

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ТАШКЕНТСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕКСТИЛЬНОЙ И ЛЕГКОЙ  
ПРОМЫШЛЕННОСТИ

На правах рукописи

УДК: 687.01+72.01

ХУДОЯРОВА ДИЛОРОМ ИСКАНДАР КИЗИ  
СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ И  
АРХИТЕКТУРЫ

Диссертация

Выполненная на соискание академической магистерской степени

по специальности

5A150901- Дизайн (Дизайн костюма)

Научный руководитель:

Проф. Бородина М.Р.

Научный консультант:

зав. кафедры Вахидова У.А.

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

Ташкент – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>7</b>
<b>ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЗОР</b>	
1.1 Закономерности причинно – следственной связи стилистики архитектурных и костюмных форм.....	11
1.2 Основные составляющие развития стилей в дизайне.....	18
1.3 Связь объёмно-пространственных форм архитектуры и костюма ....	27
<b>ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЧАСТЬ</b>	
2.1 Анализ исторических предпосылок изменчивости стилей в дизайне.....	40
2.2 Анализ орнаментального языка традиционной архитектуры Узбекистана.....	46
2.3 Современные тенденции моды с использованием архитектурных мотивов.....	55
2.4 Формообразующие подкладочные и прокладочные ткани.....	61
<b>ГЛАВА 3. ПРОЕКТНАЯ ЧАСТЬ</b>	
3.1 Разработка концепции коллекции .....	71
3.2 Выбор и обоснование творческого источника.....	73
3.3 Эскизная часть.....	75
3.4 Выбор и обоснование метода проектирования коллекции.....	79
3.5. Конструкторско – технологическая часть.....	81
3.6 Разработка проекта рекламы коллекции ( BRAND NAME ) .....	93
<b>ВЫВОДЫ.....</b>	<b>94</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>96</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ТАШКЕНТСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕКСТИЛЬНОЙ И ЛЕГКОЙ  
ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Факультет Технология легкой промышленности Магистр Худоярова Д.И.

Кафедра Дизайн костюма

Науч. Рук. Бородина М.Р.

Учебный год 2015-2017

Специальность 5A150901

### **АННОТАЦИЯ МАГИСТРСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ**

**Объект и предмет исследования:** Архитектурные памятники Самарканда, цветовой код архитектурных памятников, сочетание формы, цвета и орнаментального декора, формодержащие ткани, каркас и элементы формообразования.

**Методы исследований:** При проведении этого исследования использовались следующие методы, которые показали нам наиболее эффективными для достижения поставленной цели:

- аналогово-аналитический метод;
- этническо-конструкционный метод;
- конструктивно-функциональный метод;
- метод художественного синтеза.

**Актуальность работы:** Внедрение принципов сохранения культурного наследия архитектуры и искусства Узбекистана в стилевое единство дизайна fashion индустрии.

**Степень изученности работы:** В данной области известно небольшое количество исследований в виде трех магистерских диссертаций. Разработки в данной области находятся в начальной стадии своего становления. Данная тема имеет большую востребованность,

узнаваемость на международных показах, авангардность в плане конструкционных инноваций.

**Цель работы:** Цель исследования состоит во всестороннем рассмотрении декоративных деталей национальной архитектуры для применения в дизайне костюма как феномена культуры Узбекистана с её динамикой и изменениями. Изучение и применение архитектоники в одежде, создание новых форм демисезонной одежды для детского и подросткового возраста.

**Научная новизна:** Выявление истоков и связей национальной одежды Узбекистана со стилистикой развития мирового fashion дизайна, гармония существования и развитие стилей. Глубина научных источников оставляет большое пространство для исследователей в следствии с исключительным интересом, проявляющимся в мировом fashion дизайне к мало известной культуре Узбекистана. Исходя из примеров международной практики в использовании мотивов этно-дизайна, аналоговая система изучения конструкционных особенностей архитектуры все шире входит в сферу fashion индустрии.

**Практическая значимость:** Научно-теоретическая значимость результатов диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы для дальнейшего исследования малоизученного предмета - архитектоники, в контексте ее культурологического значения. Практическая значимость диссертации связана с возможностью использования ее результатов в художественно-проектной деятельности архитекторов, дизайнеров и художников, занятых в сфере декоративно-прикладного искусства.

Научный руководитель: \_\_\_\_\_ проф. Бородина М.Р.

Магистр группы: \_\_\_\_\_ М25-15 Худоярова Д.И.

MINISTRY OF HIGHER AND SECONDARY SPECIAL EDUCATION OF  
REPUBLIC OF UZBEKISTAN

TASHKENT INSTITUTE OF TEXTILE AND LIGHT INDUSTRY

Faculty of Light Industry Technology

Master Khudoyarova D.I

Department of Costume Design

Scientific adviser Borodina M.R

Academic year 2015-2017

Specialty 5A150901

**ANNOTATION OF MASTER'S DISSERTATION**

***Object and subject of research:*** Architectural monuments of Samarkand, color code of architectural monuments, combination of form, color and ornamental decoration, form containing fabrics, carcass and elements of shape.

***Methods of research:*** In carrying out of this research were used the following methods, which seemed us the most effective to achieve this purpose:

- Analogue – analytical method;
- Ethnic – constructional method;
- Constructive – functional method;
- Method of artistic synthesis;

***Relevance of work:*** Introduction principles of the preservation cultural heritage architecture and art of Uzbekistan in the style unity of fashion industry design.

***Degree of study of the work:*** In this area it is known a small amount of exploring. In the form of three master's theses. Developments in this area are in the initial stage of their formation. This subject has a great relevance, recognition at international shows, vanguard in terms of structural innovation.

***Purpose of the work:*** The purpose of the exploring composed in a comprehensive consideration decorative details of the national architecture for application in costume design as a phenomenon of culture of Uzbekistan with its dynamics and changes. Exploring and application of architectonics in clothing, creation a new forms of demi-season clothing for children and adolescence.

***Scientific novelty:*** Identify origins and connections of national clothes of Uzbekistan with the stylistics development of world fashion design, harmony of existence and development styles. Depth of scientific sources leaves a large space for researchers in consequence of the exceptional interest manifested in the world fashion design to the little known culture of Uzbekistan. Based on the examples of international practice in using motifs of ethno-design, the analog system for studying the structural features of architecture is increasingly entering the sphere of the fashion industry.

***Practical significance:*** The scientific and theoretical significance of the thesis results is that its materials can be used for further research on a poorly studied subject architectonics, in the context of its culturological significance. Practical significance of the thesis is connected with the possibility of using its results in the artistic and design activity of architects, designers and artists engaged in the field of decorative and applied art.

Scientific adviser: \_\_\_\_\_ prof. Borodina M.R

Master of the group: \_\_\_\_\_ M25-15 Khudoyarova D.I

## ВВЕДЕНИЕ

Президент Узбекистана Шавкат Мирзияев утвердил Стратегию действий по пяти приоритетным направлениям развития Узбекистана в 2017–2021 годах. Документ направлен на коренное повышение эффективности проводимых реформ, создание условий для обеспечения всестороннего и ускоренного развития государства и общества, реализацию приоритетных направлений по модернизации страны и либерализации всех сфер жизни. Стратегия включает в себя пять приоритетных направлений которые обеспечивает дальнейшее развитие социального положения народа, безопасности, межнационального согласия и религиозной толерантности и развитие экономики.

В качестве важнейшего приоритета и первостепенной задачи государственных органов указ закрепляет «предоставление большей свободы малому бизнесу и частному предпринимательству, кардинальное сокращение вмешательства в их деятельность с концентрацией усилий на раннем предупреждении, повышении эффективности профилактики и недопущении правонарушений» [1].

В современном мире легкая промышленность обладает высоким рейтингом среди отраслей, осуществляющих экспорт. С этой точки зрения экспортный потенциал отрасли весьма масштабен, а направления его развития могут выбираться из условий на момент принятия решений: наличие стратегического инвестора, мировая конъюнктура товарного рынка, эффективность имеющегося бизнес-плана, уровень подготовленности кадров в соответствии с требованиями экспортного производства и т. п.

Одной из главных задач швейных предприятий является удовлетворение потребностей людей в одежде разнообразного ассортимента высокого качества, соответствующей направлению моды, а

также отвечающей индивидуальным запросам каждого конкретного потребителя

В соответствии с важным программным документом до 2020 года планируется реализовать 132 инвестиционных проекта, 50% из которых будут профинансированы за счет иностранных инвестиций и кредитов. Общая стоимость проектов составит около \$2,2 млрд [2].

**Актуальность темы:** Проектирование новых видов и форм одежды на основе элементов искусства архитектуры. Эстетика архитектуры, будучи специфически человеческим способом деятельности, одновременно является продуктом культуры этноса, нацеленной на преобразование условий, содержания и качества жизни человека. Значительная роль в этом преобразовании принадлежит художественному творчеству, создающему объекты, форма которых изначально призвана соответствовать высокому духовному началу. Эстетика архитектуры является основополагающим принципом осознания своей роли в истории государства, к которым относятся деятельность в сфере искусства: дизайн, декоративно - прикладное искусство, архитектура. Но поскольку в контексте эстетики архитектуры материальные объекты рассматриваются с дуалистической позиции, их ценности как художественно-эстетической, так и практической степени применимы к произведениям искусства, имеющим прикладное значение в быту человека. Именно поэтому данное исследование наибольшее внимание уделяет таким видам пластических искусств, как архитектура и дизайн, в частности, дизайн костюма, непосредственно создающим ассоциативный мир вещей в среде человеческого обитания, который, в свою очередь, оказывает влияние на формирование духовной культуры общества. Таким образом, рассмотрение эстетики архитектуры в аспекте дизайна костюма весьма актуально и имеет особую ценность в современной жизни.

**Цель диссертации:** Цель исследования состоит во всестороннем рассмотрении эстетики архитектуры в дизайне костюма как феномена



культуры Узбекистана с её исторической динамикой. Изучение и применение эстетики архитектуры в одежде, создание новых форм художественных ассоциаций в объемах элементов одежды. Поскольку коллекция адресована подростковой возрастной категории, необходимо руководствоваться особенностями психологии данного возраста. Фантазийно – ассоциативная основа восприятия мира, свойственная подросткам отражается в разработке этнической направленности данной коллекции.

**Задача исследования:** Анализ собранного материала, по конструктивным особенностям узбекской архитектуры, имеющим аналоговую связь с конструированием одежды. Исследования возможностей использования мотивов узбекской архитектуры в одежде подростков используя ее формы в качестве декоративно – узнаваемых элементов. Задачи исследования можно сформулировать следующим образом:

- выявить сущность эстетики архитектурных элементов как основного принципа декора в дизайне одежды;
- применить язык визуальной культуры архитектурного творчества, как универсальный художественный язык пластических искусств;
- проанализировать виды реализации принципов архитектурного дизайна в конструировании современной одежды;
- рассмотреть закономерности формообразования в дизайне костюма в контексте требований современности;
- выявить противоречия во взаимоотношениях дизайна архитектуры и моделирования одежды и их влияние на развитие искусства костюма;
- создать систему аналогизации архитектурного декора с привнесением его в дизайн одежды.

**Объект исследования:** Архитектурные памятники Самарканда, цветовой код архитектурных памятников, сочетание формы, цвета и орнаментального декора, формодержащие ткани, каркас и элементы формообразования.

**Предмет исследования:** Самаркандская архитектура и ее формы. Предмет диссертационного исследования, как ведущий принцип формообразования в художественной культуре, с полным правом можно отнести к категории междисциплинарных культур.

**Методы исследований:** При проведении этого исследования использовались следующие методы, которые показали нам наиболее эффективными для достижения поставленной цели:

- аналогово-аналитический метод;
- этническо-конструкционный метод;
- конструктивно-функциональный метод;
- метод художественного синтеза.

**Сфера использования:** В фестивальной коллекции, в модной индустрии, в легкой промышленности и учебных пособиях.

**Практическая значимость:** Значимость результатов диссертации состоит в том, что ее материалы могут быть использованы для дальнейшего применения исследовательской сферы данной темы, а также, в контексте ее культурологического значения. Практическая значимость диссертации связана с возможностью использования ее результатов в художественно-проектной деятельности дизайнеров одежды, художников театра и кино, художников занятых в сфере декоративно-прикладного искусства.

**Структура и объем работы:** Диссертационная работа состоит из Введения, III глав, Вывода, Списка литературы и Приложений. Работа изложена на 99 страницах, содержит 14 таблиц, 19 рисунков.

## ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЗОР

### 1.1 Закономерности причинно – следственной связи стилистики архитектурных и костюмных форм

*Явления стиля, которые мы могли проследить от начала человеческой культуры до нашего времени, так разнообразны, что сразу добиться объективного отношения к ним очень трудно.  
Эрнст Кон-Винер [3]*

Мода и архитектура постоянно находятся в тесной стилистической связи, что проявляется в единстве таких элементов, как образ, силуэт, форма, внутренняя конструкция, колорит и текстура материалов. Каждой исторической эпохе развития человечества свойственно формировать собственные знаковые художественные стили. Распространено мнение о том, что художественные стили объединяют архитектуру и костюм, но можно предполагать, что ведущее положение здесь все же точно не определено. Оба эти вида искусства выполняют как утилитарную, так и художественную функцию. В костюме, так же, как и в архитектуре, эстетические, конструктивные и функциональные особенности взаимосвязаны [4].

Неотъемлемым высоким качеством объектов дизайна архитектуры и моды считается их уникальность. Модели новейшего проекта обязаны иметь персональный, эксклюзивный вид. Композиционные и проектные проблемы находят новые решения, взамен неоднократно повторяемым копиям, которые воспринимаются как отжившие, неактуальные.

Модельеры, как и архитекторы, проектируют защитный слой, внешнюю оболочку для человека, но, в отличие от архитектурных объектов, костюм имеет пластику и позволяет перемещаться в пространстве свободно и комфортно. В современном мире high-tech технологий, благодаря появляющимся новейшим материалам, расширяется и поле творческого поиска для создателей объектов архитектуры и моды. Все самые важные изобретения научного прогресса трансформируются дизайнерами в трендовые формы костюма или пространственную среду

для жизнедеятельности человека. Компьютеризация и новые «умные» материалы – это главные векторы нашего времени, они оказывают огромное влияние на все области дизайна, и естественно на моду в том числе [5]. Важно отметить возникшее направление, ведущее к минимализму формы объекта, взамен ее насыщения технологическими новшествами, а также активное развитие wearable technology [6].

Другое важное направление в проектировании одежды сегодня – это архитектурность формы костюма. Модельеры, наравне с зодчими, практически «воздвигают» сложные по формообразованию и конструкциям модели. Рассматривая работы «от кутюр», можно сказать, что изделие построено как здание. И в этом тоже видится общность этих, на первый взгляд далеких друг от друга, видов искусства: архитектура и моды [7].

Архитекторы и модельеры используют одни и те же творческие источники, вдохновляют друг друга, делятся новыми идеями. Живопись, скульптура, промышленный и средовой дизайн – всё это смежные области, на стыке которых сегодня работают культовые кутюрье мира моды.

Модельер способен найти творческий прототип или прообраз в любой области архитектурного наследия или объектов современного дизайна среды, который тем или иным образом можно трансформировать в костюм (рис. 1).



**Рис. 1. Основные позиции трансформации архитектурного объекта**

Архитектура и мода не только питаются одними и теми же идеями, они даже используют одинаковые профессиональные термины: фактура, орнамент, эскиз, размер, образ. Вопросы единого подхода в постановке творческой задачи и взаимосвязи проектной деятельности архитекторов и дизайнеров одежды интересуют искусствоведов мира и постоянно рассматриваются на страницах различных изданий. Так, например, в статье «Строение тела» Alessandra Paudice / Алессандра Паудиче (Vogue № 3, март 2002. С. 292–294) приведены слова Тома Форда: «И одежда, и здания – оболочка, в которой живет человек» [8]. Архитектура рассматривается как макрокосмос, жизненное пространство. Мода – микрокосмос, вторая кожа, которую человек может выбрать себе сам. Архитектурное сооружение защищает человека от внешнего мира. Одежда помогает сохранить наш внутренний мир. Первым архитектуру с одеждой сравнил римский архитектор Витрувий, живший во времена императора Августа. В своем трактате «Об архитектуре» он писал: «От красоты обнаженного тела мы переходим к колоннам толщиной в одну восьмую их роста; там, где у человека ноги, – у колонны основание. Капитель похожа на человеческую голову с кудрями, она украшена витиеватым орнаментом, как венок из фруктов украшает прическу. Флюты, прочерчивающие тело колонны, похожи на ниспадающие складки ткани» [9].

В своей статье Сафонова пишет следующее о связи архитектуры и дизайна костюма : Архитектура и дизайн, включающий искусство создания костюма, не воспроизводят действительность (их деятельность находится в проектной области) и относятся к группе неизобразительных или архитектурных искусств. В основе произведений любого архитектурного искусства лежит формообразующий фактор, структура, строение, которые преобразованы в художественный образ. Принципы формообразования в дизайне и архитектуре сходны, их связь можно проследить во многих областях, особенно четко – в тектонике.

Оба эти вида искусства бифункциональны. Они выполняют как утилитарную, так и художественную функцию. В костюме, так же как и в архитектуре, эстетические, конструктивные и функциональные качества взаимосвязаны. Известны слова Тома Форда: «И одежда, и здания – оболочка, в которой живет человек». Связь между одеждой и архитектурой имеет глубокие корни: и архитектура, и костюм функционально определены человеком. Как и костюм, архитектурное сооружение служит средством укрытия человека, его очага, семьи от действия непогоды.

В каждую эпоху развития человечества формировались определенные художественные стили. Во всех исторических художественных стилях прослеживается стилевое единство костюма и архитектуры, ее элементов и декора помещений, следовательно, схожи и приемы архитектоники, являющиеся важным элементом стиля. Между костюмом и архитектурой существует стилевая связь, которая выражается в общности образного решения, сходства силуэтов, принципиальной схемы внутренних членений. Неудивительно, что архитектура возглавляет перечень искусств в границах художественного стиля, а костюм его завершает [10].

Зная наиболее известные архитектурные стили можно наглядно проследить взаимосвязь в формообразовании архитектуры и костюма каждого конкретного стиля. На каждом этапе развития культуры общество формировало свою архитектурную среду, предметный мир и костюм, как её часть, в соответствии с материально-техническими возможностями, социальными и эстетическими нормами. В Древнем Египте, по канонам красоты, считались красивыми египтяне с широкими прямыми плечами, узкими бёдрами и большой головой. Египтяне неслучайно старались придать фигуре форму треугольника. «Треугольник – воплощение завершенности, он является самой лаконичной и жесткой геометрической фигурой». В Египте треугольник был положен в основу объёмно-пространственной системы под названием «пирамида».

Костюм, основанный на геометрической четкости форм, утверждая эти же тектонические основы, диктовал манеру его поведения – сдержанность, ясность и определённую позу. Также связь костюма и архитектуры видна на примере женской фигуры в калазирисе, расходящемся от колен, «идеально вписывающейся в перевёрнутую капителью вниз колонну, и ассоциирующейся почти с любым видом египетских колонн [11].

Силуэт человека в задрапированном хитоне напоминал дорическую колонну, а вертикальные складки хитона ассоциировались с каннелюрами колонн. В фигуре человека, одетого в длинный хитон, читались соотношения пропорций «золотого сечения или ряд Фибоначчи, в котором 1:2; 2:3; 3:5; 5:8 и так далее. Это же отношение имеет место и в архитектуре. Например, в храме Зевса в Олимпии отношение верхней части храма (фронта и антаблемента) к нижней выражается этим же отношением (3:5) [12].

Для готики характерны арки с заострённым верхом, узкие и высокие башни и колонны, богато украшенный фасад с резными деталями (вимперги, тимпаны, архивольты) и многоцветные витражные стрельчатые окна. Все элементы стиля подчёркивают вертикаль. В готический период влияние архитектуры на костюм особенно заметно. Это четко и наглядно прослеживается как в общем вытянутом силуэте костюма, так и во всех его заостренных и удлинённых элементах [11]. Фигура человека в тесных и узких одеждах с конусообразным колпаком или шляпой с высокой конусообразной тульей, в узкой, длинной обуви казалось сильно вытянутой по вертикали. Такой силуэт был повторением силуэтных форм готических храмов, а пышный декор костюма гармонично перекликался с таким же декором архитектурных сооружений [13].

В отличие от эклектизма XIX в., формально заимствовавшего отдельные детали исторических и национальных стилей, «модерн» путём стилизации органически усваивал черты искусства различных эпох и

стилей, в образцах архитектуры прошлого, а также в природе черпая идеи целостности, принципы взаимосвязанности всех частей художественного образа. Одним из основных выразительных средств в искусстве «модерна» был орнамент характерных криволинейных очертаний, часто пронизанный экспрессивным ритмом и подчинявший себе композиционную структуру произведения. Орнаментальное начало объединяет все виды искусства «модерна» [14]. В интерьерах изящные линейные плетения, подвижные растительные узоры рассыпаны по стенам, полу, потолку, концентрируются в местах их сопряжения, объединяют архитектурные плоскости, активизируют пространство. Линии декора несут духовно-эмоциональный и символический смысл, сочетая изобразительное с отвлечённым, живое с неживым, одухотворённое с вещным [12].

Костюм XX в. решается, в основном, в оболочковой системе. Каркасные конструкции в своем ярком проявлении исчезли, но в различные периоды моды костюм создается в формах, отличных от естественных форм фигуры. Свидетельство тому – существование наряду с пластичным типом костюма геометризованного (20-е, 40-е, 60-е гг). И тот и другой тип являются оболочковыми системами, т.е. изделия формируются за счет кроя и пластических свойств материалов. Общее упрощение костюма, его индустриальное производство компенсируются другими возможностями для создания костюма четких форм. Появились новые материалы устойчивых структур (тафта, шерсть с лавсаном), стали использовать в костюме материалы, к которым долгое время не обращались (кожа, спилок, замша). Они отличаются достаточной формоустойчивостью.

Конструктивизм принято считать русским (советским) явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не ограничивается рамками страны. Так, провозвестником этого стиля в архитектуре явилась ещё Эйфелева башня,



сочетающая в себе элементы, как модерна, так и конструктивизма. Как писал В.В. Маяковский в своём очерке о французской живописи: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм...» [13].

Вторая половина 20-го века ознаменовалась появлением в искусстве новой стилевой идеи, которая получила название «функционализм». Как всегда, новое есть отрицание предыдущего старого. «Функционализм» явился миру, как антитеза отработавшему свое «Эклектизму». Со временем эстетическая мысль архитекторов, художников и законодателей моды сдвинулась в область прагматического использования архитектурного пространства, интерьера, костюма, вещи, аксессуара и т.д., что привело, через некоторое время, к созданию полноценного стилевого направления, с активным претворением его в жизнь.

Девизом стиля «функционализм» стало выражение—« форму определяет функция». Другими словами, главный упор в артефакте, принадлежащем функционализму, был сделан на утилитарную полезность и практическую удобность — здания, интерьера, костюма, предмета мебели, вещи или какого-то иного аксессуара [15].

Основные принципы минимализма – пространственная свобода, максимальная открытость, прозрачность, функциональность, предельная универсализация; пропорциональная и цветовая уравновешенность; чёрно-белая графика с пятнами локального цвета. Эти принципы были навеяны художниками геометрического абстракционизма Т.В.Дусбургом и П.Мондрианом. Творческие идеи последнего были широко заимствованы и архитекторами и дизайнерами. Хай-тек (англ. hi-tech, от high technology - высокие технологии) - стиль в архитектуре и дизайне, зародившийся в недрах постмодернистской архитектуры в 1970-х и нашедший широкое применение в 1980-х. Основоположники и самые яркие представители - Ричард Роджерс, Ренцо Пиано, Норман Фостер.

Никаких декоративных излишеств. Активное внедрение новейших технологий в среду обитания человека. В крайних проявлениях стиля «хай-тек» («хайтек») целесообразность технических устройств даже приносится в жертву формальной выразительности. Свет гармонично сочетается с пространством. Конструкциям присущи: строгость и простота, прямые линии, простые геометрические формы. Декор спокойный. В цветовой гамме преобладает однотонность. Много металла и стекла. Популярны металлостеклянные многоярусные галереи, связывающие торговые предприятия и развлекательные учреждения, характер интерьера которых определяют элементы инженерного оборудования («Рейнбоу центр» в Ниагара-Фоллс, США, 1978) [16].

Мода XX и начала XXI веков, испробовав на себе множество различных веяний и новых течений, стремительно развивающегося общества, вновь обратилась к архитектуре как к источнику творческого вдохновения.

## **1.2 Основные составляющие развития стилей в дизайне**

Одним из основополагающих понятий в эстетике и искусствоведении является понятие «стиль», которое является одним из наиболее сложных определений, имеющих разнообразные толкования. И именно структура отображает специфику стиля, а не состав ее элементов. Само определение «стиль» можно преподносить под различными углами зрения. Относительно каждой сферы деятельности раскрытие стиля происходит с учетом её специфики. Стиль в искусстве – это, во-первых, своеобразная структура художественных произведений.

Отдельно взятые детали не дают определение стилю также как и не характеризуют его постройки единичного типа. Стиль каждой эпохи – это отображение определенного времени, единение всех проявлений культуры (от изобразительного искусства вплоть до одежды, бытовых мелочей). В

связи с этим наиболее цельно образное, завершённое чувство стиля выдаёт нам средовое пространство. При помощи эстетики предметно-пространственное окружение вносится в человеческую жизнь, отвечая на эстетические запросы, формируя и развивая их. Модели и представления о гармоничном окружении нашли отражение в архитектуре, науке, искусстве разных эпох.

Феномен стиля понимается как определённая устойчивая упорядоченная художественная система, обладающая целостностью, элементы которой взаимосвязаны между собой и не могут быть сведены к простой сумме.

По Е. И. Ротенбергу понятие «стиль» считается архитектурно неотъемлемым от синтезирующего начала архитектуры. [17] Зерно стиля – в его синтетичности, поскольку как единая форма художественного мышления стиль охватывает все виды пространственных искусств, причём эти виды развиваются на основе органической взаимосвязи. Поэтому стилевая форма тяготеет к их синтезу в целостных художественных комплексах и ансамблях. Ведущее положение в этом стилевом целом сложного состава занимает, как правило, архитектура, ибо она не только образует необходимую среду для остальных видов искусств, но и олицетворяет собой организующую функцию в их сложном ансамблевом единстве.

Эти две стороны искусства образуют в совокупности основу стиля, выступая в конкретном художественном произведении в виде единства содержания и формы. [18] В связи с этим возникновение стилевых особенностей рассматривается в контексте с общим социальным и идейно-художественным развитием общества как совместный результат всей социо-культурной сферы. Архитектура отражает общественного человека (и ту действительность, в которую он включён) в его наиболее основных и общих духовных устремлениях. Вместе с тем архитектура неспособна к

прямому, непосредственному выражению до конца: она оперирует знаками и ритмами, которые зритель сам должен истолковывать и договаривать.

Стиль, как единство художественной системы, получает специфическое преломление в каждой области формообразующей деятельности. Сложение общности образной стилевой системы связывается с образованием устойчивых конструктивно-пространственных структур, использованием предпочтительных композиционных средств и устойчивых приёмов художественной выразительности. Всеобъемлющее понятие стиля говорит о необходимости рассмотрения и ряда других факторов, связанных с его сложением. Соответственно, появление особенностей стиля можно рассматривать в контексте с общим социальным и идейно-художественным общественным развитием как совместный результат всей социо-культурной сферы.

Как уже говорилось ранее, стиль являет собой одну из центральных категорий в истории искусств, культурологии и эстетики, знак эстетической ценности, исполненный культурно-исторического и индивидуально-особенного смысла, появляющегося по ходу существования человека в мире культуры. Стиль как категория универсален так, что всю историю мирового искусства можно рассматривать как историю художественных стилей. Многие историки, теоретики и практики в разные времена предлагали свои определения и классификации художественных стилей, что породило существенную вариативность в понимании данного явления. Термин «стиль» используют в искусствознании там, где его содержание наиболее соотносимо с понятиями художественного направления, творческого метода, течения, манеры или школы.

*«Стиль отмечен единством всех пластических искусств. Присутствие полноценного синтеза искусств всегда считалось критерием высокого стиля «стиля эпохи».* [19] И не раз в литературе выявлялся факт стилевого разобщения, потеря синтеза. Стиль – это

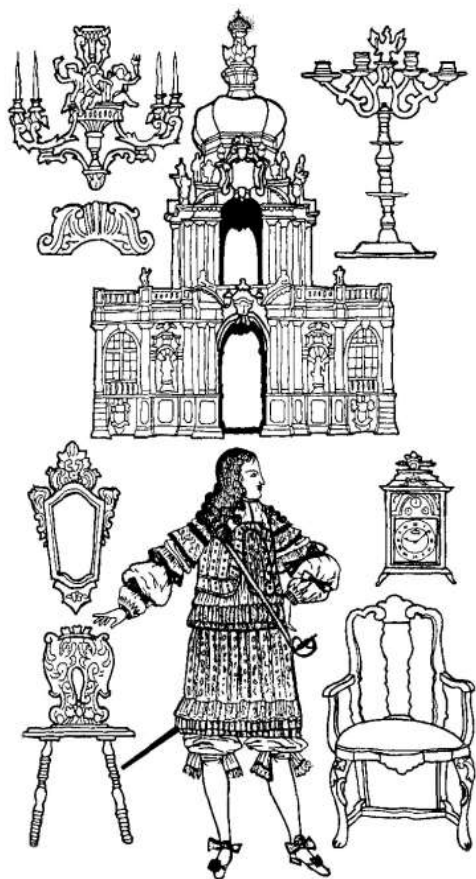
совокупность формы, единство творческого метода, конкретная жанровая система, общность иконографии.

*Процессы, происходящие в жизни общества, отражаются в стиле.* Дизайн костюма в отличие от других видов творчества, непосредственнее ощущает на своей конечной продукции практическое влияние стилеобразующих процессов, связанных с творчеством модельеров, с особенностью производства одежды, со вкусами и ценностными ориентациями людей, с темпами морального устаревания конструктивно-композиционных решений костюма. У каждого из известных стилей, которые проходили свое развитие, были три стадии: начальная – присвоение некоего демократичного и конструктивного, средняя – становление черт декоративности и, конечная – предельная орнаментация предмета, разрушающая конструктивный базис стиля и приводящая его к упадку.

*Стиль — это конкретное воплощение эмоциональных особенностей и путей мышления, общих для всей культуры и определяющих основные принципы формообразования и типы структурных связей, которые и являются основой однородности предметной среды на определенном историческом этапе.* Такие стили называют «большими художественными



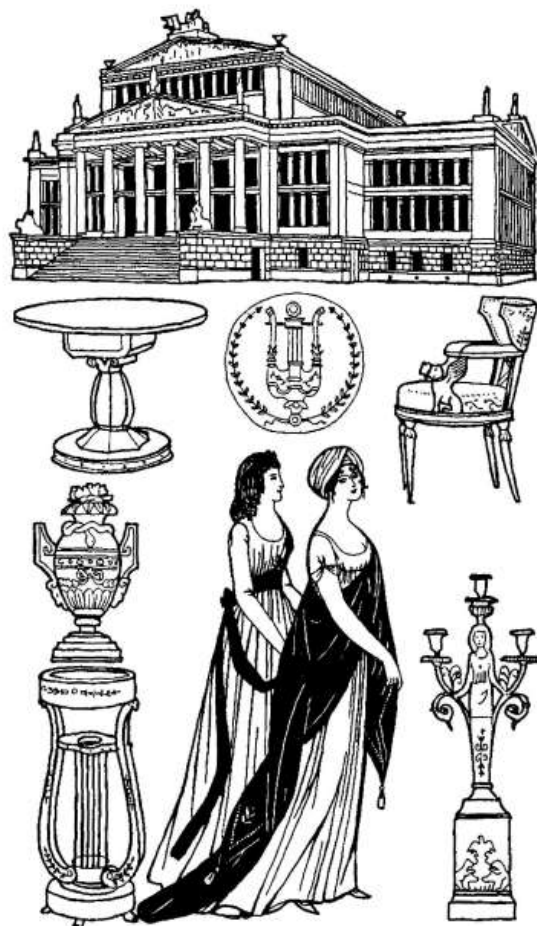
**Рис. 2. Стиль “Готика” в архитектуре и одежде**



**Рис. 3. Стиль “Барокко” в архитектуре и одежде**

Каждый стиль в процессе своего развития переживает определённые стадии: зарождения, апогея, упадка. При этом, как правило, каждую эпоху сосуществовало несколько стилей: предшествующий, господствующим в данный момент и элементы формирующегося будущего стиля. Для каждой страны была характерна своя динамика

стилями эпохи», и они проявляются во всех видах искусства — в архитектуре, скульптуре, живописи, литературе, музыке. Традиционно историю искусства трактуют как последовательную смену «больших стилей эпохи»: романский стиль, готика (рис. 2), ренессанс, маньеризм, барокко (рис. 3), классицизм, рококо, неоклассицизм, ампир (рис. 4), романтизм, историзм, модерн (ар нуво, сецессион, либерти - рис. 5).



**Рис. 4. Стиль “Ампир” в архитектуре и одежде**



**Рис. 5. Стиль “Модерн” в архитектуре и одежде**

эволюции художественных стилей, связанная с Уровнем развития художественной культуры, политическим и социально - экономическим развитием, взаимодействием с культурой других стран: так, в XV в. в Италии — расцвет ренессанса, во Франции — поздняя готика, в Германии, особенно в архитектуре, готика, которая господствовала вплоть до второй половины XVI в. Кроме того, в рамках «большого стиля» могут развиваться «микростили». Так, в пределах стиля рококо в 1730 — 1750-х гг. существовали «микростили» : шинуазри (китайщина) и тюркери (турецкий стиль); внутри стиля модерн (1890 — 1900-е гг.) можно выделить неоготику, неорусский стиль, геометрический стиль и т.п.; в стиле ар деко (1920-е гг.) — египетский, русский, африканский, геометрический стили и т.д. [20]

Однако со сменой исторических эпох ушли в прошлое времена «больших художественных стилей»: ускорение темпов жизни человека и общества, развитие информационных процессов, влияние новых технологий и массового рынка привели к тому, что переживание человеком своего времени проявляется не в одном стиле, а во множестве стилевых форм и пластических образов. Уже в XIX в. появились стили, ориентированные на использование стилей прошлого и их смешение (историзм, эклектика). Эклектика стала одной из важнейших характеристик культуры XX в., особенно его последней трети — культуры

постмодернизма (эkleктика — смешение различных стилей, сосуществование одновременно нескольких стилей), что оказало влияние и на моду, и на костюм. Последним «большим художественным стилем» можно считать, наверное, стиль модерн. В XX в. на смену «большим стилям» пришли новые концепции в искусстве, связанные прежде всего с инновационной сущностью искусства авангарда: абстракционизм, функционализм, сюрреализм, поп-арт и т.д., отражавшие мировоззрение человека XX в. Также нужно упомянуть и о «модном стиле», когда стиль приобретает модные значения, теряя при этом устойчивость в течение достаточно длительного времени, которой обладали «большие стили эпохи». Так, в моде XX в. в каждое десятилетие существовали свои «микростили» в костюме, последовательно сменявшие друг друга: в 1910-х гг. — восточный стиль и нео-грек; в 1920-х гг. — русский, египетский, латиноамериканский, африканский; в 1930-х гг. — неоклассицизм, историзм, латиноамериканский, сюрреализм; в 1940-х гг. — кантри и вестерн; в 1950-х гг. — нью лук, Шанель; в 1960-х гг. — космический; в 1970-х гг. — романтический, ретро, фольклорный, этнический, спортивный, джинсовый, диффузный, милитари, бельевого, диско, сафари, панк-стиль; в 1980-х гг. — экологический, новые пираты, неоклассика, необарокко, секси, корсетный; в 1990-х гг. — гранж, этнический, экологический, гламур, историзм, нео-панк, киберпанк, нео-хиппи, минимализм, деконструктивизм и т.д. Каждый сезон модные издания пропагандируют новые стили, каждый дизайнер одежды стремится создать свой стиль. Но впечатляющее многообразие стилей в современной моде вовсе не означает того, что они появляются произвольно. Актуальным становится стиль, в котором находят отклик политические события, социальные проблемы, волнующие людей, их увлечения и ценности. В модных стилях отражаются изменения образа жизни и образа человека, представления о его месте и роли в современном мире. На появление новых стилей оказывает влияние изобретение новых материалов и



способов

их

обработки.

Среди множества стилей можно выделить те, которые называют «классическими»: стили, которые не выходят из моды, сохраняя актуальность в течение длительного времени. Классическими становятся стили, обладающие определенными качествами, которые и позволяют им надолго «задержаться», пережив множество разнообразных «мод» и модных стилей: универсальностью, многофункциональностью, целостностью и простотой форм, соответствием потребностям человека и долговременным тенденциям образа жизни. К классическим относятся такие стили, как английский (английская классика — костюм, классические виды верхней одежды), Шанель, джинсовый, вестерн, кантри, морской и т.д.

Помимо «больших художественных стилей» и «микростилей» существует такое понятие, как «авторский стиль», или «индивидуальный стиль мастера», — совокупность главных идейно-художественных особенностей творчества мастера, проявляющаяся в типичных для него темах, идеях, в своеобразии изобразительно-выразительных средств и художественных приемов. Авторским стилем отличалось творчество таких крупнейших кутюрье и дизайнеров одежды, как К. Шанель, К. Диор, К. Баленсиага, А. Курреж, Дж. Версаче, К. Лакруа и др. Художественно-пластическая однородность современной предметной среды получила определение «дизайн-стиль». Дизайн-стиль отражает результаты эстетического освоения технического прогресса, достижения промышленного овладения материалом. Он связан с новейшими материалами и технологиями, которые способны не только изменять облик вещей, но и придавать новые качества жизни человека, влияя на процесс взаимодействия вещи и человека.

В дизайне существует понятие «фирменный стиль» — стилевое единство всех элементов промышленной фирмы (от оформления среды до продукции), спроектированных для создания определенного

запоминающегося образа всего, что связано с деятельностью и продукцией предприятия. Фирменный стиль создается конкретным автором, существует, как правило, вне территориальных границ и носит субъективный характер.

С понятием «стиль» тесно связано понятие «стилизация». Стилизация является художественным приемом при создании новых произведений искусства. Стилизация — намеренное использование формальных признаков и образной системы того или иного стиля (характерного для определенной эпохи, направления, автора) в новом, необычном для него художественном контексте. Она предполагает свободное обращение с прототипами, в частности трансформацию форм, сохраняя при этом связь с исходным стилем. В этом случае творческий источник всегда узнаваем. В отдельные эпохи подражание стилям классического искусства (античного искусства) было господствующим принципом. Так, прием стилизации использовался в классицизме, неоклассицизме и т.д. Стилизация как художественный прием служила источником появления новых форм и образов в искусстве модерна. В современном дизайне она сохраняет свое значение, особенно если речь идет о так называемом коммерческом Дизайне («корпоративном» дизайне), ориентированном на создание продукции для массового потребителя.

Стилизация в дизайне — это, во-первых, сознательное употребление признаков того или иного стиля при проектировании изделий (чаще употребляется в этом значении термин «стайлинг»); во-вторых, прямой перенос наиболее явных визуальных признаков культурного образца на проектируемую вещь, чаще всего в область ее декора; в-третьих, создание условной декоративной формы путем подражания внешним формам природы или характерных предметов. Стилизация широко применяется в моделировании одежды для создания новых форм и выразительных образов. Блестящими примерами стилизации являются коллекции И.Сен-

Лорана 1960— 1980-х гг.: «Африканки», «Русские балеты/оперы», «Китайянки», «Испанки», «Памяти Пикассо» и т.п. [21]

Стиль является более устойчивым социальным феноменом, чем мода (можно в связи с этим вспомнить знаменитое высказывание К. Шанель: «Мода меняется, а настоящий стиль — никогда»).

### **1.3 Связь объёмно-пространственных форм архитектуры и костюма**

Архитектура и дизайн, включающий искусство создания костюма, не воспроизводят действительность (их деятельность находится в проектной области) и относятся к группе неизобразительных или архитектурных искусств. В основе произведений *любого архитектурного искусства лежит формообразующий фактор*, структура, строение, которые преобразованы в художественный образ. Принципы формообразования в *дизайне и архитектуре сходны*, их связь можно проследить во многих областях, особенно четко – в тектонике. Исходя из этой общности, можно отметить, что на протяжении истории развития костюма, он был связан с динамикой других видов пространственных искусств. *Со скульптурой его роднит идея формирования фигуры человека*, ее пропорций, пластики, осанки; с живописью – использование цветовых, а с графикой – графических средств выразительности; с прикладным и декоративным искусством – формирование различных сфер предметной среды человека: труда, быта, культа, праздника и т. д.; с дизайном – кроме прочего ориентация на промышленное производство.

Человек в окружающем мире создает предметную среду, одними из важных ее составляющих являются архитектура и костюм. Архитектура, прежде всего жилище, служит целям укрытия и организует близкую среду. Но и костюм – ближайшая среда человека, мягкая, подвижная, нательная архитектура. Он, как и зодчество, в первую очередь обеспечивает физические условия существования и деятельности человека. Различается

лишь масштаб. Со времен древних греков в обоих видах искусства человек часто представляется мерой всех вещей. Л. Б. Альберти, один из титанов итальянского Возрождения, сравнивал пропорции в архитектуре с человеческим телом: «Как в живом существе одни члены соответствуют другим, так и в зданиях одни части должны находиться в соответствии с другими». Основные величины в архитектуре задаются антропометрическими характеристиками, отсюда вытекают размеры дверных проемов, ступеней лестниц, парапетов и других элементов зданий и предметов интерьера. Так и в костюме соразмерность частей и элементов задается пропорциями фигуры. [22]

Обе составляющие предметной среды представляют собой своеобразные объемные «укрывающие оболочки». Обращаясь к истории можно заметить, что на заре человечества создание подобных оболочек шло по пути обволакивания: в одежде – тела, в жилище (первом архитектурном объекте) – элементарного каркаса, причем и для их изготовления служили одни и те же материалы – шкуры животных. Далее с развитием культуры, они, то расходятся в разных направлениях, то вновь следуют одному принципу: в архитектуре – выявлению каркаса, законам тектоники, в костюме – созданию «телоподобия» (выявлению фигуры). В других случаях – забывая об архитектонике, закрывать несущую конструкцию здания, по-сути, декорацией, а в костюме, пренебрегая свойствами человеческой фигуры, создавать искусственную форму. Но в том, и другом случаях их объединяет принцип преобразования защитной плоскости в объемную конструкцию.

Итак, родство костюма и архитектуры, кроме укрывающей функции, в объемности форм, являющихся разновидностью оболочки. В архитектуре основой служит каркас, конструкция, отсюда ее жесткость. В костюме, на первый взгляд, главное оболочка, но в то же время, конструкция в нем присутствует дважды – фигура человека как естественный каркас и конструкция самого костюма, задающая основу формы.

Мы называем архитектуру оболочкой образно. Она основывается, прежде всего, на линейных элементах. Создание конструкций, лежащих в основе архитектуры, в виде собственно оболочек стало возможным лишь к XX веку. *Конструкции – оболочки позволяют создавать формы, максимально приближенные к естественным биологическим.* Но следование в архитектуре закономерностям строения биологических объектов произошло лишь после формирования взгляда на предметную среду как на естественную среду обитания. В наше время и взгляд на костюм все более приближается к трактовке его как мягкой оболочки.

В искусстве костюма модельеры конструируют образ человека, как архитекторы, «лепят», создают подобие скульптуры, следуя анатомии человека или, напротив, скрывая ее. Подобно архитектору, создающему железобетонную конструкцию под оболочкой, соответствующей в данную эпоху идеалам красоты общества, модельер формирует образ, тот или иной силуэт с помощью тканей. В одни исторические времена зодчий следует за конструкцией, выявляет ее, как в эпоху конструктивизма, в иные скрывает и как кутюрье «надевает» на нее материалы. Суть остается той же.

Формообразование костюма подчиняется общим законам данного процесса, но имеет свои особенности, обусловленные спецификой костюма. Художественным содержанием архитектуры является эмоциональная атмосфера, определенное настроение. И в этом еще одна общая черта костюма с архитектурой.

Таким образом, коренные объединяющие черты архитектурного искусства и костюма:

- принадлежность к средовой природе (по отношению к человеку);
- пространственность;,
- наличие взаимодействия двух функций – практической и художественной.

Однако отмеченное совпадение лишь частично. Как показано выше, *грандиозная «империя» костюма проникает во все ячейки предметной*

*культуры: от плоскостных до процессуальных, от сугубо практических до чисто художественных.* Более того, мы наблюдаем костюм и в соседних сферах материальной культуры – органической и телесной. Архитектура же локализуется лишь в двух зонах предметной культуры – целостного и стилизирующего творчества, за пределами которых находятся с одной стороны строительство и техника, а с другой – декоративное и «чистое» искусство. [23]

*Костюм, как и архитектура, в художественных образах отражает мировоззрение человека своей эпохи, представления общества об окружающем мире.* Образ, обладающий художественной ценностью, создается только в результате слияния вещественной, материальной формы с духовным содержанием. «Искусство несет не обыденные, а художественные эмоции... В обыденных эмоциях много сиюминутного, случайно-го; художественные эмоции фиксируют социально-историческое, необходимое, устойчивое, важное для множества людей».

Историческая ретроспектива позволяет наглядно проследить соответствие форм зодчества формам костюма.

На протяжении огромного исторического периода архитектура господствовала над всеми видами искусств. В далекие времена, когда она еще не сформировалась в современном понимании, одежда и жилище уже перекликались своим характером. Например, женские одеяния мусульманского востока во все времена отражают характер среды обитания и образа жизни. Закрытое со всех сторон строение, открыто во внутренний двор, где в основном и протекает жизнь. Монотонность одежды созвучна пустыне, сливается с нею, еще больше подчеркивает главенство Бога. По мнению дизайнера Х. Чалаяна восточный костюм по-прежнему основан на философии камуфляжа. В нем подавлена индивидуальность, личность – песчинка в нескончаемом пространстве пустыни, сливающаяся с окружающим миром.

Другой вектор сближения костюма и архитектуры, взаимопроникновения форм демонстрирует древнегреческий мир. Для искусства Древней Греции характерно единство личности и общества, гармония внутреннего мира человека. Все это стало предпосылкой создания единой обитаемой среды, в которой костюм и архитектура, интерьер и ландшафт представляли собой взаимодополняющие оболочки. Их различал лишь масштаб, степень приближения к телу и материалы, из которых они выполнялись.

Но все вызвали схожие эмоциональные настроения и отношения к ним.

Первостепенное влияние архитектуры на костюм обусловлено достижением ею уравновешенности, тонко организованного взаимодействия целого и частей, создававшего атмосферу гармонии.

О костюме той эпохи можно судить по скульптурам, являющимся составной частью композиции архитектурных памятников. Например, по афинскому Эрехтейону, с его знаменитым портиком Кор, в котором колонны заменены шестью мраморными фигурами девушек – кариатид.

Над их головами – капители, как и фигуры, являющиеся несущими конструкциями, но визуально воспринимающиеся величественными головными уборами. То есть, тектоника одновременно является выразительным художественным средством. Ясность конструкции, гармония, достигнутая пропорциональностью – принцип античной архитектуры, скульптуры и костюма. [24]

Культура средневековья демонстрирует единство предметной среды, в которой, однако, главенство отдается архитектуре. Храмы производят впечатление силы, мощи, подчеркивающих главенство церкви и власть феодалов. Личность подчинена богу, в человеке воспевается лишь благочестие. Костюм, построенный на принципах сокрытия тела, не допускающий намека на телесность, вторичен по отношению к зодчеству, прославляющему духовность, в полной гармонии с которыми находился и

костюм. Заостренные формы костюма готики созвучны устремленным в небо соборам. Как цветной свет, устремляющийся в храм, создает атмосферу торжественности, стремительную напряженность пространства, так устремленность вверх элементов костюма, придает облику одухотворенность, изящество, гибкую выразительность линий и контуров.

Эпоха Возрождения возвращается к основам античного искусства, но на новом витке развития. От мифологического объяснения мира оно приходит к иному его пониманию, в котором центром становится человек. В живописи и скульптуре восторжествовал античный идеал красоты.

В соответствии с новыми представлениями костюм основывается на правильно-пропорциональной фигуре. Как и в архитектуре, следовавшей тектонической логике, костюм подчиняется строению тела, выявляет индивидуальность. Стремление архитектуры вырваться из статичного пространства в костюме проявляется многослойностью. Женский костюм состоял из двух платьев – нижнего, облегающего, и верхнего, более широкого. Жизнерадостность проявлялась и в выборе тканей – шелка, атласа, узорной парчи. В мужском костюме подчеркивалась талия, штаны, сшитые из тканей разных цветов, плотно облегли ноги. В эту эпоху, в свободном от религиозной обусловленности костюме раскрывается полнота жизни. [25]

Следующим этапом развития форм костюма стал стиль барокко. Новые представления, иной строй чувств диктуют иные формы выражения. В архитектуре происходит переход от статичной формы к форме, передающей движение. Она достигает синтеза искусств – в гармоничном согласии целого, основанного на единстве отдельных элементов и четких контрастов. Барочная чрезмерность доминировала и в интерьерах, а в наибольшей степени – в костюме. Женское платье по-прежнему имело кринолин, но юбка по бокам приобрела разрезы, позволяющие ее поднять. Как в архитектуре круг заменяется эллипсом, квадрат – прямоугольником, так и в костюме юбка – колокол несколько



вытягивается, ее форма приближается к эллипсу, лиф удлиняется, а его вырез становится прямоугольным. В интерьеры дворцов с преобладанием криволинейных очертаний органично вписывались их обитатели, в костюмах которых та же пропорциональность членений и гармоничное согласие целого при множестве деталей, своеобразное многоголосие и мажорное звучание.

В дальнейшем поиск единства и целостности материальной среды продолжился. Архитектура и костюм заняли в нем главенствующее место как наиболее близкие друг другу и человеку виды искусства. Среда обитания по прежнему формируется созвучно облику современного человека. Возможно, этот прием – продолжение дробно расчлененных плоскостей в архитектуре. [26]

Архитектура и костюм бифункциональны. Они выполняют как утилитарную, так и художественную функцию. В костюме, так же как и в архитектуре, эстетические, конструктивные и функциональные качества взаимосвязаны. Известны слова Тома Форда: «И одежда, и здания – оболочка, в которой живет человек». Связь между одеждой и архитектурой имеет глубокие корни: и архитектура, и костюм функционально определены человеком. Как и костюм, архитектурное сооружение служит средством укрытия человека, его очага, семьи от действия непогоды.

Архитектура и мода в одежде не только основываются на одних и тех же идеях, они даже используют одинаковые профессиональные термины: *фактура, орнамент, эскиз, размер, образ*. Основные выразительные средства, применяемые как в архитектуре, так и в костюме, – композиция, тектоника, пластика объемов, масштабность, ритм, пропорциональность, а также фактура и цвет поверхностей материалов. Для архитектуры, как и для костюма, характерно качество ансамблевости. Принципы организации архитектурных масс, линий, формы, пропорциональности членений здания, проявление свойств материалов (не только тектонических, но и

фактурных) аналогично проявляются в линиях и членении объемов костюма, его ритмическом построении, характере применения материала.

Обязательным свойством объектов архитектурных искусств высокого эстетического уровня является их оригинальность. Форма нового изделия должна обладать индивидуальным, неповторимым обликом. Задачи композиции каждый раз решаются заново, многократно повторяемые образы воспринимаются как неудачные, устаревшие.

Важным объединяющим понятием архитектуры и костюма является понятие «архитектоника» (от греч. – строительное искусство) в общем виде включает единство художественного выражения закономерностей строения, соотношения нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе. В широком смысле архитектоника – композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов. Качество архитектоники вещи зависит от четырех основных характеристик: совершенства самого содержания, совершенства формы, взаимосвязи формы и содержания, эстетичности формы. Главная закономерность архитектоники состоит во всестороннем единстве формы и содержания. Архитектоника выявляется в распределении масс, в ритмическом строе форм, в пропорциях, отчасти – в цветовом строе произведения. Архитектоническая связь элементов формы является основным выразительным средством. [27]

Самые общие принципы формообразования тектонических систем костюма те же, что и других объектов среды. Формообразование – структурирование (членение и строительство) единичных предметов, создание функциональных, конструктивных, пространственно-пластических, технологических структур. Костюм можно рассматривать как объемную форму, внутреннее пространство которой обеспечивает комфорт для жизнедеятельности человека. Сходство общих принципов формообразования костюма с архитектурой выражается в образно-ассоциативном проявлении внешней формы. Часто используются

определения «монументальный», «монолитный» костюм для подчеркивания укрупненности форм, лаконичности их решения, что достигается использованием тяжелых тканей спокойных цветов и простотой конструкции. Характер тектоники костюма проявляется в тесной связи с тектоникой решения архитектуры и других объектов материальной среды. Вместе с тем костюм имеет свои тектонические системы: каркасную, оболочковую и промежуточную, сочетающую свойства той и другой систем.

Объемно-пространственная структура – это категория композиции, отражающая смысловую связь, соподчинение и взаимодействие всех элементов формы между собой и с пространством. В объемно-пространственной композиции элементами служат пространство, объем, поверхность.

Хорошо организованная объемно-пространственная структура и ярко выраженная тектоника изделия создают предпосылки для целостности и гармоничности формы. Гармония понимается здесь как органическая взаимосвязь, согласованность и соразмерность всех компонентов композиции, оказывающая благоприятное эстетическое воздействие на человека. Гармоничность изделия обусловлена эстетикой композиции в тесной взаимосвязи с функциональными, техническими и экономическими вопросами. Единство композиции – неперемное условие целостности формы. Оно основывается на подчеркивании в композиции основной идеи, которой подчиняется вся схема компоновки изделия или сооружения. Единство композиции рассматривается как средство создания удобных и эстетичных изделий при минимальной затрате материальных и художественных средств. Единство композиции проявляется в закономерном строении объемно-пространственной структуры и ясно выраженной тектонике.

Гармоничная организация реального вещественного материала в трехмерном пространстве выражается в формировании его конструкции,

структуры и тектоники, во взаимосвязи отдельных частей пластической формы, в целостности композиции. Форма и конструкция неразделимы: конструкция является носителем эстетической информации. Форма должна отвечать назначению изделия, конструктивной схеме, определяющей его структуру, соответствовать материалу, из которого выполнено изделие. Удобство пользования и красота формы – важнейшие критерии композиции изделия. Достижение гармоничного отношения компонентов «функция – структура – материал – конструкция – форма» позволяет квалифицировать форму как тектоническую. В архитектурной форме конструктивные элементы подчиняются логике технологии производства. Для примера всего вышесказанного о тектонических структурах, вашему вниманию представлен пример объемно-пространственной структуры, отражающий смысловую связь, соподчинение и взаимодействие всех элементов формы между собой и с пространством. [28]

Архитекторы и дизайнеры используют одни и те же источники информации, вдохновляют друг друга, обмениваются идеями. Диалог моды и архитектуры особенно мощно появился в конце XIX–начале XX вв., во времена модерна, когда архитекторы – Петер Беренс, Анри Ванн де Велде и Фрэнк Ллойд Райт – экспериментировали с дизайном женской одежды. Ив Сен Лоран, Тьерри Мюглер признавались, что архитектурному подходу в одежде они учились у одного из первых архитекторов в моде Чарльза Джеймса (1906–1978), который создал стеганые атласные пальто – прототип современной «дутой» одежды. Один из талантливейших дизайнеров 1960-х гг. Пако Раббан – архитектор по образованию. В искусстве он больше строитель, чем портной. Вместо ножниц, иголок и ниток он использовал плоскогубцы, отвертки и молотки. Тем не менее, все непластичные материалы, от металла до пластика, которые использовал художник, подобно тканям, повторяли линии тела.

Опора на архитектурное прошлое помогает создавать не только монументальную, но и очень практичную, удобную одежду. Выпускник

Миланского политехнического института Джанфранко Ферре, с блеском защитивший диплом архитектора, посвятил моде всю свою жизнь. Будучи значительной фигурой в мире моды, он всегда отличался архитектурным мышлением, интеллектуальным использованием тканей и острым чутьём к настроениям времени. Ферре славился точными объёмами и совершенными формами, а его знаменитые сорочки кажутся не сшитыми, а «смакетированными» из хрустящей белой бумаги. Именно за это модельер получил прозвище «Архитектор белых блузок». [29]

Как дизайн костюма испытывает влияние архитектуры, так и архитектура испытывает влияние моды. В 90-е годы XX века пражский архитектор Ян Каплички занимался дизайном одежды. Лучшая «одежда», которую он создал, – обтекаемый металлический чехол, украсивший новое здание универмага Selfridge's в Бирмингеме. Конструкция здания настолько сложна, что её покрытие должно было быть гибким. Пришлось обратиться к опыту дизайнеров костюма, в частности – к костюмам Пако Рабанна, и сделать «чехол» из кусочков. *Впоследствии Каплички сказал: «Многие архитекторы боятся попасть под влияние моды, но неосознанно впитывают ее. мода слишком влиятельна. Она всегда в поиске новых форм и материалов. Это как раз то, чего не хватает традиционным архитектурным подходам».*

В архитектуре и дизайне костюма в наше время наблюдается расширение ассортимента используемых материалов, и сфера деятельности творчества расширяется благодаря техническому прогрессу. Крупные научно-технические открытия находят отражение в новых художественных формах и новых технологиях формообразования. Архитектура – это «лицо» нашего времени, она влияет на всё, что связано с дизайном, и с дизайном костюма в частности. Движение к упрощению внешнего облика и к усложнению содержания в технологиях, несомненно для этих видов искусств. Создание одежды носит архитектурный характер, то, как её создают, от эскиза до влажной тепловой обработки, сравнимо

только со строительством. Появились приталенные изделия, не имеющие рельефных швов. Можно сказать, что изделие, выглядящее простым, внутри построено как здание. Все это роднит такие, казалось бы, далёкие виды искусства, как архитектура и дизайн костюма. Несомненно их дальнейшее сближение и взаимовлияние. Уже сейчас архитекторы работают рука об руку с дизайнерами и сами становятся модельерами. Примером такого взаимопроникновения архитектуры и моды являются известные коллекции: Токийская совместная коллекция Prada - Rem Koolhaas и техноэксперимент Hussein Chalayan, создавшего коллекцию платьев, вмонтированных в стулья, как неотъемлемая часть дизайна интерьера, Лондонская коллекция «Кожа+Кости», Параллельная Практика в Моде и Архитектуре», демонстрирующая следующий шаг в «архитектурно-модном» направлении. Шоу представляет ретроспективу 1980-х гг. и ранние графические работы архитектора Zaha Hadid. Эстафету подхватывает гигантский проект Viktor & Rolf Bluescreen 2002 - движущиеся фигуры в одеждах составляют ступени и лестницы галереи. Алюминиевые диски - стройматериалы огромного универсального магазина – переплетаются с платьями из металлической крошки от Gianni Versace. Центральное место в коллекции отведено структурированной коже, обволакивающей здание Тод в Токио. Костюмы от Ralph Rusci поражают техникой швов, которые ассоциируются с инженерными конструкциями подвесных мостов.[30]

Недаром костюм называют *движущейся архитектурой*. Вот так сегодня видится модельерам влияние архитектуры на моду.

Таким образом, в каждую эпоху развития человечества формировались определенные художественные стили. Во всех исторических художественных стилях прослеживается стилевое единство костюма и архитектуры, ее элементов и декора помещений, следовательно, схожи и приемы архитектоники, являющиеся важным элементом стиля. Между костюмом и архитектурой существует стилевая связь, которая

выражается в общности образного решения, сходства силуэтов, принципиальной схемы внутренних членений. Так архитектура возглавляет перечень искусств в границах художественного стиля, а костюм его завершает. [31]

## **ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЧАСТЬ**

### **2.1 Анализ исторических предпосылок изменчивости архитектурно – бытовых стилей**

Каждая эпоха, стиль, культура неперенным условием ставили обязательную связь между предметной средой, созданной человеком, и костюмом. Органическое единство костюма с окружающим миром предметов и архитектурой является стилевым признаком определенного исторического периода. Связь архитектуры и костюма находит свое выражение в единстве образного решения, схожести силуэта, схеме пропорционального внутреннего членения формы. Продуктивность такого поиска обеспечена родством двух видов архитектурного искусства. Не случайно многие известные дизайнеры костюма являются архитекторами по образованию (Пако Рабанн).

На каждом этапе развития культуры общество формировало свою архитектурную среду, предметный мир и костюм, как её часть, в соответствии с материально-техническими возможностями, социальными и эстетическими нормами. Всеми средствами утверждалась материальная форма существования каждого данного общественного строя. Форма – вид, тип, устройство, структура, внешнее выражение чего-либо, обусловленное определенным содержанием. Основные общественно-экономические стороны каждой формации имели принципиальную форму материального воплощения в конкретных проявлениях материальной культуры (архитектуре, предметах быта, различных видах искусства и т.д.). Формообразующие средства “отбирались”, оказывались общими, подобными. Из истории известно немало примеров того, как за вычурным декором и нарочитыми формами трудно разглядеть конструкцию вещи. Особенно ярко это проявилось в произведениях декоративно-прикладного искусства во время господства стилей Барокко и Рококо. Дополнительное украшение изделия ведет к его удорожанию, а выпущенный в тираж



декор – к снижению художественных качеств. Поэтому решение архитектурных и эстетических задач в настоящее время ведется не за счет дополнительного декорирования формы, а за счет красоты конструкции формы, ее отдельных узлов и деталей.

Эпохи, когда общественное внимание было обращено на человека как личность, отличаются активным развитием формы предметов материального мира (Древняя Греция, Возрождение в Европе, отдельные периоды XIX в). Эти тенденции исторического развития нашли яркое отражение в формах костюма. В периоды общей гуманизации общества костюм, в основном оболочковой системы, свободно взаимодействовал с фигурой человека, подчёркивал фигуру при движении человека, являл гармонию пластических свойств материалов для одежды и формы костюма, стал средством поэтизации образа человека. Появление кроеной одежды (средневековье) принесло в костюм необходимый комфорт и индивидуальную выразительность формы. В периоды ожесточения общественной жизни в костюме утверждались регламентированные формы, имевшие единый тип конструкции, основанный на несущих опорах – каркасной системе. [32]

Понятие гармоничности в соотношении компонентов формы на каждом этапе развития культуры общества отличалось своеобразным содержанием, что определяло характер тектоники организации форм среды и костюма как его части. Так, древнеегипетская культура выработала свои каноны гармонии. Они выражали основную мировоззренческую концепцию этой эпохи, провозглашавшей вечность незыблемого постоянства. Поэтому основой тектоники форм архитектуры и других форм явилась статичность, преобладание метрических видов ритма. Костюм, основанный на геометрической четкости форм, утверждая эти же тектонические основы, диктовал манеру его поведения – сдержанность, ясность и определённую позу. При таком способе ношения костюма легко прочитывался его строй, принципом которого являлось обёртывание

и ниспадание. Плиссированная ткань не позволяла одежде слишком свободно ниспадать.

*В основе культуры Древней Греции лежало понятие о человеке, прекрасном духовно и физически; каноны гармонии построены на изучении пропорций фигуры человека, на пропорциях «золотого сечения».*

Это период преклонения перед могуществом техники; она теперь – воплощение разума и логики. Архитектура, изобразительное и прикладное искусство XX века восприняли все величие прошлого и на основе его достижений создали свои традиции.

Костюм в своем развитии следует этим же путем, отражая те же самые тенденции в пластике формы. В основе всех проектов XX века, будь то здание, платье или бытовой предмет, заложена одна идея формы – идея динамического преодоления силы земного притяжения, тяжести предмета, статичности. В 20-е годы в костюме появляется новый принцип крепления одежды на плечевом поясе и свободное «взаимодействие» оболочки костюма с фигурой. Основной формой одежды становится туника-рубашка, созданная из полотнищ прямоугольной формы, что соответствует тенденции и в архитектуре XX века, где геометризация, пластичность формы являются основой для конструкций. В костюме прочно вошли идеи космоса, периодически в моде появляется одежда, напоминающая скафандр.[33]

Современная эволюция костюма неразрывно связана с модой – явлением, которое непосредственно определяется общественно-политической жизнью, уровнем экономики, науки и культуры. Образное решение костюма, как и других предметов, создаваемых дизайнерами, в значительной мере зависит от его стилевой направленности.
















Понятие «костюм» характеризует существенную сторону материальной и духовной культуры человеческого общества. Истории костюма посвящены достаточно обширные и глубокие научно-исследовательские труды отечественных и зарубежных авторов, в которых

приведены следующие аспекты понятия «костюм»: произведение творческой деятельности большого мастера, художника; средство утверждения социальных привилегий, исключительности; одна из форм существования социально-классовой структуры общества. Существуют публикации, раскрывающие закономерности возникновения, развития и смены форм костюма [34]. Наиболее полные системы – ансамбли костюма – отражают сложившиеся эстетические нормы, установившиеся понятия прекрасного в соотношении форм и материалов на уровне имеющихся технических возможностей. Форма воплощается в материале посредством определенных конструктивно-технологических возможностей; выявление в форме логики взаимодействия материала и конструкции, технических достижений и эстетических предпочтений определяется тектоникой.
















Рассмотрение костюма как объемно-пространственной структуры позволяет обнаруживать действие общих законов формообразования, по которым человек создает весь предметный мир и костюм как его часть, объясняет стилевое единство предметов искусственной среды ушедших эпох и позволяет найти стилевое единство в решении современной среды. Структура костюма отражает наиболее устойчивые, стабильные связи элементов костюма. Изменение мобильных связей происходит под воздействием внешних факторов и, в частности, действия моды.

Формообразование – это род художественной деятельности, дизайна и технического творчества, обозначающий процесс создания формы в соответствии с общими ценностными установками. Это структурирование – членение и строительство единичных предметов, в процессе которого создаются функциональные, конструктивные, пространственно-пластические технологические структуры отдельного предмета [35].

Таблица 2.1.1

<b>ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ</b>				
№	НАПРАВЛЕНИЕ СТИЛЯ	СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ	СТИЛЬ В ОДЕЖДЕ	СТИЛЬ В ОРНАМЕНТЕ
1	<p>Искусство <b>Древнего Египта</b> - живопись, скульптура, архитектура и другие виды искусства, которые зародились в Нильской долине ок. 5000 лет до н.э. и просуществовали до 300 года н.э. Древнеегипетская архитектура отличается условностью и однообразием.</p>			
2	<p><b>Древняя Греция</b> - античная греческая цивилизация на юго - востоке Европы, наивысший расцвет которой пришелся на V-VI вв. до н.э. Древнегреческая архитектура основана европейской и служила примером для архитекторов всего мира.</p>			
3	<p><b>Романским</b> стилем называется период в европейском искусстве, начинающийся примерно с 1000 года и вплоть до возникновения готического стиля в XIII веке. Романская архитектура сохранила многие характерные черты римского архитектурного стиля, в первую очередь круглые арки, а также цилиндрические своды.</p>			
4	<p><b>Готика</b> — период в развитии средневекового искусства на территории Западной, Центральной и отчасти Восточной Европы с XI-XII по XV-XVI века. Для готики характерны арки с заостренным верхом, узкие и высокие башни и колонны, богато украшенный фасад с резными деталями и витражные стрельчатые окна.</p>			
5	<p><b>Возрождение</b> — имеющая мировое значение эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену Средним векам. Приходится — в Италии — на начало XIV века — последнюю четверть XVI веков. Архитекторы эпохи Возрождения заимствовали характерные черты римской классической архитектуры.</p>			

## ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

№	НАПРАВЛЕНИЕ СТИЛЯ	СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ	СТИЛЬ В ОДЕЖДЕ	СТИЛЬ В ОРНАМЕНТЕ
6	<p><b>Барокко</b> (XVII—XVIII вв.), тяготеющее к торжественному «большому стилю», в то же время отразило представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Самые характерные черты барокко — броская цветистость и динамичность. Для архитектуры барокко характерны пространственный размах, слитность, текучесть сложных, обычно криволинейных форм.</p> <p><b>Классицизм</b> — художественный стиль и эстетическое направление в европейской культуре XVII—XIX вв. Главной чертой архитектуры классицизма было обращение к формам античного зодчества как к эталону гармонии, простоты, строгости, логической ясности и монументальности.</p>	 	 	 
8	<p><b>Романтизм</b> — направление в искусстве, сформировавшееся в рамках общелитературного течения на рубеже 18—19 вв. в Германии. Романтизм в архитектуре означал переосмысление средневековых и античных стилей и их выражение в новых формах.</p>			
9	<p><b>Модерн</b> — художественное направление в искусстве, наиболее распространенное в последнем десятилетии XIX — начале XX века. Его отличительными особенностями является отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям, расцвет прикладного искусства.</p>			
10	<p><b>Кубизм</b> — модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX века во Франции и характеризующееся использованием подчеркнутую геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы.</p>			

## 2.2 Анализ орнаментального языка традиционной архитектуры Узбекистана

Орнамент – особое явление в цивилизации. Это первый шаг человека к образному мышлению, позволивший ему выделиться из природы в самостоятельное явление в этом мире.

Первые орнаменты появились на каменных орудиях труда. Орнаменты Древнего Востока, Греции, Рима, Индии и Китая, поражающие богатством орнаменты Средневековья и удивительные орнаменты стиля «модерн» отражают особенности человеческого мышления как такового и являются своеобразными шедеврами искусства этих эпох. [36]

Орнамент – это алфавит художественного мышления человечества, и отражение черт души народа, национального характера.

Обретя независимость, Республика Узбекистан в корне изменила отношение к своему историческому наследию, наладила обширные связи с зарубежными странами, разработала основы национальной идеологии, успешно проводит социально-экономические реформы. Эти масштабные перемены дали мощный стимул развитию архитектуры, базирующейся на новых духовных идеалах, обновленных возможностях и новом социальном заказе.

Огромные реставрационные работы выполнены в исторических городах в рамках государственной политики восстановления памятников архитектуры и сохранения культурного наследия. Вновь поражают своим архитектурным блеском мечети Биби Ханым в Самарканде и Калян в Бухаре. Первоначальный облик приобретают некрополи Шахи Зинда (рис. 6) в Самарканде и Чор Бакр в Бухаре, культовый мемориальный ансамбль Султан Саодат в Термезе. Большие реставрационные работы проведены в Самарканде, Бухаре, Хиве, Шахрисабзе, Коканде, Термезе, Навои. Бухара, Хива, Шахрисабз, Самарканд взяты под охрану ЮНЕСКО как исторические города, представляющие ценность для всего человечества.



**Рис. 6. Ансамбль Шахи Зинда, Самарканд, Узбекистан.**

Архитектурный декор (геометрический, растительный, эпиграфический, зооморфный) возник в Средней Азии еще на заре цивилизации — вместе с появлением первых архитектурных сооружений. Архитектурный декор — искусство глубоко традиционное: оно формируется медленно и не исчезает даже после того, как архитектурные формы, с которыми оно связано, сходят со сцены. Каждая эпоха располагает своим строительным и отделочным материалом. Для античной Средней Азии — это сырцовый кирпич и битая глина (пахса), иногда с облицовками, в Бактрии — из камня, в восточной Парфии — из керамических плит. Поздняя античность характеризуется наличием в архитектурном декоре ганча (местная разновидность гипса) под резьбу и литье. Раннее средневековье дает блестящий взлет всех известных ранее видов декора, использует пластические качества глины, резной и литой ганч, резьбу по дереву, но не употребляет трудоемкий камень. X век — торжество плиточного жженого кирпича при активности его спутников —

резного дерева и резьбы по штуку. XI-XIII века — триумф неполивной архитектурной керамики, фигурного жженого кирпича, резной терракоты. В это время встречаются также первые образцы с поливами и глазурью. XIV-XV века — вершина разных видов глазурованной керамики и декоративных росписей. XVI-XVII века подводят итог предшествующим успехам: мастера отбирают и испытывают вновь то, что было создано раньше во всех видах декора со времени появления растительных и геометрических арабесок. Они ищут и находят новые решения, изыскивают способы и средства упрощения и удешевления усложнившихся работ.

Все эти этапы в развитии архитектурного, орнаментального, пластического декора отличаются строительными и отделочными материалами, техническими и художественными идеями, стилистикой образов и тем, что можно назвать, обобщая, эстетической концепцией архитектуры.

Узбекскому прикладному искусству присущ орнаментализм. И великолепное колористическое решение — цвета чистые, контрастные, без переходов одного в другой, даже самые неожиданные сочетания красок гармоничны.

Изображение живых существ, особенно людей, было запрещено исламским духовенством еще в VIII веке. Не запрет на изображение реального мира, а потребность в идеальных формах лежит в основе орнаментальной природы исламской художественной культуры. Сложение орнаментальных систем, характерных для исламского искусства, приходится на X – XII вв. Первые орнаментальные разработки создавались для оформления рукописных книг.

Почти одновременно орнамент “завоевывает” и архитектурные пространства. Наконец, в XIV-XVI вв. он используется во всех видах искусства во многом благодаря внедрению новых технологий. Так, с XIV в. в архитектурном декоре наряду с глазурованными кирпичиками и



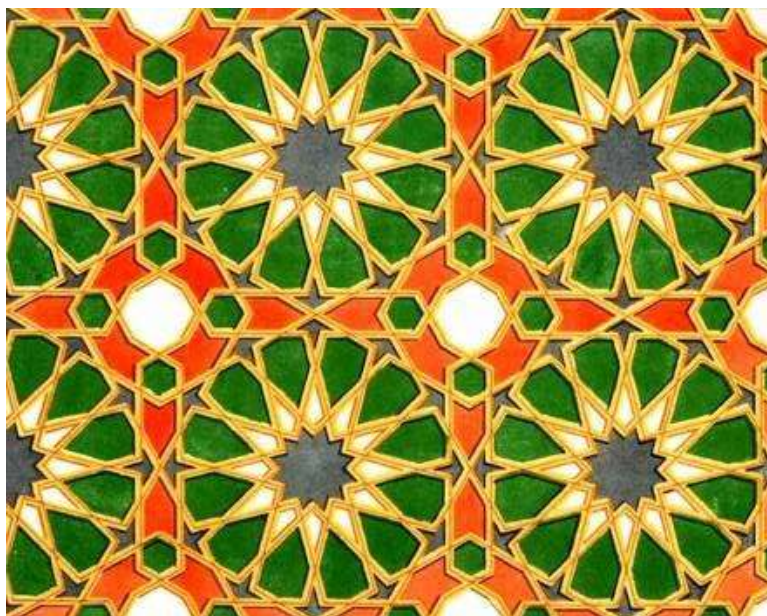
резными деталями стали применять новые типы керамической облицовки (наборную мозаику, расписную майолику), позволяющей передавать сложные по рисунку сплетения растительных побегов и цветов, сплошь покрывающих поверхность стен.

В ковроткачестве с конца XV в. на смену геометризированному рисунку приходит растительный узор, выполненный плавными линиями, что становится возможным благодаря предварительной подготовке эскиза ковра на картоне. В исламском искусстве существуют две орнаментальные системы – геометрическая – гирих (или гирех – от араб, “узел”) и растительная – ислими [37].

В искусстве Средней Азии гирих появился в средние века и с тех пор применяется в резьбе по дереву, ганчу, мрамору, в терракоте, кирпичной кладке, мозаике и настенной росписи. Расцвет гириха, обусловленный успехами в строительстве, приходится на IX-XII вв. Достижения точных наук и строительного дела открыли орнаменту широкий путь для отвлеченных построений. Получив научную основу для развития и благодаря усовершенствованиям методов расчета, геометрический орнамент, смог найти применение не только на ровной плоскости, но и на сферических поверхностях арок и сводов.

Гирихи были востребованы в основном в архитектурном декоре. Украшая стены зданий, они соединили в себе гармонию формы и строгий расчет; эволюция гирихов была связана с прогрессом математической науки (рис. 7).

Что касается растительного орнамента, пластичного и живописного, то он использовался во всех видах искусства. Широко распространенный в разные эпохи и у разных народов, в мусульманской культуре растительный декор занял особое, лидирующее место: на ранних этапах он был призван играть ту же роль, какую в европейской культурной традиции играло изобразительное искусство. Его отличали каноничные формы и композиции, но главное – особый стиль – изысканно-рафинированный,



**Рис. 7. Гирих**

адекватный представлению об идеальной красоте. По своей природе орнамент ислими (рис. 8) был продуктом восточной ментальности, сродни восточной музыке и поэзии: завораживающая игра узоров, замедленный ритм плавных линий перекликаются с медитативным ритмом макомов, размеренным речитативом газелей и рубай и вторят общему настрою восточной жизни, проникнутой созерцательностью и умиротворенностью.

Узбекские мастера орнаментальной росписи (наккаши) используют сочетания контрастных цветов — зеленого и красного, синего и золотистого, черного и белого, умеют связать в одно целое крупные и мелкие узоры, подчинить композицию ясному замыслу. Как бы фантастичны ни были орнаменты, они всегда вписываются в четкие, тщательно продуманные схемы узоров.[38]



**Рис. 8. Ислими**

Сравнительный анализ элементов архитектуры  
Узбекистана в дизайне одежды – видовой глоссарий

Таблица 2.2.2

<p><i>Сотовый свод, мукарны, мукарнасы</i> (перс. مقرنس, исп. <i>tiqarnas</i> от араб. مقرنص), <i>сталактиты</i> – характерный элемент традиционной арабской и персидской архитектуры; разновидность складчатого свода из замкнутых перегородженных складок в виде ромбических гранёных впадин-гексагонов, пирамидальных углублений, похожих на восковые пчелиные соты или на сталактиты.</p>		
<p><i>Мукарна</i> — это ячейка, похожая на пирамиду с <i>фацетам</i> (гранями) и плоской крышкой. Каждая грань пересекает прилегающую к ней либо под прямым углом, либо на его половину, либо на их сумму или же любую другую комбинацию этих двух углов. Две грани можно считать будто стоящими на плоскости, параллельной горизонту.</p>		

*Арабеска* строится на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов узора. Бесконечное, протекающее в заданном ритме движение узоров может быть остановлено или продолжено в любой точке без нарушения целостности узора. Такой орнамент фактически и исключает фон, так как один узор вписывается в другой, закрывая поверхность (европейцы называли это «боязнью пустоты»). Арабеску можно размещать на поверхности любой конфигурации, плоской или выпуклой.



*Сталактиты* (от араб. мук арнас, буквально террасообразная кровля) в архитектуре, декоративные детали в виде призматических фигур, расположенных выступаящими одна над другой рядами (напоминают сталактиты в пещерах). Сталактиты, характерные для средневекового зодчества арабских стран и Средней Азии, обычно располагаются на тромпах, полукуполах, образуют карнизы.



Внутри столба минарета вьётся кирпичная винтовая лестница, ведущая на площадку ротонды — фонаря, опирающегося на выступающие ряды кладки, оформленной в виде пышного сталактитового карниза — *шарафа*.



Форма *монолитных протосталактитов* внешнего декора архитектуры – Ирак, мавзолей Имама Дур (1085г) также может служить прототипом элементов одежды.



Обилие декоративно – конструктивных *валиков* на куполах Самарканда – *кундалей* (кундаль) прекрасно выполняют роль элементов современной одежды.



Разнообразие внешней формы куполов влечет за собой разнообразие конструкции *кундалей*.

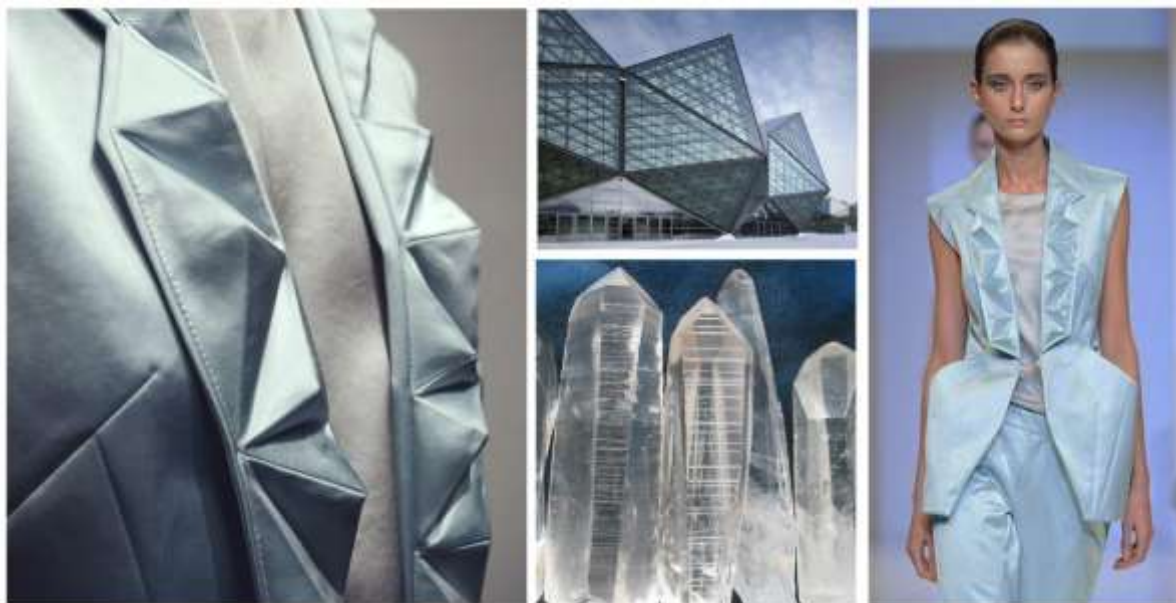


В моделировании одежды может быть использовано не только разнообразие внешней формы куполов, но и *цветовое различие*.



## 2.3 Современные тенденции моды с использованием архитектурных МОТИВОВ

Дизайнеры одежды вдохновлялись архитектурой многие десятилетия, а сейчас "стойкая" тема стала особенно актуальна, как в нарядах Haute Couture, так и в потоке Pret-a-porter.



**Рис. 9. Ольга Продан, коллекция «Кварц»**

Ольга Продан — дизайнер одежды и аксессуаров, занявшая 1 место в номинации Pret-A-Porter De Luxe с коллекцией «Кварц/Quartz». Вдохновение для своих работ она находит в основном в архитектуре XX и XXI веков, в которой видит для себя интересное сочетание форм и конструкций (рис. 9).

Дизайнер Альберт Кримлер (Akris) опубликовал новый цикл нарядов, которые созданы по мотивам знаменитых архитектурных проектов Соу Фуджимото.

Как отметил один из критиков, одежду и архитектуру роднит то, что произведения этих двух видов искусства оживают лишь после того, как в них начинает присутствовать человек.

Отличительной чертой как этой одежды, так и зданий – является их максимальная экологичность и приближённость к природным линиям и формам. Как Кримлер пытается своими нарядами украсить внешность женщины, так и Фуджимото стремится подчеркнуть красоту природы в своих архитектурных формах.



**Рис. 10. Альберт Кримлер, наряды по мотивам архитектурных проектов Соу Фуджимото**



## Детская мода весна-лето 2017

В новом сезоне дизайнеры не только не запрещают, но и настоятельно рекомендуют копировать стиль взрослых для создания стиля своих чад. Так как чувство вкуса и стиля формируется с малых лет, то одевать малышей стильно рекомендуется уже с малого возраста. Детская мода стала более практичной и удобной, а на смену просто красивым вещам пришли удобные и натуральные материалы, простой покрой и незатейливые модели.

Среди основных тенденций детской и подростковой моды будущего сезона следует выделить такие аспекты:

1. *Актуальные принты.* Испанские мотивы преобладают в коллекции Дольче и Габбана (рис. 11) в качестве красных маков на черной материи. Летние коллекции дополнены композициями цветов, гороховым принтом и морской тематикой. Забавные анимированные животные и принты с растениями и слоганами, объемные бабочки и фрукты



**Рис. 11. Детская мода от Dolce & Gabbana обязательно яркая, но при этом не менее стильная, чем взрослая.**

поселились на детской одежде. Радужная раскраска станет весьма актуальна для летней одежды, а клетка – для весны.

2. *Гранжевые образы.* Довольно взрослый стиль свободы приходит и в детскую моду. Это могут быть потертые джинсы и заклепки на куртках, рубашки в клетку и высокие кеды, а главное легкая и очаровательная небрежность образов (рис. 12).



**Рис. 12. Гранжевый образ в детской моде**

3. *Модные цветовые решения.* Лимонный и розовые оттенки будут актуальны для девочек (рис. 13), а мальчикам рекомендуется вся синяя гамма. Также фаворитами будут считаться серые, желтые и лиловые оттенки. Пастельные тона голубого, кремового, зеленого и персикового

подойдут самым маленьким. Черная и белая гамма будет модной в своих оригинальных сочетаниях.



**Рис. 13. Для девочек в коллекции от Blue Jasmine представлены нежно-розовые и голубые платья, напоминающие цветы со множеством лепестков, а для мальчиков - рубашки с бабочками и адаптированные под детскую моду варианты костюмов.**

4. *Романтическая классика.* Для официальных мероприятий дизайнеры предлагают создавать детям образ юных джентльменов и леди в рубашках и брюках или элегантных платьях классического женского кроя.

5. *Спортивный стиль.* Для детей важнее всего свобода передвижения и именно этот фактор учли мировые дизайнеры (рис. 14). Спортивные куртки и брюки, кепки с надписями и футболки с принтами и граффити станут отличным вариантом для повседневной моды ребенка.

6. *Трендовые материалы.* Мягкие натуральные модели из хлопка и трикотажа преобладают в этом сезоне. Костюмы для мальчиков выполняются из шерсти или кашемира. Девочкам придется по вкусу



**Рис. 14. Детская мода от Fendi - это целый мир, в который входит не только модная и красивая одежда для детей, но необычные принты, забавные монстры от модного дома и сказочные иллюстрации.**

глянцевые и блестящие платья из атласа и шифона, плиссированные юбки и вставки из кружева. В новых коллекциях также появляются модели из практичной кожи и денима.

7. *Фолк стиль.* Эпоха 70-х годов пришла и в детский мир – кружева, свободный крой, этнические украшения ручной работы и натуральная цветовая гамма (рис. 15)



**Рис. 15. Детская мода от Monnalisa - это всегда удачное сочетание романтического стиля, присущего бренду, и актуальных модных тенденций..**

## 2.4 Формообразующие прокладочные и подкладочные материалы.

Для создания объемной формы купола пришлось изучить рынок и наличие формоустойчивых и формообразующих тканей. Ткани должны соответствовать следующим требованиям:

- ✓ Формоустойчивая;
- ✓ Термостойкая;
- ✓ Малосминаемая.

Для того что бы форма была довольно, жесткой и формоустойчивой используем вспомогательные ткани дублерин,, флизелин и т.д. С помощью данных материалов можно будет получить нам необходимую форму купола.

Термоклеевые прокладочные материалы должны удовлетворять следующим условиям:

- ✓ придавать тканям стойкость к сминанию;
- ✓ повышать упругость в местах постоянного деформирования;
- ✓ держать размеры и фасон;
- ✓ обладать усадкой, идентичной усадке ткани или трикотажа.

Дублерин – клеевой прокладочный материал на трикотажной, нетканой основовязаной или тканевой основе. Основные достоинства – мягкость, драпируемость, в некоторых видах – эластичность. Обладает легкостью, упругостью, хорошо держит форму, дает небольшую усадку, не осыпается. Дублерин используется для устойчивости и придания формы ткани деталям изделия. Вырабатывается из смеси х/б и капронового волокна, не дает усадки, имеет высокие показатели гигроскопичности, воздухо- и паропроницаемостью. На одну из сторон дублерина точечным

распылением наносится клей. Дублерин накладывают на изнаночную сторону детали и приклеивают горячим утюгом через влажный проутюжельник. Основа дублерина – ткань, именно поэтому такую прокладку еще называют термоткань. В зависимости от требуемой плотности дублерина, применяется более тонкая или более плотная ткань. При изготовлении эластичного дублерина используется трикотажный дублерин или дублерин-стрейч [39].

При раскрое дублерина детали необходимо раскладывать по долевой нити, выкраивать без припусков на швы, чтобы не создавался дополнительный объем вдоль швов. Преимущества дублерина перед флизелином в том, что он не рвется, хорошо драпируется, прочный и износостойкий, практически не отклеивается. В зависимости от задачи, можно подобрать гибкий или практически не гнущийся дублерин (для манжет и воротников мужских рубашек).

Применяется в основном для фронтального дублирования деталей верхней одежды. Режимы склеивания должны уточняться применительно к конкретному типу технологического оборудования и в зависимости от вида дублируемой ткани.

Флизелин – это нетканый прокладочный материал (термоклеевой и неклеевой), используемый для предотвращения деформации одежды, позволяет лучше сохранить форму одежды в процессе носки, а также при стирке и чистке. Клеевое покрытие наносится на основу в виде порошка или пасты точечным или сплошным способом или не наносится вообще. Флизелин, усиленный нитью (нитепрошивной), имеет более высокую эластичность. Неклеевой используется в вышивальном производстве и других сферах (медицина, авиация и т.д.).

Флизелин изготавливается из смеси вискозных полиамидных волокон, пропитанных латексом. Флизелин обладает незначительным весом, сохраняет форму изделия даже в мокром состоянии, почти не меняет своих свойств при химической чистке и стирке. Флизелин плохо поддается

формованию обычным способом, но придание прокладкам из флизелина сложной пространственной формы может быть осуществлено путем выдавливания при двухмерном растяжении.

- клеевые и неклеевые флизелины,
- флизелины со сплошным и точечным покрытием,
- нитепрошивные флизелины,
- флизелин для вышивки (отрывной),
- флизелины для натуральной и искусственной кожи,
- для гигиенических целей,
- для толстых, средних и очень тонких тканей,
- флизелины для пр-ва корсажей,
- для пр-ва стеганной подкладки,
- и другие виды флизелинов.

Паутинка термо-клеевая используется в производстве для подгиба низа изделий. Паутинка клеевая предназначена для обработки низа изделий из тонких тканей, закрепления канта в мужской и женской одежде, также используется для прикрепления подборта к полочке, прикрепления мелких деталей. Паутинка клеевая относится к разряду клеевых лент с двусторонним клеевым покрытием. Паутинка-сетка – на бумажной основе. После термообработки на ткань сетка остается на ткани, бумагу же следует снять. Ширина 15 мм.

Клеевая паутинка чаще всего используется для подрубки края изделия. Во-первых, этот способ экономит время, особенно когда уже накопился опыт по подгибанию подола платья или штанин с помощью клеевой паутинки. Во-вторых, клеевая паутинка незаменима в тех случаях, когда ткань изделия сложна в обработке. Например, в наших изделиях очень жесткая и объемная форма за счет этого она трудно поддается обработке и практически невозможно нормально подшить ни на машинке, ни вручную. Выходом для нас стала – двусторонняя клеевая паутинка. Она

позволяет подогнуть такой «неподдающийся» материал. Также отлично подходит паутинка для приведения вещи в должный вид. Мелкие порезы, к примеру, очень легко исправить с её помощью. Она подкладывается с изнаночной стороны этого прореза, а место склейки подвергается термообработке. Таким образом восстанавливается целостность ткани, а также останавливается процесс дальнейшей её порчи (растрёпывания краёв, разрывания). Помимо соединения разрезанных или порванных частей, использование паутинки – это ещё и профилактика.

Ленты перфорированные для поясов юбок и брюк выпускаются на основе нетканого материала, служат для придания жесткости поясу. Перфорация определяет направление строчки, что позволяет получить равномерную ширину полосы по всей длине и дает возможность избежать чрезмерного утолщения кромок. Перфорированные ленты защищают кромки элементов одежды от деформации в процессе их дальнейшей обработки и эксплуатации изделия.

Дублерин клеевой корсетный. Дублерин – клеевой прокладочный материал на трикотажной, нетканой основовязаной или тканевой основе. Основные достоинства – мягкость, драпируемость, в некоторых видах – эластичность. Используется для придания объема и усиления ткани, предотвращает растяжение ткани, уменьшает сминаемость, не изменяет свойств ткани, сохраняет размер и форму изделия при носке, стирке и сухой чистке. По применению в одежде дублерины, в отличие от флизелинов, более универсальны, т. к. позволяют дублировать стрейч-материалы и трикотажи, а также детали крупных размеров (фронтальное дублирование). Режимы склеивания определяются применительно к конкретному типу технологического оборудования и в зависимости от вида дублируемого материала. Ширина погонного метра 115 см. Дублерин – прокладочная ткань или трикотажное полотно, покрытые термопластичным клеем. Клеевое покрытие наносится на основу в виде порошка точечным способом. Используется для придания объема и



усиления ткани, предотвращает растяжение ткани, уменьшает сминаемость, не изменяет свойств ткани, сохраняет размер и форму изделия при носке, стирке и сухой чистке.

В условиях швейного производства нужно варьировать время дублирования и давление пресса в зависимости от вида дублируемой ткани. Установочная температура на прессе должна быть на 2–3 градуса выше рекомендованной.

Виды дублерин:

Дублерины на неэластичной тканевой основе подходят для тяжёлых тканей и имеют жёсткий гриф соединения после дублирования. Применяются при пошиве обуви, изделий из кожи и кожзаменителя, головных уборов.

Дублерины на трикотажной основе с ворсом предназначены для фронтального дублирования пальто, мужских и женских костюмов, ворс препятствует выходу клея на ткань изделия. В сравнении с дублерины на неэластичной тканевой основе имеет более мягкий гриф соединения после дублирования.

Эластичные дублерины используются при пошиве женского костюма, блузок и платьев из лёгких струящихся тканей, тканей с эффектом «стрейч» и тканей среднего веса. Имеют более мягкий гриф соединения, улучшают внешний вид и свойства тканей.

Дублерины предназначены для дублирования с применением прессов. Фирмы-производители и продавцы дублеринов не берут на себя ответственности за качество дублирования утюгом.

Клеевой метод соединения деталей одежды. Наряду с ниточными швами в последнее время все чаще применяют клеевой способ соединения деталей, так как это повышает производительность труда и улучшает качество изделий. Для этой цели используют клеи БФ-6, АВБ-К1, ПА-54, ПА-548, которые обычно наносят на ткань легким слоем. Применяют также клеевую пленку, порошок, прокладывая их между склеиваемыми

деталiami. На борто-вочные материалы термоклеевое покрытие наносится в виде отдельных точек. Соединяют клеевые материалы с изделием с помощью утюга или пресса.

Клеевое крепление применяется также при обработке ряда узлов верхней одежды и белья: краев борта, воротника, шлицы спинки, низа изделия, низков рукавов, карманов, бортовой прокладки и т.д. Это повышает качество изделий за счет высокой точности обработки, достигаемой благодаря использованию аппаратов полуавтоматического действия.

По показателю прочности на сдвиг клеевые швы превосходят ниточные. Клеевые соединения устойчивы к действию растворителей, используемых при химической чистке одежды. Морозостойкость клеев ( $-30$  ч- $55$  °С) позволяет применять их для изготовления верхней одежды. Стойкость клеевых пленок к старению также вполне достаточна: через 3–5 лет несколько увеличивается их жесткость. Однако детали одежды, соединенные с помощью клея, имеют и ряд недостатков. Так, при кипячении изделия в мыльно-содовом растворе прочность клеев снижается на 70%. Кроме того, клеевые соединения характеризуются значительной жесткостью.

Детали одежды соединяют термоконтактной сваркой, токами высокой частоты (твч) и ультразвуком.

Пленочные материалы, используемые для изготовления плащей, накидок, фартуков и других защитных изделий, можно сваривать всеми тремя способами и получать герметичные соединения, что очень важно для одежды, предохраняющей человека от дождя, кислот, щелочей и т.д.

Сварку применяют также при изготовлении одежды из шелковых синтетических тканей и трикотажных полотен (женские легкие платья, блузки, мужские сорочки), из тканей с лавсаном, капроном, триацетатным волокном, при обработке отдельных деталей мужских костюмов (клапанов, воротников). Для сваривания таких материалов необходимо, чтобы

содержание термопластичных волокон в них было не ниже 35–50%; при этом в смеси допускаются любые натуральные или искусственные волокна.

Ниточное соединение, применяемое в данной работе, делится на ручное и машинное. Ниточные соединения, выполняемые на различных швейных машинах, занимают наибольший удельный вес в производстве швейных изделий, так как обеспечивают большую прочность, эластичность соединения, красивый внешний вид шва при сравнительной простоте процесса соединения. Ниточные соединения образуются швейными нитками, переплетающимися внутри или снаружи скрепляемых материалов. Прочность соединения таким образом определяется свойствами сшиваемых материалов, швейных ниток и технологическим режимом образования ниточных переплетений на швейных машинах.

Ниточный шов представляет собой место соединения двух и более слоев материала одной или несколькими строчками. Ниточные швы применяют для соединения и обработки краев деталей, а также для отделки изделий

Комбинированные способы соединения. Они представляют собой сочетание двух способов соединений – ниточного и клеевого или ниточного и сварного – и применяются для получения прочных и герметичных швов. Комбинированные швы из-за своей сложности и трудоемкости используются в тех случаях, когда другие способы не могут обеспечить требуемой защиты (например, при изготовлении защитной и специальной одежды).

Заклепочные соединения. С помощью заклепочных соединений на частях одежды закрепляют пуговицы, кнопки, блочки, крючки, петли и др. При креплении этой фурнитуры в отверстие ткани или другого материала вставляют стержни (заклепочные элементы), а затем их расклепывают.

При изготовлении заклепочных соединений обеспечивается высокая производительность труда, применяется сравнительно простое оборудование; заклепочные соединения несложны и долговечны. К недостаткам их следует отнести наличие сквозных отверстий у большинства видов и невозможность разборки скрепленного заклепками узла изделия [40].

#### *Выбор и обоснование выбора материалов*

Выбор свойств и предъявление требований к материалам в соответствии с назначением, применяемые материалы должны иметь свойства, определяющие эстетический вид изделия, срок эксплуатации, гигиенические свойства. Кроме того, материал определяет выбор конструкции и параметры технологической обработки.

К свойствам, определяющим эстетический вид изделия, можно отнести в соответствие внешнего вида материала направлению моды (художественно - колористическое оформление, структура, а также несминаемость).

Следующая группа свойств определяет выбор конструкции: поверхностная плотность, толщина материала, жесткость при изгибе, сопротивление раздвигаемости нитей в тканях и швах. Поверхностная плотность зависит от структуры и влияет на выбор материала для изделия. Толщина материалов для одежды оказывает большое влияние на их назначение, выбор методов обработки швейных изделий, на расход швейных ниток, на регулировку швейных машин. Толщина оказывает влияние на драпируемость, жесткость, воздухопроницаемость и другие свойства материалов для одежды.

Выбор материалов в пакет швейного изделия проводится с учетом соответствия свойств материалов, предъявленным к ним требованиям, с учетом направления моды и конструктивных особенностей.

Требования к материалам составляется на характеристике выбранной модели. Требования к материалам можно разделить на требования к износостойкости, эстетические, гигиенические, конструктивно- технологические, экономические.

Основной материал. Эстетические требования к проектируемому костюму на подкладке включает в себя требования к цвету : он должен быть (желательно) ярким, с рисунком или без рисунка, теплым или холодным, возможно даже комбинированным, что придаст модели непринужденный, приятный для глаз образ. Также будет хорошо смотреться некоторая отделка или вышивка, в том случае если ткань однотонная, аппликация другим материалом. Материалы должны сочетаться между собой, быть мягкими, но хорошо держащим форму. Использование дополнительной фурнитуры не должно быть массивным.

Гигиенические требования к материалам проектируемой модели: высокая воздухопроницаемость, низкая пылепроницаемость и электризуемость, устойчивостью к действию воды, высокими тепло и светостойкостью, низкой теплопроводностью. Требования к износостойкости и долговечности материалов: материал должен быть устойчив к истиранию, светопогоде, многократному растяжению, химической чистке. Все эти качества будут препятствовать образованию пиллей, сохранят требуемую форму и внешний вид изделия. Экономические требования. Материалы должны быть не дорогостоящими, общедоступными, качественными.

Подкладочный материал должен быть гигроскопичен, иметь высокую воздухопроницаемость и паропроницаемость, среднюю смяемость, низкую электризуемость, низкую осыпаемость и прорубаемость нитей, должен быть устойчив к истиранию, многократному растяжению, химической чистке.

Прокладочный материал. Необходимо чтобы он не создавал дополнительный объём, не придавал мятый и бумажный вид.

Клей должен быть равномерно распределён по поверхности. Материал должен быть гигроскопичен, воздухо-проницаемый, быть устойчивым к истиранию, многократному растяжению, химической чистке.

Исследования физико – механических свойств и характеристика материалов одежды для детей средне - школьного возраста

Таблица 2.4.1

№	Показатели тканей	Ткани		
		Портьерная ткань	Ткань сетка	Подкладочная ткань поплин
1	Ширина	150		
2	Толщина	0,5	0,2	0,2
3	Несминаемость %	74,4	79,1	51,3
4	Поверхностная плотность, $\text{g/m}^2$	247,4	101,1	88,2
5	Число нитей (шт) -по основе -по утку	160 90	трикотаж	100 80
6	Истирание	28.000	14.500	7300
7	Воздухопроницаемость $\text{см}^2 \cdot \text{сек}$ при давлении $p=1$ атм	35,4	св470	211,9
8	Состав сырья, %	100 синтетика	100 синтетика	100 вискоза
9	Устойчивость окраски балы -сухое трение -мокрое трение	4 4	3 3	4 4

## **ГЛАВА 3. ПРОЕКТНАЯ ЧАСТЬ**

### **3.1. Разработка концепции коллекции**

Концепция – это определённый способ понимания, трактовки какого-либо предмета, явления, процесса, основная точка зрения на предмет и др., руководящая идея для их систематического освещения. Концепция в переводе с латинского – понимание, единый замысел, ведущая мысль.

Концепция это система взглядов, выражающая определённый способ видения ("точку зрения"), система понимания, трактовки каких-либо предметов, явлений, процессов, ведущая идея или конструктивный принцип, реализующий определённый замысел в той или иной сфере.

Концепция исследования – это комплекс ключевых положений методологического характера, определяющих подход к исследованию и организации его проведения.

В данной диссертации основной задачей является сохранение национального духа и национальных ценностей. Внедрение этой идеологии должно начинаться с раннего возраста. Именно для этого была выбрана возрастная категория 10 – 12 лет. Для выполнения данной задачи был выбран архитектурный орнамент, как концепция коллекции.

Сохранить древние национальные ценности удалось с помощью новых технологий. На ткани орнамент был перенесен с помощью фотопечати.

Орнамент – это алфавит художественного мышления человечества, и отражение черт души народа, национального характера.

Орнамент — узор, основанный на повторе и чередовании рисунка. Архитектурный орнамент украшает поверхность, организует и систематизирует ее, акцентирует внимание на архитектонике сооружения. Орнамент в архитектуре существует несколько тысяч лет. С архаичных времен зодчие в разных регионах декорировали архитектурные элементы зданий. Орнамент воплощали в лепнине, резьбе, росписях, мозаике, барельефах, поддерживая архитектурный стиль здания (рис. 16)



**Рис. 16. Фрагмент медресе Шердор (Sherdor Madrasasi) на площади Регистан в Самарканде.**

В Средней Азии орнамент в архитектуре чаще воплощался в майоликовых изразцах (рис. 17). Здесь в орнаменте отсутствуют изображения людей, запрещенные исламской религией. В резной орнамент нередко включали письмена. В орнаменте исламского искусства выделялись геометрический стиль – гирих (сложный геометрический орнамент), растительный – ислими (обычно на основе спирали и вьюнка), мадохили (в основу кладется "гусек", "каблучок" или другой элемент, который поворачивают вокруг центра симметрии, либо повторяют, заполняя все пространство).



**Рис. 17. Самарканд, Мечеть Биби-Ханым.**



### 3.2 Выбор и обоснование творческого источника

Великолепность, красочность, а также вековые традиции Узбекистана, а именно, старинного города Самарканд послужили вдохновением и творческим источником для создания современной детской одежды с архитектурными элементами.

История куполов началась в доисторические времена. Из материалов раскопок, проводимых на острове Кипр, мы можем выяснить, что настоящему своду предшествовал так называемый ложный, который был изобретен гораздо раньше арки, где-то в 5 тысячелетии до н.э.

В основы всех изделий была взята форма куполов. С помощью их конструкций были созданы новые объемные формы и элементы костюма. Изучение этих форм показывает, что архитектура идеально подходит для конструирования авангардного костюма.

Существуют разные формы и виды куполов.

Нормальный тип — Иранский купол (рис.18 типа А) имеет очень повышенный профиль. Часто купол, сферический в своей нижней части, в вершине принимает форму конуса, устраняющую трудность конструкции, в византийской архитектуре — трудность сохранять в верхней части купола перпендикулярное положение рядов кладки по отношению к внутренней поверхности свода.

Другие формы являются лишь вариациями иранского свода: купол принимает то форму конуса (рис. 18 тип D), то ячеистую поверхность (рис. 6 тип B), то форму луковицы (рис. 18 тип E).

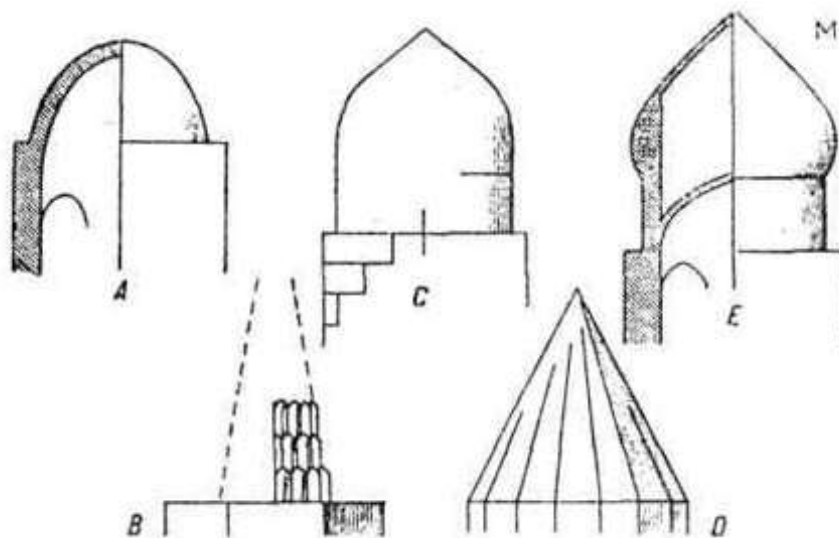
Выложенный из кирпича пустотелый купол — иранский купол, выполненный не путем сплошной кладки, а состоящий из двух кирпичных оболочек, связанных при помощи распорок и переплетающихся арок; таким образом, получается свод такой же прочности, что и сплошной, но более легкий и с меньшим распором. Используя те преимущества, которые дает употребление кирпича, они придают куполу ребристое очертание и

применяют складчатую облицовку, увеличивающую прочность свода и усиливающую декоративный эффект.

Ячеистый купол (рис.18 тип В),- показан купол в виде ячеистого конуса. Ряды кладки здесь совершенно горизонтальны, а купол составляется из маленьких ниш, поднимающихся выступами одна над другой.

Один из древнейших примеров такого купола мы находим в так называемой гробнице Зобеиды в Багдаде; мы встречаем его также в гробнице Даниила близ Суз и т. д.

Луковичный купол — этот профиль, едва намечающийся в деревянном своде Эль – Сахра, приобретает существенное значение только в Иране около XVI в., в то время, когда исламизм завоевывал Индию; вероятно, он связан с влиянием Индии, где мы находим его в гораздо более раннюю эпоху. Расширенная часть купола выкладывается горизонтальными рядами в перевязку. Купол, в собственном смысле слова, начинается только там, где кончается выпуклость.



**Рис. 18. Виды куполов**

### **3.3 Эскизная часть**

#### **Описание модели ОМ**

Детское нарядное платье для девочек среднего школьного возраста, из плотной портьерной ткани, фатина и сетки, прилегающего силуэта длиной выше колен на подкладке, без рукавов.

Спинка с отрезной талией и средним швом, в котором обработан тесьма «молния». Лиф спинки с талиевой вытачкой, вырез горловины круглый. Юбка со встречными глубокими складками, на верхней части складок рисунок с принтами -архитектурного орнамента. Нижняя юбка из фатина также со сборками.

Полочка с отрезной талией. Лиф полочки с талиевой вытачкой, вырез горловины круглый. Юбка со встречными глубокими складками, на верхней части складок рисунок с принтами -архитектурного орнамента. Нижняя юбка из фатина также со сборками.

Основная ткань юбки посажена на дублерин, а на нижней части юбки, была использована тесьма из жесткой сетки, для придания формы.

Для подклада была использована ткань поплин.

#### **Описание модели ПМ – 1**

Детский нарядный костюм состоит из блузки и брюк. Костюм предназначен для девочек среднего школьного возраста, из плотной портьерной ткани и сетки.

Блузка силуэта трапеция, без рукавов, длиной ниже линии бедра.

Спинка блузки состоит из кокетки со средним швом пристегивающий на навесную петлю и пуговицу и спинки с объемными декоративными клиньями – в форме полусолнцеклеша. На клиньях выполнен рисунок с принтами – архитектурного орнамента. Для придания формы между подкладкой и клином вложена сетка. Горловина круглой формы.

Полочка блузки состоит из кокетки и спинки с объемными декоративными клиньями – в форме полусолнцеклеша. На клиньях выполнен рисунок с принтами – архитектурного орнамента. Для придания формы между подкладкой и клином вложена сетка. Горловина круглой формы.

Основная ткань блузки посажена на дублерин, а на нижней части блузки, была использована тесьма из жесткой сетки, для придания формы.

Для подклада была использована ткань поплин.

Брюки длинные, с поясом пристегивающийся на одну петлю и пуговицу.

Задняя половинка брюк с талевыми вытачками, зауженные к низу и декоративным манжетом на который был напечатан принт архитектурного орнамента.

Передняя половинка с боковыми карманами. Застежка брюк с обработкой гульфик и откосок застежкой на тесьму «молнию». Низ брюк заужен к низу с манжетом на котором напечатан принт архитектурного орнамента.

## **Описание модели ПМ – 2**

Детское нарядное платье для девочек среднего школьного возраста, из плотной портьерной ткани, фатина и сетки, прилегающего силуэта длиной выше колен на подкладке, с рукавами реглан.

Спинка с со средним швом, в котором обработан тесьма «молния». Вырез горловины круглый.

Полочка цельнокройная. Вырез горловины круглый.

Рукава реглан длинные с отрезной отделочной вставкой в форме колокола с рельефами напоминающими элементы архитектуры (кундалей) на каждом клине которого использован принт с архитектурным орнаментом. Для придания формы использован фатин и сетка.

Основная ткань низа рукава платья посажена на дублерин, а на нижней части рукава, была использован фатин для декора.

Для подклада была использована ткань поплин.

### **Описание модели ПМ – 3**

Детский нарядный костюм состоит из блузки и брюк. Костюм предназначен для девочек среднего школьного возраста, из плотной портьерной ткани и сетки.

Блузка силуэта трапеция, с втачными рукавами, длиной ниже линии бедра.

Спинка блузки с отрезной талией и средним швом. Лиф спинки с талиевой вытачкой, вырез горловины круглый. Юбка с объемными декоративными клиньями – в форме полусолнцеклеша. На клиньях выполнен рисунок с принтами – архитектурного орнамента. Для придания формы между подкладкой и клином вложена сетка. Горловина круглой формы.

Полочка блузки с отрезной талией. Лиф полочки с талиевой вытачкой, вырез горловины круглый. Юбка с объемными декоративными клиньями – в форме полусолнцеклеша. На клиньях выполнен рисунок с принтами – архитектурного орнамента. Для придания формы между подкладкой и клином вложена сетка. Горловина круглой формы.

Основная ткань юбка посажена на дублерин, а на нижней части юбки была использована тесьма из жесткой сетки, для придания формы.

Рукава короткие, одношовные.

Для подклада была использована ткань поплин.

Брюки длинные, с поясом пристегивающийся на одну петлю и пуговицу. На поясе брюк средней части задней половинки обработан с эластичной тесьмой для регулирования размера.

Задняя половинка брюк с талевыми выточками, зауженные к низу и декоративным манжетом на который был напечатан принт архитектурного орнамента.

Передняя половинка с боковыми карманами. Застежка брюк с обработкой гульфик и откосок застежкой на тесьму «молнию». Низ брюк заужен к низу с манжетом на котором напечатан принт архитектурного орнамента.

#### **Описание модели ПМ – 4**

Детское нарядное платье для девочек среднего школьного возраста, из плотной портьерной ткани и фатина, прилегающего силуэта длиной выше колен на подкладке, без рукавов.

Спинка с отрезной талией и средним швом, в котором обработан тесьма «молния». Лиф спинки с вырезом горловины - круглый. Юбка со встречными глубокими складками. Нижняя юбка из фатина также со сборками.

Полочка с отрезной талией. Лиф полочки с принтом архитектурного орнамента, вырез горловины круглый. Юбка со встречными глубокими складками. Нижняя юбка из фатина также со сборками.

Основная ткань юбки в нижней части была использована тесьма из жесткой сетки, для придания формы.

Для подклада была использована ткань поплин.

### 3.4 Выбор и обоснование метода проектирования коллекции

В истории швейной промышленности известны десятки методик конструирования. Большое многообразие было обусловлено отсутствием единых принципов их создания, и они, по сути, являются отражением практического опыта авторов в виде рекомендаций по техническим приемам построения лекал и по применению замеченных взаимосвязей в расположении отдельных конструктивных точек и линий на чертеже. Не раскрывая логического смысла построений и расчетов, создатели методик предлагали готовые решения для изготовления выкроек определенного вида одежды.

Основной задачей конструирования одежды является разработка чертежей деталей для индивидуальной или типовой фигуры. Каждая методика конструирования включает в себя информацию о фигуре человека или готовом изделии, методы обработки полученной информации в виде технических расчетов и формул, с помощью которых устанавливаются размеры конструктивных отрезков и узлов деталей одежды, и способы геометрического построения и членения конструкции одежды. При конструировании учитываются особенности телосложения, покрой и способы технологической обработки, то есть то, что в конечном итоге формирует постоянную систему внутренней информации, присущую каждой методике.

#### *Муляжный метод:*

Муляжный метод появился много веков назад и до сих пор не утратил своей актуальности. Создание модели одежды и получение разверток ее деталей в соответствии с художественным замыслом осуществляется путем макетирования (муляжирования) изделия на фигуре человека или на манекене. Экспериментальный путь проектирования изделия в «мягкой скульптуре» позволяет достаточно полно учитывать антропоморфные особенности фигуры человека и

естественную способность ткани к формообразованию. Однако это достаточно «затратный» метод, поскольку приходится работать с целым куском ткани, постепенно отрезая все лишнее, и для примерок потребуется не один день.

Кажущаяся простота и доступность муляжного метода требует от специалиста развитого художественного вкуса и большого профессионального мастерства. Даже при наличии высокой квалификации точность получения разверток деталей одежды муляжным способом недостаточно высока, поэтому неизбежны многочисленные последующие корректировки в процессе работы над моделью. Окончательное уточнение первичных разверток деталей производят на примерках при изготовлении экспериментальных образцов.

#### *Расчетно-графические методы:*

Формирование расчетно-графических методов конструирования одежды началось в конце 18 — начале 19 вв. Высококвалифицированные закройщики, обобщив свой опыт многократно повторяющейся работы, стали применять несложные эмпирические расчеты и графические построения для предварительной разработки чертежей кроя. Известно несколько десятков разновидностей расчетно-графических методов.

Конструирование одежды-процесс, объектом которого является система «фигура-одежда». От того, насколько полна информация о фигуре- размерных признаках, особенностях телосложения, зависит и качество чертежей. В Великобритании используют 20 размерных признаков (для сравнения, широко известная в России методика ЕМКО СЭВ используют 32 размерных признака для построения чертежей и 14 признаков для контроля). Из-за этого многие конструктивные параметры не вычисляют, а задают на основании проверенных соотношений для типовых женских фигур.

Система обозначения конструктивных точек и изложение схемы построения чертежа, основанных на использовании возрастающих цифр,



начиная от нуля: такая схема очень проста и понятна, поскольку сразу можно определить последовательность нахождения каждой точки и конструктивного отрезка.

В английской методике приведена адаптация английской методики к ЦНИИШПу и ЦОТШЛу по размерным признакам типологии населения. А также приведена оригинальная методика проверки соразмерности и сбалансированности чертежей деталей.

### 3.5. Конструкторско – технологическая часть

#### Показатели качества

Таблица 3.5.1

Название показателя качества		Цвет
I степень	II степень	
Потребитель, а также:	Гигиенические	4
	Эргономические	2
	Эксплуатационные	5
	Функциональные	3
	Эстетические	1
	Итого: $\Sigma$	
Техническо-экономические	Унификация и стандартизация	3
	Технологическое удобство	1
	Экономическое	2
	Итого: $\Sigma$	
	Общее: $\Sigma$	

## Характеристика моделей аналогов и эталонов

*Таблица 3.5.2*

№	Начальная информация про МА	Уровень структуры	Модели аналоги		
			МА - 1	МА - 2	МА - 3
1	Задача ассортимента	Авангард	●	●	●
2	Сезон	Весна – лето	●	●	●
3	Возрастная группа	Подросток	●	●	●
4	Время создания изделия	2017	●	●	●
5	Рекомендованный размер и рост	150-76-80	●	●	●
6	Артикул ткани	Замш-бархат	●	●	●

Основная модель

Модель аналог

Не соответствует



Анализ МА по показателям качества, в баллах

*Таблица 3.5.3*

Показатели качества		В отдельности	Оценка моделей аналогов в баллах		
1-степень	2-степень		1-МА	2-МА	3-МА
Потребитель	Функциональность	2	2	2	2
	Эстетические	1	1	1	1
	Эргономические	3	3	3	3
	Эксплуатационные	5	5	5	5

	Гигиенические	4	4	4	4
Технически - экономические	Унификация	3	3	3	3
	Технологическое удобство	1	1	1	1
	Экономия	2	2	2	2
	Σ				

### Конструктивный анализ МА

Таблица 3.5.4

№	Название конструктивного параметра	Обозначение	Значение параметров		
			1-МА	2-МА	3-МА
1.	Ширина проймы горловины спинки	Дгс	6	6	5.5
2.	Высота проймы горловины спинки	Вгс	5	2	2
3.	Длина горловины полочки	Дгп	6	4	5.5
4.	Отклонение угла линии спинки		2	2	2
5.	Отклонение угла плечевой линии		1	1	1

Исходные данные для расчета и расчет и построение ОК, БК, МК

Размерные признаки для построения базовой основы детского платья

Таблица 3.5.5

Наименование признака	размерного	Обозначе ние	Код размера и значение размерного признака, см для детей средне- школьного возраста с ростом 150см
			38
Обхват груди третий		Ог3	76
Обхват талии		От	68
Обхват бедер		Об	80
Ширина спины		Шс	30
Ширина груди		Шг	32,4
Ширина плечевого ската		Шп	10
Обхват шеи		Ош	32
Обхват бицепса		Обиц	20
Обхват запястья		Озап	14
Обхват щиколотки		Ощ	20
Обхват ноги выше щиколотки		Онвщ	16
Длина спины до талии		Дтс	32
Длина переда до талии		Дтп2	32
Расстояние от линии талии до плоскости сидения		Дс	27
Длина руки		Друк	54

Таблица расчета конструкции

Таблица 3.5.6

№	Обозначение конструктивных отрезков и точек	Расчетная формула	расчет	Абсолютная величина отрезка, мм.
1	2	3	4	5
1	0-1			1,5
2	1-2	$V_{прз}+0,5$	$21+0,5$	21,5
3	2-3	$0,5O_{г3}+5$	$(88 \div 2)+5$	49
4	3-4	$/0-2/+0,3 \times =/0-2/+0,9$		
5	1-5	Дтс		41
6	5-7	Дтб		20,6
7	7-8	$0,5O_{б6}+2,5$	$0,5+94+2,5$	97
8	1-10	$1/5V_{прз} - 0,7$		20,5
9	9-11	Шп+1	$12,25+1$	13,25
10	12	$0,5+Шп$	$12,25+0,5$	12,75
11	1-14	$0,5+Шс+0,5$	$0,5+34,4+0,5$	35,4
12	14-16	$0,5/14-15/$		
13	29-31	$/2-17/=/17-14/$		

Разработка лекал основной модели

Таблица 3.5.7

№	Наименование припусков и их величина, в см.					Примечание	
	Наименование детали и среза	На стачивание	На обтачивание	На подгибку	На обрезку		На уработку и усадку
1	Спинка: - верхний срез; - боковой срез; - нижний срез; - рельефный срез.	10 10 10		5		- - - -	
2	Бочок спинки: - верхний срез; - боковой срез; - нижний срез; - рельефный срез.	10 10 10		5		- - - -	
3	Полочка: - верхний срез; - боковой срез; - нижний срез; - рельефный срез.	10 10 10		5			
4	Бочок полочки: - верхний срез;	10					

	- боковой срез;	10					
	- нижний срез;	10					
	- рельефный срез.	10					
5	Нижняя юбка:						
	- верхний срез;	10					
	- боковой срез;	10			5		
	- нижний срез;						
	- рельефный срез.	10					
6	Средняя юбка:						
	- верхний срез;	10					
	- боковой срез;	10					
	- нижний срез;				5		
	- рельефный срез.	10					
7	Верхняя юбка:						
	- верхний срез;	10					
	- боковой срез;	10					
	- нижний срез;				5		
	- рельефный срез.	10					

## Спецификация лекал

*Таблица 3.5.8*

Наименование детали	Количество деталей		Код спецификации	Примечание
	в лекалах	в крое		
1	2	3	4	
Спинка	1	2	01	
Задняя половинка юбки	1	2	02	
Полочка	1	1	03	
Передняя половинка юбки	1	1	04	
Обтачка спинки	1	2	05	
Обтачка полочки	1	1	06	
Подкладка полочки	1	1	07	
Подкладка спинки	1	2	08	
Подкладка юбки	1	1	09	
Юбки (фатин)	1	1	010	
Юбки (сетка)	1	1	011	



Номинальное направление нитей основы ткани в деталях и допустимые отклонения от них

*Таблица 3.5.9*

№	Наименование деталей	Направление нити основы	Допустимые отклонения, %
1	2	3	4
1	Спинка	Перпендикулярно к срезу талии	2
2	Задняя половинка юбки	Под 45 <sup>0</sup> к срезу талии	2
3	Полочка	Перпендикулярно к срезу талии	2
4	Передняя половинка юбки	Под 45 <sup>0</sup> к срезу талии	2
5	Обтачка спинки	Параллельно среднему срезу спинки	1
6	Обтачка полочки	Параллельно среднему срезу полочки	1

Контрольные надсечки в лекалах

*Таблица 3.5.10*

№	Наименование деталей и срезов	Место расположения надсечки
1	Полочка	Сгиб по центру
3	Юбка полочки	Сгиб по центру

## Расчет расхода материала.

В данном разделе производятся работы по изменению площади лекал, раскладке лекал на материале и расчету процента межлекальных потерь. В пояснительной записке описывают используемый способ измерения площадей лекал.

Для новой модели определяется общая норма расхода материала, средняя норма расхода материала и средняя норма межлекальных выпадов  $V_H$ . Общая норма устанавливается в зависимости от особенностей проектируемой модели. Затем межлекальные потери суммируют.

### Подсчет межлекальных потерь при раскладке лекал деталей новой модели.

Таблица 3.5.11

Наименование межлекальных потерь по отраслевым нормативам	Величина межлекальных потерь, %
Общая норма	15
Добавка за особенности модели	5
Суммарная норма межлекальных потерь для раскладки лекал деталей новой модели ( $V_H$ )	20

Для выполнения раскладки лекал необходимо рассчитать предварительную длину раскладку по формуле:

$$L_p = \frac{H_0 n p}{Ш_p} = \frac{H_0 n p}{Ш_p} = \frac{16000}{160} = 1,00 м$$

где  $H_{O,IP}$  – норма на обмеловку предварительную;

$Ш_p$  – ширина ткани, в м.

Предварительная норма расхода ткани на обмеловку определяется по формуле:

$$H_{O, IP} = \frac{F_{л100}}{100 - B_H} = \frac{12800 \cdot 100}{100 - 20} = 16000 \text{ см}^2$$

где:  $F_{л}$  – площадь лекал, в м<sup>2</sup>;

$B_H$  – нормативные межлекальные выпадки, %.

При выполнении раскладки пользуются техническими условиями и требованиями на раскладку лекал. В частности раскладка выполняется с учетом направления ворса, характера рисунка ткани, направлений нити основы и утка в деталях.

Процент межлекальных выпадков определяется по формуле:

$$B_{\phi} = \frac{(H_{O\phi} - F_{л})}{H_{O\phi}} \cdot 100 = \frac{16000 - 12800}{16000} \cdot 100 = 20\%$$

где:  $H_{O\phi}$  – норма на обмелку фактическая, см<sup>2</sup>

Раскладку лекал с паспортом раскладки в М 1:5 или М 1:10 приводят в конструкторской документации в приложении. Паспорт раскладки включает следующие сведения:

- наименование изделия- платье;
- размер-76, рост-150, полнота-2;
- фактура материала- портьерная;
- направленность рисунка- с ворсом;
- ширина раскладки-160см;
- вид настила- лицом в низ;
- вид раскладки- одиночный;

- фактические межлекальные потери-20%;

При выполнении раскладки в условиях автоматизированных систем выполнения раскладок (GERBER Acumark-2000, Investronica, Грация, Ассоль и др.) раскладка выполняется в М1:10 на графопостроителе и сопровождается соответствующим документом.

### 3.6 Разработка проекта рекламы коллекции ( BRAND NAME )

Современный мир сложно вообразить без рекламы. Она сопровождает нас повсюду: стоит включить компьютер, TV или радио, выйти из дома на улицу, зайти в супермаркет или Интернет, сесть в транспорт, и все виды рекламы буквально обрушиваются на наши главные органы чувств.

Реклама — это информация, распространяемая различными способами с применением различных средств, адресованная широкому кругу лиц и с целью привлечения внимания к объекту рекламирования. Реклама поддерживает интерес к продукту и обеспечивает его продвижение на рынке.

Бренд — это не только качество и свойства товара, но ассоциации, которые возникают у потребителя, когда он видит его логотип или слышит название.

Бренд (Brand name) — это торговая марка со сложившимся имиджем. Понятие brand name помимо понятия торговой марки (название, графический и звуковой символ) включает в себя также сам товар со всеми его свойствами, ассоциации и убеждения потребителей относительно товара.

Созданный плакат служит для продвижения данной коллекции на рынке Узбекистана. Мотивом для создания коллекции послужила архитектура.

Для данной работы был выбран бренд под названием «DIDI» (рис. 19). Он был взят с имени дизайнера. Коллекция предназначена для подросткового возраста. Для родителей, которые любят одевать своих детей в стильную и необычную одежду!



**Рис. 19. Логотип**

## ВЫВОДЫ

Подводя итоги данной магистерской диссертации, были изучены архитектурные орнаменты и памятники Узбекистана, формообразующий костюм, формостойкие прокладочные и подкладочные ткани, каркас и печать на тканях. Благодаря тому, что удалось это все совместить в одном изделии, была создана детская коллекция. Были использованы следующие методы исследования : аналогово-аналитический метод; этническо-конструкционный метод; конструктивно-функциональный метод; метод художественного синтеза.

Архитектура и дизайн, включающий искусство создания костюма, не воспроизводят действительность и относятся к группе неизобразительных или архитектурных искусств. В основе произведений любого архитектурного искусства лежит формообразующий фактор, структура, строение, которые преобразованы в художественный образ. Принципы формообразования в дизайне и архитектуре сходны, их связь можно проследить во многих областях, особенно четко – в тектонике.

Костюм как объемно-пространственную структуру достаточно полно характеризует соотношение размеров *пространственных форм* (лифа, юбки, рукавов) и *линейных характеристик элементов* (линии силуэта, рельефы и т. д.) в сочетании с материалом, его фактурой, цветом и рисунком. Орнаментальное полотно обогащает композицию костюма, позволяет получать принципиально новые решения, в которых со всей полнотой раскрываются художественные качества рисунка. И чем активнее полотно, тем большее значение оно имеет в общей композиции.

У человека всегда существовала потребность сделать свою одежду красивой. Даже когда не было одежды из ткани, человек украшал свое тело татуировками. Совокупность орнаментов, которыми оформляется костюм, всегда достаточно полно определяло и определяет художественный стиль своего времени. Его фактура и пластические свойства способны активно воздействовать на развитие той или иной модной тенденции в костюме.

Костюм и орнаментальный рисунок полотна - единое неделимое целое, т. к. форму нельзя отделить от орнамента, если он в ней присутствует. Более того, орнамент на полотне можно рассматривать как специфическое средство композиции костюма, как часть формы.

Диссертационное исследование показало, что изучение разных архитектурных форм и орнаментов, может поднять дизайнера на новый уровень. С помощью совмещения этих двух факторов можно создать своеобразные, современные и в то же время, напоминающие нам о своей родине, о своей истории и сущности изделия.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. № ПП-2687 Президент Республики Узбекистан Ш.Мирзиёев. «О программе мер по дальнейшему развитию текстильной и швейно-трикотажной промышленности на 2017 — 2019 годы», Ташкент, 21 декабрь, 2016 г
2. “О стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан”. Указ Президента Республики Узбекистана Ш.Мирзиёев. 7 февраля 2017 года.
3. Козлова Т.В., Ильичева Е.В. Стиль в костюме XX века: Учебное пособие для вузов. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – С. 34.
4. Михайлов С.М. Основы дизайна: Учебник для вузов / С.М. Михайлов, А.С. Михайлова; под ред. С.М. Михайлова. – Казань: Дизайн-квартал, 2008.
5. Савина А.В. Создатели интерактивной одежды Studio XO – о моде будущего / А.В. Савина, Н. Тилбери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.lookatme.ru/mag/people/manifesto/188973-digital-clothes2/](http://www.lookatme.ru/mag/people/manifesto/188973-digital-clothes2/)
6. Шамшина Л.М. Особенности проектирования одежды в направлении wearable technology [Текст] / Л.М. Шамшина, М.И. Привен // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике: Материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – С. 56–63.
7. Петушкова Г.И. Проектирование костюма: Учебник для высш. учеб. заведений / Г.И. Петушкова. – М.: Академия, 2004. – 416 с.
8. Статья «Строение тела» Alessandra Paudice / Алессандра Паудиче - Vogue № 3, март 2002. С. 292–294.
9. Витрувий. «Десять книг об архитектуре». Издательство : Архитектура-С 2006 г., Твердый переплет, 328 стр., 2000 экз.
10. Статья Сафонова Е.В. Архитектура и дизайн костюма. О взаимовлиянии и взаимопроникновении двух видов искусства.



11. Верман, К. История искусства всех времен и народов / К. Верман. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 944., ил.
12. Кох, Вильфрид Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / Вильфрид Кох; пер. с нем. – М.: ЗАО «БММ», 2006. – 528 с.: ил.
13. Козлова Т.В. Костюм. Теория художественного проектирования: учебник для вузов / Т.В. Козлова. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2005. – 380с.
14. Андреева, А.Ю. История костюма: Эпоха. Стиль. Мода: от древнего Египта до Модерна / А.Ю. Андреева. – М.: Паритет Издательство, 2005. – 119 с.
15. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII – XX веков // Энциклопедия. Искусство / Глав. ред. М.Д.Аксёнова. – Т. 7. Ч. 2. – М.: Аванта+, 2001. – 656 с.: ил.
16. <http://www.sak.ru/reference/style/>
17. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. - М. 1989. – С. 354.
18. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. - М: Стройиздат. 1986. – С. 288.
19. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. - М., 1989. - С. 20-21.
20. <http://www.atlanticrus.ru/content/teoreticheskie-osnovy-dizaina-odezhdy>
21. <http://www.pobiv.ru/art/Stil>
22. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935. С. 29
23. Алпатов М.В. и др. Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура/ М. В. Алпатов. – М.: Просвещение, 1996.

24. Воробьева Д.Н. Традиции пещерной архитектуры Индии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2/2015. С. 389-401
25. Культурология. История мировой культуры / Под ред. А.Н. Марковой. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1995.
26. Баландин С. Н. Архитектура Барнаула.- Барнаул, 1974. С 150.
27. Данилова О.Н., Зайцева Т.А., Кравцова Т.А. Учебная программа курса «Архитектоника объемных форм». – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2002. – 15 с.
28. Кравцова Т.А. Архитектоника объемных форм: Программа, методические указания к контрольной работе и практическим занятиям. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2002. – 23 с.: ил.
29. <http://docplayer.ru/43904331-Moskovskiy-gosudarstvennyy-universitet-dizayna-i-tehnologii-vypusknaya-kvalifikacionnaya-rabota.html>
30. Ермилова Д.Ю. История домов моды: Учеб. пособие для высш. учебн. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 288 с.
31. Вахрушева Л.Л. История дизайна и современной архитектуры. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 1998.
32. <http://studopedia.org/12-27619.html>
33. <http://www.hintfox.com/article/stili-odezhdi-20-veka.html>
34. Костюм разных времен и народов. Мерцалова М.Н. Т.3-4 - 2001, 576с. АО "Академия моды",
35. Данилова О.Н., Зайцева Т.А., Кравцова Т.А. Учебная программа курса «Архитектоника объемных форм». – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2002. – 15 с.
36. Мировая культура и искусство: Учеб. пособие / Сост.: А.М. Белюков, Р.С. Бикметов, Г.В. Борисова и др. / Под ред. А.М. Белюкова, В.Л. Правды; ГУ КузГТУ. – Кемерово, 2004. – 232 с.
37. <http://sanat2013.orexca.com/rus/archive/3-4-05/ornament.shtml>
38. <http://art.sovfarfor.com/raznoe/ornamentalnaya-rospis-uzbekistana>

39. <http://korfiati.ru/2015/03/prokladochnyye-materialyi/>
40. <https://uchil.net/?cm=171810>

# ПРИЛОЖЕНИЕ