

## ПРИНЦИП ГИБКОСТИ В КОМПОЗИЦИОННОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ (ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ)

УДК: 7.05:658  
ББК: 85.126я7

Косенко Оксана Игоревна



старший преподаватель,  
Украинская инженерно-педагогическая академия,  
Харьков, Украина, e-mail: oxana.kosenko@gmail.com

### Аннотация

*Работа посвящена рассмотрению принципа гибкости в формообразовании коллекций одежды. В частности, рассматривается эволюция формы в коллекциях одежды на протяжении длительного времени в рамках разных линий одежды одного бренда и в рамках одной линии одного бренда.*

### Ключевые слова

*дизайн костюма, коллекция одежды, композиционное формообразование коллекции, принцип гибкости*

Принципы композиционного формообразования костюма базируются на основных положениях теории формообразования в дизайне. Базовые принципы описаны в ряде источников по дизайну, но отсутствуют специальные исследования, рассматривающие принципы композиционного формообразования в дизайне костюма. Отметим, что большая часть информации о композиции костюма ограничивается перечнем закономерностей композиции, что не может отождествляться с ее принципами [3, 4, 8, 9]. Необходимость подобной конкретизации вызвана спецификой дизайна костюма и особенностями самого костюма как объекта проектирования. Дизайн одежды тесно связан с модой как культурной практикой и с индустрией моды, а костюм раскрывает свое содержание «лишь на человеке и в движении» [8, с. 15].

Применительно к костюму, который понимают как «определенную образно-художественную систему частей одежды и манеру их ношения» [9, с. 11], вопросы формообразования рассмотрены рядом авторов [7, 9, 14, 15]. Отдельно и достаточно подробно описаны принципы композиционного формообразования в дизайне [20]. Коллекция одежды, так же как и костюм, является системным объектом промышленного дизайна, однако отождествлять научные подходы к рассмотрению костюма и коллекции не представляется возможным ввиду более сложной структуры последней. При менее продолжительном историческом периоде существования (с середины XIX в.), коллекция в иерархии художественных систем занимает доминантную позицию по отношению к костюму, поэтому необходимо рассмотреть принципы композиционного формообразования коллекции одежды как художественной системы и выделить их специфические черты.

В данной статье мы предлагаем обратиться к принципу гибкости, который, по нашему мнению, наиболее ярко проявляется в коллекции одежды с учетом ее места в индустрии моды [11]. Принцип гибкости как принцип композиционного формообразования коллекции можно рассматривать применительно к статическому и динамическому состоянию художественной системы, последнему и посвящена данная статья.

Под принципом гибкости в дизайне понимают принцип композиционно-художественного формообразования, который «реализуется при непосредственном понимании композиции как художественной системы, способной к развитию и сохранению при этом своей целостности» [20]. В композиционном значении гибкость часто приравнивают к динамичности. Ее может дополнять физическое изменение формы в пространстве и времени за счет перегруппировки элементов, их добавления, исключения, сдвига, вращения и т. д. Примером гибкого формообразования является использование приемов комбинаторики: изменение формы на основе разного сочетания одних и тех же элементов. Одна из характерных черт комбинаторики – открытость в смысле свободного развития формы в пространстве. Такому развитию в практике дизайна отвечают дизайн-системы, приспособляемые к изменяющимся функциональным и художественным требованиям во времени.

Коллекция как художественная система динамична по своей сути. В дизайне коллекцию соотносят с категорией дизайнерских ансамблей, специфической чертой которых является «предельное расширение палитры допустимых декоративно-художественных средств при максимальной унификации функциональных и конструктивных элементов, дающей возможность их многовариантного комбинирования для получения новых оригинальных ансамблевых решений» [5, с. 20]. Форма костюма в коллекции проходит все стадии развития: от зарождения, через пик выразительности предложенной формы (или форм) до этапа угасания и перехода к новой форме. Базовые формы костюма при этом эволюционируют внутри художественной системы, а разнообразие вспомогательных форм решается за счет комбинаторных приемов формообразования мобильных элементов формы костюма.

Примечательно, что эволюционный процесс формы в коллекции идентичен процессу развития формы на больших временных промежутках (по аналогии с историческими стилями светского костюма, с развитием региональных костюмов, а также костюмов XX в. по десятилетиям и микростильям). Таким образом, коллекция одежды представляет собой пример эволюции формы на меньшем временном промежутке с концептуальным содержанием, авторским стилем в условиях индустрии моды.

Эволюционное развитие формы костюма в коллекции закономерно подводит нас к вопросу последующего свободного развития формы в пространстве. Не является ли коллекция ограничивающей формой? Не задает ли она слишком жестких рамок? Как обеспечивается открытость коллекции как художественной системы проектирования? Ответы на эти вопросы позволят раскрыть суть принципа гибкости применительно к коллекции одежды.

Пространственно-временной аспект проявления принципа гибкости в художественной системе «коллекция» можно рассматривать с разных точек зрения. Так, данный принцип может проявляться в развитии формы костюма в индустрии моды в течение длительного времени.

В качестве иллюстрации этого подхода приведем исследование Е.В. Ильчевой, которой экспериментальным путем удалось установить, что «переломным моментом в обращении к творческим источникам стали 40-е годы. До этого момента модельеры и общество обращались с историей как с собранием "мудростей" всех времен и народов. В послевоенное время стал интересен костюм недавнего прошлого, как будто общество решило вспомнить "молодость века". Появился "second hand", интересный для художника тем, что с его помощью продолжилась жизнь вещи, материальной культуры. Это проявлялось не в буквальном смысле надевания старых вещей, а в циклическом обращении дизайнеров к характерным признакам моды предыдущих десятилетий. В XX в. модельеры часто повторяли сами себя. Это не означает, что после второй мировой войны не было создано оригинальных тенденций, но реминисценции при анализе последующих 60-ти лет очевидны» [10, с. 112]. Таким образом, формы, утвердившиеся в коллекциях предыдущих периодов, развиваются в последующих коллекциях. При этом отсутствует привязка к определенному дому моды и на лучшие образцы костюма ссылаются в своих работах разные авторы.

---

Как отмечает М.М. Кузнецова, «в результате творческой работы дизайнеров, развивающих новые стилевые направления, возникают композиционно-стилевые структуры современного костюма, наделенные художественной ценностью. Эти формы организации образцов становятся отправной точкой для творчества авторов следующих поколений и развития дизайна одежды. Как и произведения искусства, такие модели обладают силой психоэмоционального воздействия» [12, с. 5].

Другой пример реализации принципа гибкости мы можем наблюдать в рамках одной торговой марки (модного бренда), которая выпускает несколько линий одежды. М.М. Кузнецова, рассматривая художественную структуру авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX – начале XXI в., отметила, что появившееся в 60-х гг. XX в. направление готовой авторской одежды (*prêt-à-porter*) предвосхитило потребность общества в большом количестве разнообразной качественной одежды. В рамках данного направления сформировались основные стилевые направления проектирования современного костюма и окончательно закрепилась тенденция самостоятельного стилеобразования, лишь косвенно связанного с основными художественными течениями и стилями эпохи. «Авторами этих стилевых направлений выступали художники – создатели моды, получившие образование в высших художественных заведениях и отточивших свою профессиональную подготовку в домах *haute couture*.

Переход художников из сферы *haute couture* в *pret-a-porte* повлек применение принципов высокого шитья для изготовления промышленных образцов» [12]. В домах моды, которые разрабатывают коллекции *haute couture* и *prêt-à-porter*, принцип гибкости наиболее ярко проявляется именно в коллекциях *prêt-à-porter*. Это объясняется тем, что они находятся «посередине» между коллекциями *haute couture* и *mass market* и, опираясь на традиции первого направления, развиваются во втором. М.М. Кузнецова соотносит этот процесс с формированием эстетического эталона: «Образцы Высокого шитья, в которых художественная функция проявляется наиболее ярко, создают идеал красоты конкретного времени. Модели Готовой авторской одежды в большей мере отвечают требованиям функциональной конструктивности. Но в их композиционно-стилевом решении авторы нередко применяют творческие находки из сферы Высокого шитья. Таким образом, различные типы костюма вносят вклад в формирование эстетического эталона» [12, с. 55]. Здесь целесообразно указать на взаимосвязь принципа гибкости и новизны. Новаторские идеи оттачиваются, развиваются и «продлеваются» в серии коллекций одной торговой марки в рамках одной или нескольких линий одежды. Рассматривая критерий новизны применительно к решениям отдельных моделей, М.М. Кузнецова отмечает, что «эти решения применяются и варьируются в моделях автора на протяжении длительных периодов, исчезая и возникая вновь в следующих коллекциях. Оно воплощается в совокупности элементов, связанных между собой и определяющих ценность модели» [12, с. 34].

В подтверждение сказанного приведем пример работы дизайнера Рафа Симонса. Раф Симонс, креативный директор дома Dior, отметил, что между его коллекциями существует сильная связь: «Первая и вторая коллекции *haute couture* (для дома Dior) были тесно объединены между собой... Разница между первой и второй коллекциями *haute couture* в том, что я позволил себе более свободно интерпретировать коды Дома, найденные в архивах. Первая коллекция получилась очень симметричной, тогда как вторая смотрится более органично, хотя состоит из асимметрии, деконструкции и контрастов» [1].

Для последовательных коллекций одной линии бренда также характерно проявление принципа гибкости. Наиболее яркие примеры в данном направлении можно найти в коллекциях дизайнеров, работающих с концептуальным костюмом.

Анализируя теории проектирования концептуального костюма второй половины XX в., И.С. Плешкова приходит к выводу о переносе внимания дизайнеров на семантическую наполненность костюма концептуального содержания: «Дизайнеры-концептуалисты развивают одну тему в ряде последовательных коллекций, не сосредоточиваясь на анализе аналогов или

тенденции развития форм. Большая роль отводится исследованиям в междисциплинарных областях: социологии, антропологии, философии, политике, маркетинге» [17, с. 103].

В трех последовательных смешанных коллекциях дизайнера Х.Чалаяна, включающих концептуальный костюм, мы видим пример реализации принципа гибкости. С 1999 по 2000 г. Х. Чалаян в своих коллекциях развивал одну концепцию, и отразил ее в трех платьях. «Три аэродинамических платья из разных коллекций были объединены образами сущности человека и окружающей среды. Сочетание человеческого тела и механического костюма затрагивало проблему консьюмеризма, когда люди и приобретаемый товар уподобляются» [17, с. 88]. Платья создавались с применением принципов и технологий самолетостроения из композитных материалов. Х. Чалаян, исследуя вопросы культуры и технологии, обращается к теме кочевого образа жизни, изгнания и отчуждения. Так в коллекции 1999 г. «Geotropic», исследуя тему странствующего существования, он представляет идею включения раскладного стула в костюм. В этой коллекции первое платье изготовлено из резины. В коллекции осень-зима «Echoform» 1999 – 2000 гг. дизайнер обращается к теме скоростных возможностей человеческого тела и исследует способы ее увеличения с помощью технологий. В этой коллекции представлено второе резиновое платье «Aeroplane Dress». Чтобы модель могла самостоятельно трансформироваться, задействованы механические элементы костюма, платье снабжено скрытой батареей. В коллекции весна – лето 2000 г. «Before Minus Now» третье платье трансформировалась с помощью дистанционного управления.

Пример развития единой концепции в серии последовательных коллекций мы можем наблюдать в работах Жана-Шарля де Кастельбажака. Каждое дефиле кутюрье заканчивается так называемыми «платьекартинами» или «картиноплатьями», расписанными современными художниками [21].

Английский дизайнер Вивьен Вествуд в ряде последовательных коллекций женской одежды поднимает политические темы: «Я последовательно развиваю идею Манифеста в своих показах», – рассказывает дизайнер о своем манифесте против пропаганды. Хронология коллекций Вивьен Вествуд, объединенных единым призывом к сопротивлению пропаганде, представлена на ее официальном сайте [2].

На примерах рассмотренных коллекций мы видим, как принцип гибкости реализуется за счет развития единой концепции в серии последовательных коллекций бренда.

Развитие костюмных форм в пространственно-временном диапазоне модного сезона мы также можем наблюдать в рамках господствующих тенденций. В данном случае проявления принципа гибкости базируются на трех основных теориях возникновения и распространения модных тенденций: «trickle-down», «trickle-across» и «trickle up» [13], каждая из которых предполагает взаимное влияние разных направлений дизайна одежды couture, prêt-à-porter и mass market на итоговый продукт модной индустрии – коллекции одежды, в которых прослеживается единое направление – модная тенденция.

Началом подобной практики стало творчество Кристиана Диора. «Хотя было так много различных кутюрье, удивительным образом в моде существовала единая линия: Диор задавал тон, остальные охотно подчинялись ему. Даже новая французская линия «prêt-à-porter», введенная Лемперером и Вейлем по примеру американской «ready-to-wear», немедленно перенимала соответствующую тенденцию сезона. Активная торговля и обмен идеями окончательно сделали моду интернациональной и демократичной: впервые женщины всей земли добровольно объединились под общим диктатом моды» [6, с. 245]

М.М. Кузнецова отмечает, что коллекции haute couture оказали большое влияние на развитие проектирования костюма и массовой моды: «Это влияние проявилось в усложнении стилового и композиционного решений костюма, кроя, отделок, способов применения и комбинирования материалов, структурности ансамбля» [12, с. 26].

Кроме того, автор подчеркивает, что взаимное влияние отличительных требований к моделям haute couture и prêt-à-porter способствует формированию их взаимной

«художественности» – образной содержательности и выразительности современного костюма. Копирование моделей haute couture и prêt-à-porter в коллекциях mass market происходит с сохранением композиционных схем, но с применением менее дорогого пакета материалов: «При этом стилевое звучание костюма резко меняется, поскольку возникают новые качества поверхностей, другие качества и движение» [12, с. 58].

Рассмотрев особенности и проявления принципа гибкости в композиционном формообразовании, кратко резюмируем сказанное. По отношению к художественной системе «коллекция» пространственно-временной аспект проявления принципа гибкости можно рассматривать в рамках:

1) развития формы костюма в индустрии моды в течение длительного времени. Формы, утвердившиеся в коллекциях предыдущих периодов, развиваются в последующих коллекциях. При этом отсутствует привязка к определенному дому моды и на лучшие образцы костюма ссылаются в своих работах разные авторы;

2) нескольких линий одежды одной торговой марки (модного бренда). Принцип гибкости наиболее характерен для коллекций prêt-à-porter. Это объясняется тем, что они находятся «посередине» между коллекциями haute couture и mass market и, опираясь на традиции первого направления, развиваются во втором. Данное явление следует соотносить с ролью художественной структуры авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX – начала XXI века;

3) последовательных коллекций одной линии бренда принцип гибкости реализуется за счет развития единой концепции в серии последовательных коллекций бренда.

4) господствующей тенденции модного сезона. Кроме того, важно указать на взаимосвязь принципа гибкости и новизны как критерия качества современных коллекций одежды.

#### Библиография

1. Daphne Hezard Раф Симонс в Диор. L'Officielle // Вавилон. – 2013. – № 109. – 177 с. – С. 59–63
2. The story... [Online] // Vivienne Westwood's Blog – 2013. – URL: [http://www.activeresistance.co.uk/getalife/main\\_tabs\\_04.html](http://www.activeresistance.co.uk/getalife/main_tabs_04.html).
3. Бердник, Т.О. Архитектоника костюма : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Т.О. Бердник. – М.: РГБ, 2005.
4. Гусейнов, Г.М., Ермилова, В.В. Композиция костюма: учеб. пособие для студентов / Г.М. Гусейнов, В.В. Ермилова [и др.] – М. : Академия, 2003. – 432 с.: ил.
5. Дизайн. Иллюстрированный словарь справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.: ил.
6. Зелинг, Ш. Мода. Век модельеров. 1900–1999 / Ш. Зелинг. – Konemann, 2000. – 656 с.: ил.
7. Кісіль, М.В. Концепції формоутворення костюму в західноєвропейському дизайні XX століття: витоки, розвиток, тенденції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.07. – Харків, 2010. – 186 с.
8. Козлова, Т.В. и др. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды: учеб. для сред. спец. учеб. заведений – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 320 с.: ил.
9. Козлова, Т.В. Художественное проектирование костюма. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 144 с.: ил.
10. Козлова, Т.В., Ильчева, Е.В. Стиль в костюме XX века: учеб. пособие для вузов / Т.В. Козлова, Е.В. Ильчева. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. – 160 с.
11. Косенко, О.І. Особливості взаємодії художньої системи колекція та індустрії моди. Дизайн освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція // Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках VI Міжнародного форуму “Дизайн освіта 2011”, м. Харків, 2–4

листопада 2011 року / за загал. ред. Даниленко В.Я. – Харків: ХДАДМ, 2011. – 208 с. – С. 101–102.

12. Кузнецова, М.М. Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX – начала XXI в.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. Техническая эстетика и дизайн; СПГУТД. – СПб., 2010. – 291 с.

13. Лесина, Л. Три теории возникновения и распространения модных тенденций /Л. Лесина // Индустрия моды. О моде в цифрах. – 2002. – Июнь. – С. 56–68

14. Маркелова, И. Д. Пространственно-геометрическое формообразование в костюме: дис. ... канд. техн. наук : 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн / И.Д. Маркелова. – М.: 2005. – 188 с.

15. Ніколаєва, Т. В.Тектоніка формоутворення костюма / Т. В. Ніколаєва. – К.: Арістей, 2008. – 340 с.

16. Пармон, Ф.М. Композиция костюма: учеб. для вузов/ Ф.М. Пармонов. – М.: Легпромбытиздат, 1997. – 318 с.: ил.

17. Плешкова, И.С. Концептуальное направление в дизайне одежды XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. Техническая эстетика и дизайн / И.С. Плешкова. – СПб.: СПГУТД, 2010. – 200 с.

18. Рачинская, Е.И., Сидоренко, В.И. Моделирование и художественное оформление одежды / Е.И. Рачинская, В.И. Сидоренко. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 608 с.

19. Стриженова, Т.К. Из истории советского костюма/ Т.К. Стриженова. – М.: Советский художник, 1972.

20. Устин, В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. – 2-е изд. / В.Б. Устин. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 239 с.: ил.

21. Кастельбажак Жан-Шарль: Биография Энциклопедия моды [Электронный ресурс]// Энциклопедия моды. – 2011. – URL: <http://wiki.wildberries.ru/people/designers/кастельбажак-жан-шарль>

© О.И. Косенко, 2013

**Статья поступила в редакцию 11.11.2013**

## THE PRINCIPLE OF FLEXIBILITY IN COMPOSITION FORMATION OF FASHION COLLECTIONS (THE SPATIAL/TEMPORAL ASPECT)

**Kosenko Oxana I.**

Senior Lecturer,  
Ukrainian Engineering Pedagogy Academy,  
Kharkov, Ukraine, e-mail: oxana.kosenko@gmail.com

### Abstract

*This paper is devoted to the principle of flexibility in form generation with reference to garment collections. The author specifies the idea of garment collection as an open self-developing design system, which should initially be designed as such, i.e. as capable of adapting to changing external requirements. This feature of a collection is ensured through the evolution of its garment forms over time, within different fashion lines of one brand, and within one line of the same brand.*

### Key words

*fashion design, garment collection, compositional form generation for a collection, principle of flexibility*

### References

1. Daphne Hezard. (2013) Raf Simons at Dior. L'Officiele Ukraine, No. 109, June. Babylon, p. 59 – 63
2. The story... [Online] Vivienne Westwood's Blog. 2013. Available from: [http://www.activeresistance.co.uk/getalife/main\\_tabs\\_04.html](http://www.activeresistance.co.uk/getalife/main_tabs_04.html).
3. Berdnik, T.O. (2005) Costume Architectonics [Online]: Socio-Cultural Dynamics: PhD Dissertation: 24.00.01. Moscow: RSB. (in Russian)
4. Guseinov, G. M., Ermilova, V. V., et al. (2003) Costume Composition: Textbook for students. Moscow: Akademia. (in Russian)
5. Minervin, G.B., Shimko, V.T., Efimov, E.V. et al. (2004) Design. An Illustrated Dictionary. Moscow: Arkhitektura-S. (in Russian)
6. Seeling, Ch. (2000) Fashion: The Century of the Designer. 1900–1999. Köln: Konemann.
7. Kisil, M.V. (2010) Costume Form Generation Concepts in 20th Century Western European Design: Origins, Development, Tendencies: Dissertation for PhD (Art Studies) degree: 17.00.07. Kharkov. (in Ukrainian)
8. Kozlova, T.V. et al. (1990) Modelling and Design of Women's and Children's Clothes: a textbook for secondary vocational education institutions. Moscow: Legprombytizdat. (in Russian)
9. Kozlova, T.V. (1982) Costume Design. Moscow: Light and Food Industry. (in Russian)
10. Kozlova T.V. and Ilyicheva, E.V. (2003) Style in 20th Century Costume: a manual for higher education schools. Moscow: MGTU. (in Russian)
11. Kosenko, O.I. (2011) Specific Features of Interaction between Art Systems of Fashion Collection and Industry. Design education in Ukraine: current status, prospects and European integration. Proceedings of International Conference at VI International Forum "Design Education 2011", Kharkov, 2–4 October 2011. Kharkov: HDADM, p. 101 — 102. (in Ukrainian)
12. Kuznetsova, M.M. (2010) The Artistic Structure of Copyright Women's Costume in the Design Culture of the Last Third of the 20th – Early 21st Century: PhD Dissertation (Art Studies): 17.00.06. Technical Aesthetics and Design; SPHUTD. Saint-Petersburg. (in Russian)
13. Lesina, L. (2002) Three Theories of Emergence and Spreading of Fashion Tendencies. Industrial Mody, June, p. 56–68. (in Russian)

14. Markelova, I. D. (2005) *Spatial Geometric Form Generation in Costume*: PhD (Engineering) Dissertation: 17.00.06 Technical Aesthetics and Design. Moscow: 2005, p. 188. (in Russian)
15. Nikolaeva, T. V. (2008) *The Tectonics of Costume Form Generation*. Kiev: Aristey, 2008. (in Ukrainian)
16. Parmon, F.M. (1997) *Costume Composition: a textbook for higher education schools*. Moscow: Legprombytizdat. (in Russian)
17. Pleshkova, I.S. (2010) *A Conceptual Direction in the Fashion Design of the 20th – Early 21st Century*: PhD (Art Studies) Dissertation: 17.00.06. Technical Aesthetics and Design; SPGUTD. Saint-Petersburg. (in Russian)
18. Rachinskaya, E.I. and Sidorenko, V.I. (2002) *Garment Modelling and Design*. Rostov-on-Don: Phoenix. (in Russian)
19. Strizhenova, T.K. (1972) *From the History of Soviet Costume*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. (in Russian)
20. Ustin, V.B. (2007) *Composition in Design. Methodological Foundations of Composition and Art Form Generation in Design: a manual*. 2nd edition. Moscow: AST: Astrel. (in Russian)
21. Jean-Charles de Castelbajac: *Biography* (2011). *Fashion Encyclopedia* [Online]. Available from: <http://wiki.wildberries.ru/people/designers/кастельбажак-жан-шарль> (in Russian)