людмилы Ахтарыевой.

2. Мужской и женский костюмы для солистов балета.

3. Костюм для ведущей солистки ансамбля «Италмас» Алевтины Медведевой.

Художественным руководителем ансамбля была поставлена задача разработать серию женских и мужских сценических нарядов для ведущих солистов, танцевального коллектива, хора.

При создании костюмов для сцены существуют определенные специфические правила, включающие показатели, в которых присутствуют, к примеру, «обманки», т. е. имитация дорогих тканей или украшений; вариативная способность к изменению в costume во время выступления; трансформация отдельных элементов, иллюзорность и многое другое. Это подробно изложено на схеме № 2.



Схема 2. Основные требования к сценическому костюму по национальным мотивам

Костюмные комплексы для ансамбля «Италмас» (по мотивам репродукций профессора С. Н. Виноградова)

На время подготовки сценической постановки складывается авторский тандем, в котором главными персонажами являются режиссер и художник по костюмам.

Режиссер ставит конкретные задачи, художник по костюмам выполняет пожелания художественного руководителя, но при этом не всегда бездумно соглашается с тем или иным решением, художественный совет обсуждает проект и дает заключительную оценку проделанной работе.

2.3. Проект 1

Требования:

- сценический образ по мотивам татышлинского комплекса одежды;
- костюм для ведущей солистки ансамбля Людмилы Ахтариевой, заслуженной артистки Удмуртской Республики;
- художественный костюм — образ цветка италмас для солистки;
- присутствие в костюме элементов специфического формообразования и декорирования;
- обеспечение многообразия образа в рамках одного костюмного комплекта.

Указанные требования формируют те рамки, в которых художник-проектировщик осуществляет свой творческий поиск.

Портрет заказчицы: артистка Людмила Ахтариева обладает красивым бархатистым голосом и является ведущей солисткой ансамбля «Италмас». Молодая, стройная женщина, невысокого роста, с правильными чертами лица, темными волосами и карими глазами.

Историческая справка. Татышлинский женский комплекс одежды имеет много отличительных черт. Так, например, по низу женской рубахи пришивали две оборки, верхняя оборка не менее 20–25 см. В других локальных группах удмуртки предпочитали одну оборку. В праздничные дни надевали камзолы ярких расцветок: голубые, белые, лиловые, синие; и все срезы украшали позументом. Мужчины тоже наряжались в такие дни и выходили из дома в холщовых белых передниках и валяных шляпах. На голове у женщин была шапочка с открытым верхом *чачак* — колпак, украшенный бусами и монетами царской чеканки. От шапочки опускались до середины уха несколько рядов мелких монет, которые переходили в один ряд, обхватывали подбородок и симметрично прикреплялись у другого уха. У этого украшения есть название — *сакал*. В цветовом отношении тоже были свои особенности — в костюме чаще применяли желтый цвет, в этом сказывается, очевидно, тюркское влияние.

Характеристика образа. Цветок италмас желтого цвета; белый, зеленый, коричнево-малиновый цвета ассоциируются с листьями, тычинками, с бледно-белым стволем самого цветка. Первоначально режиссер задумывал костюм в красно-малиновой гамме (рис. 18б, 18в, эскизы), которая у мэтра на эмоциональном, чувственном уровне совпадала с такими определениями, как любовь, рождение новой жизни, любимая цветовая гамма татышлинской удмуртки. В процессе обсуждения образа-символа автор эскиза убедил худсовет в необходимости сделать акцент на зрительном восприятии, связанном с желтым цветом цветка *италмас*, а не на эмоциональном состоянии при выборе цвета в костюме.

Проектно-искусствоведческий анализ артефактов. В качестве объекта прикладного научного исследования были взяты репродукции из альбома



Рис. 18. Сценический костюм для солистки ансамбля «Италмас»; а — репродукция традиционного костюма из книги С. Н. Виноградова «Удмуртская одежда»; б(1), б(2) — эскизы сценического костюма без камзола (автор И. А. Сазыкина); в(1), в(2) — готовое изделие на артистке Людмиле Ахтариевой

С. Н. Виноградова «Удмуртский костюм» и описание артефакта автором альбома. На рис. 18а представлен татышлинский комплект финно-угорской удмуртки. Форма изделия прямоугольная, до середины икры ног, по фартуку декором идет вышивка и ткачество с геометрическим и растительным орнаментом, нагрудным украшением служит украшение *сакал*.

Камзол, как и *шортдэрем* (верхняя одежда), были неотделимы от платья-рубahi. Верхняя одежда ярких расцветок: желтые, лиловые, голубые, белые, синие камзолы на девушках. Женщины украшали голову шапочкой с открытым верхом — колпаком. Плечевой пояс, фартук и верхняя часть рукавов декорировались вышивкой и элементами ткачества, а также лентами и позументом.

Разработка дизайн-проекта. Женский стилизованный костюм для солистки ансамбля «Италмас» характеризуется обилием декора. Это объясняется тем, что перед художником по костюму стояла задача создать фантазийный образ — символ цветка и вместе с тем красивый женский образ. Костюм представляет собой многослойный комплект одежды. Он состоит: из удлиненного платья с расширением за счет оборок в нижней части, съемного фартука с поясом, съемных от локтя рукавов из шифона, головного убора в виде шапочки — *колпака*, распашного кафтана — *жилета*.

Название «кафтан», который надевали девушки-невесты на свадьбу, является привнесенным в удмуртскую культуру извне. При искусствоведческой оценке артефактов необходимо учитывать и то, насколько они соответствуют аутентичным старинным изделиям. Свадебные кафтаны более позднего времени отшивались удмуртками в основном из покупных тканей (сукно, фланель и др.), сакральное смысловое содержание которых на уровне материала отсутствовало. Однако трех-

частная цветовая гамма (красно-черно-белая) в них сохранялась: узоры на тканых лентах расшивали вприкреп золотыми нитями или шелком-сырцом (нашивали по низу изделия верхней одежды). Это можно наблюдать на кафтанах, хранящихся в запасниках Всероссийского этнографического музея (г. Санкт-Петербург).

В сценическом костюме много декоративных элементов, так как создаваемый образ — символ цветка должен выделяться за счет нетрадиционного художественного оформления и подбора дорогих тканей для кафтана и рукавов (крепдешин, шифон). Такой выбор неслучаен, поскольку данные изделия оформляются с помощью техники холодного батика (рис. 18б, 18в), а на синтетических тканях анилиновые красители не сохранились бы после стирки. Кроме росписи, в фартуке присутствуют аппликации в виде стилизованных цветов италмас из шелковых тканей и лент.

Для платья-рубahi была подобрана ткань, в составе которой 90 % шерсти и 10 % полиэстера, — такое процентное соотношение надолго сохраняет эффект несминаемости материала, шерстяная ткань обладает «дышащими» качествами. Декором в костюме служат аппликация и художественная строчка, для головного убора были предложены колпак *чачак* и цветы из основного материала мягкой формы в виде венка. Традиционная вышивка частично заменена лентами, тесьмой. Места расположения художественной отделки там же, где и в национальном костюме, то есть в области груди и по низу оборки, по фартуку и вдоль рукавов. В костюме сочетаются растительные и геометрические орнаменты. Изделие выполнено в классическом и фантазийном стилях, с применением элементов, наполняющих костюм этническим звучанием.

По замыслу режиссера предполагается частая смена и разнообразие костюмов на сцене за счет

перемены деталей в костюмном комплекте (вместо камзола исполнительница песен надевает фартук или отстегивает съемные рукава, вместо колпака — венки из цветов). Эти частые смены возникли благодаря возросшему интересу к цифровым технологиям, т. к. в мире меняются законы восприятия, зрителю важно погружение целиком и мгновенно в захватывающий процесс. В этом контексте дизайнеры, художники и другие деятели жанра «обманок» создают невероятные художественные произведения, которые завораживают зрителя, производят впечатление.

Результаты анализа специфического формообразования и декорирования удмуртского женского костюма: современная форма костюма построена по традиционным параметрам удмуртского комплекса одежды; этнические рисунки для вышивки выполнены фрагментарно по груди рубахи в технике глади в машинном исполнении; головной убор шапочка — *чачак*; двойная оборка по низу платья; распашной удлиненный камзол по конструкции близкий к верхней одежде — *шортдэрэм*.

2.4. Проект 2

Требования:

- костюмы по мотивам традиционной национальной одежды удмуртов, в частности по мотивам унинской группы;
- композиционно-знаковое сохранение смыслового единства костюмов солистов балета и хора;
- присутствие традиционной цветовой триады удмуртского костюма — красный, белый и черный.

Историческая справка. Унинский комплекс одежды отличается большим разнообразием ва-

риантов одежды. Для мужских и женских рубах характерна поперечная вышивка на рукавах ниже плечевого пояса. Интересной особенностью в женском костюме являются вертикальные полосы (красные, алые, малиновые), в небольшом количестве присутствуют желтый, оранжевый, зеленый, синий, черный цвета. Среди украшений тоже есть свои особенности, в частности череплечные бусы *кусылъвесъ* и ушные бусы *ыгыкал*, которые наматываются на уши и соединяются под подбородком.

Разработка дизайн-проекта. Современные сценические костюмы для балетной группы коллектива задумывались как классический вариант. Женский силуэт приталенный, линия талии акцентирована поясом-резинкой. Покрой юбки-солнце — с углубленными клиньями для удобства. В нижней части для придания объема бедер предлагается юбка из 100%-й хлопчатобумажной аппретированной ткани, она гигиенична и тактильно приятна телу исполнительницы танцев. Подбор тканей был произведен с учетом специфики исполнителей танцев: трикотажное полотно для лифа, органза — для рукавов-фонариков, шелк в смеску с полиэстером — для верхней юбки. Трикотажное полотно облегает фигуру танцовщицы, подчеркивает ее достоинства, в нем удобно двигаться по сцене во время танца. Синтетическая ткань органза придает рукавам устойчивость и объем. Шелк в смеску с полиэстером сохраняет внешний товарный вид, ткань при этом не сминается.

Учитывая тот факт, что актеры постоянно в движении на сцене, все показатели (эстетические, конструктивные, технологические и др.), прописанные в схеме № 2, были соблюдены при пошиве костюмов. Чтобы избежать удорожания изделий, художник использовал в декоре ленты, кружево,



Рис. 19. Сценические костюмы для танцевального коллектива ансамбля «Италмас»; а — репродукция удмуртских традиционных костюмов из книги С. Н. Виноградова; б — солисты ансамбля перед выходом на сцену; в — эскиз женского костюма для танца по удмуртским мотивам (автор И. А. Сазыкина)

тесью, мишуру, что, кстати, имеет место быть в национальной одежде удмуртки.

Автор отказался от тяжелых металлических украшений, соединяющихся под подбородком, для лучшей передачи пластического рисунка танца.

Мужской сценический костюм включает в себя рубаху, шаровары, пояс. При изготовлении рубахи в унинском крае мастерицы брали ткани, окрашенные растительными красителями, белую одежду надевали по особому случаю, только во время торжества. Мы также выбрали белизну материала для рубахи и слегка разбавили белый цвет лентами и тесьмой, с помощью тканого пояса создали объем по талии. Узкие полоски настрочили и на

брюках, чтобы смягчить контрастирующий изумрудный цвет брюк.

В сценическом костюме национальными элементами являются: характерная цветовая гамма костюмов северных удмуртов (унинский комплекс одежды), белый цвет преобладает с небольшим добавлением всех оттенков красного. В вышивке присутствуют цвета желтый и зеленый в малых количествах. По лифу области груди символический знак *толэзь пужы* («луна»). Соответствие мест расположения орнаментальных мотивов по верхней юбке, нижней части рукавов, — все эти элементы наблюдаем и в традиционной национальной одежде.

2.5. Проект 3

Требования:

- костюм по мотивам традиционной национальной одежды северных удмурток (глазовский комплекс одежды);
- композиционно-знаковое сохранение единства костюма и символического знака по груди;
- присутствие традиционной цветовой триады удмуртского костюма — красный, белый и черный;
- выступление предполагается на фоне хора коллектива;
- локализация национальных орнаментальных мотивов по лифу и головному убору;
- элементы стилизации для придания костюму торжественности и монументальности;
- нагрудное украшение с сакральной удмуртской символикой.

Историческая справка. Древние черты (белый цвет холста, вышивка — ковровый застил, нагрудник — *кабачи*) сохранились в глазовском комплексе одежды: в рубахе *дэрэм* из холстины и холщовом халате *шортдэрэм*. Женщины надевали на грудь съемные вышитые нагрудники *кабачи*, в XVIII – начале XIX века их расшивали серебряными и золотыми нитями, вышивку выполняли шелком-сырцом в технике коврового застила. Нагрудник был опознавательным знаком, важным элементом в костюме, по сути, он являлся обереговой частью всего комплекса. Весь набор одежды расшивали красными нитями по белому фону и с черной обводкой узора. Узорным тканьем украшали низ *шортдэрэма* и рукавов.

Портрет заказчицы. Сценический костюм для торжественных мероприятий ведущей солистки коллектива заслуженной артистки России Алевтины Медведевой. Молодая женщина обладает красивым голосом меццо-сопрано, стройная, спортив-

ного телосложения, высокая, приятной внешности; светло-русые волосы, серо-голубого цвета глаза.

Разработка дизайн-проекта. Творческим источником в создании костюма послужил глазовский комплекс женской одежды. В женском костюме этого куста сохранились черты древних культур, об этом факте нам повествуют домотканые полотна, которые использовали при пошиве костюмов вплоть до 30-х годов XX столетия. Женская одежда представляла собой слегка вытянутый прямоугольник с рукавами рубашечного покроя. Для практического использования знаковых удмуртских мотивов необходимо проводить серьезную работу по стилизации и трансформации традиционных знаковых образов, сохранив в то же время главные характерные черты удмуртского национального костюма.

Был проведен системный поиск необходимой информации в следующих источниках: книги «Удмуртская народная одежда» С. Х. Лебедевой [35]; «Удмуртская одежда» С. Н. Виноградова [9]; фонды Всероссийского этнографического музея (г. Санкт-Петербург) [46]. Автор выявил специфические особенности декорирования сакрально значимых деталей, характерных для праздничных одежд различных регионов Удмуртской Республики. Например, область груди была оформлена съемным нагрудником *кабачи*, рукава в верхней одежде (кафтаны) — длинные ложные, все срезы в одежде были защищены обереговыми орнаментами геометрического и растительного характера, лентами, тесьмой и др.

В книге С. Н. Виноградова «Удмуртская одежда» есть описание женских головных уборов, таких как *чачаго* (бавлинский комплекс), *айшон* (завьяловский комплекс), налобная девичья повязка (повсеместно), *чачак* — колпак (татышлинский комплекс) и *ашъян* (карлыганский комплекс). Было решено,

что из всех вариантов *ашъян* средних размеров и отдаленно напоминающий по форме *айшон* будет в полной мере соответствовать образу артистки Медведевой. Декорированный нагрудник *каба-чи*, о сакральном статусе которого было сказано выше, выполнял функцию оберега женской груди. Верхняя одежда — кафтан в праздничном цветовом варианте с преобладанием белых, черных или красных цветов, что явно символизирует трехчастную структуру мирового дерева. Красный кафтан надевали в зимний период, белый цвет выбирали для летнего кафтана, как и в нашем случае.

В древних нагрудных аксессуарах удмуртских нарядов (прикамская металлопластика) четко читается натуралистический образ Родовой Богини, восседающей на коне (рис. 20а).

Наличие такого амулета формировал образ женщины как хранительницы и защитницы семейного очага. Обладая частью магической ауры Великой матери, женщина создавала обереги сама, творя сакральную орнаментацию на предметах материального мира собственными руками. Из фрагментов монет, бисера, раковин каури, бусин она изготавливала многие виды украшений. К таким укра-

шениям относятся нагрудные фибулы, ожерелья, чересплетные изделия. Автор предложил художественному руководителю рассмотреть стилизованное нагрудное украшение с образом птицы, выполненное в технике глади по шелковой ткани.

Как и в традиционных этнических костюмах, основной смысловых образов здесь неизменно является языческое мифотворчество этноса. К. М. Климов отмечал, что всё, что мы считаем «...в целом всей материальной и духовной культурой финно-пермских народов Восточной Европы — всё это создается здесь, в эту эпоху, и рождается мифотворческим смыслом» [25, с. 35]. В этой связи интересно изучить и понять, каким образом мифы и легенды видятся сегодня художникам, работающим с этнической финно-угорской тематикой. Им, как никому другому, дано творчески переработать старинные смысловые творения.

Авторская аннотация на нагрудное украшение выглядит таким образом: «Белый лебедь — символ чистоты и красоты по определению удмуртского народа. В вышивке и ткачестве (конец XIX века) эту птицу выполняли настолько стилизованно, что в подобном изображении невозможно угадать

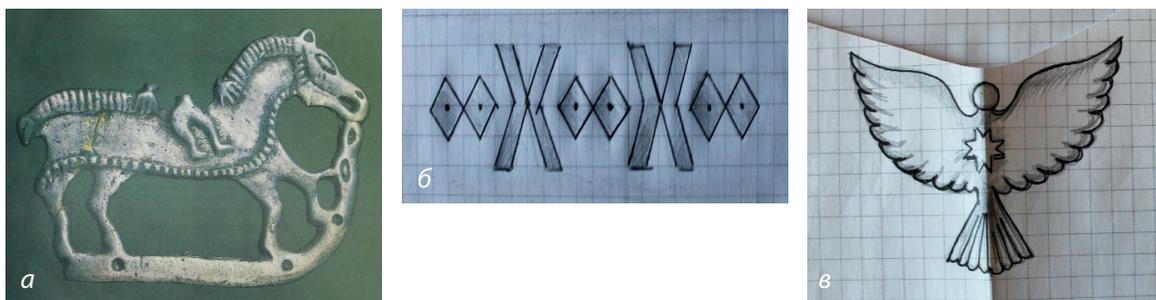


Рис. 20. Сакральные символы и знаки: а – прикамская металлопластика, б – знак птицы — лебедь — встречается в древней удмуртской вышивке, в — знак лебедь — на гербе Удмуртии

лебеда (рис. 20б), только «свой» мог прочесть подобный знак. По-видимому, какие-то старинные формы знаков (рис. 20б) невозможно спроецировать на современные изделия, они уже принадлежат уходящей эпохе. Если сравнить старинный знак — лебедь — и современный образ птицы на гербе Удмуртии (рис. 20в), то обнаружится разительное несоответствие. Чтобы зритель смог прочесть заложенный в аксессуар смысл, птица-лебедь в нашем варианте будет устремляться ввысь, к новым открытиям и свершениям. Знак с удмуртским лебедем хорошо просматривается на фибуле, созданной на фирме «Арт-стиль» вместе с пошивом сценического изделия по эскизу автора пособия, художника-проектировщика. Орнамент был выполнен в технике вышивания гладью, где центральный сюжет с птицей выделен как доминанта композиции, как символ красоты и чистоты помыслов».

Проектно-искусствоведческий анализ артефактов. Для создания искусствоведческой основы творческого проекта было проведено научное исследование принципов материализации сакрального содержания удмуртского женского костюма, где в качестве объекта изучения использовались в первую очередь репродукции и описания артефактов женских костюмных комплектов из альбома С. Н. Виноградова «Удмуртский костюм».

Пояснение авторского видения сценического костюма по мотивам праздничных нарядов северных и центральных удмуртов необходимо начать с особенностей кроя. Крой женских платьев-рубаш, хранящихся в запасниках Всероссийского этнографического музея, является туникообразным, как и в девичьих рубашках. Он традиционен для удмурток, наиболее технологически прост в изготовлении, а с сакрально значимых позиций имеет аналогичную девичьим одеждам трактовку. Поэтому именно туникообразный крой и был выбран

в качестве основного кроя разрабатываемых сценических костюмов для солистки ансамбля «Италмас» Алевтины Медведевой. Весь комплекс созданного костюма составляют:

- туникообразное платье-рубаха из шелковой ткани;
- кафтан из прозрачного шелка одной длины с платьем (кафтан является обязательным атрибутом праздничного удмуртского наряда);
- головной убор *ашъян*;
- нагрудная фибула с символом-знаком лебедем.

Поскольку во время пения Медведева, как «лебедушка», то «пльвет», то проходит быстрым шагом по сцене, по просьбе художественного руководителя ансамбля имени А. В. Мамонтова были внесены корректировки в формообразование элементов платья: оно было расширено с помощью рельефов от завышенной линии талии. В таком наряде солистка ансамбля достигает комфорта во время выступления, и выход ее к зрителям становится максимально зрелищным.

Необходимо обратить внимание, что для сценического платья-рубашки материал кардинально отличался: вместо традиционного домотканого льняного полотна была подобрана современная шелковая ткань, которая имеет свойство не сминаться, что важно для сцены. Вместо тонкого сукна для кафтана применили шелковую полупрозрачную ткань. В кафтане белого цвета и рубашке *дэрем* красного цвета все срезы и отверстия (например, по рукавам) оформлялись тесьмой и декоративными строчками, имитирующими мелкий обереговый орнамент.

Головной убор *ашъян* почти полностью по форме повторял аутентичное изделие. Он изготавливался из шелковой ткани (для обеспечения легкости ношения) с декором из тесьмы разной ширины и цветных строчек. В свете этого интерес к национальному удмуртскому костюму и его атрибутике,

в частности в контексте дальнейшего использования традиционной знаковой системы в костюмах для коллектива, не ослабевает. Безусловно, что для практического использования знаковых удмуртских мотивов необходимо проводить серьезную работу по стилизации и трансформации традиционных знаковых образов, сохранив в то же время главные характерные черты удмуртского национального костюма.

В данном примере присутствуют следующие элементы национальной удмуртской одежды: все оттенки красного в сочетании с белым цветом; аксессуары и элементы одежды в удмуртской стилистике (головной убор и элемент декора по груди); все срезы в костюме оформлены (то есть очерчены, как писала В. Н. Белицер) черным цветом в виде

кружева и лент. Горловина, низ изделия и рукавов обрамлены окантовочной лентой, тесьмой — в этой обработке просматриваются знаки древней орнаментальной системы (ограждение человека от «проникновения» злых сил).

Ансамбль песни и танца «Италмас» представляет и пропагандирует культуру удмуртов и других финно-угорских народов во всей их неповторимой самобытности. Коллектив ансамбля «Италмас» активно гастролирует не только по Удмуртии, но и выступает с концертами в городах России, Финляндии, Чехии.

По мнению автора, художник по костюму должен быть своеобразным связующим звеном устоявшихся этнических традиций и современности, работая в тесном контакте с большим творческим коллективом.



Рис. 21. Сценический костюм для солистки ансамбля «Италмас»: а — репродукция традиционных костюмов из книги С. Н. Виноградова «Удмуртская одежда»; б — костюм «Образ Удмуртии» для солистки ансамбля; в — эскиз костюма (автор И. А. Сазыкина)

2.6. Проект 4

Стилизуя современные костюмы, взяв за основу традиционные одеяния удмуртов, художник стремится воплотить уникальный образ, который бы помог, к примеру, руководителю высокого ранга быть ближе к народу. Чтобы осуществить задуманное, создаем мужскую рубашку с удмуртскими узорами и раскрываем секрет, что означает тот или иной знак, вышитый на ней в технике гладью.

Создание творческого образного решения, особенно при работе с декором как уникальным современным этнокультурным носителем, было воплощено по горловине и пройме рубахи (символизм в каждом геометрическом знаке), где учитываются особенности адаптивной функциональной нагрузки каждого элемента, — вот такую задачу



Рис. 22. Удмуртские народные узоры: а — узор «пила»; б — узор удмуртов, живущих вдоль реки Кильмезь; в — оберег в виде макушки ели и радуги

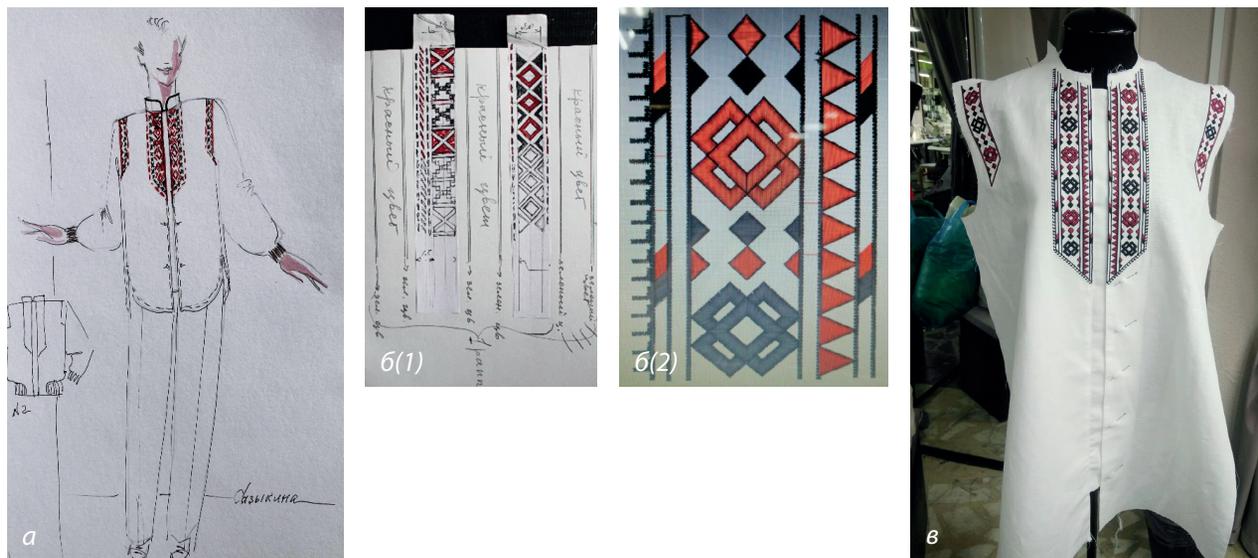


Рис. 23. Современный мужской костюм по удмуртским мотивам: а — эскиз костюма (автор И. А. Сазыкина); б(1), б(2) — авторские эскизы вариантов вышивок по удмуртским мотивам; в — подготовка изделия к первой примерке

определим для себя. К сожалению, большое бесценное традиционное наследие уходит в прошлое, поэтому в качестве ориентира возьмем за основу работу С. Н. Виноградова «Терминология удмуртских народных узоров», в которой ученый дает разъяснения по различным знакам и символам в удмуртском национальном костюме.

Стилизованные изображения растительных мотивов встречаются как в женской, так и в мужской одежде: в народной словесности удмуртов наиболее популярна ель, удмурты называют ее *кыз пужы* (т. е. узор «елочка»). По сообщению нашего информатора, данный узор, а еще узор «сосна» — *пужым пужы*, являются неким оберегом на одежде от всего негативного (рис. 22в). Узор *быськы*, т. е. пила, — тоже служит оберегом от сглаза (рис. 22а). Рисунок (22б) имеет двоякое значение, с одной стороны, это знак калмезов (древней группы удмуртов *калмез пужы*), с другой — слуга, но не уточняется, чей слуга, и по нашему определению, скорее всего, данно народа, этноса.

Праздничный наряд по удмуртским мотивам был разработан для Главы Удмуртской Республики А. В. Бречалова.

Автор делает вывод, что костюм неотделим от среды, от наполнения его сущностью человеческого характера: человек и костюм — единое целое, и органическое их слияние и есть образ костюма, а для воплощения подобного костюма служит вдохновенный творческий подход художника.

2.7. Проект 5

Современная модная одежда в этностиле несет в себе художественно-эстетические потребности человека, живущего здесь и сейчас, она привносит

в окружающий мир своеобразный информационно-знаковый посыл, поддерживая в новой материальной форме вековые традиции этноса. Если прежде рисунок на ткань наносили в технике батика (горячий или холодный метод), то сегодня художники работают с дисперсной печатью, т. е. окрашивают светлые синтетические тканые материалы (полиэфирные, ацетатные, полиамидные и др.) и добиваются интересных эффектов в области декорирования. Сублимационная печать дает возможность получать яркие рисунки на тканях, устойчивые к частым стиркам, деформации, к действию солнечных лучей, что немаловажно для сценических подмостков.

Так складывается ситуация, что найти ткани с удмуртскими мотивами по всей ширине полотна или фризом по низу практически невозможно, поэтому художник по костюму иногда вынужден браться и за такую художественную работу для достижения большей выразительности в современном сценическом костюме. Технику будем осваивать в компьютерных программах Illustrator, Corel или Photoshop. Выполняем эскизы с удмуртским деко-

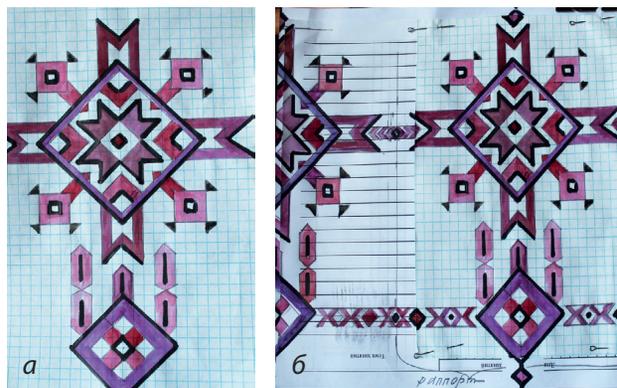


Рис. 24. Первоначальные эскизы линейно-раппортного фриза с удмуртскими мотивами (а, б)

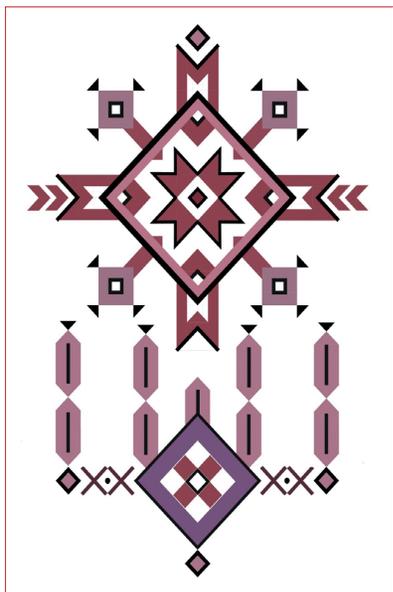


Рис. 25. Окончателъный вариант удмуртского орнамента в программе Illustrator для ансамбля «Италмас»



Рис. 26. Сценические костюмы с сублимационной печатью для коллектива «Купанча»: а — авторский эскиз женского костюма; б и в — образцы печати на ткани по низу изделия и рукава

ром, обсуждаем первоначальные замыслы с потенциальным заказчиком (ансамбль «Италмас») и приступаем к эскизной разработке за компьютером. На сегодняшний день техника печати на ткани в компьютерной версии пользуется большим спросом в текстильной промышленности.

На примере создания сценических костюмов для коллектива «Купанча» рассмотрим образцы печати узоров по рукавам и низу изделия. Желтые цветы купанча, как и италмас, — почитаемые растения у удмуртского народа (цветок италмас уже был стилизован для оформления костюмов ансамблю



Рис. 27. Сценический костюм в готовом виде для народного коллектива «Купанча» (а, б, в)

«Италмас») (рис. 18б, 18в). Любимый удмуртками цветок *купанча* опосредованно доводим до стилизованного состояния (рис. 26б, 26в), на взгляд современного человека.

Эскизы костюмов (рис. 26а) и сублимационная печать на тканях (рис. 26б, 26в) были рассмотрены на художественном совете и одобрены. В работе над костюмами были применены помимо печати и другие приемы декора, а именно: нашивалась разнообразная тесьма, кружево, монисто в области лифа, по низу изделия и рукавов пришивались элементы в складку из желтой прозрачной ткани.

Мы со студентами хотим идти в ногу со временем и даже чуть-чуть опережать его, в связи с чем в процессе учебной практики будем разрабатывать эскизы рисунков на ткани с удмурт-

ским мотивом, затем создадим в компьютерной версии формата А-12 (Illustrator) образец для печати, а уже специалисты, обслуживающие колландр, перенесут готовый рисунок на кальку и при заданной высокой температуре оцифруют его на ткань.

На смену стилизации, присущей XX веку, в информационное пространство внедряется такое явление, как виртуальная реальность, «происходит» некий цифровой скачок. С этим представлением виртуальной реальности мир буквально заполняется сказочными и мифическими персонажами (Алиса из Страны чудес, Гарри Потер и др.). Общественный интерес к феномену побуждает ученых исследовать данную природу. Виртуальная реальность становится элементом человеческого творчества и воображения, она завоевывает свое

пространственное поле, которое не принадлежит ни материальной сфере, ни сфере субъективной реальности, — об этом пишет известный ученый, доктор искусствоведения, профессор А. Н. Лаврентьев в статье «От обманок и диорам — к изме-

ненной и виртуальной реальности» [32]. Благодаря методу виртуальности, в голове человека появляется «компьютер», основные функции которого — синхронизация событий, создание представлений о сложном мире.

Анализируя разные взгляды на поднятую проблему, автор выявил следующие особенности:

- на смену достоверным историческим комплексам одежды сегодня приходит символизм деталей;
- акценты в сценическом национальном костюме сместились на культурологические значимые этнические символы — это нагрудные украшения с ярко выраженной символикой, отдельно выявленные элементы одежды (цвет, фактура, декор, силуэт) и многое другое;
- комплексный интуитивно-аналитический метод дает художнику по костюму возможность разрабатывать такие модели одежды для сцены, которые бы отвечали сегодняшним требованиям моды и в то же время в них бы сохранялись национальные особенности того или иного этноса в зависимости от поставленной режиссером задачи;
- с точки зрения современного проектирования одежды национальная одежда финно-угров, в частности удмуртов, остается недостаточно изученной, и поэтому представляется автору монографии актуальной для дальнейшего исследования (слабо освещена учеными область технологии изготовления традиционного национального костюма и современного сценического костюма по национальным мотивам);
- были рассмотрены и проанализированы вопросы стилизации, начиная с женской фигуры (в данном случае артистки) в плоскостной эскизной графике и заканчивая выполненным сценическим костюмом;
- дается обоснование использования аксессуаров (головных уборов — платков, нагрудных украшений) как завершающий штрих в создании сценического образа. Описывается специфика технологических приемов с учетом выбранных тканей и материалов;
- выявлены основные особенности влияния при выборе тканей на формообразование сценических костюмов при технологической обработке и стилизации;
- рассмотрены технологические свойства обрабатываемых тканей и материалов, фактуры;
- обозначены качественные свойства современного оборудования при обработке тканей и материалов как средства усиления эстетических свойств материалов и художественной выразительности в дизайнерском оформлении — стилизация в плоскостной эскизной подаче, силуэтной форме изделия, а также в орнаментальных рисунках сценического и повседневного костюма.

Список литературы

1. *Андросова, Э. М.* Основы художественного проектирования костюма : учебное пособие / Э. М. Андросова. — Челябинск : Челябинский гуманитарный институт, 2004. — 184 с. : ил.
2. *Алдрич, Уинифред.* Английский метод конструирования и моделирования. Женская одежда / У. Алдрич. — М. : Эдипресс-Конлига, 2008. — 202 с.
3. *Базанов, В. В.* Техника и технология сцены : учебное пособие / В. В. Базанов. — М., 2025. — 372 с. : ил.
4. *Балдано, И. Ц.* Мода XX века: Энциклопедия / И. Ц. Балдано. — М. : Олма-Пресс, 2002. — 400 с. : ил.
5. *Белицер, В. Н.* Народная одежда удмуртов : материалы к этногенезу / В. Б. Белицер. — М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1951. — 142 с. : ил.
6. *Бердник, Т. О.* Дизайн костюма / Т. О. Бердник, Т. П. Неклюдова. — Ростов н/Д : Феникс, 2000. — 448 с.
7. *Бесчастнов, Н. П., Лаврентьев, А. Н.* Ткань авангарда / Н. П. Бесчастнов, А. Н. Лаврентьев. — М. : РИП-холдинг, 2020. — 335 с. : ил.
8. *Бортникова, Н. В., Зыков, С. Н.* Критериальный анализ специфических особенностей объектов материальной культуры этноса / Н. В. Бортникова, С. Н. Зыков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013. — № 7 (33). — В 2 ч. Ч. 1. — С. 33–36. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.gramota.net/materials/3/2013/7-1/6.html (дата обращения: 23.11.2023).
9. *Вернадский, В. И.* Труды по истории и науки в России / В. И. Вернадский. — М. : Наука, 1988. — 467 с.
10. Виды ручного ткачества // Ярмарка мастеров [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1489911-vidy-ruchnogo-tkachestva> (дата обращения: 01.03.2024).
11. *Виноградов, С. Н.* Удмуртская одежда / С. Н. Виноградов. — Ижевск : Удмуртия, 1974. — 71 с. : ил.
12. Воршуд [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vorshud.unatlib.ru/index.php> (дата обращения: 23.12.2024).
13. *Герчук, Ю. Я.* Что такое орнамент: структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. — М. : РИП-холдинг, 2013. — 303 с. : ил.

14. Государственные флаг и герб Удмуртской Республики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://udmurt.media/articles/obshchestvo/69198/> (дата обращения: 20.03.2020).
15. Градова, К. В., Гутина, Е. А. Театральный костюм. Книга 1 : Женский костюм / К. В. Градова, Е. А. Гутина. — М. : Всероссийское театральное общество, 1976. — 310 с. : ил.
16. Гусейнов, Г. М. Композиция костюма : учебник для вузов / Гусейнов Г. М. В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. — М. : Легпромбытиздат, 1997. — С. 318.
17. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — М. : РГХПУ, 2022. — № 4, ч. 2. — 440 с.
18. Доминяк, А. В. Свидетельства утраченных времен : человек и мир в пермском зверином стиле / А. В. Доминяк. — Пермь: Книжный мир, 2010. — 152 с.
19. Желтоухова, Т. Ю. Трансформация природных форм в проектировании художественных изделий / Т. Ю. Желтоухова // Проблемы экономики и прогрессивные технологии в текстильной, легкой и полиграфической отраслях промышленности: сборник статей / СПб., государственный университет технологии и дизайна. — СПб., 2010. — С. 311–312.
20. Забозлаева, Т. Б. Символика цвета / Т. Б. Забозлаева. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — СПб. : Невский ракурс, 2011. — 176 с.
21. Захаржевская, Р. В. Костюм для сцены / Р. В. Захаржевская. — М. : Советская Россия, 1973. — 112 с.
22. Ильинский, М. М. Ее величество Мода / М. М. Ильинский. — Смоленск : Русич, 1997. — 416 с. : ил.
23. Калашникова, Н. М. Стилистические особенности фольклорно-сценического костюма в театрализованном действии / Н. М. Калашникова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2012. — С. 101–106. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-osobennosti-folklornogo-stsenicheskogo-kostyuma-v-teatralizovannom-deystvii> (дата обращения: 05.05.2023).
24. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2001. — 560 с. : ил.
25. Климов, К. М. Удмуртское народное искусство / К. М. Климов. — Ижевск : Удмуртия, 1988. — 200 с.
26. Ковычева, Е. И. Проблемы костюма современного фольклорного коллектива / Е. И. Ковычева // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2012. — Вып. 4 — С. 86–93.
27. Козлова, Т. В. Художественное проектирование костюма / Т. В. Маклакова. — М. : Легкая и пищевая промышленность, 1982. — 145 с.
28. Козлова, Т. В., Ильичева, Е. В. Стиль в костюме XX века : учебное пособие для вузов / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. — М. : МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. — 160 с.
29. Композиция костюма. Легкая промышленность: учебное пособие для вузов / В. В. Гусейнов и др. — М. : Академия, 2010. — 432 с. : ил.

30. *Косарева, И. А.* Традиционная женская одежда периферийных групп удмуртов (косинской, слободской, кукморской, шошминской, закамской) в конце XIX — начале XX в. / И. А. Косарева. — Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 2000. — 226 с. : ил.
31. *Кошаев, В. Б., Зыков, С. Н., Сазыкина, И. А.* Символизм и стилизация в современном костюме / В. Б. Кошаев, С. Н. Зыков, И. А. Сазыкина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 1. — С. 309–314.
32. *Лаврентьев, А. Н., Жердев, Е. В.* От обманок и диорам — к измененной и виртуальной реальности (виртуальная реальность в контексте истории визуальной культуры). «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда / А. Н. Лаврентьев, Е. В. Жердев // Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. — РГХПУ, 2022. — № 4, ч. 2. — 440 с.
33. *Лебедева, С. Х.* Удмуртская народная одежда / С. Х. Лебедева. — Ижевск : Удмуртия, 2008. — 41 с. : ил.
34. Легенды и сказания Коми народа в иллюстрациях Игнатова В. Г. : презентация / [Электронный ресурс] / Хостинг презентаций PPT4WEB. — Режим доступа: <http://ppt4web.ru/mkhk/legeny-i-skazaniya-ko-mi-naroda-v-illjustracijakh-ignatova-vg.html> (дата обращения: 30. 05. 2023).
35. *Маклакова, Э. П.* Для чего... для кого... из чего... как... / Э. П. Маклакова, О. Н. Поликарпова, Е.А. Устинова. — М. : Брейгель и Алекс, 2005. — 64 с.
36. *Моран, Анри де.* История декоративно-прикладного искусства : от древнейших времен до наших дней / Анри де Моран. — М. : Искусство, 1982. — 577 с.
37. Наследие финно-угорских народов. Удмуртский орнамент [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://portal.do.mrsu.ru/info/arts/ornament/udmurt_ornament.php?clear_cache=Y (дата обращения: 11.12.2023).
38. *Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. — 4-е изд. — М. : Высшая школа, 1993. — 944 с.
39. *Орленко, Л. В.* Терминологический словарь одежды / Л. В. Орленко. — М. : Легпромбытиздат, 1996. — 345 с.
40. *Орлова, Л.* Азбука моды / Л. Орлова. — М. : Просвещение, 1989. — 177 с.
41. *Пармон, Ф. М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон. — М. : Легпромбытиздат, 1994. — 272 с.
42. *Петушкова, Г. И.* Трансформативное формообразование в дизайне костюма. Дизайн костюма: Теоретические и экспериментальные основы: учебник / Г. И. Петушкова. — М. : ЛЕНАНД, 2015. — 464 с.
43. *Плеханова, Е. О.* История костюма, текстильного и ювелирного искусства : учебно-методическое пособие для студентов ИИИД / Е. О. Плеханова. — Ижевск, 2008. — 72 с. : ил.

44. *Поспелов, Д. А.* Искусственный интеллект в последнем десятилетии 20 века / Д. А. Поспелов // *Солодова Е. А.* Новые модели в системе образования. Синергетический подход : учебное пособие. — М. : ЛИБРОКОМ, 2012. — 433 с. (Синергетика : от прошлого к будущему. № 56 ; Будущая Россия).
45. *Рогинская, Ф.* Советский текстиль / Ф. Рогинская. — М. : Художественное издательское акц. о-во АХР, 1930. — 26 с.
46. Роспись иглой... вышивка в традиционной одежде народов России: интерактив. каталог // Российский этнографический музей. — Санкт-Петербург, 2013. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.pinterest.ru/pin/553872454176337031/> (дата обращения: 25.02.2018).
47. *Савельева, И. Н.* Сравнительный анализ конструктивного построения народной одежды для различных видов труда и географических регионов / И. Н. Савельева // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2014. — № 5(166). — С. 11.
48. *Сазыкина, И. А.* Фольклорный художественный образ в дизайне костюма / И. А. Сазыкина, С. Н. Зыков // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2015. — Вып. 4. — С. 195–201.
49. *Самоненко, О. С.* Ассоциативно-образный метод проектирования костюма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. С. Самоненко. — СПб., 2011. — 23 с.
50. *Сиротина, И. Л.* Театр моды как транслятор символического капитала традиционного национального костюма / И. Л. Сиротина // Образование и культура: потенциал взаимодействия и ресурсы НКО в социокультурном развитии регионов России: сборник материалов III Культурного форума регионов России. Москва — Волгоград — Новосибирск — Рязань — Сыктывкар (февраль-сентябрь 2017 г.). — М., 2017. — С. 187–192.
51. *Сиротина, И. Л.* Трансформация народного финно-угорского костюма в современный социум / И. Л. Сиротина, Н. Ю. Лысова // Вестник Мордовского университета. — 2014. — № 4. — С. 238–245.
52. Советский энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 1599 с.
53. *Солодова, Е. А.* Новые модели в системе образования: Синергетический подход / Е. А. Солодова. — М. : ЛИБРОКОМ, 2012. — 344 с.
54. *Стриженова, Т. К.* Из истории советского костюма / Т. К. Стриженова. — М. : Советский художник, 1972. — 112 с. : ил.
55. *Сурина, М. О.* Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре / М. О. Сурина. — Серия «Школа дизайнера». — М. : ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д : Издательский центр «МарТ», 2003. — 288 с.
56. Так говорили великие кутюрье. О моде, о жизни, о себе / сост. Т. Драмашко. — СПб., 2014. — 128 с. : ил.
57. *Терешкович, Т. А.* Словарь моды / Т. А. Терешкович. — Минск : Хэлтон, 2000. — 464 с.
58. *Туловская, Ю.* Текстиль авангарда. Рисунки для ткани / Ю. Туловская. — М. : TATLIN, 2021. — 176 с.

59. Узорное ткачество удмуртов (по экспедиционным материалам В. Н. Белицер): альбом / УИИЯЛ УрО РАН; АУК УР НЦДПИ. — Ижевск, 2013. — 80 с.
60. Финно-угорский культурный центр Российской Федерации. «Национальный костюм» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.finnougoria.ru/community/folk/19/detail.php?IBLOCK_ID=46&SECTION_ID=357&ELEMENT_ID=2467 (дата обращения: 14.08.2023).
61. Чернышев, О. В. Формальная композиция / О. В. Чернышев. — Минск : Харвест, 1999. — 310 с.
62. Шатковская, М. Л. Формирование элементного базиса прототипов при проектировании одежды на основе народного костюма : дис. ... канд. технич. наук. — СПб., 2009. — 260 с.
63. Шульгина, А.Н., Томилина, Л. П., Замалина, Л. Р. Советы костюмера / А. Н. Шульгина, Л. П. Томилина, Л. Р. Замалина. — М. : Профиздат, 1968. — 152 с.
64. Шутова, Н. И. Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: опыт комплексного исследования / Н. И. Шутова. — Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 2001. — 304 с. : ил.
65. Шепетис, Ленгинас. От жизни — в ничто (модернизм — что это такое / Л. К. Шепетелис / пер. с литов. — М. : Молодая гвардия, 1972. — 176 с.
66. Экстер, А. А. Простота и практичность / А. А. Экстер // Красная нива. — 1923. — № 21. — С. 32.
67. Ясинская, И. М. Советские ткани 1920–1930-х годов. — Л. : Художник РСФСР, 1977. — 278 с. ; ил.
68. ITALMAS. State Song and Dance Company of the Udmurt ASSR. — М. : Внешторгиздат, 2009. — 69 с.

Научное издание

Сазыкина Ирина Анатольевна

**Сценический и повседневный костюм
Актуализация традиционного костюма
в современном дизайне**

Монография

В авторской редакции

На обложке размещены авторские проекты и эскизы студентов УдГУ:
Нatalьи Васильевой, Лианы Трофимовой, Татьяны Дудыревой

Корректор Е. В. Литовченко
Верстка И. В. Широбоковой

Подписано в печать 09.12.2025. Формат 70x100/12.
Усл. печ. л. 3,72. Уч. изд. л. 4,95.
Тираж 100 экз. Заказ № 1848.

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, 46, каб. 021
Тел.: +7(3412) 916-364, e-mail: editorial@udsu.ru

Типография Издательского центра «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.
Тел.: 68-57-18

**Сазыкина
Ирина Анатольевна**

член Союза дизайнеров России,
кандидат искусствоведения,
доцент ФГБОУ ВО «УдГУ»,
заслуженный деятель искусств УР,
художник по костюму



ISBN 978-5-4312-1318-2



9785431213182