

К. ГРАДОВА Е. ГУТИНА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ



К. В. ГРАДОВА, Е. А. ГУТИНА

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

КНИГА 1-я

ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ

ВСЕРОССИЙСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКВА 1976



ПРЕДИСЛОВИЕ

Внешность действующих на
сцене актеров — одна из пер-
вейших забот театрального
художника

Н. П. Акимов

Данная книга — первая попытка обобщить опыт работы специалистов театрального костюма. Каждый спектакль требует новых, неповторимых костюмных решений. Поэтому авторы не предлагают готовых рецептов. Они попытались лишь дать метод, который помог бы художникам в работе над эскизами костюмов, закройщикам и мастерам в разработке конструкции и технологии.

Сравнительно небольшой объем книги ограничивал авторов в отборе материала. Композиция, моделирование и технология рассматриваются на примерах наиболее сложных в изготовлении костюмов различных исторических эпох. Многие из практики театров остались за пределами книги. Авторы изложили самые общие сведения о том, как сделать исторический театральный костюм (основные положения относятся также и к современному костюму).

Большая часть приводимых материалов — результат изучения подлинных исторических костюмов, хранящихся в музеях Москвы и Ленинграда, и практики театральных специалистов. Эти материалы публикуются впервые. Используются некоторые материалы из опубликованных ранее книг

(Н. Гиляровская. «Русский исторический костюм для сцены», М., 1945; Р. Захаржевская. «Костюм для сцены», М., 1967 и др.).

Исторические предпосылки, данные в хронологических главах, ограничены только теми явлениями, которые оказали какое-либо влияние на формирование модного костюма.

Авторы предлагают наиболее распространенные и доступные методы и приемы изготовления театральных костюмов. Разные приемы работы не исключают, а дополняют друг друга. Тем более что жизнь каждый день привносит новое в конструирование, в технологию и ткани. «...Следует иметь в виду всю массу возможных театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много раз превосходит потребность каждого спектакля...», — писал Н. П. Акимов.

Книга адресована режиссерам, художникам, актерам, учащимся театральных вузов и училищ, закройщикам, портным профессиональных и народных театров и другим специалистам.

Авторы выражают сердечную благодарность сотрудникам кабинета декорационного искусства Л. Г. Зайцеву и А. В. Оганесян, научным сотрудникам Государственного Эрмитажа Н. М. Шарой, Е. Ю. Моисеенко и Т. Т. Коршуновой, научному сотруднику Государственной Оружейной палаты В. И. Карповой, художнику по костюмам ГАБТ М. Э. Журавченко, заведующей пошивочным цехом МХАТ Н. И. Павлиновой, сотрудникам библиотеки ВТО Н. А. Бондаренко и Е. Г. Гнесиной.

Особенную признательность авторы выражают редактору книги Е. А. Могильницкой.



ВВЕДЕНИЕ

Театральный костюм — это внешняя, индивидуальная характеристика персонажа. Не только актеры театра и кино, но артисты эстрады, филармонии и дикторы телевидения не обходятся без специального костюма.

Русский советский театр всегда раскрывал индивидуальность, психологическую особенность каждого персонажа, используя для этого наряду с другими средствами сценической выразительности (слово, пластика, грим) театральный костюм с его широкими ассоциативными связями.

Если декорация (так же как музыка и свет) создает общую для всех персонажей среду и обогащает спектакль в целом, то значение костюма в спектакле в первую очередь определяется тем, что из всех компонентов оформления он непосредственно связан с актером.

Удачно найденный костюм нередко оказывается ключом к раскрытию сценического образа, который складывается из внутренних и внешних форм выражения. В любом случае в каждом решении спектакля и его внешнем выражении лежит бытовое начало, то есть сумма реальных жизненных явлений. Поэтому основой театрального костюма всегда является современный или подлинный исторический костюм.

На протяжении веков было создано множество различных форм костюма. Все случайное, не отвечающее эстетическим идеалам эпохи, отсеивалось. В результате исторические костюмы предстают пе-

ред нами в их четкой композиционной завершенности. Каждая эпоха создавала свои выразительные средства, приемы построения костюма. Так, например, «готический» костюм нарушал естественные пропорции человеческого тела, придавая ему нарочитую вытянутость. Костюм Древней Греции строился, напротив, на выявлении естественных пропорций, форм и движений человеческого тела и т. д.

Композиции исторического костюма нужно придерживаться в целом, но не буквально, так как в каждом отдельном случае она будет меняться в зависимости от художественно-декорационного решения пьесы, характера персонажа, внешности актера и многих других факторов. Один и тот же исторический костюм может быть основой для костюмов к психологической драме и к водевилю. При этом сохраняются основные отличительные черты костюма данной эпохи. Зритель должен узнать время, место действия, социальное положение персонажа.

Создавая театральный костюм, важно соотнести наши представления о той или иной эпохе с современным пониманием красоты форм, пропорций и цвета костюма. «Наша работа станет доказательной, убедительной, если мы будем разговаривать с современниками на языке, понятном и нужном сегодня, на современном художественном языке», — говорил известный театральный художник Н. А. Шифрин.

В 1923 году Вл. И. Немирович-Данченко поставил «Лизистрату» Аристофана. Он определил жанр постановки как патетическую народную комедию, которая должна быть пронизана здоровьем и радостью жизни. Художник-постановщик спектакля И. М. Рабинович создал на основе древнегреческих одежд великолепные театральные костюмы. Простые ткани разных оттенков серого цвета (от пепельного до свинцового в мужских костюмах), отобранные режиссером и художником, подчеркивали их нарядность. На этом фоне огненными пятнами вспыхивали желто-оранжевые и красные одежды женщин. Ясные и четкие формы, а также фактуры

холста и полотна были созвучны эстетике костюмов 20-х годов. Это был художественный синтез исторического и современного костюма. То же самое мы находим в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» (ЦТСА, 1966—1967 гг., режиссер Л. Хейфец, художник И. Сумбаташвили). Сохранив в основных чертах историческую достоверность, они одевают бояр в значительно осовремененные костюмы. В них переплетаются элементы подлинного городского костюма того времени с современным пониманием фактуры и цвета. Художник отошел не столько от исторической правды, сколько от традиции костюмировки пьес на древнерусскую тему.

Решение костюмного оформления определяется жанром пьесы и стилистикой спектакля. В 1922 году Е. Б. Вахтангов осуществил постановку сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот». Режиссер вместе с художником И. И. Нивинским нашел интересный прием костюмировки спектакля. Определяя будущую постановку как спектакль представления, режиссер подсказал художнику решение внешней формы. Спектакль начинался парадом актеров, которые появлялись перед зрителем в праздничных костюмах. Мужчины во фраках, женщины в вечерних туалетах. Начиналось представление. Актеры на глазах у зрителей поверх современных костюмов надевали детали восточных одежд; привязывали бороды и включались в игру. Пьесы-сказки дают свободу фантазии: в спектакле переплетаются эпохи, стили, характеры, как это произошло, например, в «Голом короле» (режиссер О. Ефремов, художник В. Дорер) в театре «Современник». Художник ввел в этот спектакль костюмы разных эпох, с которыми у зрителей связаны те или иные устоявшиеся представления. Так звероподобный камергер оказался одетым в звериную шкуру (костюм времен варварства); старая дева — гувернантка — в платье конца XIX века, напоминающее глухой, закрытый чехол; молоденькая, симпатичная принцесса предстала в современном модном платье, придворные дамы — в пышных рокайльных платьях, а король напоминал карточного короля. В этом талантливом спектакле костюмы во многом

способствовали его успеху. Художник максимально использовал ассоциативные связи костюма в жанре сказки-спектакля.

В историческом костюме отражается политическая, экономическая, эстетическая жизнь людей определенной эпохи. С возникновением классового общества быт каждого класса обособлялся. Жилище, утварь, костюм — все становилось разным. Чем дальше дифференцировалось общество, тем больше костюм определялся, с одной стороны, как произведение прикладного искусства, а с другой — как социальный знак. Поэтому и театральный костюм дает социальную характеристику действующего лица.

Достаточно вспомнить В. И. Качалова в роли Барона («На дне» А. М. Горького), А. Г. Коонен — Комиссара («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского), В. Н. Пашенную в роли Любови Яровой («Любовь Яровая» К. А. Тренева), Н. П. Хмелева — Каренина («Анна Каренина» Л. Н. Толстого), И. В. Ильинского — Акима («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), О. Л. Книппер-Чехову в роли Раневской («Вишневый сад» А. П. Чехова).

Особое значение в театральном костюме имеет деталь. Кожанка, буденовка, красная косынка — это уже не просто дополнения к костюму, а важные приметы времени, которые режиссер и актер используют часто, переводя столь бытовые, житейские вещи в образный строй спектакля. К. С. Станиславский вспоминал, как во время репетиций спектакля «Бронепоезд 14—69» он спросил исполнителя роли Васьки Огорока (актера Н. Баталова), в какой рубашке он играет. Актер ответил: «хаки». «Вы колышетесь среди партизан, как знамя, — сказал Станиславский, — рубашка на вас должна быть алая. Да, алая... Вот именно, как знамя!» Таким образом, реалистическая деталь костюма выростала в символ революции.

В спектакле «На дне» артист Н. Симонов (Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина) в кульминационной сцене, наполненной драматизмом (монолог о Человеке), сбрасывает дырявый сюртук и остается в белой руба-

хе — «один на один со светлой мыслью», по словам актера. В своем жалком, ободранном сюртуке Сатин — Симонов как бы терялся среди других обитателей ночлежки, был таким же бродягой. Сбросив дырявую одежду, он освобождался от привычной душевной униженности, очищался — личность как бы раскрепощалась и вырастала на глазах у зрителей.

О значении сценического костюма как средства, помогающего через внешность раскрыть внутреннее содержание роли, неоднократно высказывались мастера советской сцены. В. Н. Пашенная писала, что костюм должен соответствовать эпохе, отвечать историческому стилю и облику персонажа и, таким образом, будить фантазию актера, помогать ему чувствовать себя человеком того времени, когда происходит действие пьесы.

Таков Аким И. Ильинского в спектакле Малого театра «Власть тьмы» (режиссер Б. Равенских, художник Б. Волков). Глубокое проникновение во внутренний мир Акима, в котором темнота и косноязычие уживались с мудростью, твердыми жизненными принципами, с решительным и активным неприятием неправды и зла, соединялись с точным внешним выражением образа, достоверность грима, старая, но опрятная поддевка, лапти, онучи помогли актеру воплотить образ русского крестьянина с психологической социальной художественной правдой «в бесценных подробностях сходства с самой жизнью»¹.

Театральный художник языком изобразительного искусства — организацией сценического пространства, объемами, цветом, ритмами — создает среду, в которой действуют актеры — персонажи спектакля. Он заставляет зрителей увидеть, почувствовать и понять то, о чем не всегда говорится в пьесе словами, — ее эмоциональную атмосферу. Это сложно: ведь каждый спектакль — целый мир человеческих отношений, страстей, характеров. Художник как бы вживается в судьбы людей, иногда отдаленных от нас во времени и пространстве. В этом

¹ Ю. Смирнов-Несвицкий. Ключ к образу. Л., 1970.

ему помогают знания в области истории, философии, литературы, изобразительного искусства, материальной культуры.

Освоение законов композиции костюма и метода его моделирования помогает художнику мобилизовать все средства формы и цвета для достижения максимальной выразительности. Овладение данным материалом дает возможность избежать ошибки в образном, художественном решении театрального костюма.

Из всей массы сведений отбираются самые важные и необходимые для оформления спектакля. Чем больше обобщений в декорациях и костюмах, чем меньше в них излишеств, тем сильнее запоминаемость, тем совершеннее художественная форма спектакля.



КОМПОЗИЦИЯ

Искусство создания костюма, как любой другой вид искусства, имеет свои закономерности, свои выразительные средства.

В результате определенных отношений форм, объемов, цветовых сочетаний, ритмических построений возникает художественный образ.

Соединение всех выразительных средств костюма в единое художественное целое называется композицией костюма.

Каждая историческая эпоха, создавая эстетический идеал, отдавала предпочтение тем или иным композиционным приемам. Так, в античном костюме преобладали мягкие, подвижные линии драпировок, в Испании XVI века — четкий статичный силуэт.

Художественная выразительность костюма зависит от стилевого единства всех его частей.

Основные компоненты композиции костюма — форма, силуэт, линии, пропорции, материал, цвет, ритм, отделка и дополнения.

Искусство композиции заключается в умении подчинять второстепенное главному.

В любом костюме присутствуют почти все перечисленные компоненты. Но в зависимости от образного решения один из них определяет основу выразительности костюма, будь то цветовое сочетание, силуэт, ритм или характер отделки.

При этом необходимо помнить о «трехкомпонентности», являющейся одним из важнейших правил архитектоники и применяющейся не толь-

ко в костюме, но и в архитектуре и различных видах прикладного искусства.

Композиция будет цельной и выразительной, если в ней наиболее ясно читаются три компонента (рис. 1, а).

Так, например, наиболее выразительно выглядит костюм, в котором четко читаются три основных объема: юбка, лиф, головной убор или юбка, лиф, рукав и т. д. Цветовые соотношения в костюме тоже обычно строятся на сочетании трех цветовых или тональных градаций (три сближенных или три контрастных цвета). Иногда композиции строятся на двух или на одном компоненте. Они, как правило, хорошо читаются, но их образное решение несколько упрощено, однопланово (рис. 1, б).

Форма костюма. Костюм — это объемная форма, основой построения которой является тело человека. Все объемы и размеры частей женского костюма определяются естественными размерами и членениями.

Идеальное человеческое тело — образец гармонии и соразмерности объемов, форм, линий. Оно имеет естественную вертикальную ось симметрии — позвоночник. Все части тела расположены симметрично по отношению к позвоночнику (рис. 2).

Формы и линии плавно переходят одна в другую, не образуя резких углов. Пластичность форм человеческого тела, постепенное нарастание или убывание объемов — вот те качества, которые лежат в основе гармоничного построения костюма.

Возьмем за образец гармонично сложенную женскую фигуру и рассмотрим отношение ее частей к росту и между собой (рис. 3, а).

За единицу измерения (модуль) принимаем размер головы по вертикали.

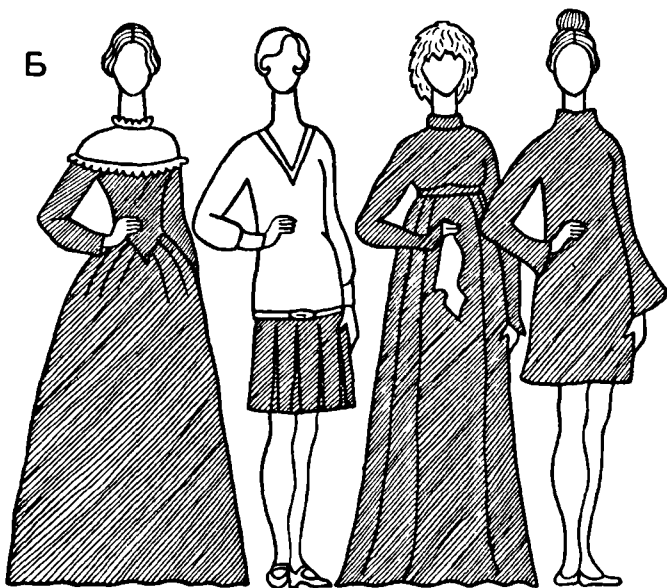
Модуль в росте фигуры укладывается 7,5—8 раз. Ширина плеч равна 1,5 модуля, ширина бедер — 1,6 модуля, ширина талии — одному модулю.

В верхней части фигуры — от темени до талии — модуль укладывается 3 раза, в нижней — 5 раз. Длина верхней части — от темени до бедер — равна длине ног (4 модуля). Локтевой сгиб находится

A



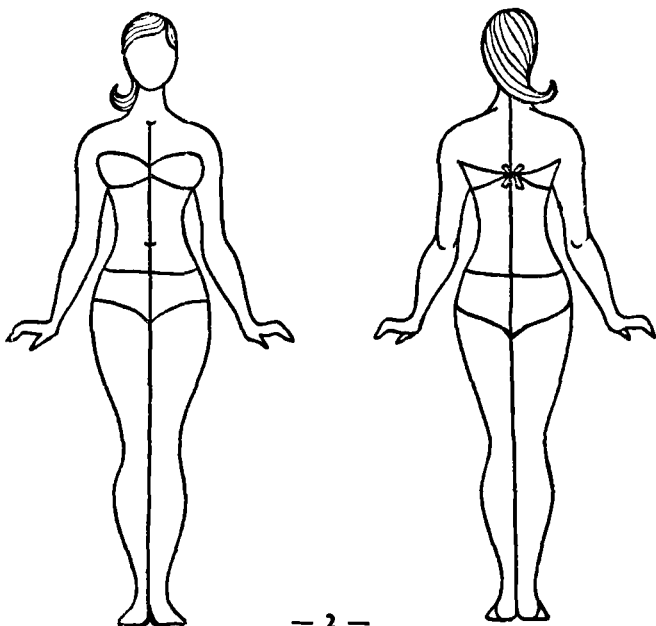
Б



1

на уровне линии талии. Длина руки равняется трем модулям.

Фигура зрительно делится на части в местах сочленений и наименьших или наибольших объемов. Наименьший объем — талия, наибольший — бедра.



Линия талии делит фигуру на верхнюю и нижнюю части. Линия бедер делит фигуру пополам. Рука членится в плечевом и локтевом суставах и запястье, нога — в тазобедренном, коленном и щиколоточном суставах.

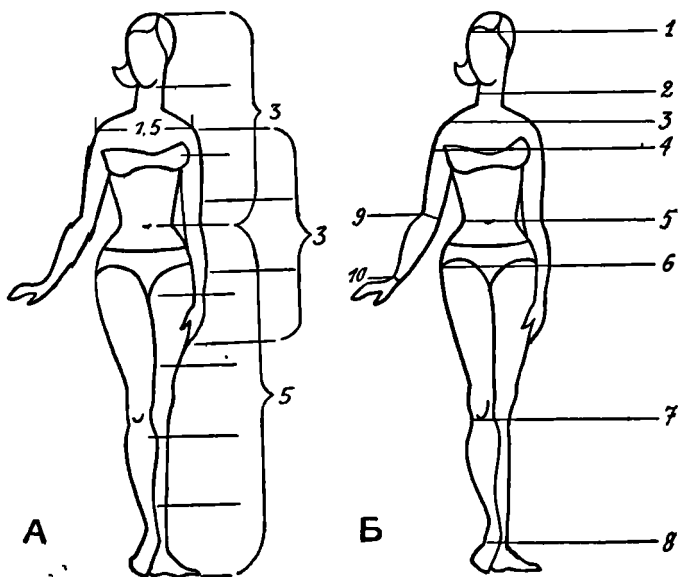
На основе естественных членений тела созданы так называемые конструктивные пояса, которые являются опорными точками для построения всех видов одежды (рис. 3, б).

1. Головной пояс является основой построения головных уборов и причесок.

2. Шейный пояс — основа построения воротников и горловин одежды.

3. Плечевой пояс — основа построения всех форм лифов, накидок, плащей и т. д. Определяет ширину одежды в плечах.

4. Грудной пояс — основа построения одежды сарафанного типа. Определяет объем одежды в области груди.



— 3 —

5. Талевый пояс — основа построения всей одежды прилегающей формы. Определяет основные отношения частей в costume.

6. Бедренный пояс — основа построения различных форм юбок.

7, 8. Коленный и щиколоточный пояса — основа формирования длины одежды.

9, 10. Локтевой и кистевой пояса — основа построения рукавов различных форм и длины.

Все конструктивные пояса расположены по горизонтали и соответственно им размещаются горизонтальные линии одежды. Вертикальные линии одежды располагаются, как правило, симметрично относительно центральной оси (позвоночника).

Костюм создавался на протяжении многих тысячелетий. Из самых примитивных форм постепенно складывались все более сложные формы одежды, которые можно объединить в несколько основных групп.

Самые простые — *накладные формы одежды* (рис. 4, а). Они имеют своей опорой плечевой пояс. Это обычно куски ткани несложного покроя с отверстием для головы.

Накладная одежда не подчеркивает формы тела и в большинстве случаев не имеет плечевых швов. К накладным одеждам можно отнести драпированные формы одежды (хитоны, туники), рубахи туникообразного покроя, плащи и т. д.

В распашных одеждах (рис. 4, б) опора — также плечевой пояс, но они имеют разрез по середине переда (запах, застежка или расходящиеся полы).

Цельнокроенные одежды (рис. 5, а) имеют более сложный покрой (вытачки или шнуровки). Чаще полуприлегающие. Основной опорой является плечевой пояс, но начинают обозначаться и другие конструктивные пояса — грудной, талевый, бедренный.

Отрезные одежды (рис. 5, б) обычно более плотно прилегают к телу, имеют еще более сложный покрой. Они делятся на лиф и юбку. Опорой этих одежд являются все три основных конструктивных пояса — плечевой, талевый и бедренный.

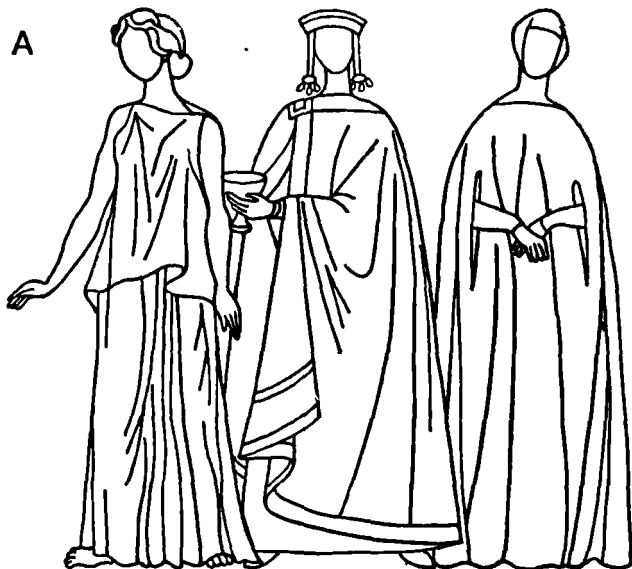
При построении формы костюма следует иметь в виду ее основные свойства: объемность, массивность, пластику, динамику.

Объемность формы (рис. 6). Объемная форма костюма зависит от степени прилегамости костюма к телу. Наименьший объем будет иметь костюм, плотно прилегающий к телу. Формы больших объемов имеют мало точек соприкосновения с телом и опираются на плечевой и талевый пояса.

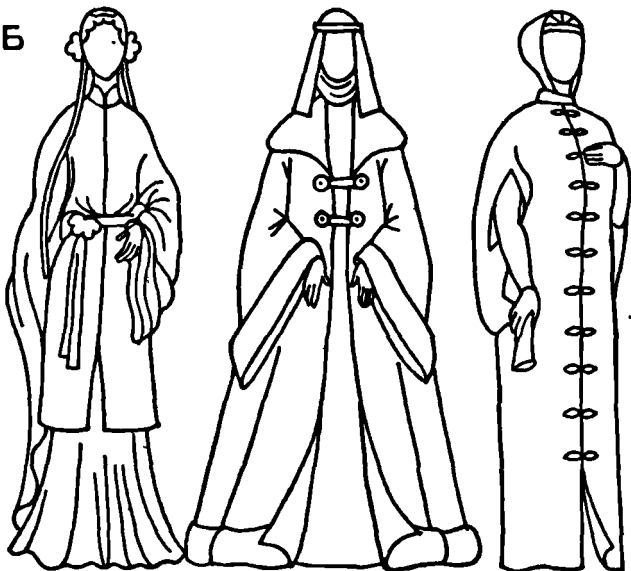
Существуют два принципа построения объемной формы костюма.

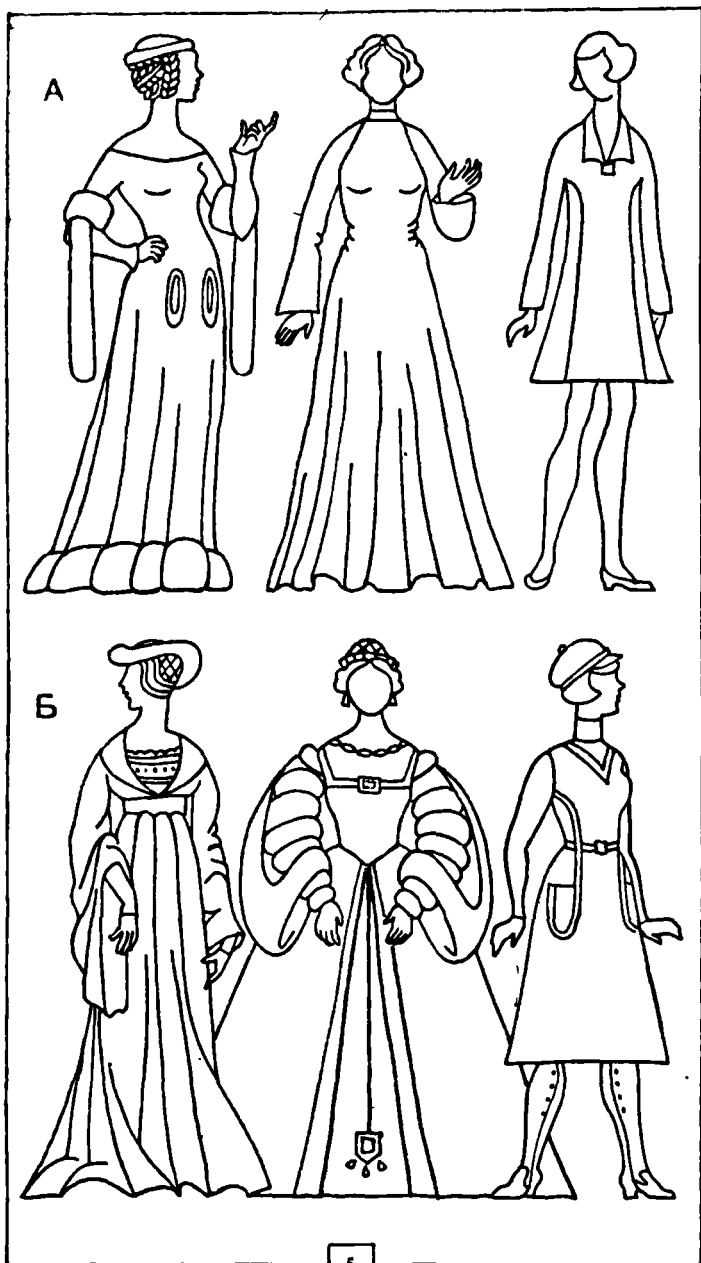
Первый — *гармонии формы* костюма с телом человека. Это соразмерность всех форм и деталей костюма членениям и размерам тела (рис. 7).

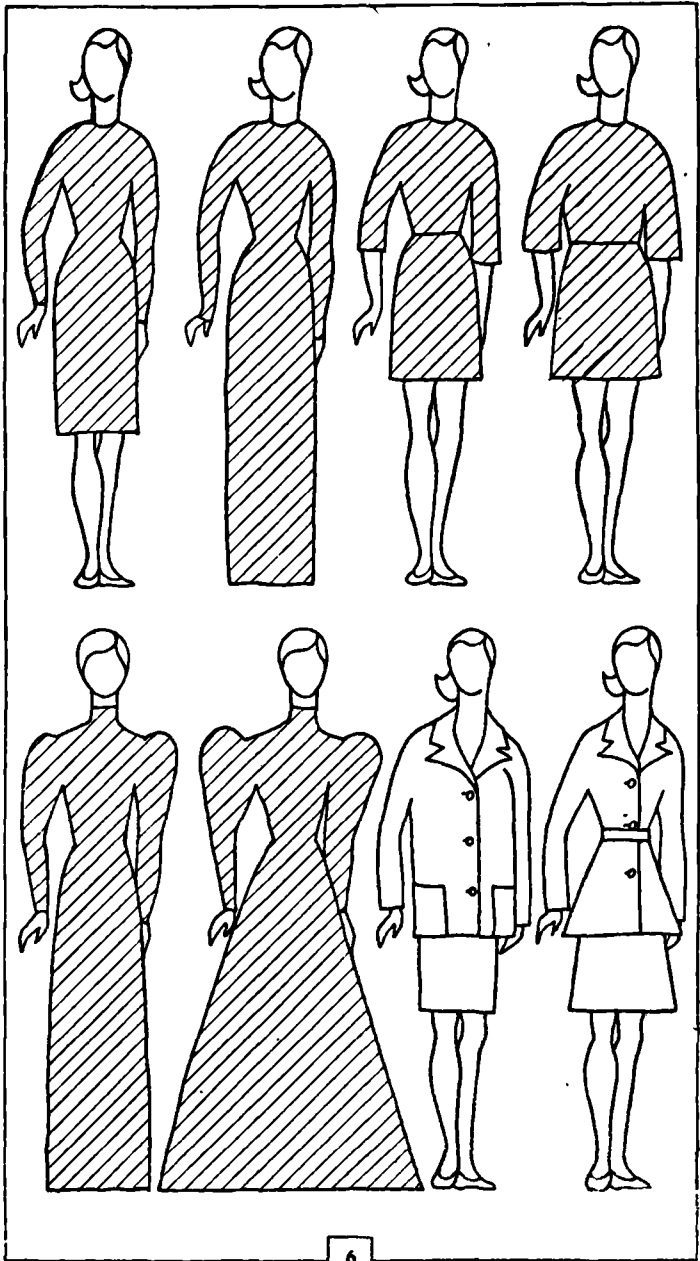
A

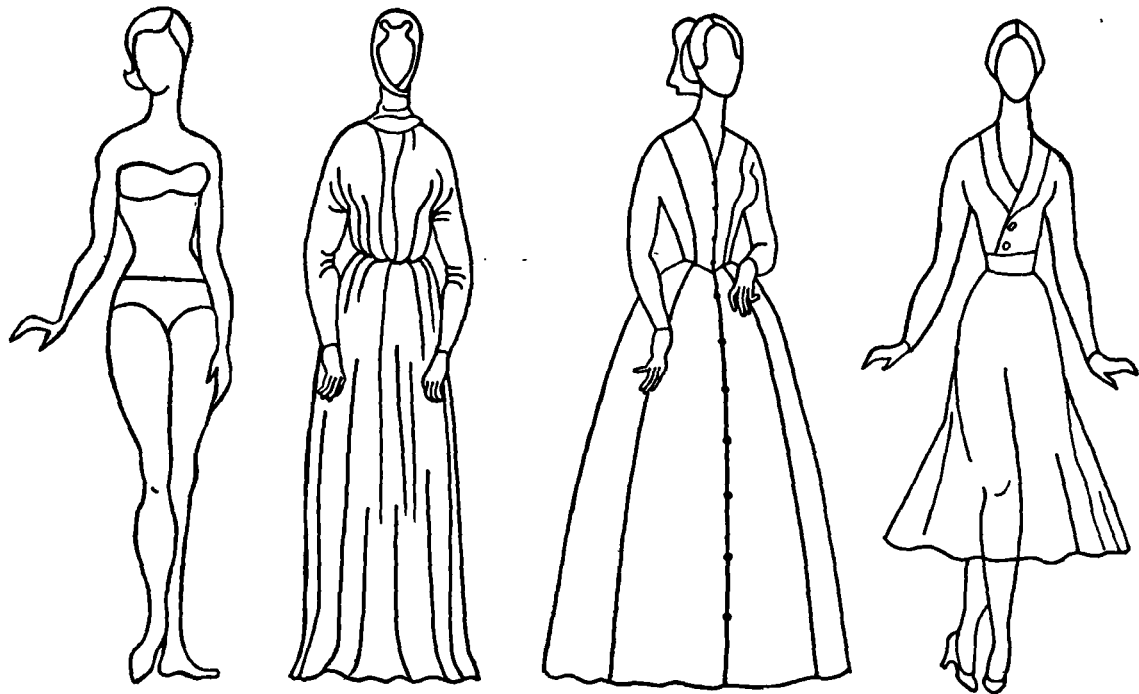


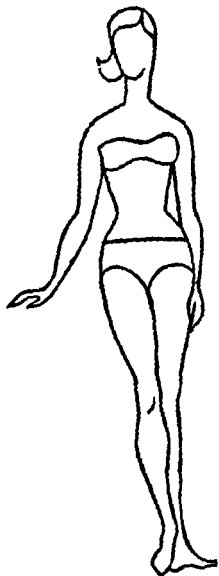
Б









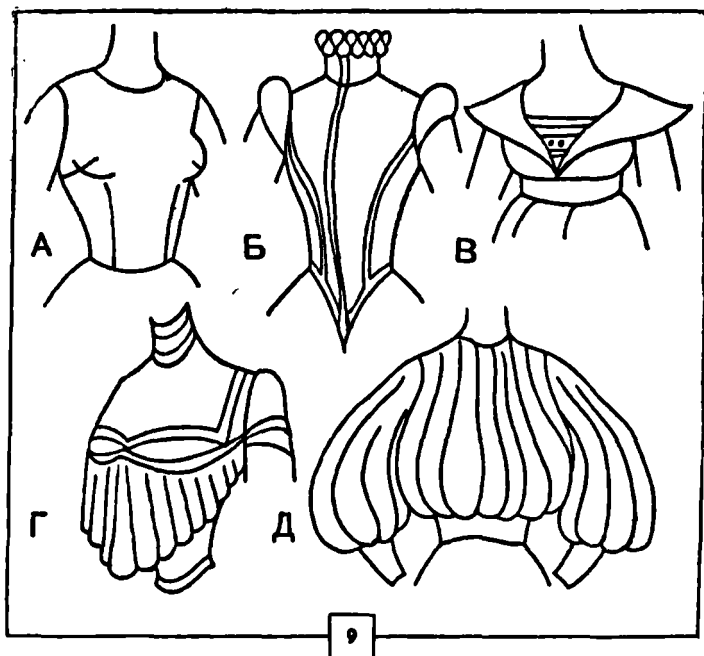


- 8 -



Второй — контраста формы костюма с телом — заключается в том, что тело служит опорой костюма, который нарушает пропорции тела (рис. 8).

Как правило, формы костюма строятся по принципу постепенного убывания объемов кверху, соответственно строению тела.



Нарушение соразмерности между формами тела и отдельными частями костюма может привести к зрительной деформации фигуры.

Так на рис. 9, а лиф повторяет форму тела.

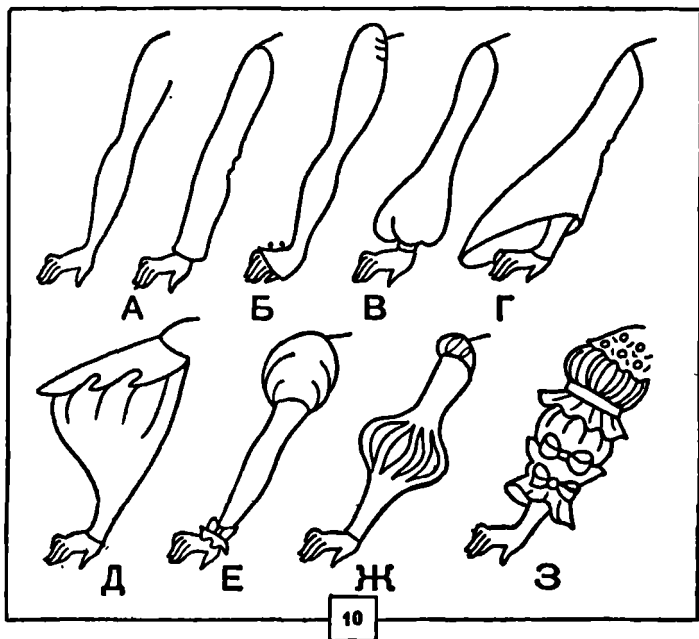
На рис. 9, б лиф деформирует талию — делает ее уже и длиннее.

На рис. 9, в лиф расширяет плечи и укорачивает талию.

На рис. 9, г лиф изменяет форму груди и линию талии.

На *рис. 9, д* лиф с напуском контрастирует с тонкой талией, затянутой поясом.

Рукав может повторять форму руки (*рис. 10, а*), может подчеркнуть ее форму (*рис. 10, а, б*) или, напротив, контрастировать с ней и деформировать ее (*рис. 10, в, г, д, е, ж, з*).



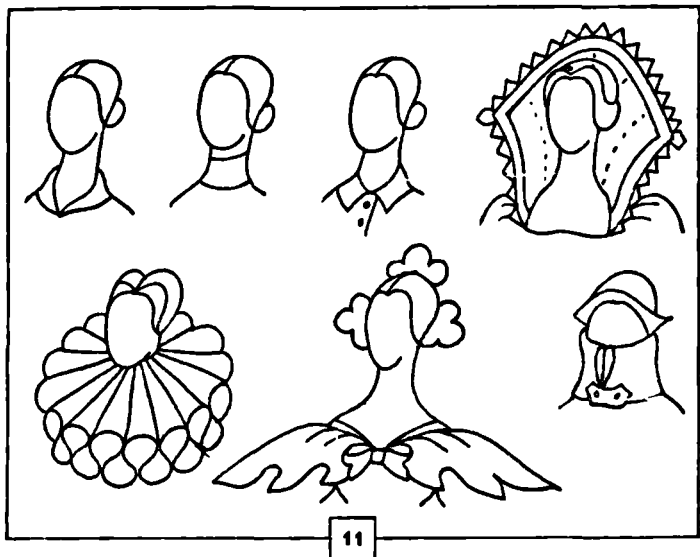
Воротники также формируются по принципу гармонии или контраста (*рис. 11*).

Юбка, как и другие элементы одежды, может гармонизировать или контрастировать с формами тела (*рис. 12*).

Массивность формы (*рис. 13*). При равном объеме можно создать ощущение большей или меньшей тяжести, в зависимости от способов оформления костюма. Мягкое, пластичное формирование костюма делает его более легким (*рис. 13, а, г*).

Жесткое, графичное построение объема, напротив, увеличивает его массу (рис. 13, б).

Применение прямых или выпуклых замкнутых линий утяжеляет костюм (рис. 13, в), наоборот, линии вогнутые, незамкнутые зрительно облегчают его (рис. 13, г).

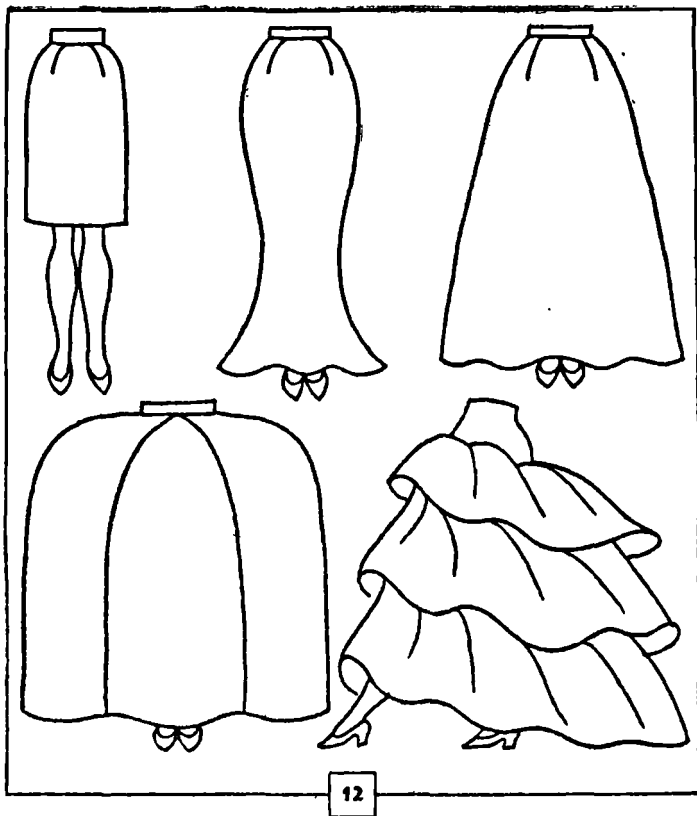


Масса костюма изменяется от степени заполненности его различными линиями, деталями, украшениями (рис. 13, д). Наибольшее заполнение ведет к зрительному увеличению массы костюма, которая определяется масштабами рисунка тканей и размерами деталей — воротника, пояса, карманов и т. д. (рис. 13, е, ж).

Впечатление большей или меньшей тяжести зависит также от цвета и фактуры материи. Шероховатая, рельефная фактура всегда производит впечатление большей массивности формы, нежели гладкая, глянцевая фактура. Светлые тона зрительно увеличивают объем, но уменьшают массу. Темные тона уменьшают объем, но увеличивают массу.

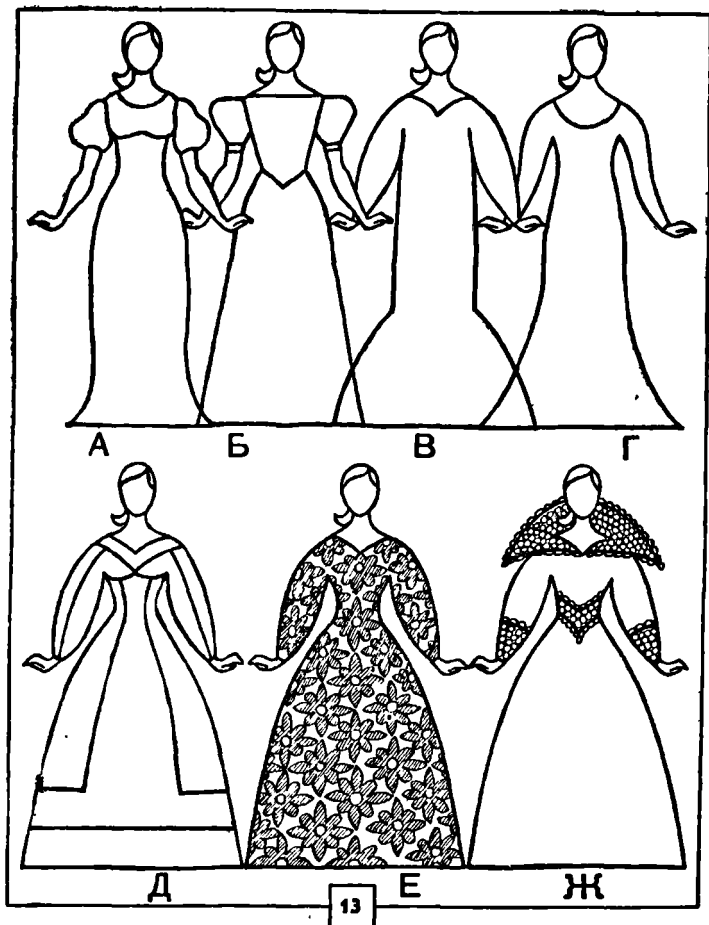
Прозрачные легкие светлые ткани при равных объемах дадут меньшую массу, чем фактурные, плотные и темные.

Пластика формы (рис. 14). Под пластикой формы мы понимаем очертания ее поверхностей, характер переходов одних элементов формы в другие.



Форма пластична, если ее очертания и переходы плоскостей мягкие, постепенные. Жесткие, угловатые формы непластичны. Мягкие формы костюма подчеркивают природную пластичность женского тела. Примером этого может служить костюм Древней Греции (см. рис. 31, а). Применяя неплас-

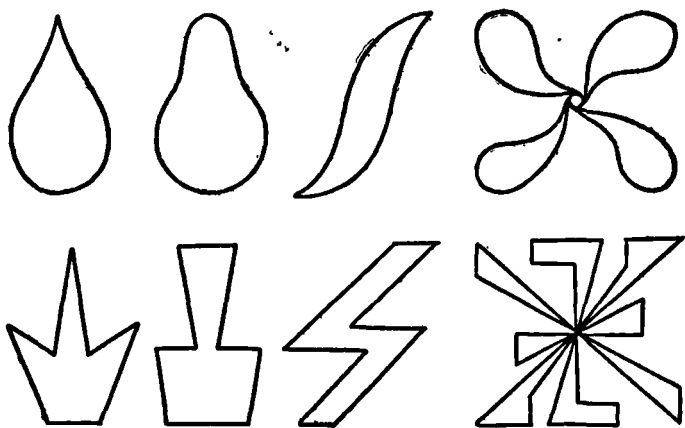
тичные формы костюма, мы придаем женской фигуре несвойственный ей характер (см. рис. 21, в). Говоря о пластике объемной формы костюма, необходимо помнить, что костюм, будучи надет на че-



ловека, постоянно движется вместе с ним, во многом определяя пластику его движений. С другой стороны, от характера движений во многом зависит пластика формы костюма. Мягкие, пластичные формы костюма подчеркивают легкость и грацию дви-

жений. Жесткие, угловатые формы ограничивают подвижность, замедляют движение.

Динамика формы (рис. 15). Рассматривая различные геометрические формы, мы можем отметить, что они вызывают различные эмоциональные оценки. Квадрат производит впечатление устойчивости, равновесия и неподвижности. Прямоугольник, вытянутый в вертикальном направлении, кажется менее устойчивым и более подвижным. Еще

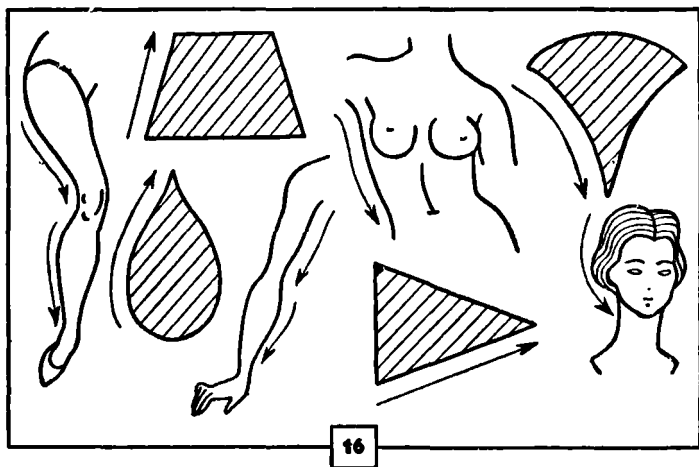
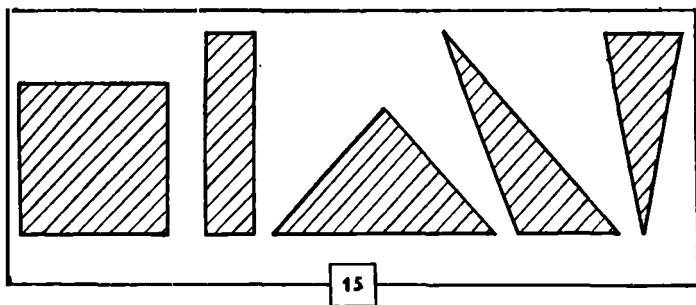


— 14 —

более динамичной кажется нам форма треугольника, причем впечатление подвижности усиливается в зависимости от его характера. Так, асимметричные треугольники наиболее динамичны. Очень неустойчивой выглядит форма треугольника, повернутого вершиной вниз. Округлые формы — круг, эллипс — малоподвижны, но неустойчивы, так как соприкасаются с плоскостью только в одной точке.

Отсюда следует вывод: форма кажется неподвижной (статичной), если ее размеры одинаковы во всех направлениях. Форма производит впечатление движения (динамики), если ее размеры нарастают или убывают. Чем резче изменение размера, тем больше динамика формы. Направление «движения» формы идет от большего размера к меньшему (*рис. 16*).

Наиболее объемная часть женского тела — бедра. Плечи и грудь — меньше бедер, поэтому создается впечатление постепенного движения формы вверх, что придает фигуре легкость, стройность (рис. 17, а). В тех случаях, когда плечи и грудь



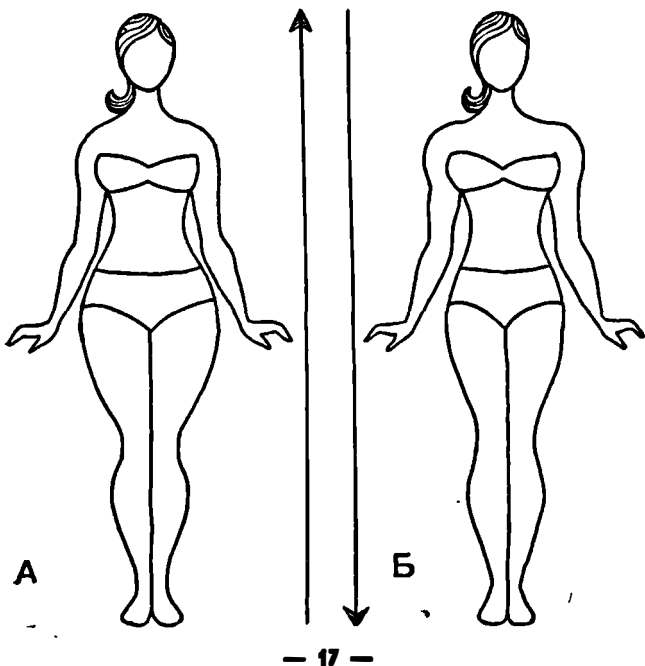
широкие, а бедра узкие, фигура кажется непропорциональной, мужеподобной. Сравнительно небольшой размер стопы придает женской фигуре некоторую неустойчивость. В этом случае движение формы направлено сверху вниз (рис. 17, б).

Оценивая объемные формы костюма, мы производим сравнение их со знакомыми нам геометрическими формами.

Силуэт — самое обобщенное выражение формы костюма; это как бы ее проекция на плоскость.

Именно силуэт выражает коренные изменения формы костюма, принадлежность его той или иной эпохе. История костюма знакомит нас с большим количеством различных силуэтов.

Каждый из них можно мысленно вписать в простую геометрическую фигуру — прямоугольник, треугольник, овал, трапецию и т. д. (отсюда и на-

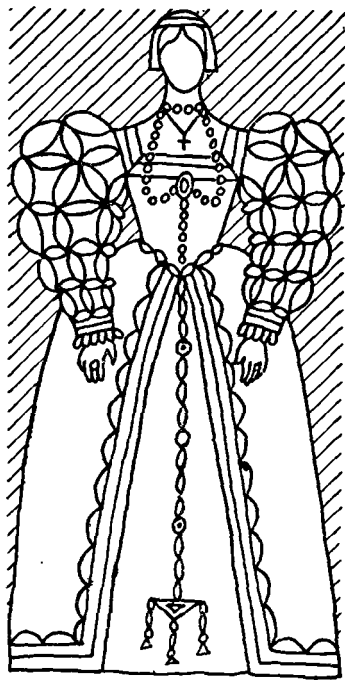


звание силуэтов: прямоугольный, треугольный, овальный).

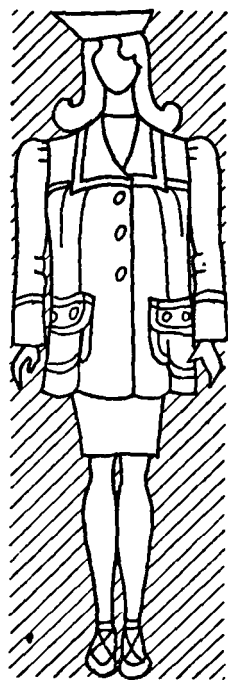
Прямоугольные силуэты (рис. 18). Контурные линии параллельны или близки к параллельным. В различные исторические эпохи эти силуэты изменяли свои пропорции. Прямоугольные силуэты производят впечатление статики, равновесия, спокойствия, строгости. Они придают фигуре некоторую мужеподобность. К прямоугольным силуэтам при-



А



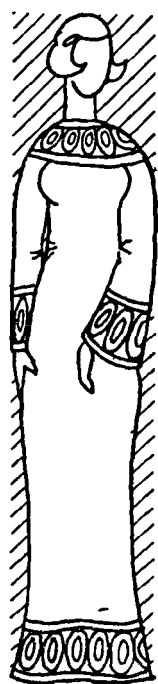
Б



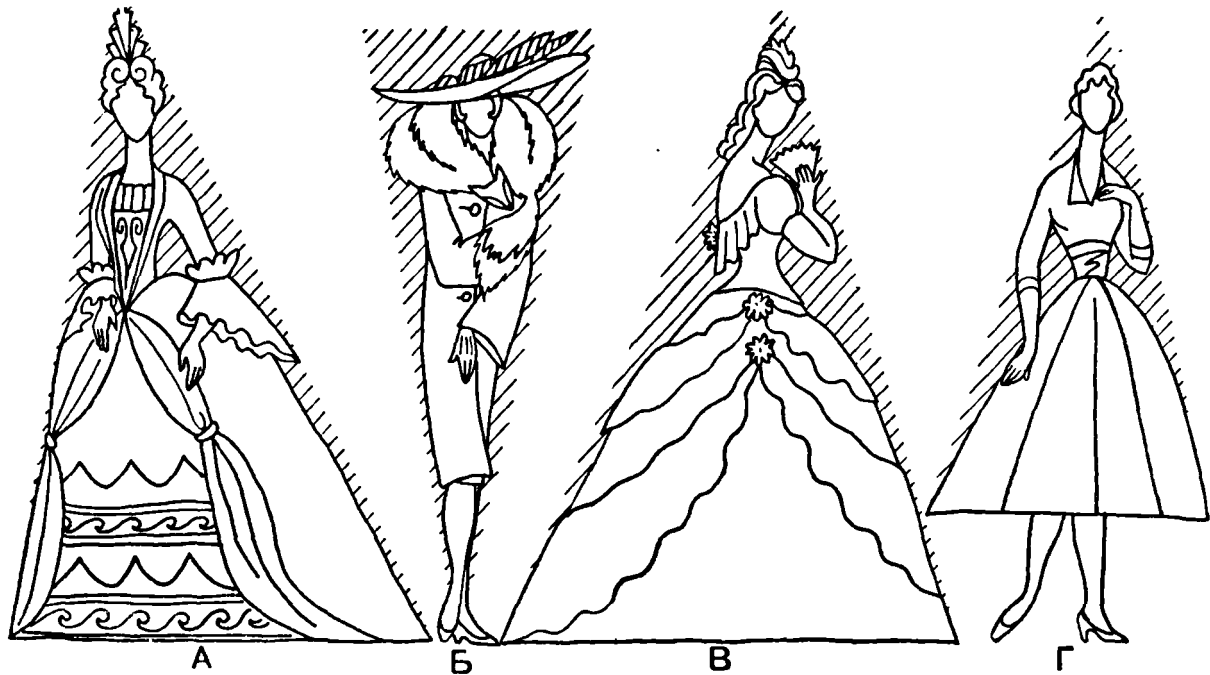
В



Г



Д



бегали чаще всего, когда жесткие формы одежды не должны были выявлять формы тела (рис. 18, б) или когда мода диктовала искусственное сближение женской и мужской фигур (рис. 18, в).

Чем более вытянутым по вертикали является прямоугольный силуэт, тем более стройной и высокой будет казаться фигура (рис. 18, а, г, д).

Треугольные силуэты (рис. 19). Основные контурные линии находятся под углом друг к другу и пересекаются где-то в воображаемой точке. Эти силуэты обычно придают фигуре легкость, женственность, стройность. Они более динамичны, чем прямоугольные, так как форма устремляется от основания к вершине. Чем шире основание треугольника, описывающего силуэт (за основание принимается, как правило, низ юбки), и чем ниже его вершина (головной убор, прическа), тем фигура устойчивее (рис. 19, а, в). Устойчивость силуэта зависит также от длины юбки. Если треугольник поставлен основанием на пол, фигура устойчива. Чем дальше отстоит основание треугольника от пола, тем менее устойчивой кажется фигура (рис. 19, г).

Если основание треугольника неширокое, а его вершина находится высоко, фигура выглядит выше, стройнее, динамичнее.

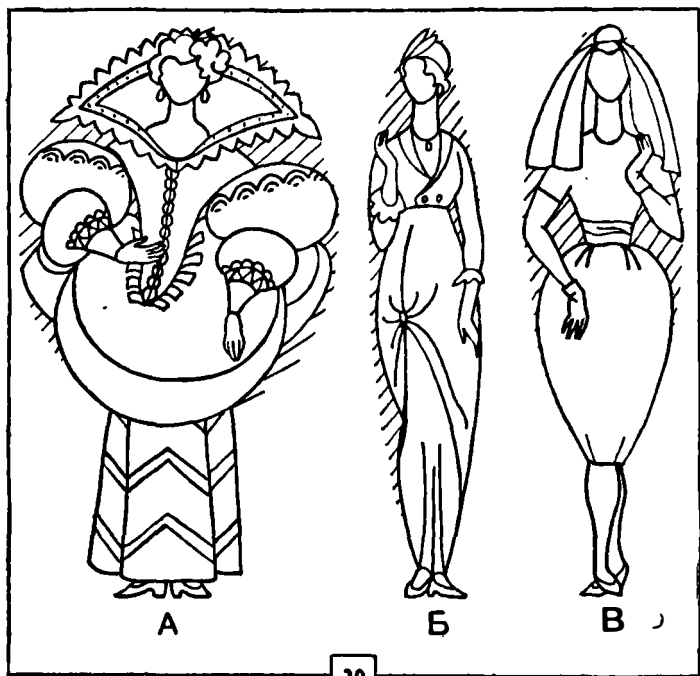
Чем динамичнее форма, тем она менее устойчива. Неустойчивым кажется треугольный силуэт, вершина которого повернута вниз (рис. 19, б). Асимметричные треугольники силуэта производят впечатление большей подвижности и меньшей устойчивости.

Овальные силуэты (рис. 20). Основные контурные линии — плавные выпуклые кривые. Эти силуэты обычно придают фигуре мягкость, женственность (рис. 20, б, в). Чем больше овал приближается к кругу, тем ниже и шире становится фигура (рис. 20, а). Вытянутый овал несколько удлиняет фигуру (рис. 20, б).

Сложные силуэты (рис. 21). Это силуэты, которые нельзя вписать в простую геометрическую фигуру. Схематично их можно представить в виде комбинации из нескольких геометрических форм. Обычно усложненные силуэты искажают естествен-

ные пропорции тела. Они редко входят в моду и очень быстро заменяются более простыми.

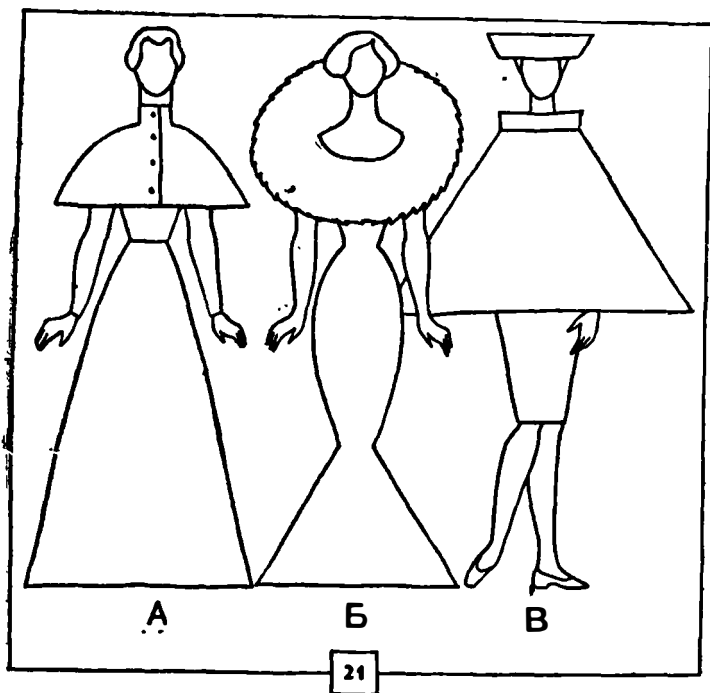
Любой костюм, будучи подвижной формой, имеет два основных силуэта — фронтальный и про-



фильный (рис. 22). Костюмы жестких, статичных форм почти не изменяются при движении. У таких костюмов фронтальный силуэт выразительнее профильного (рис. 23, а). Костюмы мягких форм меняются при движении, поэтому более выразителен у них профильный силуэт (рис. 23, б). Острота и характер фронтального или профильного силуэта определяются иногда формой каркасов (кринолина, турнюра, корсета и т. п.) (рис. 22, а, б, в, г).

Пропорции. Гармония человеческого тела и соразмерность его частей являются основой пропорциональных отношений частей костюма. Эти отно-

шения определяются путем сравнения размеров и объемов костюма с размерами и объемами тела. Длина и объем рукава соразмеряются с длиной и объемом руки. Отношение размеров лифа к юбке

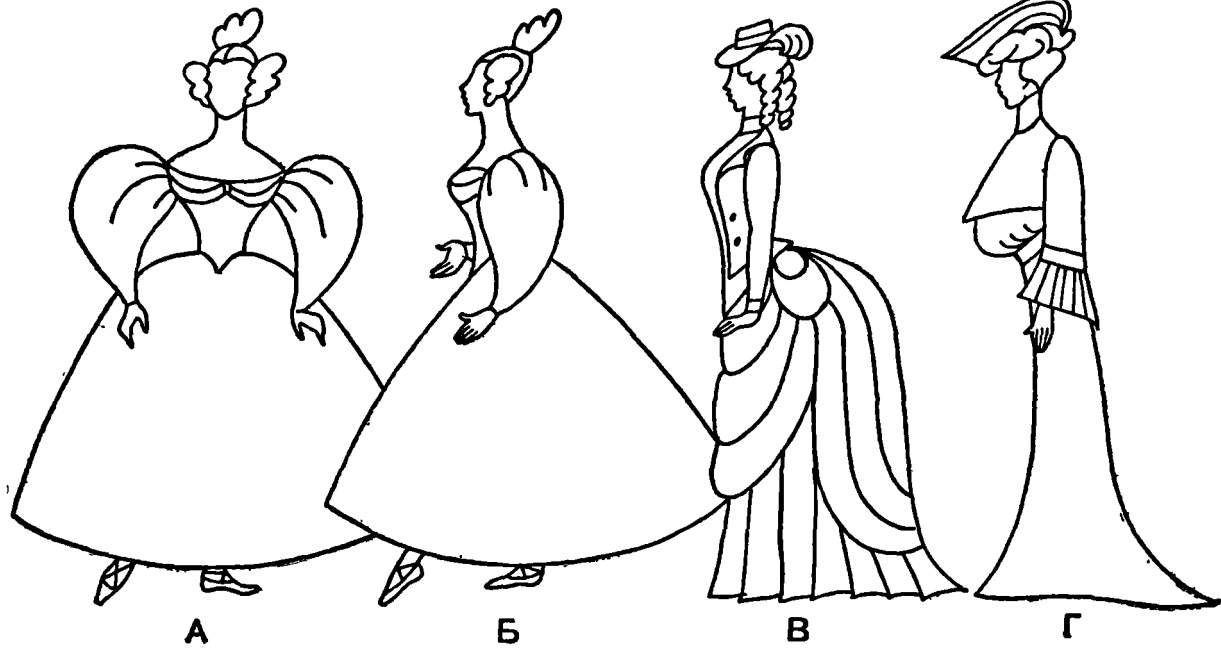


диктуется делением тела на верхнюю и нижнюю части от линии талии. Объем юбки устанавливается соразмерно объему талии и бедер, ее длина — соразмерно расстоянию от талии до колена, до щиколотки или основания стопы.

Размеры воротника определяются в зависимости от окружности шеи и ширины плеч и т. д.

Пропорциями в костюме можно назвать соразмерные отношения частей костюма между собой в зависимости от пропорций человеческого тела.

Применяя в костюме те или иные пропорции, мы добиваемся зрительного впечатления уравновешенности, покоя, плавного или резкого движения.



А

Б

B

Г

Пропорции бывают гармоничные, подобные и контрастные.

Гармоничные пропорции. Все части костюма по величине близки к естественным пропорциям тела и в большинстве случаев соотносятся по

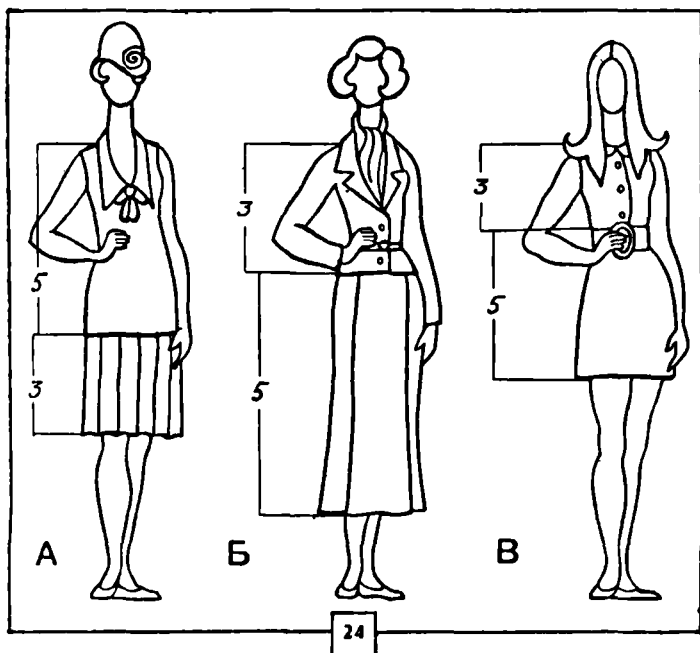


принципу «золотого сечения» (рис. 24), которое делит целое на части так, что большая часть относится к меньшей, как целое относится к большей части. Количественно это отношение можно выразить как 3 : 5; 5 : 8; 8 : 13 и т. д.

Такое отношение частей воспринимается нами как наиболее гармоничное. Оно часто встречается в природе и, очевидно, является оптимальным вариантом. Например, если провести вертикальные и горизонтальные оси в желуде, листе березы, ку-

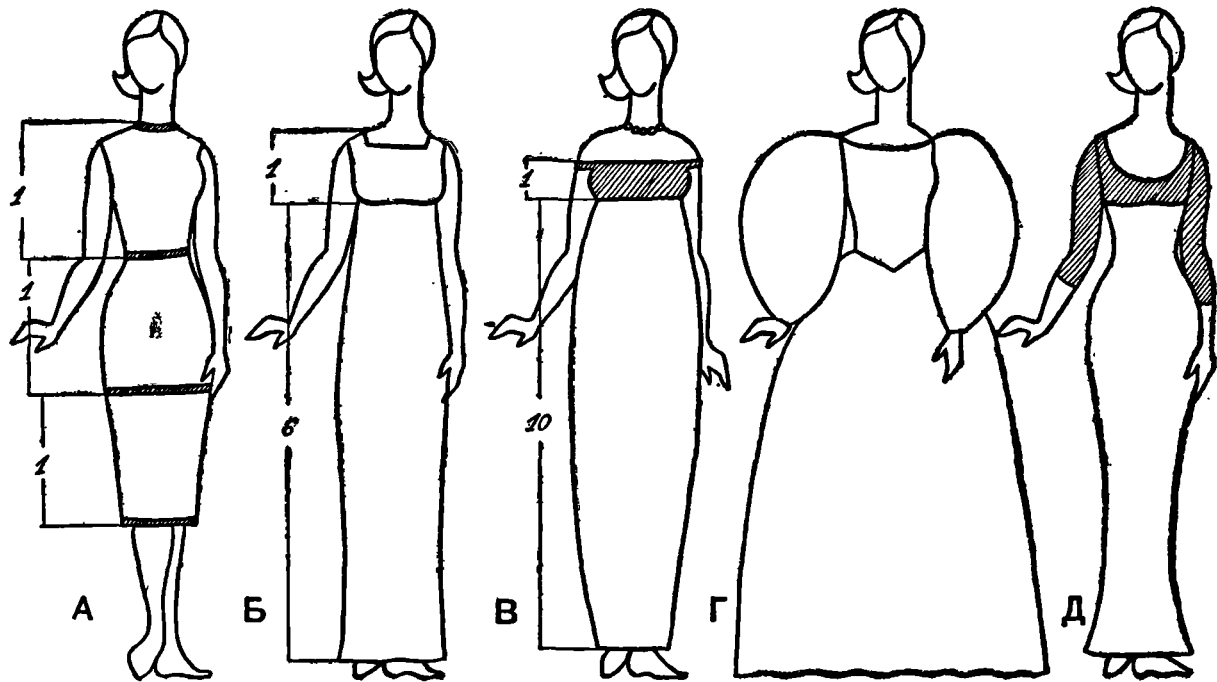
рином яйце, то точка их пересечения разделит вертикальную ось в отношении «золотого сечения». Отношение длин вертикальной и горизонтальной осей тоже соответствует «золотому сечению»,

Принцип «золотого сечения» открыли древние



греки, которые применяли его в архитектуре и прикладном искусстве. Использование в costume пропорций «золотого сечения» органично связано с пропорциями женской фигуры. Линия талии, например, делит фигуру именно в отношении «золотого сечения», поэтому она является основой пропорциональных отношений в costume.

В разные периоды мода диктует свои пропорции costume. Но каждый раз после некоторых колебаний в ту или иную сторону гармония восстанавливается.



В 20-е годы XX века линия талии переносится на бедра. Юбка укорачивается — наступает равновесие частей, правда, несколько непривычное для глаза (*рис. 24, а*). В 30-е годы юбка сильно удлиняется, талия же снова переносится на естественное место. Из-за этого лиф кажется коротким, а юбка слишком длинной. Фигура выглядит непропорциональной. Возникает необходимость восстановить равновесие. Появляются так называемые баски у лифа (*рис. 24, б*). С появлением «мини» юбок равновесие снова нарушилось. Если линия талии остается на естественном месте — фигура кажется тяжелой в верхней части. Поэтому при длине «мини» талия либо несколько завышается за счет широкого пояса, либо не фиксируется (неотрезное платье), и, таким образом, опять устанавливаются привычные глазу отношения (*рис. 24, в*).

Подобные пропорции (рис. 25, а). Части костюма равны по величине между собой. В тех случаях, когда костюм плотно прилегает к фигуре, объемы и размеры его являются подобными в отношении к фигуре. Если при этом платье делится на равные части, костюм приобретает черты некоторого однообразия, неподвижности, статики.

Контрастные пропорции (рис. 25, б, в, г, д). Части костюма резко противоположны по размерам между собой и по отношению к объемам и пропорциям фигуры. Такие отношения частей костюма производят впечатление динамики формы, зрительного нарушения пропорций тела. Наиболее выразительны кратные контрастные отношения, то есть меньшая часть укладывается в большей целое число раз, причем разница между числителем и знаменателем больше трех ($1/4$, $1/5$, $1/6$ и т. д.).

Часто в одном костюме применяются различные типы пропорций.

Контрастное отношение костюма к фигуре может быть смягчено гармоничным сочетанием его частей между собой (*рис. 25, г*). И, наоборот, форма костюма, повторяющая фигуру, может быть оживлена контрастным отношением его частей (*рис. 25, д*).



Используя различные пропорциональные отношения, мы находим большое количество разнообразных и интересных решений костюма.

Линии. С помощью линий мы можем добиваться выразительности силуэта костюма и отдельных его деталей (*рис. 26*).

Линии, очерчивающие внешние контуры формы костюма, называются силуэтными линиями. Они являются определяющими в создании характера костюма (*рис. 26*).

Линии, при помощи которых создается внутренняя разработка силуэта (фасон), называются линиями фасона или фасонными линиями. Линии фасона неразрывно связаны с линиями силуэта и подчинены им. Они усиливают выразительность линий силуэта.

Единство характера линий силуэта и фасона помогает созданию целостности образного и стиливого решения костюма. Однообразие в применении линий одного и того же характера может привести к монотонности и невыразительности костюма.

Линии, создающие непосредственно объемную форму костюма, его конструкцию, называются *конструктивными* (*рис. 26, г*).

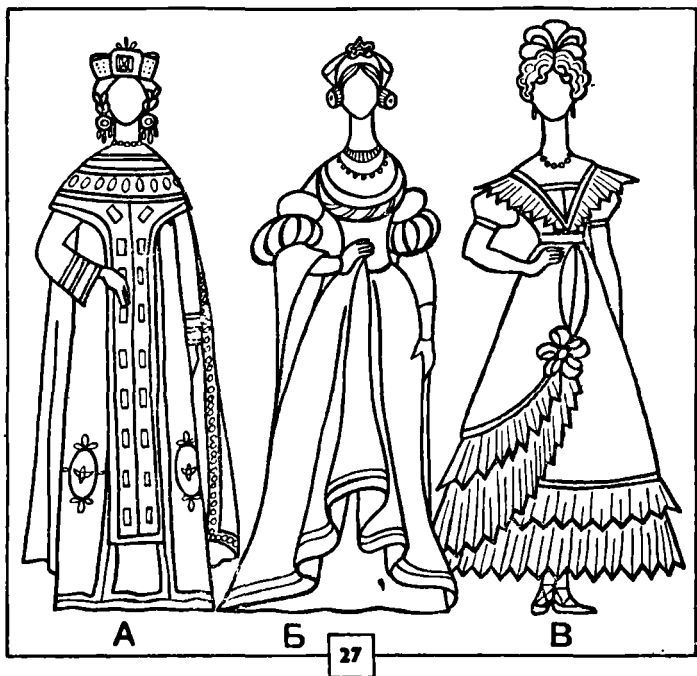
Линии, которые служат украшением костюма и которые можно убрать, не нарушив формы костюма, называются *декоративными* (*рис. 26, д*). Декоративные линии в костюме обычно подчиняются конструктивному, а часто совпадают с ними (*рис. 26, А, Б*).

Наш глаз воспринимает линию как траекторию движения, поэтому от характера линий в большой мере зависит впечатление неподвижности или движения формы костюма. Прямые линии вызывают ощущение покоя, неподвижности (*рис. 27, а*). Мягкие, плавные линии производят впечатление неторопливого движения (*рис. 27, б*). Линии, имеющие резкие углы и изломы (ломанные линии), производят впечатление резкого движения, неустойчивости (*рис. 27, в*).

В костюме могут сочетаться линии, разные по характеру. Например, строгость прямых линий силуэта смягчается плавностью линий фасона.

Линии располагаются в трех основных направлениях.

Вертикальные линии (рис. 26, б) создают видимость удлинения фигуры и усиливают динамику формы.



Горизонтальные линии (рис. 26, а) зрительно расширяют фигуру, сокращают рост и придают форме большую устойчивость, статичность.

Диагональные линии (наклонные) (рис. 26, в, д) усиливают динамику формы, зрительно расширяют фигуру в том месте, где они расходятся, и сужают ее в точке сближения.

В любом костюме могут присутствовать линии всех трех направлений, но в зависимости от композиционного замысла, акцентируется одно из них.

Гармоничное сочетание линий всех направлений

с выделением одного направления как главного — основа линейной композиции костюма.

Выбор места и направления линий фасона зависит от характера силуэта. Прямой силуэт практически сочетается с любым расположением и направлением линий: горизонтальная линия в верхней части костюма зрительно расширит плечи, линия низа жакета подчеркнет ширину бедер, а декоративная линия (оборка, вышивка, кант) по подолу завершит прямоугольную форму. Центральный шов, вертикальные рельефы, наклонные линии не нарушат устойчивости силуэта (см. рис. 18).

Линии диагональных направлений наиболее выразительно смотрятся в треугольных силуэтах (см. рис. 19, а, в, г). Центральная осевая линия подчеркивает стремление силуэта вверх. Горизонтальные линии в этих силуэтах нежелательны, так как они ослабляют динамику формы.

Вертикальные и горизонтальные линии почти не применяются в овальных силуэтах. Наиболее приемлемы мягкие наклонные линии, повторяющие линии силуэта (см. рис. 20, б).

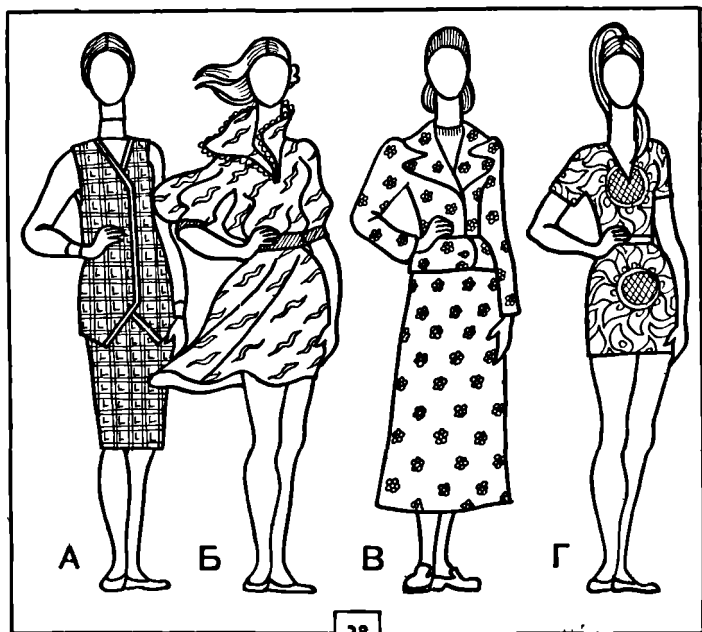
В каждом костюме существует так называемая «главная» линия. Главная линия определяет его характер, подчеркивает назначение и стилевое решение, это может быть как конструктивная, так и декоративная линия (рис. 26, б, в).

Материал. Форма костюма зависит от физико-механических и эстетических свойств ткани, из которой выполнен тот или иной костюм. К физико-механическим свойствам относятся упругость, толщина, плотность, вес, растяжимость и др.

Упругие ткани хорошо «держат» форму. Из них можно делать объемные контрастные костюмы. Платья, прилегающие к фигуре или драпированные, делают из мягких, эластичных тканей. Изделия из них динамичны и усиливают впечатление легкости, гибкости (рис. 24, 49). Ткани жесткие, торчащие используют для создания контрастных форм (рис. 21, в). Материалы плотные, тяжелые — для форм простых, статичных (рис. 28, а, рис. 52).

Легкие, прозрачные ткани применяют для форм свободных, мягких, струящихся (рис. 28, б). Кос-

тюмы из таких тканей должны быть предельно просты по конструкции, так как обилие швов нарушит форму.

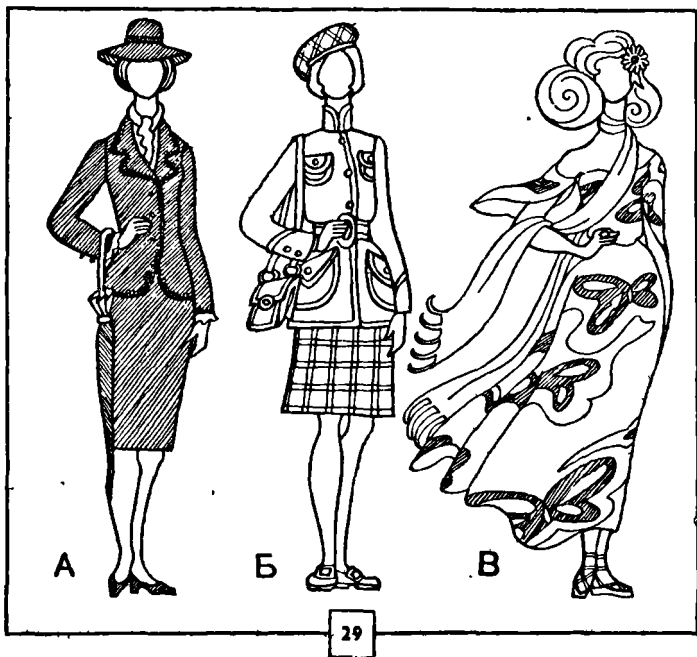


28

К эстетическим свойствам относятся фактура, рисунок и цвет материала.

От поверхности ткани в большей степени зависит выразительность костюма. Ворсовые материи, сукно, любые толстые ткани с рыхлой структурой (в какой бы они ни были окрашены цвет) зрительно увеличивают фигуру. Они создают впечатление тяжести, монументальности и требуют крупных, нерасчлененных форм костюма. Ворсовые ткани целесообразно применять в простых конструкциях (во время стачивания и утюжки швов ворс приминается). Глянцевые ткани (атлас, сатин-дубль и т. п.) выявляют особенности фигуры (как положительные, так и отрицательные). Такие ткани часто сочетают с матовыми или шероховатыми тканями.

Рисунок ткани должен соответствовать форме костюма по своим стилевым качествам, цветовой и графической выразительности. Строгая форма тре-



бует соответствующего рисунка ткани (рис. 29, а, б), и, наоборот, легкая, динамичная форма находит подтверждение в рисунке (рис. 29, в).

Необходимо соразмерять масштаб рисунка и формы костюма. Ткани с крупным рисунком требуют простой конструкции (рис. 28, г). Ткани с мелким рисунком могут применяться для костюмов любых конструкций (рис. 28, в). Гладкокрашенные ткани выявляют декоративные конструктивные линии костюма.

Цвет. Воздействие цвета на чувства человека — результат восприятия физических и психофизиологических качеств цвета.

Физические качества цвета определяются восприятием световых электромагнитных волн раз-

личной длины, вызывающих у нас ощущение различных цветов.

Последовательное изменение длины волны изменяет и главное физическое качество цвета — цветовой тон.

Ряд цветов, расположенных в порядке уменьшения длины волны, называется спектром. Основные цвета спектра располагаются следующим образом: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

Кроме спектральных цветов существуют еще пурпурные цвета, которых нет в спектре. Они возникают в результате смешения красного и фиолетового цветов.

Спектральные и пурпурные цвета называются хроматическими цветами (от греческого слова «хромос» — цвет). Хроматические цвета отличаются друг от друга цветовым тоном (длиной волны), светлотой и насыщенностью.

Светлота определяется количеством белого или черного в данном цвете. Возьмем, например, чистый красный цвет. Добавляя в него белый, мы будем увеличивать его светлоту. Добавляя к тому же красному цвету черный, мы будем уменьшать его светлоту. Насыщенность определяется количеством чистого спектрального цвета в данном цвете.

Смешивая спектральный цвет с любым другим, мы тем самым уменьшаем его насыщенность. Так, например, коричневый — это малонасыщенный красный цвет (он состоит из красного и черного). Розовый цвет тоже малонасыщенный (он составлен из красного и белого).

Кроме хроматических цветов существует ряд ахроматических. Это черный, белый и все оттенки серого. Они отличаются друг от друга только по светлоте.

Если расположить все спектральные и пурпурные цвета по кругу, образуется так называемый цветовой круг. Главными в этом круге являются четыре цвета — желтый, синий, красный и зеленый. Эти цвета попарно располагаются в цветовом круге на противоположных концах диаметра и называются взаимно дополнительными (красный с зе-

ленным, синий с желтым). Промежуточные между ними цвета также имеют дополнительные пары, находящиеся тоже на концах соответствующих диаметров.

Цвета, находящиеся в спектре в промежутке между главными цветами, называются родственными. Существует четыре группы родственных цветов (см. *вклейку*).

Человек в процессе эволюции, воспринимая многоцветие окружающего мира, привык ассоциировать цвета с определенными понятиями. Это явление относится к психофизиологическим свойствам цвета. Доказано, что цвет способен влиять на чувства и настроения человека. Синие и зеленые цвета вызывают ощущение холода, красные и оранжевые — тепла; светлые, чистые цвета создают впечатление легкости, темные кажутся тяжелыми.

Цвета обладают свойствами «выступления» и «отступления».

Предметы, окрашенные в светлые и теплые цвета, как бы приближаются к нам и увеличиваются в объеме. Такие же предметы, окрашенные в темные и холодные цвета, отступают и уменьшаются.

Наиболее «выступающим» цветом является желтый, самым «отступающим» — синий.

Наконец, цвета являются символом тех или иных понятий или чувств. Черный цвет у многих народов — цвет печали, зла, скорби. Белый — символ чистоты, мудрости. Красный — цвет радости, любви, свободы. Желтый — цвет измены, разлуки и т. д.

К психофизиологическим свойствам можно также отнести одновременный светлотный и хроматический контрасты цветов — это кажущееся изменение цвета под влиянием окружающих цветов. На светлом фоне все цвета как бы становятся темнее, на темном — светлее. Любой хроматический цвет на фоне насыщенного цвета либо теряет часть своей насыщенности, либо приобретает оттенок цвета, дополнительного к фону. Так, красный на зеленом фоне краснеет, желтый на синем — желтеет, синий

на зеленом становится менее насыщенным и приобретает фиолетовый оттенок и т. д. Действие этих контрастов проявляется тем значительнее, чем больше разница площадей между цветовым пятном и фоном. Если границы пятна и фона будут четкими, действие контраста усилится. Мягкое касание границ ослабляет действие контраста. Чем протяженнее граница касания пятна и фона, тем сильнее действие контраста.

Цвет костюма неразрывно связан с цветом грима и прически. Необходимо учитывать, что костюм, взаимодействуя с цветом кожи, придает ей дополнительный оттенок. Красный костюм дает зеленоватый оттенок, поэтому теплый тон лица станет несколько землистым. Синие, зеленые, голубые цвета подчеркивают свежесть теплых красок лица и волос. Можно избежать нежелательного влияния цвета костюма на цвет лица, добавив у ворота деталь нейтрального цвета — белого, серого, черного и т. д.

Все сочетания цветов можно разделить на три основные группы.

1. *Сближенные* — несколько оттенков одного цвета (разница между ними в светлоте) либо сочетание родственных цветов. Сближенным может быть и отношение ахроматических тонов, например несколько оттенков серого.

2. *Контрастные* — сочетания цветов, резко противоположных по своим свойствам: синего — желтого (дополнительных), белого — черного (ахроматических), красного — белого, (чистых спектральных с ахроматическими), синего — желтого — красного (основных) и любых трех цветов спектра, находящихся на концах равностороннего треугольника. Контрастные сочетания цветов усиливают динамику формы и выразительность костюма.

3. *Сближенно-контрастные* — отношение двух или нескольких родственных цветов к контрастным к ним цветам; два оттенка красного с белым (сближенные хроматические с контрастным к ним ахроматическим), несколько оттенков серого с красным (несколько ахроматических с контрастным к ним хроматическим) и т. д.

Свойства ахроматических цветов: Черный цвет объединяет цвета, держит композицию, усиливает выразительность костюма, резко очерчивает силуэт. На черном фоне все цвета кажутся ярче и ближе («выступают»). Белый облегчает гамму.

На белом фоне все цвета смотрятся более чистыми, светлыми, нарядными. Серые цвета обладают свойством создавать мягкие переходы от цвета к цвету и хорошо сочетаются почти со всеми хроматическими цветами. Цвет изменяется под воздействием освещения.

При обычном электрическом освещении красный, оранжевый цвета светлеют и становятся ярче; желтый цвет бледнеет, голубой темнеет и становится зеленее, синий темнеет, зеленый становится теплее, фиолетовый цвет приобретает красноватый оттенок.

При красном свете красный, оранжевый цвета краснеют, желтый оранжевеет, белый розовеет, черный темнеет, зеленый становится менее насыщенным и темнеет, синий приобретает фиолетовый оттенок, фиолетовый цвет краснеет. При зеленом свете красный цвет теряет насыщенность и темнеет, оранжевый становится грязным и темнеет, белый зеленеет, зеленый становится ярче, синий обретает холодный оттенок, фиолетовый цвет темнеет. При синем свете красный и оранжевый цвета темнеют, желтый становится грязным и темнеет, зеленый темнеет и становится холоднее, фиолетовый синеет, синий становится ярче, белый цвет голубеет.

Ритм (рис. 30). Наш глаз постоянно встречает в природе логическую последовательность расположения элементов формы, постепенность переходов от одного качества к другому. Именно поэтому в основе гармоничного построения формы в костюме (как и в архитектуре) лежат ритмические построения.

Они служат средством создания динамики формы костюма и объединения всех элементов формы в единое законченное целое.

Под ритмом в композиции костюма подразумеваются закономерное чередование и повторяемость

элементов формы (объемов, линий, цветовых пятен и т. д).

Ритмическое расположение элементов формы всегда создает впечатление движения. В зависимости от того, какой вид ритма применен, это движение будет равномерным, плавным, резким, порывистым, сложным.

Различают две группы ритмических построений. Принадлежность ритма к той или иной группе зависит от степени «подвижности» его элементов.

I. *Статичные ритмы.* В основе ритмических построений этой группы лежат одинаковость элементов формы и принцип симметрии.

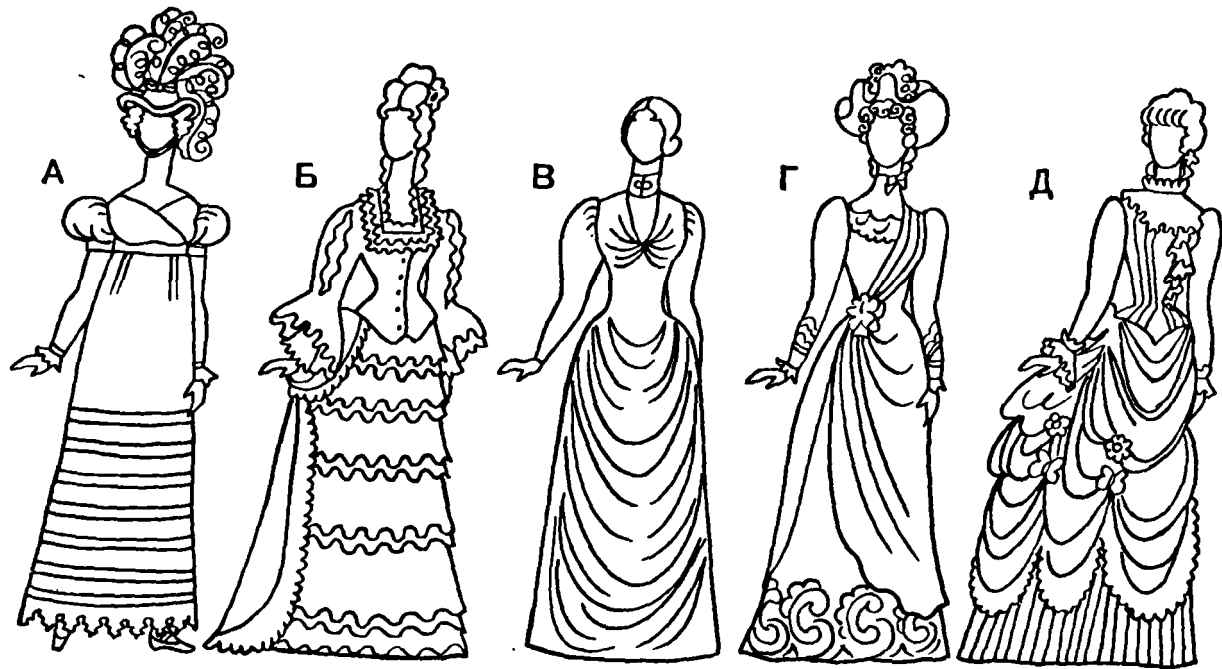
1. Прямой равномерный ритм (рис. 30, а) характеризуется повторностью равных элементов формы с равными интервалами между ними. Такое ритмическое построение производит впечатление очень медленного, прямолинейного равномерного движения формы.

2. Пропорционально последовательный ритм (рис. 30, б) характеризуется постепенным переходом одного качества в другое.

Такой ритм производит впечатление плавного движения элементов формы.

II. *Динамичные ритмы.* В основе ритмических построений этой группы лежат контрастное отношение элементов формы костюма, их асимметричное расположение, сложность траектории движения. Динамичные ритмы строятся на резком, быстром качественном и количественном изменении элементов формы (интервалов, размеров и т. д.). Они могут быть радиально-лучевыми (линии сходятся в одну точку симметрично или асимметрично) (рис. 30, в, г) или сложно-асимметричными (не имеют оси симметрии, элементы формы располагаются в сложном, стремительном движении) (рис. 30, д).

Отделка (рис. 31). Определение характера, места и количества отделки — важный этап работы над композицией костюма. От этого в большой мере зависят общая выразительность, цельность и стилевая завершенность костюма. Во все времена



отделкой украшали и подчеркивали те линии и формы костюма, которые являлись наиболее характерными.

В Древней Греции применялась узкая кайма вышивки, проходящая параллельно краям одежды. Такая отделка подчеркивала пластику складок и усиливала впечатление подвижности костюма. Сравнительно малое количество отделки гармонировало с лаконичной, строгой формой костюма (рис. 31, а).

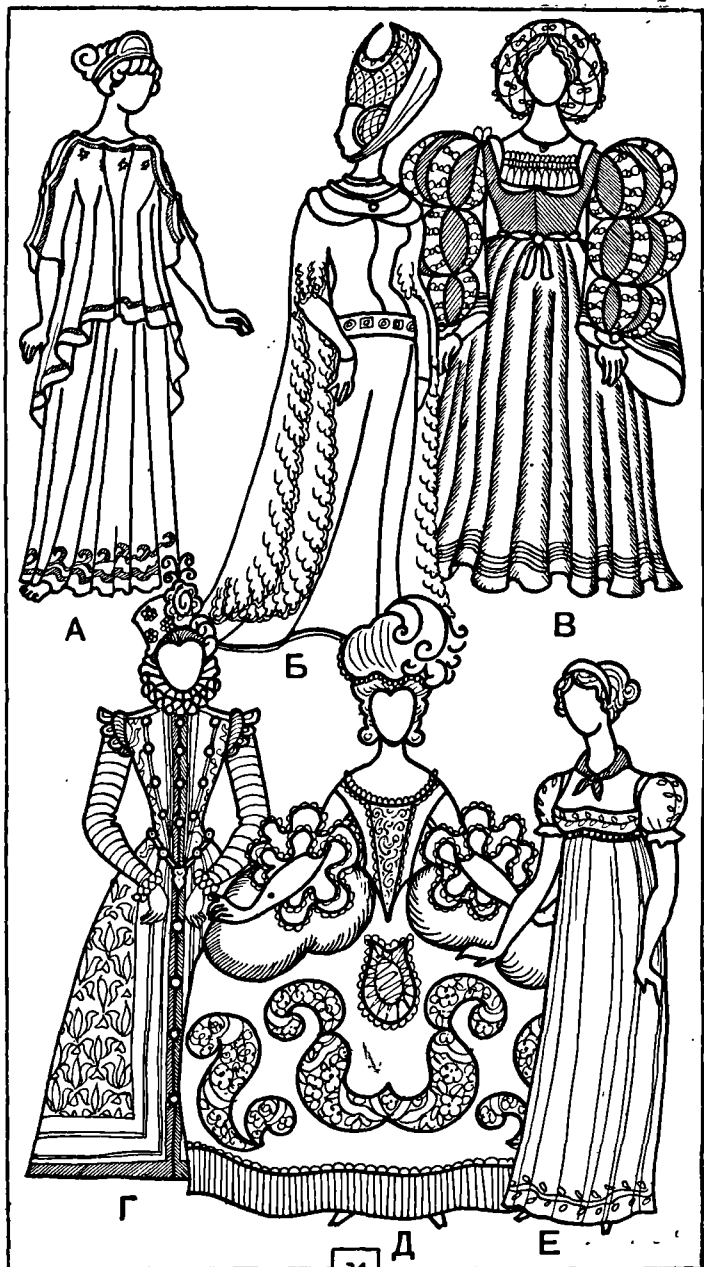
В эпоху Возрождения наиболее характерной деталью женского костюма были массивные и сложные по форме рукава. Именно на них и делали декоративный акцент, различные отделки (вышивка жемчугом, банты и т. д.) располагали главным образом на рукаве (рис. 31, б, в).

Статика и монументальность форм аристократического женского костюма Испании XVI века диктовали иное применение и количество отделки. Чтобы сделать форму более четкой и законченной, прибегали к методу окантовки — низ юбки и центральный шов платья обшивали по краю широким кантом. Костюм сплошь расшивали золочеными нитями и драгоценностями. Это придавало ему характер парадности, торжественности. Воротники и манжеты из туго накрахмаленных светлых кружев контрастировали с темным цветом платья, завершая его композицию (рис. 31, г).

Мягкие, волнистые кружевные оборки, извилистые подвижные мотивы вышивок, прихотливо разбросанные на юбке гирлянды цветов придавали изящество придворному костюму Франции XVIII века. Несмотря на большой объем, костюм не казался тяжелым (рис. 31, д).

В костюме начала XIX века («ампир») отделка лишь слегка подчеркивает строгую форму платья с завышенной линией талии и прямой юбкой (рис. 31, е).

Во второй половине XIX века в связи с дифференциацией костюма по назначению использовали множество различных отделочных материалов. Бальное платье, платье для визитов и для занятий



спортом имели один и тот же силуэт, но отличались в деталях и характере отделки (рис. 32).

Дополнения. Дополнениями костюма называют обувь и головные уборы, сумки, зонты, перчатки и т. д. Дополнения, так же как и отделка,



32

являются компонентом образного и стилевого решения костюма. При помощи дополнений подчеркивается назначение костюма (нарядный, деловой), сезонность (зимний, летний), а также выявляются индивидуальные черты человека.

Пока платье было длинным и полностью закрывало ноги, обувь не имела существенного значения в композиции костюма. Нижней границей силуэта костюма был подол юбки.

Когда же юбки укоротились, обувь в женском костюме стала важным элементом. Она стала

как бы нижней границей силуэта. От формы и массы обуви зависит впечатление устойчивости и равновесия костюма.

Головной убор завершал силуэт, усиливая впечатление статики или динамики формы. Остроконечный вытянутый головной убор, дополнявший «готический» костюм, подчеркивал его динамичный треугольный силуэт. Огромные широкополые шляпы, вошедшие в моду в начале XX века, делали женскую фигуру неустойчивой и низкорослой. Каждому стилю костюма соответствуют особые дополнения: характерной деталью костюма стиля рококо был веер, дополнением к костюму стиля ампир служили цветные шали. Цвет дополнений обычно подбирают в одной тональности с костюмом или по контрасту к цвету костюма. Особенно важно продумать цвет дополнений с точки зрения «тяжести». Так, обувь, как правило, делают «тяжелее» платья, а головные уборы «легче». Подбором дополнений завершается работа над созданием композиции костюма.



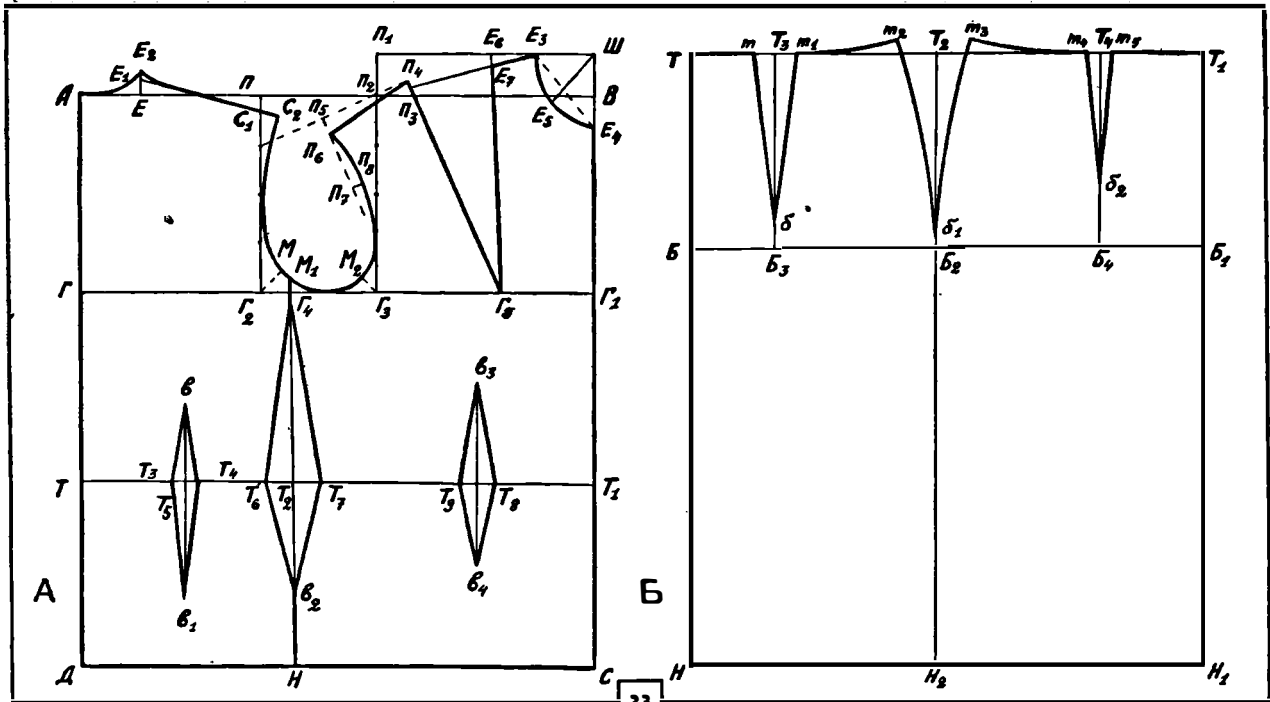
В последующих главах дается краткий анализ композиции исторических костюмов.

В процессе анализа приводятся характерные отношения основных частей костюма.

Рисунки, сопровождающие анализ композиции, расположены в следующей последовательности: схема обнаженной женской фигуры; общий вид костюма на фигуре; силуэт костюма и его основные пропорции; схема расположения декора.

Буквенные обозначения: *A* — ширина юбки, *B* — рост, включая высоту головного убора и прически, *Г* — размер головы по вертикали, включая прическу и головной убор, *a* — длина верхней части костюма, *b* — длина нижней части костюма.

Буква *Д* в сочетании со стрелкой обозначает динамику формы костюма. Если стрелки от буквы *Д* расходятся в разные стороны, значит, форма уравновешена.



КОНСТРУИРОВАНИЕ

При моделировании исторических театральных костюмов используются основы главных элементов современного костюма (лиф, рукав, юбка), которые и приведены в этой главе. Чертежи-основы строятся по меркам, снятым с фигуры (все мерки даны в сантиметрах перед расчетом каждого чертежа на 46-й размер).

В настоящей главе использован наиболее простой и доступный метод построения чертежей.

Чертеж-основа выкройки женской блузки с нагрудной вытачкой (рис. 33, а) (на этой основе можно моделировать любой исторический лиф, а также лиф или блузку любого народного или современного модного костюма).

1. Окружность шеи ($Oш$) . . .	16,5
2 Окружность груди ($Oг$) . . .	46
3. Окружность талии ($Oт$) . . .	38
4. Окружность бедер ($Oб$) . . .	50
5. Длина спинки до талии ($Дт$)	38
6. Длина переда до талии ($Дп$)	52
7. Длина плеча ($Дпл$) . . .	13
8. Длина блузки (изделия) ($Ди$)	57

Все мерки окружностей (такие, как $Oш$, $Oг$, $Oт$, $Oб$) записываются в половинном размере.

Линейные мерки, такие, как $Дт$, $Дп$, $Дпл$, $Ди$, записываются полностью.

С помощью данных мерок приступаем к построению чертежа-основы.

1. Построение длины и ширины блузки.

Вычерчиваем прямоугольник $ABCD$. $AD = = CB = 56$ см ($Дт + 18$ см — расстояние от талии до бедер). $AB = DC = 51$ см ($Oг + 5$ см — припуск на свободное облегание).

2. Глубина проймы.

От точки A вниз по линии AD откладываем $19,3$ см и ставим точку G . $AG = 46 : 3 + 4 = 19,3$ ($1/3 Oг + 4$ см). От точки G проводим вправо гори-

горизонтальную линию до пересечения с линией BC и ставим точку Γ_1 . Линия $\Gamma\Gamma_1$ впредь будет называться линией груди ($Лг$).

3. Ширина спины.

От точки Γ вправо по линии $\Gamma\Gamma_1$ откладываем $17,8$ см и ставим точку $\Gamma_2 = 46 : 3 + 2,5 = 17,8$ см ($\frac{1}{3} Oг + 2,5$ см для всех размеров). Из точки Γ_2 проводим вверх линию, перпендикулярную линии $\Gamma\Gamma_1$, до пересечения с линией AB . Точку пересечения обозначаем буквой Π .

4. Ширина проймы.

От точки Γ_2 вправо по линии $\Gamma\Gamma_1$ откладываем $11,5$ см и ставим точку Γ_3 . $\Gamma_2\Gamma_3 = 46 : 4 = 11,5$ см ($\frac{1}{4} Oг$).

5. Подъем полочки.

От точки Γ_1 вверх по линии BC откладываем $23,5$ см и ставим точку Ш . $\Gamma_1\text{Ш} = 46 : 2 + 0,5 = 23,5$ ($\frac{1}{2} Oг + 0,5$ см для всех размеров).

От точки Γ_3 проводим вверх линию, равную $\Gamma_1\text{Ш}$ ($23,5$ см), и ставим точку Π_1 , а место пересечения с линией AB обозначаем Π_2 . Точки Π_1 и Ш соединяем. $\Gamma_1\text{Ш} = \Gamma_3\Pi_1 = 23,5$ см.

6. Вспомогательные точки плеча и проймы.

Линии $\Pi\Gamma_2$ и $\Pi_2\Gamma_3$ делим на четыре равные части.

7. Линия талии.

От точки A по линии AD вниз откладываем 38 см и ставим точку T .

$AT = 38$ см ($Дт$). Из точки T проводим вправо горизонтальную линию до пересечения с линией BC . Точку пересечения обозначаем T_1 .

8. Линия бока.

От точки Γ_2 вправо по линии $\Gamma\Gamma_1$ откладываем $2,9$ см и ставим точку Γ_4 . $\Gamma_2\Gamma_4 = 11,5 : 4 = 2,9$ см ($\frac{1}{4} Oг : 4$). Из точки Γ_4 опускаем перпендикуляр на линию DC . Точку пересечения обозначаем H .

9. Талевые вытачки.

а) Вычисляем глубину всех талевых вытачек.
 $51 - 38 = 13$ см. ($Об - От$).

б) Определяем глубину задней вытачки. $13 : 3 - 1 = 3\frac{1}{3}$ см.

в) Определяем глубину передней вытачки.
 $13 : 3 = 4\frac{1}{3}$ см.

г) Определяем глубину боковой вытачки.
 $13 : 3 + 1 = 5\frac{1}{3}$ см.

От точки T по линии TT_1 откладываем вправо 8 см и ставим точку T_3 .

От точки T_3 вправо откладываем $3\frac{1}{3}$ см (глубину задней вытачки) и ставим точку T_4 . Расстояние T_3T_4 делим на два и ставим точку T_5 . Из точки T_5 проводим линию, перпендикулярную TT_1 , вверх на 8 см и вниз на 12 см и ставим точки $в_1$. Точки T_3 , $в$, T_4 , $в_1$ соединяем и получаем заднюю талевую вытачку.

От точки T_2 (точка пересечения линии G_4H с линией галии) вправо и влево по линии TT_1 откладываем по половине боковой вытачки и полученные точки обозначаем T_6 и T_7 . От точки T_2 по линии G_4H откладываем вниз 10 см и ставим точку $в_2$. Затем соединяем точки G_4 , T_6 , $в_2$, T_7 и получаем боковую вытачку, вписанную в линию бока.

От точки T_1 влево откладываем 10 см и ставим точку T_8 . От точки T_8 влево откладываем глубину передней вытачки и ставим точку T_9 . Расстояние T_8T_9 делим пополам и через полученную точку проводим линию, перпендикулярную линии TT_1 . По этой линии откладываем вверх 10 см и ставим точку $в_3$, затем откладываем вниз 8 см и ставим точку $в_4$. Соединяем точки T_9 , $в_3$, T_8 , $в_4$ и получаем переднюю талевую вытачку.

10. Построение ростка.

От точки A вправо по линии AB откладываем 6 см и ставим точку E . $AE = 16,5 : 3 + 0,5 = 6$ см ($\frac{1}{3} Ош + 0,5$). От точки E вверх под прямым углом к линии AB откладываем 1,5 см и ставим точку E_1 . От точки E_1 вверх откладываем еще 1 см и ставим точку E_2 . Точки A и E_2 через точку E_1 со-

единаем плавной вогнутой линией ($EE_1 = 1,5$ см для всех размеров).

11. Наклон плеча.

От точки P вниз по линии PG_2 откладываем $1,5$ см (для всех размеров) и ставим точку C_1 .

12. Линия плеча.

От точки E_1 через точку C_1 проводим линию плеча длиной 14 см и полученную точку обозначаем C_2 . $E_1C_2 = 13 + 1 = 14$ см ($D_{пл} + 1$ см на посадку). Точку E_2 соединяем плавной, слегка вогнутой линией с линией плеча.

13. Линия проймы спинки.

Угол PG_2G_4 делим пополам пунктирной линией и по ней от точки G_2 откладываем 3 см. Получаем точку M (для всех размеров). Линию бока продолжаем вверх на 1 см и ставим точку M_1 . $G_4M_1 = 1$ см.

Соединяем плавной вогнутой линией точку C_2 , середину линии PG_2 с точками M и M_1 и получаем линию проймы спинки.

14. Вырез горловины.

От точки $Ш$ влево по линии $P_1Ш$ откладываем 6 см и ставим точку E_3 . $E_3Ш = 16,5 : 3 + 0,5 = 6$ ($\frac{1}{3} O_{ш} + 0,5$). От точки $Ш$ вниз по линии $СШ$ откладываем 7 см и ставим точку E_4 . $E_4Ш = 16,5 : 3 + 1,5 = 7$ ($\frac{1}{3} O_{ш} + 1,5$ см припуска на свободу). Точки E_3E_4 соединяем пунктирной линией и делим ее пополам. Затем из точки $Ш$ через точку деления пунктирной линии проводим прямую линию и откладываем по ней $6,5$ см. Полученную точку обозначаем E_5 . $E_5Ш = 16,5 : 3 + 1 = 6,5$ ($\frac{1}{3} O_{ш} + 1$ см припуска). От точки E_3 через точку E_5 к E_4 проводим вогнутую линию и получаем вырез горловины переда.

15. Построение плечевого шва переда и нагрудной вытачки.

От точки E_3 влево по линии $P_1Ш$ откладываем 4 см и ставим точку E_6 .

От точки E_6 вниз откладываем еще 1 см (для всех размеров) и ставим точку E_7 . Затем соединяем ее с E_3 .

От точки Γ_1 влево по линии $\Gamma\Gamma_1$ откладываем 9 см и ставим точку Γ_5 (это расстояние складывается из длины $E_3Ш + E_3E_6 = 4$ см (длина плеча от выреза горловины до нагрудной вытачки) минус 1 см для всех размеров: $\Gamma_1\Gamma_5 = E_3Ш + E_3E_6 - 1 = 6 + 4 - 1 = 9$).

От точки E_7 влево продолжаем линию плеча, по наклону откладываем на ней глубину вытачки, равную 8,5 см и ставим точку $П_3$. $E_7П_3 = 52 - (16,5 : 3) - 38 = 8,5$ (длина переда до талии по мерке минус $\frac{1}{3}$ *Ош* минус *Дт*). Линию вытачки от точки E_7 до точки Γ_5 измеряем, затем от точки Γ_5 через точку $П_3$ проводим линию, на которой откладываем расстояние, равное $E_7\Gamma_5$, и отмечаем точкой $П_4$. Линии вытачки $E_7\Gamma_5$ и $П_4\Gamma_5$ обязательно должны быть равны между собой.

Точку $П_4$ соединяем пунктирной линией с верхней точкой деления линии $П\Gamma_2$. От точки $П_4$ влево откладываем по пунктирной линии 9 см и ставим точку $П_5$. $П_4П_5 = 13 - 4 = 9$. (*Дпл* — 4 см расстояния E_3E_7).

Точку $П_5$ соединяем пунктирной линией с нижней точкой деления линии $П_2\Gamma_3$. От точки $П_5$ вниз по пунктирной линии откладываем 1,5 см (для всех размеров) и ставим точку $П_6$. Затем соединяем ее с $П_4$.

16. Линия проймы переда.

Пунктирную линию от точки $П_6$ до нижней точки деления линии $П\Gamma_3$ делим пополам и ставим точку $П_7$. От $П_7$ вправо под прямым углом откладываем 1 см и ставим точку $П_8$. Угол $П_2\Gamma_3\Gamma_4$ делим пополам пунктирной линией и откладываем по ней 2 см (для всех размеров). Полученную точку обозначаем $М_2$. Проводим вогнутую линию через точки $П_6$, $П_8$, нижнюю точку деления линии $П_2\Gamma_3$, $М_2$ и $М_1$, касаясь линии $\Gamma\Gamma_1$.

Чертеж-основа прямого одношовного рукава (рис. 35, а).

1. Длина рукава (Dp) 60
2. Окружность груди (Og) 46

1. Построение длины и ширины рукава.

Вычерчиваем прямоугольник $ABCD$. $AD = BC = 60$ см (Dp). $AB = DC = (46 : 3 + 3) \times 2 = 36,6$ см ($\frac{1}{3} Og + 3$ см для всех размеров умноженные на два).

2. Высота оката рукава.

От точки A вниз по линии AD откладываем 13,4 см и ставим точку P . $AP = 19,3 : 4 \times 3 - 1 = 13,4$ см ($\frac{3}{4}$ глубины проймы блузки минус 1 см).

Глубина проймы определяется по основному чертежу блузки. От точки P вправо проводим горизонтальную линию до пересечения с линией BC , точку пересечения обозначаем P_1 . Горизонтальную линию AB делим на четыре равные части, среднюю точку деления обозначаем O . Из полученных точек опускаем вниз перпендикуляры до пересечения с линией CD .

3. Линия оката рукава.

Точки P и O соединяем пунктирной линией. Место ее пересечения со вспомогательной линией обозначаем O_1 . Точки O и P_1 также соединяем пунктирной линией. Точку пересечения со вспомогательной линией обозначаем O_2 . Отрезки пунктирных линий PO_1 , O_1O , OO_2 , O_2P_1 делим пополам и от точек деления под прямым углом к пунктирной линии откладываем:

от отрезка PO_1 вниз — 0,5 см, от отрезка O_1O вверх — 2 см;

от отрезка OO_2 вверх — 1,5 см, от отрезка O_2P_1 вниз — 2 см.

От точки O_1 вверх по вспомогательной линии откладываем 1 см. Линию оката рукава проводим плавно через точки P ; O_1 ; O ; O_2 ; P_1 .

4. Линия низа.

По вертикальным линиям вверх откладываем последовательно:

по линии AD — 1 см; по второй вспомогательной линии — 1,5 см; по третьей — 2 см, по линии BC — 1 см.

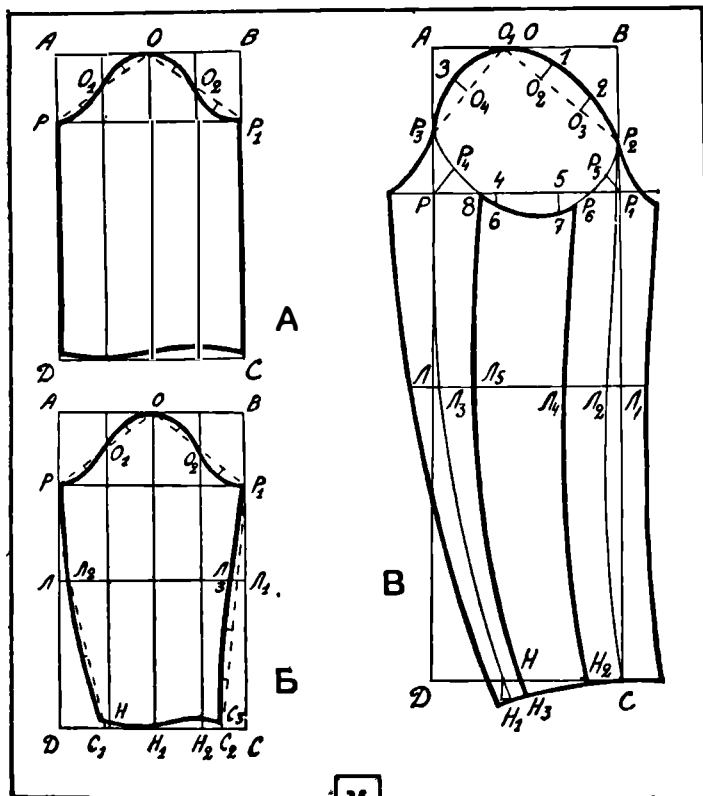
Через полученные точки плавно проводим линию низа.

Чертеж-основа одношовного узкого рукава (рис. 35, б).

1. Длина рукава (Dp) 60
2. Длина рукава до локтя ($Dл$) 33
3. Окружность груди ($Oг$) 46
4. Окружность запястья ($Oз$) 10

1. Построение длины и ширины рукава.

Вычерчиваем прямоугольник $ABCD$. $AD = BC = 60 + 2 = 62$ см ($Dp + 2$). $AB = CD =$



$= (46 : 3 + 3) \times 2 = 36,6 \text{ см}$ ($\frac{1}{3} O_2 + 3 \text{ см}$, умноженные на два).

2. Высота оката рукава.

От точки A вниз по линии AD откладываем $14,4 \text{ см}$ и ставим точку P . $AP = (19,3 : 4) \times 3 = 14,4 \text{ см}$ ($\frac{3}{4}$ глубины проймы основного чертежа — выкройки блузки). От точки P вправо проводим горизонтальную линию до пересечения с линией BC и ставим точку P_1 .

3. Линия локтя.

От точки A вниз по линии AD откладываем 33 см (D_1) и ставим точку L . От точки L вправо проводим горизонтальную линию до пересечения с линией BC и ставим точку L_1 . Линию AB делим на четыре равные части, среднюю точку деления обозначаем буквой O . Из точек деления опускаем вниз перпендикуляры до пересечения с линией CD (вспомогательные линии), точки пересечения обозначаем H, H_1, H_2 .

4. Линия оката рукава.

Точки P и O соединяем пунктирными линиями. То же делаем с точками O и P_1 . Места пересечения пунктирных линий с вспомогательными обозначаем O_1 и O_2 . Отрезки пунктирных линий PO_1, O_1O, OO_2 и O_2P_1 делим пополам и от точки деления каждого отрезка под прямым углом к пунктирной линии откладываем:

от отрезка PO_1 вниз — $0,5 \text{ см}$, от отрезка O_1O вверх — 2 см ;

от отрезка OO_2 вверх — $1,5 \text{ см}$, от отрезка O_2P_1 вниз — 2 см .

От точки O_1 вверх по вспомогательной линии откладываем $1,5 \text{ см}$. Линию оката рукава проводим через точки: $P; O_1; O; O_2; P_1$.

5. Боковые линии рукава.

Ширина по низу рукава равна окружности запястья по мерке плюс 2 см для всех размеров. Разница между шириной рукава на линии PP_1 и шириной рукава внизу составляет $36,6 - 22 = 14,6 \text{ см}$. От точки D вправо по линии CD откладываем $8,6 \text{ см}$ и ставим точку C_1 . $DC_1 = 4,6 : 3 \times$

$\times 2 - 1 = 8,6$ см ($\frac{2}{3}$ разницы между шириной рукава и окружностью запястья вместе с прибавкой минус 1 см).

От точки C влево по линии CD откладываем 4,8 см и ставим точку C_2 . $CC_2 = 14,6 : 3 = 4,8$ см ($\frac{1}{3}$ разницы между шириной рукава и окружностью запястья вместе с прибавкой).

От точки L вправо по линии LL_1 откладываем 2 см и ставим точку L_2 .

Точки L_2 и C_1 соединяем пунктирной линией, делим ее пополам и от точки деления влево под прямым углом откладываем 1 см. Точки P и L_2 соединяем прямой, а точки $L_2, 1, O_1$ — слегка выпуклой линиями.

От точки C_2 вверх под прямым углом к линии CD_2 откладываем 2 см и ставим точку C_3 . Точки C_3 и P_1 соединяем пунктирной линией и точку пересечения их с линией LL_1 обозначаем L_3 . Пунктирную линию от точки L_3 до точки C_3 делим на три равные части. От точки L_3 и нижней точки деления откладываем влево под прямым углом по 2 см, а от второй точки деления — 1,5 см. Точки P_1 и 1 соединяем прямой, а точки 1, 1,5, 1 и C_3 — слегка вогнутой линией.

6. Линия низа рукава.

По боковым линиям рукава вверх откладываем по 1,5 см, по вспомогательным линиям вверх от точки H_1 откладываем 1 см, а от точки H_2 — 2 см. По полученным точкам плавно проводим линию низа.

Чертеж-основа двухшовного рукава (рис. 35, в).

Dp	60
$Dл$	33
O_2	46
$Oл$	(окружность локтя)	16
O_3	(окружность запястья)	10

1. Построение длины и ширины рукава.

Вычерчиваем прямоугольник $ABCD$. $AB = CD = 18,3$ см ($\frac{1}{3} O_2 + 3$ см) $AD = BC = 62$ см ($Dp + 2$ см).

2. Высота оката рукава.

От точки A вниз по линии AD откладываем $14,4$ см и ставим точку P . $AP = 14,4$ см ($\frac{3}{4}$ глубины проймы основного чертежа — выкройки блузки). От точки P вправо проводим горизонтальную линию до пересечения с линией BC и ставим точку P_1 .

3. Линия локтя.

От точки A вниз откладываем 33 см (длина рукава по мерке до локтя) и ставим точку L . От точки L проводим вправо горизонтальную линию до пересечения с линией BC и ставим точку L_1 .

4. Линия оката.

От точки P_1 вверх откладываем 5 см. Получаем точку P_2 (высота надсечки). Отрезок AB делим пополам и ставим точку O . $AO = OB$.

От точки O влево откладываем 2 см и ставим точку O_1 . Точки O_1 и P_2 соединяем пунктирной линией. Отрезок O_1P_2 делим на три равные части и получаем точки O_2 и O_3 . Из полученных точек проводим перпендикуляры вправо и откладываем на них: из точки O_2 — 2 см, из точки O_3 — $1,5$ см. Получаем точки 1 и 2 . От точки A вниз откладываем $8,2$ см $\left(\frac{AP}{:2} + 1 \text{ см}\right)$ и ставим точку P_3 . Делим угол P_3PP_1 пополам и откладываем $3,6$ см ($\frac{1}{4}$ высоты оката рукава). Полученную точку обозначаем P_4 . Угол P_2P_1P делим пополам и откладываем $1,5$ — 2 см и ставим точку P_5 . Соединяем пунктирной линией точки P_3 и O_1 , делим ее пополам и ставим точку O_4 . Из точки O_4 влево проводим перпендикуляр и откладываем на нем 2 см (точка 3). Отрезок PP_1 делим на три части (точки 4 и 5). Из точек 4 и 5 опускаем вниз перпендикуляры и откладываем по ним: из точки 4 — 1 см, из точки 5 — 2 см. Получаем точки 6 и 7 . По точкам O_1 ; 1 ; 2 ; P_2 ; P_5 ; 7 ; 6 ; P_4 ; P_3 ; 3 проводим плавную линию оката рукава.

5. Построение перекатов рукава.

От точки L_1 влево откладываем $1,5$ см и ставим точку L_2 . Плавной вогнутой линией соединяем точки P_2 , L_2 и C (линия переднего переката). От точки L_2 влево откладываем 17 см ($O_л + 1$ см) и ставим точку L_3 . От точки C влево откладываем 11 см ($O_з + 1$ см) и ставим точку H . Из точки H вниз опускаем перпендикуляр, на котором откладываем 2 см и получаем точку H_1 . Соединяем плавной кривой точки P , L_3 , H_1 и получаем линию локтевого переката. Соединяем точки H_1 и C (линия низа).

6. Передний шов рукава.

От точки P_1 влево по линии PP_1 откладываем 4 см и ставим точку P_6 . От точки L_2 влево по линии LL_1 откладываем 4 см и ставим точку L_4 . От точки C влево по линии H_1C откладываем 4 см и ставим точку H_2 . Соединяем полученные точки P_6 , L_4 , H_2 плавной вогнутой линией (линия переднего шва рукава).

7. Задний шов рукава.

От точки L_3 вправо откладываем 3 см и ставим точку L_5 . От точки H_1 вправо откладываем $1,5$ см и ставим точку H_3 . Плавной линией соединяем точку δ (пересечения линии оката с линией PP_1) с точками L_5 и H_3 (задний шов рукава).

8. Развертка верхней половины рукава.

Из точек P , L_3 , H_1 влево откладываем по горизонталям отрезки, равные $P\delta$, L_3L_5 , H_1H_3 . По полученным точкам проводим плавную линию. Сверху соединяем ее с точкой P_3 вогнутой линией. Из точек P_1 , L_2 , C вправо по горизонталям откладываем отрезки, равные P_1P_6 , L_2L_4 , CH_2 . Полученные точки соединяем плавной линией. Сверху соединяем ее вогнутой линией с точкой P_2 .

Чертеж-основа выкройки двухшовной юбки
(рис. 33, б).

1. Дт	38
2. От	38
3. Об	50
4. Ди	60

1. Построение длины и ширины юбки.

Вычерчиваем прямоугольник $ТТ_1Н_1Н$. $ТТ_1 = НН_1 = 50,5$ см ($Об + 0,5$ см припуска га свободу). $ТН = Т_1Н_1 = 60$ см ($Ди$ по мерке).

2. Линия бедер.

От точки $Т$ вниз откладываем отрезок, равный 19 см, и ставим букву $Б$. $ТБ = 38 : 2 = 19$ см ($Дт : 2$). От точки $Б$ вправо проводим линию, перпендикулярную линии $ТН$, до пересечения с линией $Т_1Н_1$. Точку пересечения обозначим $Б_1$. Линия $ББ_1$ впредь будет называться линией бедер ($Лб$).

3. Линия бока.

От точки $Б$ вправо по линии $ББ_1$ откладываем отрезок, равный $23,3$ см, и ставим точку $Б_2$.

$$ББ_2 = \frac{Об + \text{припуск}}{2} - (1 - 3) = \\ = \frac{50 + 0,5}{2} - (1 - 3) = 23,3.$$

Через точку $Б_2$ проводим перпендикуляр вверх до пересечения с линией $ТТ_1$ и ставим точку $Т_2$, а затем вниз до пересечения с линией $НН_1$ (точка $Н_2$).

4. Построение вытачек.

а) Вычисляем глубину всех вытачек $(50 + 0,5) - (38 + 0,5) = 12$. ($Об + \text{припуск} - (От + \text{припуск})$).

б) Глубина боковой вытачки равна $\frac{1}{2}$ суммы вытачек, $\frac{12}{2} = 6$.

в) Глубина задней вытачки равна $\frac{1}{3}$ суммы вытачек $= \frac{12}{3} = 4$.

г) Глубина передней вытачки равна $\frac{1}{6}$ суммы вытачек $= \frac{12}{6} = 2$.

От точки T откладываем вправо отрезок, равный 9,3, и ставим точку T_3 . $TT_3 = \frac{TT_2 \times 2}{5} = 9,3$.

Из точки T_3 опускаем вниз перпендикуляр до пересечения с линией BB_1 и ставим точку B_3 . Нижний конец вытачки выше линии бедер на 2—3 см (точка b). От точки T_3 в обе стороны откладываем по половине глубины задней вытачки и ставим точки t и t_1 . Соединив t , b , t_1 , получим заднюю вытачку. От точки T_2 в обе стороны откладываем по половине глубины боковой вытачки и ставим точки t_2 и t_3 . Нижний конец боковой вытачки выше линии бедер на 1 см (точка b_1). Соединяя точки t_2 , b_1 , t_3 , получаем боковую вытачку, причем точки t_2 и t_3 поднимаем на 1,0—1,5 см (на бедро). От точки T_1 влево откладываем отрезок, равный 10,9, и ставим точку T_4 .

$$T_1T_4 = \frac{T_1T_2 \times 2}{5} = 10,9 \text{ см.}$$

Из точки T_4 вниз опускаем перпендикуляр до пересечения с линией BB_1 и ставим точку B_4 . Нижний конец вытачки находится выше линии бедер на 3—6 см (точка b_2). От точки T_4 в обе стороны откладываем по половине глубины передней вытачки и получаем точки t_4 и t_5 . Соединив прямыми линиями точки t_4 , b_2 , t_5 , получим переднюю вытачку. Верхний срез юбки между концами вытачек обозначаем плавными вогнутыми линиями. При раскрое середину раствора задней и передней вытачек поднимаем на $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{6}$ раствора вытачки.

Чертеж-основа выкройки трусов (рис. 34).

1. $OT = 38$
2. $OB = 50$
3. Dc (длина снижения) = 29

1. Построение длины и ширины трусов.

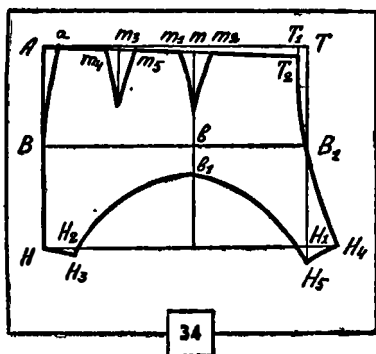
Вычерчиваем прямоугольник $ATHH_1$. $AT = HH_1 = 50$ см (OB). $AN = TH_1 = 40$ см ($Dc + 10/12$ см).

2. Верхний срез трусов.

$Aa = 3$ см. $TT_1 = 2$ см. $T_1T_2 = 1,5$ см (вниз).
Соединяем прямой линией точки a и T_2 .

3. Линия бока.

От точки T_2 влево по линии aT_2 откладываем $18,5$ см и ставим точку t . $T_2t = \frac{aT_2}{2^{1/2}} - 4$. Из точ-



ки t опускаем вниз перпендикуляр до пересечения с линией NN_1 .

4. Построение вытачек.

а) Вычисляем глубину всех вытачек. $45 - 38 = 7$ см ($aT_2 - Ot$).

б) Вычисляем глубину задней и боковой вытачек. $7 : 2 = 3,5$ см $\left(\frac{aT_2 - Ot}{2} \right)$.

От точки t в обе стороны откладываем по половине глубины боковой вытачки и ставим точки t_1 и t_2 . От точки t вниз по линии бока откладываем $11 - 13$ см (нижний конец вытачки). Соединяем нижний конец вытачки с точками t_1 и t_2 и получаем боковую вытачку. От точки a вправо откладываем расстояние, равное половине расстояния at_1 , и ставим точку t_3 . $at_3 = t_3t_4 = 11,5$ см. От точки t_3 в обе стороны откладываем по половине глубины задней вытачки и ставим точки t_4 и t_5 . От точки t_3 вниз по перпендикуляру откладываем $11 -$

13 см и получаем нижний конец вытачки. Соединяем нижний конец вытачки с точками t_4 и t_5 и получаем заднюю вытачку.

5. Построение вспомогательной линии.

От точки A вниз откладываем 20 см и ставим точку B . $AB = BH = AH : 2$. Из точки B вправо проводим прямую линию, перпендикулярную AN . Точку пересечения с линией бока обозначаем v ; точку пересечения с линией TN_1 обозначаем V_1 .

6. Линия низа.

От точки v вниз по линии бока откладываем 5 см и ставим точку v_1 .

От точки H вправо по линии NN_1 откладываем 6 см и ставим точку H_2 . $NN_2 = Об : 10 + 1$. От точки H_1 вправо откладываем 6 см и получаем точку H_4 . $H_1H_4 = NH_2$. На продолжении TN_1 откладываем вниз 3 см и ставим точку H_5 . От точки H_2 вниз по перпендикуляру откладываем 1,5 см и получаем точку H_3 . Соединяем прямыми линиями точки H и H_3 и точки H_5 и H_4 . Затем плавной вогнутой линией соединяем точки H_3 , v_1 , H_5 . Получаем линию низа трусов. На линии H_3v_1 делаем вытачку. Величину и местоположение ее определяем на примере.

7. Середина переда и середина спины.

Плавной выпуклой линией соединяем точки a и B , получаем линию середины спины. Точки T_2 , V_1 и H_4 соединяем плавной вогнутой линией и получаем линию середины переда.

Припуск на застежку делают на левом боковом шве. Величина припуска на застежку 6 см.

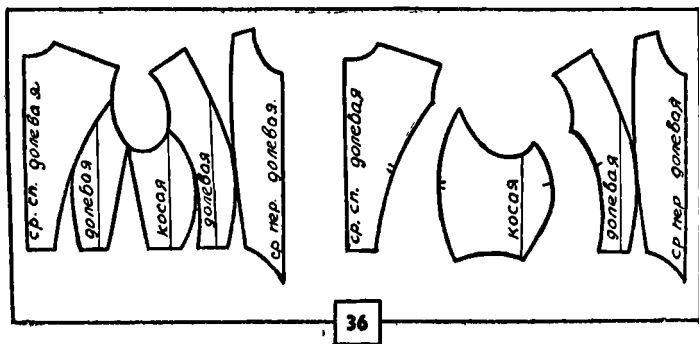
МОДЕЛИРОВАНИЕ И ТЕХНОЛОГИЯ

Одним из возможных и целесообразных методов моделирования исторического театрального костюма является метод моделирования на обычной основе, предлагаемый в этой книге. Логический

смысл его заключается в том, что мастера профессиональных и народных театров, располагая порой малыми данными по крою исторического костюма (а сбор материала — процесс длительный, затрудненный отсутствием специальной литературы и пособий), могут разработать и осуществить практически любой фасон и крой костюма определенной эпохи, исходя из конкретно поставленной художником задачи.

Для этого на обычную основу, которую можно сконструировать, пользуясь расчетами, предложенными в предыдущей главе, наносятся линии кроя, предлагаемого в эскизе костюма.

Исторический театральный лиф (рис. 36). Лиф — основная составная часть костюма. От формы и



точной конструкции его зависит правильный силуэт всего костюма. Конструирование, моделирование и пошив лифа являются наиболее трудоемкими и сложными процессами в изготовлении театрального костюма. Лиф (на подкладке или дублюре) состоит из нескольких деталей и требует примерки с точным соблюдением направления нитей.

На фигуре лучше сидит лиф, скроенный из восьми (и более) деталей, со швом по середине переда. Большое количество конструктивных линий дает закройщику возможность добиться необходимой формы. При моделировании лифов на обычной основе необходимо помнить, что пройма в историче-

ских костюмах меньше современной. На многих исторических лифах линия плеча плавная и округлая и часто занижена в сторону проймы на 2—6 см (в зависимости от моды). Для получения такой линии плеча плечевой шов следует перенести на спинку (рис. 37, а).

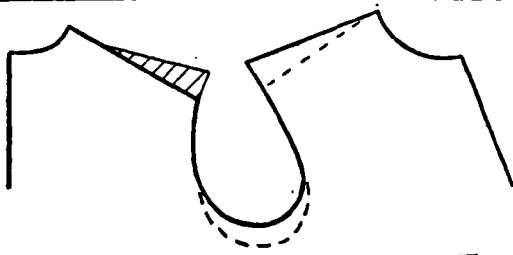
Середина переда лифа должна быть стачной. Передний шов важен для плотного облегаия фигуры (при большом объеме груди в передний шов переносят часть нагрудной вытачки). Нагрудная вытачка, как правило, закрывается, и ее глубина делится на верхние и талевые вытачки, распределенные в конструктивных линиях. Верхние нагрудные вытачки на 2—3 см не доходят до высшей точки груди. Вертикальное положение верхней вытачки полочки в основе чертежа принято за основное. Тем не менее положение вытачки может меняться в соответствии с эскизом (возможные положения вытачки на полочке смотрите на рис. 38, а). Вытачки могут быть застроченные, заутюженные, мягкие, а могут также заменяться сборками и складками. Простейший способ перенесения вытачки показан на рис. 38, б, в. При переносе вытачек в фасонную линию вытачку на лекалах закрывают, наносят фасонную линию и по намеченной линии разрезают лекала.

Форма и величина декольте лифа на лекала не наносятся. Они определяются при первой примерке на дублире или подкладке.

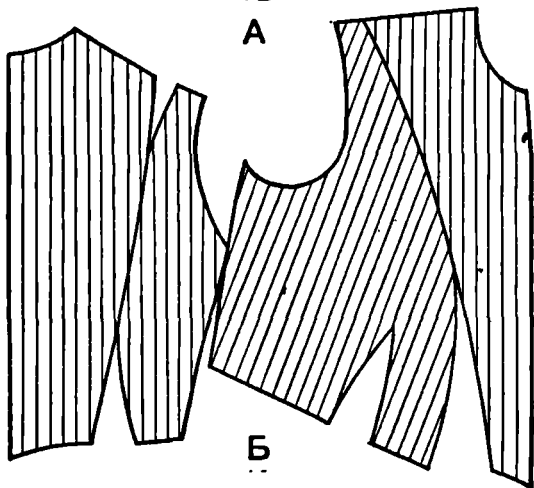
Линия талии, форма и длина шипа наносятся на лекала и уточняются при примерке. Детали лекала перенумеровать, наметить линии груди, талии, бедер. Нанести направления долевой и уточной нити. Поставить контрольные знаки («марочки»). Вырезать лекала.

Правила раскроя лифа. При крое и примерке необходимо строго соблюдать направление долевой нити на ткани, которое должно совпадать с направлением долевой нити на лекалах.

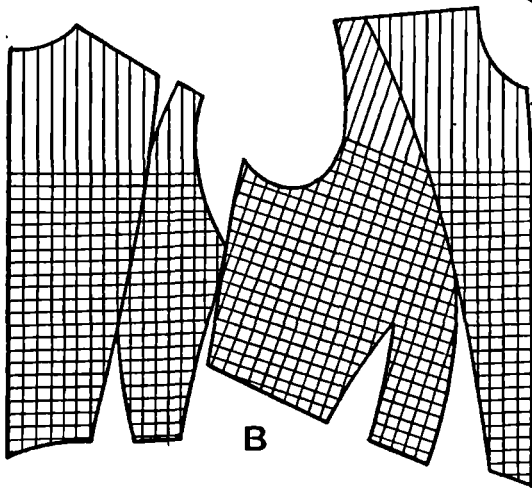
Раскладывать лекала на ткани следует таким образом, чтобы линии круговых объемов располагались по уточной нити, а перпендикулярные к ним вертикали — по долевой. Припуск на застежку —



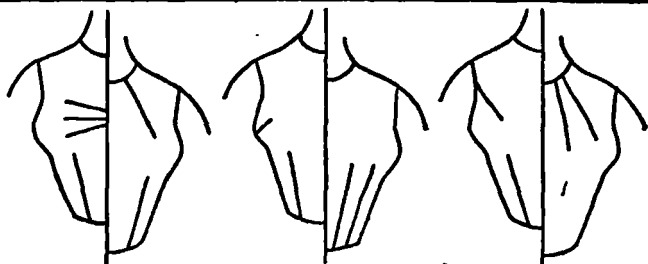
A



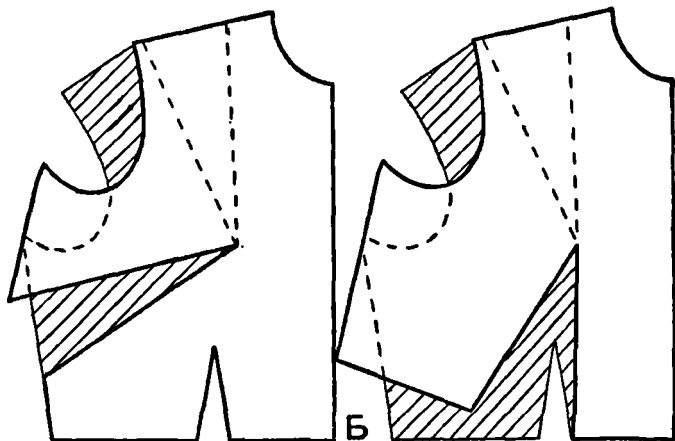
Б



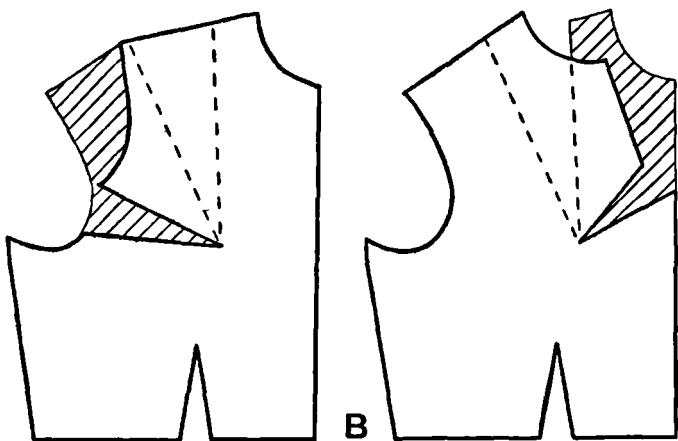
B



A



Б



B

в стык — 4 см. Если застежка односторонняя, к левой стороне прибавляем 4 см, а к правой — 4,7—5 см.

Подкладка, прокладка и дубльор (рис. 37, б, в). В большинстве случаев театральный костюм целесообразно ставить на подкладку. Подкладку кроют из бязи, мадаполама, хлопчатобумажного шифона и других хлопчатобумажных или льняных тканей. В отдельных случаях подкладка делается из шелка. Раскрой подкладки производится по общим правилам, со строгим соблюдением направления долевой и уточной нити и с припуском на швы.

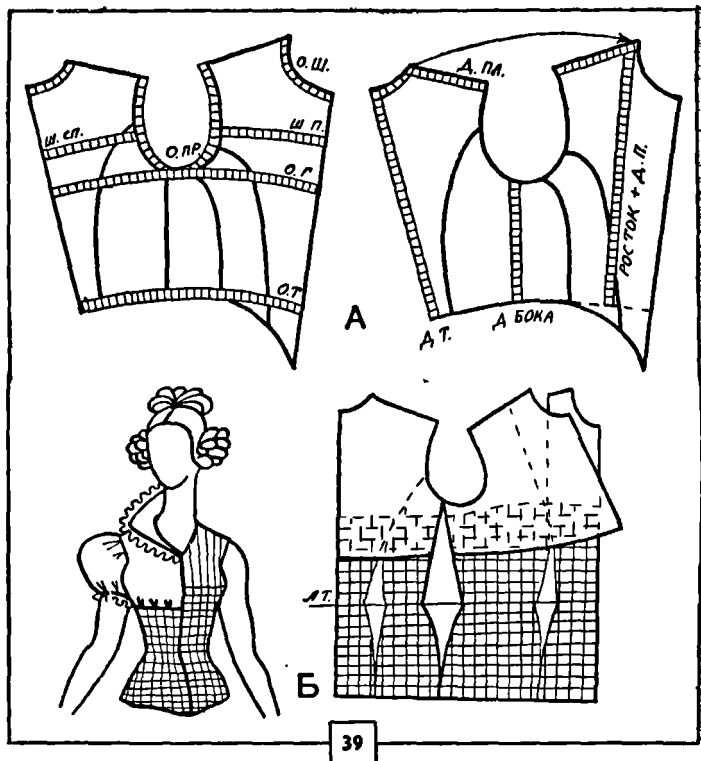
В случаях, когда один слой подкладки не дает достаточной плотности фактуры, к подкладке подкраивают прокладку. Прокладка — это второй слой более плотной подкладочной ткани. Прокладку следует кроить без припуска на швы под все детали подкладки (можно подкраивать под отдельные детали). Прокладку можно кроить как по долевой, так и по уточной нити. Прокладку накладывают на внутреннюю сторону подкладки и выстрачивают.

Подкладку (одинарную или с прокладкой) сметывают, уточняют на примерке линии и общую форму, размечают, выправляют линии на столе, размеры проверяют сантиметром. После этого по подкладке подкраивают верхнюю ткань. Такой метод работы очень выгоден, так как дорогостоящую верхнюю ткань кроют по предельно точным размерам (тогда выпадает минимум верхней ткани).

В театре исторические лифы (кроме танцевальных) лучше делать на строченом дубльоре. Такой дубльор кроют из бязи или холста (когда лиф должен быть жестким или надо исправлять фигуру, дубльор необходим).

Дубльор кроют обязательно двойным. Один слой (как подкладка) — по долевой нити по форме лифа (рис. 37, б), второй слой — по уточной нити до линии груди на полочках и линии лопаток на спинке. Все детали выстрачиваются (рис. 37, в) и сметываются. После этого дубльор необходимо померить. После уточнения формы по дубльору кроится основная ткань.

Дублюр по длине не обязательно совпадает с верхом: например, при коротких лифах дублюр делают длиной до талии или до бедер, а верхнюю ткань монтируют на нем до нижней части груди (рис. 39, б). Это дает возможность затянуть фигуру и более надежно закрепить лиф и юбку. Под



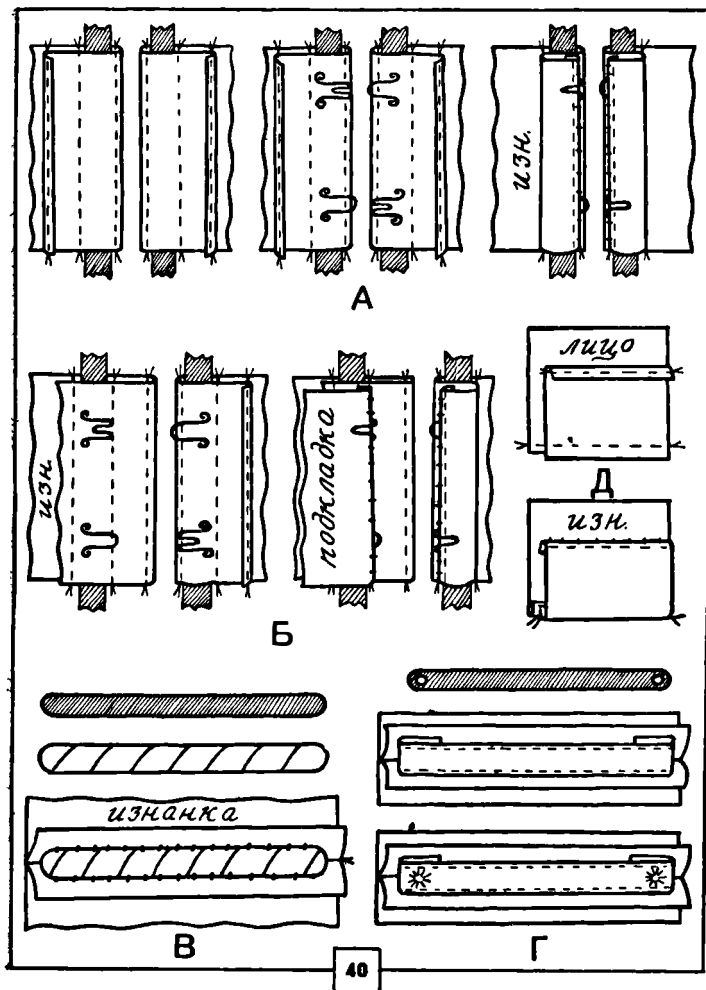
39

лифами с напуском или со сложными драпировками дублюр плотно прилегает к фигуре, а напуск или драпировка крепятся на него.

Застежки на лифах бывают двух видов: в стык и односторонние. Ко второй примерке лифа застежка должна быть обработана.

Обработка застежки. Первый вариант (в стык) (рис. 40, а). Припуск на застежку (4 см) подогнуть

в сторону изнанки и выполнить две машинные строчки: первую в 0,2 см от края и вторую на ширину кости или на размер крючка и петли от пер-



вой. Срезать излишек верхней ткани до второй машинной строчки. Вставить кость. Пришить крючки и петли. Головка крючка доходит до строчки,

а петля выходит за нее на 0,2 см. На линии талии обязательно должен быть крючок.

Подкладку отгибают в сторону застежки, пришивают (перекрыв крючки и петли подкладкой) потайными стежками за первую машинную строчку. При такой обработке застежки к левой стороне пришивается долевичок-«супатик» шириной в 3—3,5 см (может быть и больше), а длиной от основания горловины до талии, который перекрывает при натяжении просвет между крючками и петлями. Супатик вытачивают вчистую из основной ткани, если же основная ткань плотная или рыхлая, то из более тонкой, подкрашенной в цвет платья.

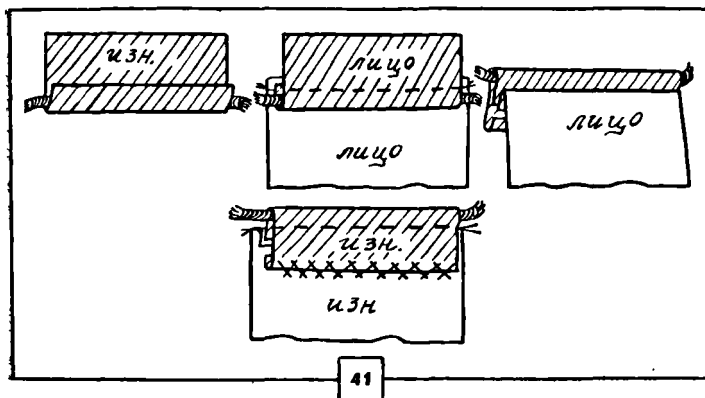
Второй вариант застежки (рис. 40, б). Левая сторона обрабатывается так же, как и в предыдущей застежке, а к правой стороне припускают 0,7—1 см. Этот припуск перекрывает просветы между крючками (при натяжении). Делают три строчки на машине. Первая строчка на 0,2 см от сгиба, вторая — на 0,5—0,7 см от первой строчки, третья строчка на ширину кости от второй. Излишек верхней ткани до третьей строчки срезают. Вставляют кость между второй и третьей строчками. Пришивают крючки и петли. Подкладку отгибают в сторону застежки и подшивают потайными застежками за вторую машинную строчку. Если лиф длиной до бедер или ниже, то застежку вниз от линии талии обрабатывают подкройной обтачкой, так как в центральной шов спинки переносят часть вытачки.

После примерки стачивают все вытачки и швы (вытачки вырезают). Разутюживают и обметывают. В длинных лифах все швы на линии талии надсекают. Скалывают лиф (правую и левую стороны) от середины переда и спинки, по швам и пройме проверяя точность соединения деталей. Подрезают горловину, пройму, низ лифа. Обрабатывают горловину.

Присоединение костей. Первый вариант (рис. 40, в). Кости обшивают или обматывают косой полоской, накладывают на середину шва и пришивают по бокам. Верхний конец на 2 см остается непришитым и не достает до высокой точки груди на 2—3 см. В коротком лифе нижние концы костей

располагаются до линии талии, а в длинном заходят за линию талии вниз ровно на столько, на сколько необходимо в данной форме лифа.

Второй вариант (рис. 40, г). На середину шва нашивается тесьма с посадкой, особенно по линии талии (на 10 см кости 1,5—2 см посадки тесьмы). Концы тесьмы подгибают на 2—2,5 см, образуя мешочки для костей. Затем вставляется кость и закрепляется за просверленные в обоих концах дырочки. Кость в мешочек должна входить плотно, но сам мешочек должен быть длиннее кости на 1—1,5 см.



Размер строчки под кость (или ширина тесьмы под кость) должен точно совпадать с шириной кости, которая в случае неточного расчета может перекручиваться, деформируя лиф.

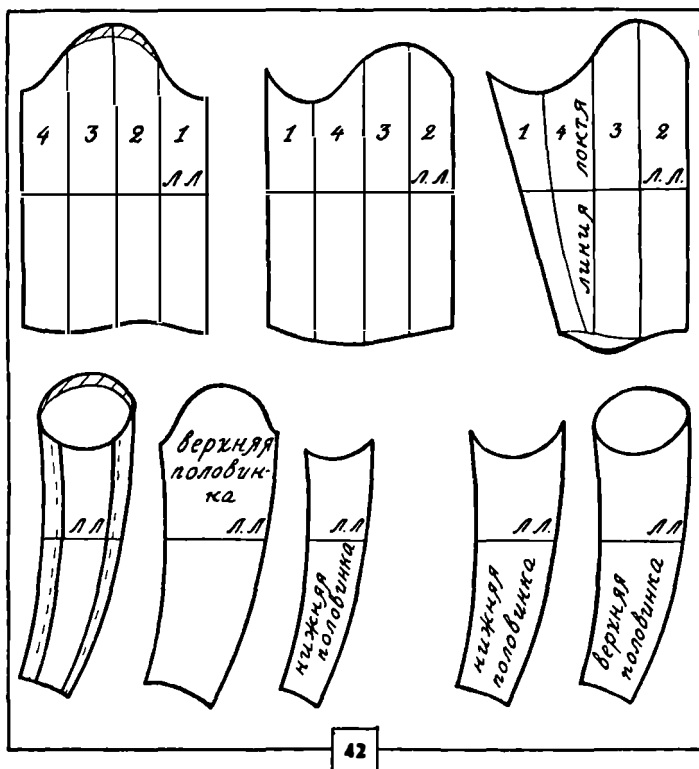
Необходимо после вставки костей проверить на фигуре правильность обработки (натяжение лифа на кости, высоту крепления костей и т. д.).

Низ лифа. В обычных и коротких лифах, которые надеваются и закрепляются поверх юбки, линии низа обрабатываются кантом со шнуром (рис. 41). Если юбка крепится поверх лифа, низ лифа обрабатывают косой бейкой (рис. 40, д) или кантом со шнуром («резоре») (рис. 41).

У длинных лифов (до бедер и т. д.) низ обрабатывают кантом со шнуром или подкройной об-

тачкой с плотной подкройной прокладкой. К обработанному лифу крепят сантюр, затем втачивают рукава и закрепляют отделку.

Рукава (рис. 42). Для моделирования берут основы одношовных и двухшовных современных рукавов со следующими изменениями.



42

Для одношовного уменьшают окат соответственно пройме лифа, шов переносят на передний сгиб; если рукав узкий, то по линии локтя к длине прибавляют 2—4 см (чтобы рука могла свободно сгибаться). В этом случае появляется небольшая посадка, которую можно заложить в складку или стачать вытачку. Для двухшовного уменьшают окат

соответственно пройме лифа, с обеих сторон по всей длине верхней половинки снимают по 1—1,5 см и добавляют к нижней половинке. Верхняя и нижняя половинки могут быть одинаковыми по ширине.

Рукава к театральным костюмам, как правило, шьют на подкладке. Рукава из полупрозрачных и прозрачных тканей рекомендуется также ставить на подкладку из тонированного в цвет тела тюля, газа, капрона и пр. Это необходимо, так как рукава должны хорошо сидеть, сохраняя форму. Если верхняя ткань плотная, подкладку можно не подводить. Верхний рукав стачивается вместе с подкладкой.

Для удобства в работе и более экономичного расхода материи и времени рекомендуется иметь в пошивочной мастерской несколько основных, наиболее распространенных и применяемых форм рукава из макетной ткани (то есть из любой подсобной, не представляющей ценность материи, из остатков и т. д.): одношовный длинный, с локтевой продольной вытачкой, фонарик, одношовный короткий, двухшовный.

Первый способ обработки двухшовного рукава: верхнюю ткань с подкладкой стачивают вместе по переднему шву (к первой примерке) и разутюживают. Затем рукав складывают на столе, после чего сметывают локтевой шов (сметку производят снизу и сверху к середине). На верхней половинке рукава, по линии локтевого шва, делают посадку, которую необходимо равномерно распределить: если ткань упругая, посадку можно заменить неглубокой вытачкой. Головку сметанного рукава прикладывают к манекену, проверяют его форму и исправляют недостатки.

Второй способ обработки двухшовного рукава: выправленный после примерки рукав сшивают. Обрабатывают низ рукава, подводят подкладку, втачивают в пройму. Обычно сшитая, сложенная наизнанку подкладка накладывается на сложенный таким же образом верх. Швы подкладки приметывают к швам верха, не доходя до низа и проймы на 10 см. Затем подкладку выворачивают и рукав втачивают в пройму.

Верхние юбки. Юбки, прямые, раскошенные, «солнце», из клиньев и т. д., моделируют на одношовной или двухшовной основе (рис. 43, 44, а). Количество клиньев, как правило, нечетное (5, 7, 9, 11). Подробное описание кроя юбок разных эпох дано в последующих главах.

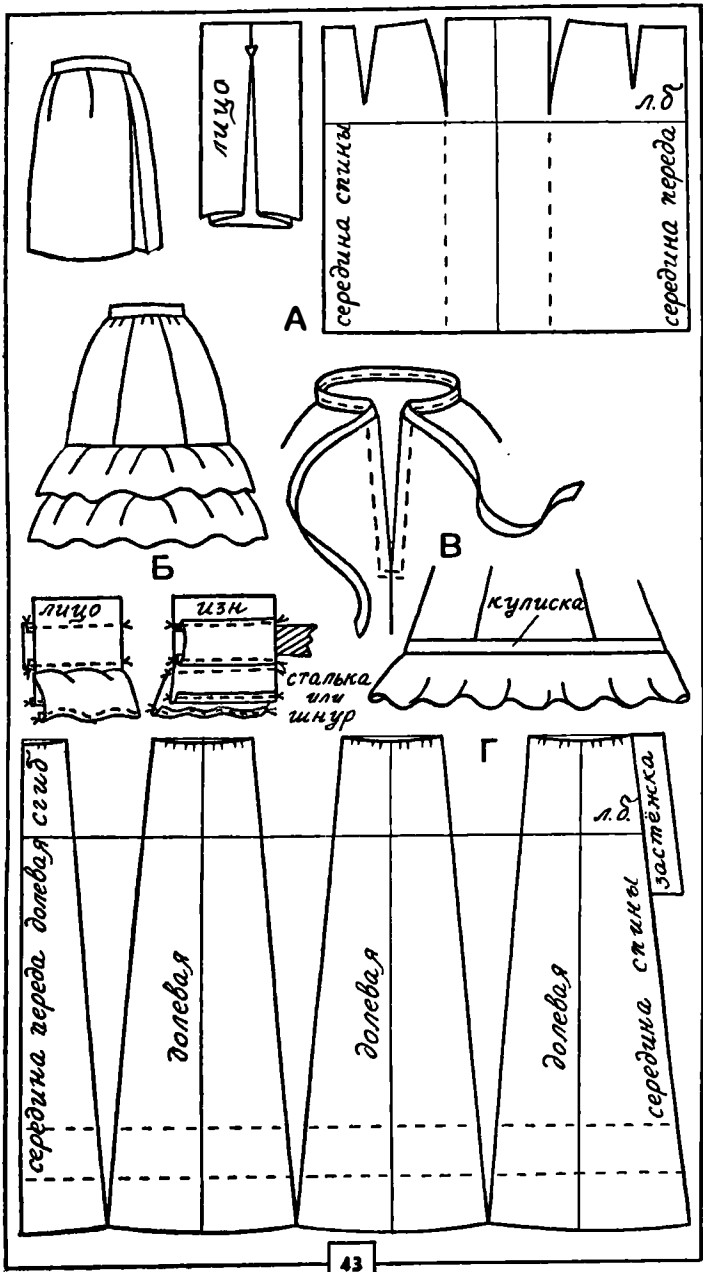
При раскрое юбок следует строго соблюдать направление долевой и уточной нитей. Если ткань полосатая или клетчатая, необходимо следить за рисунком, образующимся при соединении швов.

Клинья сшивают стачным швом отдельно или вместе с подкладкой. Швы разглаживают вразутюжку или на ребро. Сборки распределяют по линии талии в зависимости от формы и силуэта костюма. Застежку обрабатывают бейкой шириной в 4—6 см, но правую сторону застежки отстрачивают двойной строчкой (на размер крючка или кнопки). Крючки к застежке пришивают за строчку. Верхний край юбки обрабатывают поясом.

Низ юбки можно обшить прозрачной мягкой, тонкой синтетической пленкой (например, полиэтиленовой). Пленкой как бы обводят готовый подол так, чтобы на лицевой стороне юбки пленка была видна на 5—7, а изнутри на 15—20 см (можно и больше). Пленка предохраняет подол от загрязнения. После спектакля его легко почистить.

Если ткань верхней юбки вялая и плохо держит заданную форму, можно сверху, к линии талии, под основную ткань пришить полоску более упругой ткани шириной в 10—15 см (тюля нейлонового, марли крахмальной). Сборки, собранные по верхнему краю юбки, вместе с этой тканью обретут большую выразительность. Низ юбки можно также подшить плотной тканью шириной от 15 до 35 см. Хорошо вшить в подол шнур или подшить его щеточкой из мебельной бахромы, которую крепят со стороны изнанки (щеточка выглядывает из-под подола на 1—1,5 см).

Если юбка состоит из оборок, то оборки кроют из основной ткани и в целях экономии нашивают на хлопчатобумажную основу, подкрашенную в цвет основной ткани платья. Оборки скрепляют между собой нитяными «ножками».



Низ основы хлопчатобумажной юбки следует обшить шелковой тканью в цвет лифа или оборок.

Нижние юбки шьют из туалы, саржи, тафты, бязи, мадаполама и других хлопчатобумажных тканей. Силуэт и форма нижней юбки должны соответствовать силуэту и форме верхней юбки, но между нижней и верхней юбкой есть некоторая разница: нижняя юбка несколько короче и уже верхней.

Обычно передний клин нижней юбки кроют без шва. По середине спины, как правило, проходит шов, верхнюю часть которого обрабатывают под застежку.

Застежка должна быть такой длины (30—40 см), чтобы актриса свободно снимала юбку через ноги или через верх, не повредив грима и причёски (рис. 43, в).

Лучший крой для нижней юбки (как и для верхней) — нечетное число клиньев (рис. 43, г). Длина, ширина юбки, форма и количество клиньев зависят также от фактуры и ширины материала.

Если юбка из клиньев, величина раскоса стачиваемых между собой клиньев должна быть одинаковой. Например, если передний клин раскошен по подолу на 10 см, то и боковой клин, который к нему прилегает, должен быть раскошен также на 10 см. При нарушении этого правила возможен перекос шва, и одна из сторон будет «играть», то есть не ляжет ровно. Припуски на швы и застежку обычные. Швы стачивают бельевым, выворотным или стачным швом. Подол подшивают на машине узким подрубочным швом (или швом шириною 3—5 см). Верх юбки собирают на сборку (передний клин слегка, а боковые и задние больше). Если верх юбки должен плотно облегать бедра, в середине каждого клина закладывается вытачка (кроме тех, которые входят в швы клиньев). Верх юбки обрабатывают поясом. Пояс может быть мягкий и с прокладкой. Застежка на поясе заканчивается петлей и пуговицей: если юбка в сборку, то застежку обрабатывают в стык и заканчивают на поясе завязками. Юбку украшают кружевом и шитьем.

Для того чтобы удержать тяжелую верхнюю юбку, к нижней юбке в соответствующих местах можно пришить холст, бортовку, капроновое сито, поролон или волос.

Как правило, по подолу нижней юбки пришита оборка, которая как бы поддерживает подол верхней, не дает ему западать. Длина оборки должна в 1,5—2 раза превышать длину окружности подола.

Лучше лежат оборки, направление нити которых совпадает с направлением нити юбки. Поэтому не рекомендуется кроить оборки вдоль кромки. Расчет косых оборок делают, исходя из ширины ткани. Мелом размечают оборки по косой нити и проверяют сантиметром, какой длины оборка выходит из метра ткани.

Обработка оборок может быть различная. Оборка с двойной головкой кроится с соответствующим припуском сверху. Верх ткани загибается на 3 см и, отступя на 2 см от сгиба, прострачивается на машинке свободным стежком два раза с интервалом 0,5 см, затем ее собирают, равномерно закрепляют на линию пришива и настрачивают по линии сборки. Оборку с одинарной головкой сначала обрабатывают с двух сторон узким подрубочным швом, краевой машиной или оверлоком, а затем собирают и настрачивают, как предыдущую оборку. Оборку без головки загибают (под сборку) на один сантиметр. Обрабатывается обычно.

Для упругости в нижний край оборки вшивают леску, шнур или тонкий звонковой провод. Отделяют кружевом, прошвой, шитьем, вышивкой, лентой, рюшью.

Если ткань прозрачная, то под верхнюю юбку подводят чехол, верхний край которого крепят к поясу вместе с верхней юбкой. Застежки на юбке и чехле обрабатывают отдельно. Подолы верхней юбки и чехла подшивают отдельно.

К юбкам из шуршащего шелка, тафты, туалы, саржи и т. д. пришивают густо собранные или плиссированные оборки в несколько рядов (из капрона, газа и других прозрачных тканей). Часто для оборок на легкие юбки используют тюль декоративный

(широкий), предварительно жестко накрахмалив его. Оборки из жестко накрахмаленного тюля можно чередовать с оборками из основной ткани — это облегчит вес юбки. Нижние юбки можно моделировать с кокеткой (рис. 44, б).

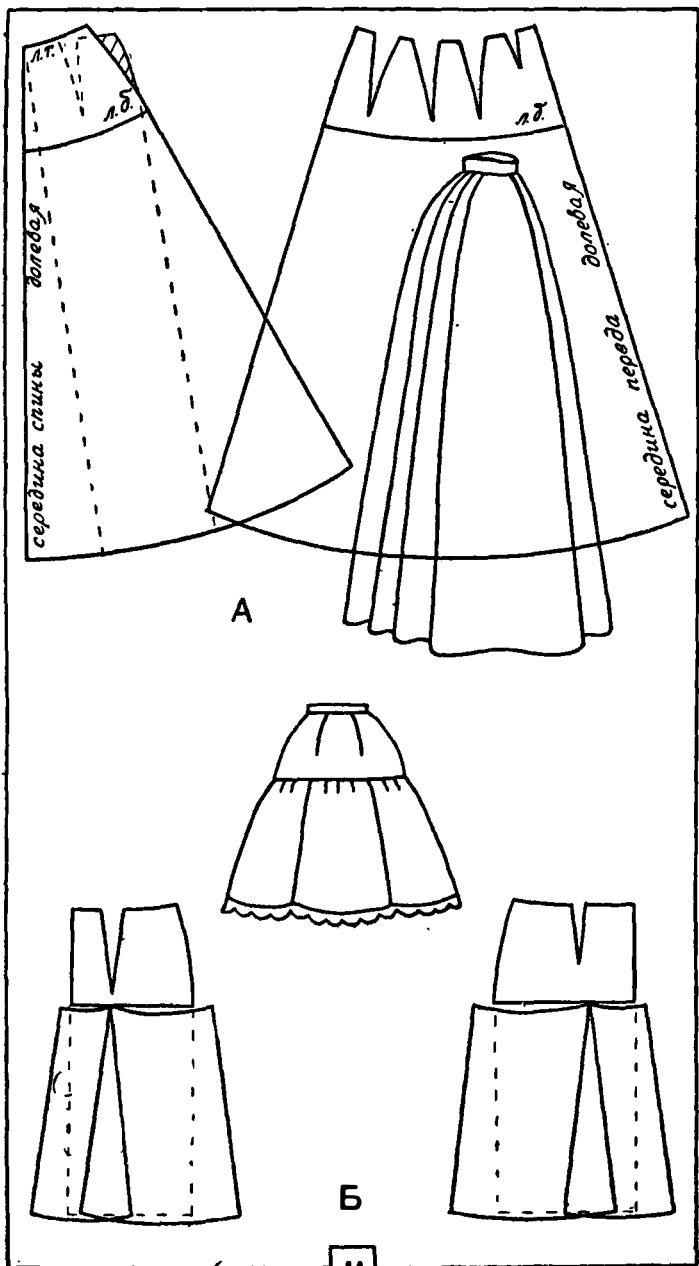
Корсеты (рис. 45). Им принадлежит первое место среди предметов, исправляющих фигуру. Хорошо сделанный (а это в первую очередь значит хорошо налаженный на данной фигуре и крепко сшитый) корсет не только дает необходимую форму костюму, но помогает актрисе прямо и более грациозно держаться.

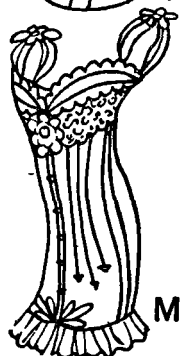
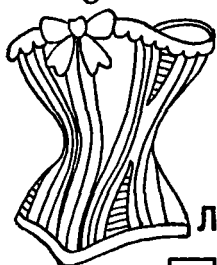
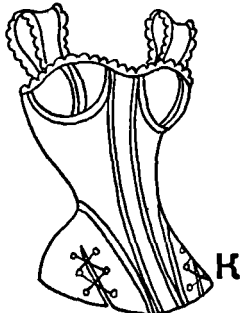
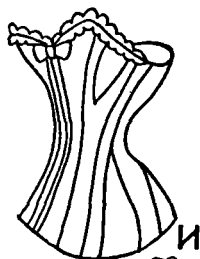
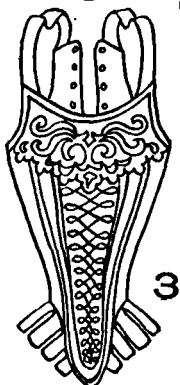
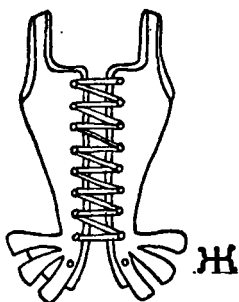
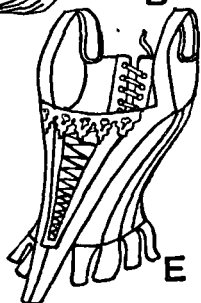
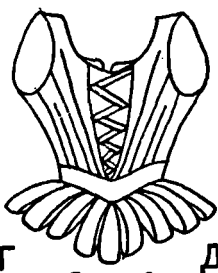
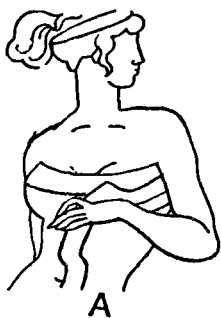
Корсет в различных формах существует почти так же давно, как и одежда. Во все времена при помощи корсета женщины изменяли фигуру в соответствии с господствующим идеалом красоты. В древнем мире женщины просто бинтовали тело, затягивая талию и бедра (рис. 45, а). Позднее научились делать шнуровки на платьях и затягивались довольно сильно (рис. 45, б).

В эпоху Возрождения появилась корсетка — короткий плотный лиф со шнуровкой, одевавшийся на платье (рис. 45, в). Это было нововведение, которое служило одновременно корсетом и бюстгалтером. С корсетки начали совершенствоваться и развиваться не только корсеты, но и лифы (рис. 45, г — м).

Корсет, как правило, моделируют (рис. 46), начиная от высшей точки груди, но, учитывая особенности фигуры в каждом отдельном случае, корсет можно делать несколько выше линии груди или опускать ниже. Эту линию уточняют во время примерки. Припуска на швы не дают, таким образом, по объему снимают 6—10 см (на затяжку). Для фигуры, очень полной в бедрах, в боковые швы корсета можно вставить дополнительные косые клинья.

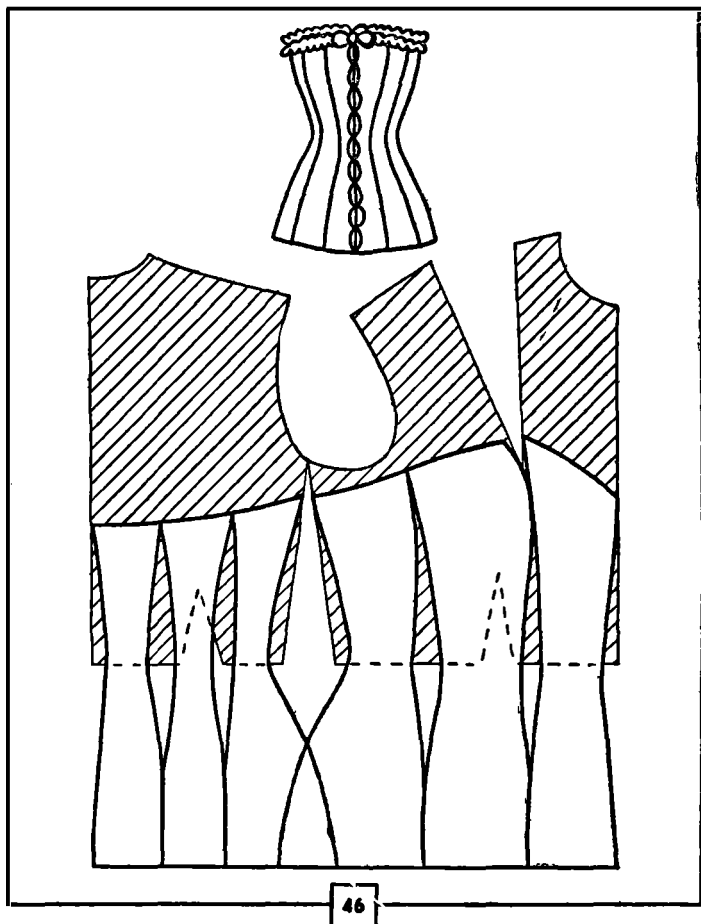
Самая распространенная и практичная ткань для изготовления корсетов — дамаст, есть и специальная шелковая корсетная ткань, но в театрах корсеты шьют на подкладке из бязи, сатина, атласа, кирзы, лионеза и других тканей. Из двух хлопчатобумажных тканей верхняя должна быть более





плотной (кирза, бязь), нижняя — менее плотной (коленкор, мадаполам).

В верхней ткани долевая нить проходит по центру каждой детали (вдоль), на подкладке — поперек каждой детали.



К примерке корсет не сметывают, а стачивают на машине редким стежком, который не дает сильного растяжения во время примерки и не рвется при натяжении. К первой примерке необходимо се-

редину переда дважды отстрочить на ширину кости и потом вставить кость. При примерке к корсету примечивают или прикалывают бретели из тесьмы, чтобы они держали корсет, еще не имеющий костей, на месте, а на линии талии обязательно крепят тесьму, от которой вверх и вниз идет уточнение формы корсета.

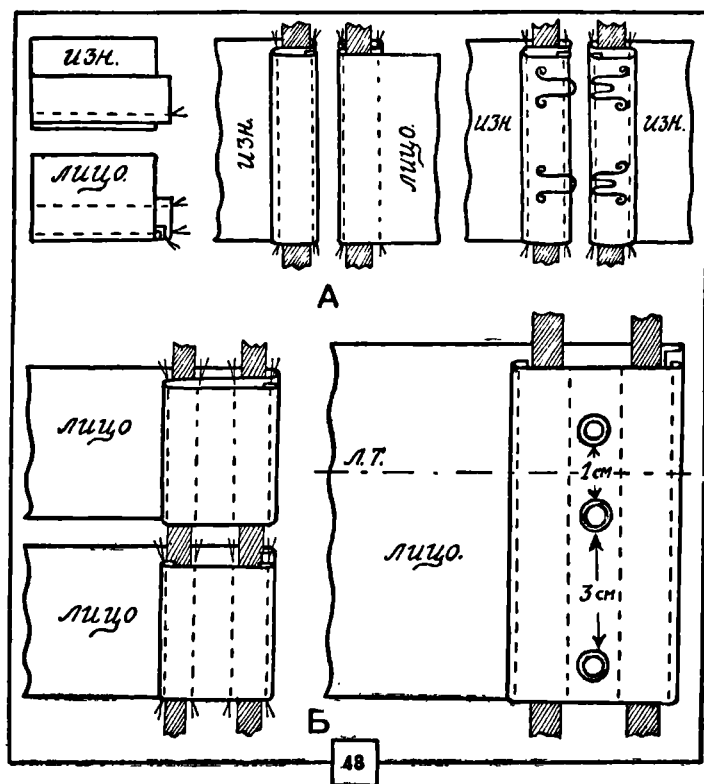
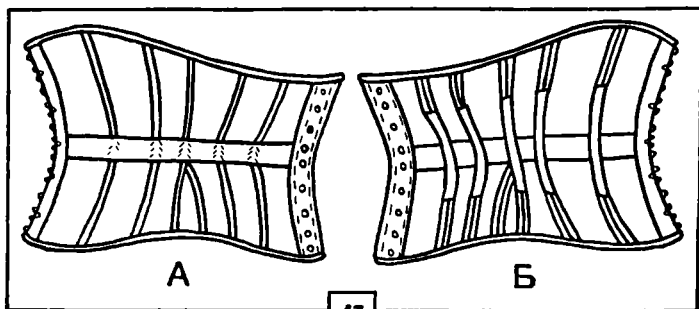
Примерки корсетов следует делать тщательно, так как каждая фигура имеет свои особенности.

Детали корсета стачивают обычным швом, разутюживают и расстрачивают на две стороны. Затем все швы закрывают долевой тесьмой и прострачивают еще раз на ширину кости. Если по форме корсета костей требуется больше, чем швов, тесьму настрачивают на детали между швами. Сантюр (долевик по линии талии) крепят двумя способами: первый — под кости, то есть под строчку тесьмы (рис. 47, б), второй — поверх костей крепят ручную (рис. 47, а).

Верхний и нижний края обрабатывают косой тесьмой или тонкой тканью (по косой нити) типа батиста, туалы и т. д., после того как введены кости в гнезда (конец кости немного не доходит до края корсета и фиксируется стежком ручную) и обработана передняя и задняя застежки. Передняя застежка — специальная планшетка либо крючки и петли в стык (рис. 48, а), как в театральном лифе. Задняя шнуровка (гнезда под шнуровку) должна размещаться между двумя костями (рис. 48, б).

Планшетка или кости передней застежки не должны превышать 15—17 см от линии талии вниз (чтобы актриса могла свободно садиться). Кости задней застежки не доходят до верхнего и нижнего краев корсета на 1 см. Затягивать корсет на фигуре следует от талии вверх и от талии вниз, причем верхний и нижний края оставляют почти свободными, обеспечивая плавный переход от корсетов к фигуре.

Метод моделирования на современной основе целесообразно соединить с наколкой «муляжем». Муляж применяют для моделирования исторических и современных костюмов непосредственно на



манекене или фигуре в поисках формы будущего костюма.

При этом есть *три приема* работы.

Первый — когда готовые лекала будущего платья проверяют на манекене, уточняя, добавляя или убирая отдельные линии, и из бумаги или макетной ткани подрезая детали — воротник, карманы, пояс и т. д.

Второй — когда платье подготовлено ко второй примерке, его надевают на фигуру или манекен и накалывают дополнительные детали и отделки из макетной ткани. Этот прием удобен для художника и актрисы, так как формы отделок, пропорции костюма, а также цветовые и фактурные сочетания находят в процессе примерки.

Третий прием — наколкa из целого куска ткани. Наколку проводят на фигуре или манекене, решая одновременно силуэт, пропорции, ритмы и пр., то есть все элементы композиции костюма (этот способ эффективен, но требует значительно большего расхода ткани). На правой стороне манекена или фигуры накалывается ткань, сложенная вдвое; сгиб ткани — долевая нить — приходится на середину переда и середину спины. При этом необходимо внимательно следить за направлением долевой и поперечной нитей. Если фасон асимметричен, накалывают каждую сторону отдельно.

В процессе наколкa следует отойти от манекена или фигуры на несколько шагов, чтобы увидеть костюм в целом, проверяя пропорции, линии, форму, ритмы. Закончив наколку, будущее платье осторожно снимают с манекена или фигуры, прокладывают нитки по середине переда и спины, по всем вытачкам, складкам, драпировкам, линиям. Места соединения деталей отмечают марками. После этого будущее платье раскалывают, проверяют по меркам с помощью сантиметра (рис. 39, а). Затем исправляют мелом линии, обрезают все лишнее и подкраивают обе стороны платья, если фасон симметричен. Если асимметричен, подрезают каждую сторону отдельно.

Многие исторические и национальные костюмы лучше выполнять именно приемом муляжа. Напри-

мер, индийские, африканские, древнегреческие, древнеримские и другие. Композиция таких костюмов строится на ритмах драпировок и игре светотени.

ТКАНИ

Свойства ткани необходимо учитывать при изготовлении того или иного костюма. Практически все современные материи могут быть использованы для этой цели. Надо иметь в виду усадку ткани, сминаемость, сыпучесть, сухость, упругость, способность принимать окраску, роспись и т. д.

Упругость — это свойство ткани возвращаться в первоначальное состояние при физическом воздействии (сжимании). Она зависит от характера волокна (шерсть, хлопок, лен и т. д.) и от структуры ткани (толщины, плотности и характера переплетения нитей).

Наиболее упруги шерстяные ткани. Льняные и хлопчатобумажные ткани малоупруги. Плотные ткани из крученой пряжи обладают большой упругостью.

Чрезвычайно важно знать, будет ли ткань упругой или «текучей» и как лягут драпировки — плавными, жесткими или ломкими линиями.

Растяжимость (эластичность) — это свойство ткани удлиняться при натяжении (особенно по косой нити) или под действием влажно-тепловой обработки.

Толщина, вес и плотность — свойства ткани, тесно связанные между собой и зависящие от толщины пряжи и характера переплетения.

Фактура (внешний вид поверхности материала) может быть гладкая (глянцевая и матовая), шероховатая, ворсовая и др.

Среди выпускаемых промышленностью материй встречаются такие, которые по своим свойствам могут применяться в театральной практике, несмот-

ря на иное их назначение в быту. Так, например, технические ткани (кирза, двунитка, паковочные, радиоткани и др.).

Одно из первых мест занимает *тарная ткань*. Она легко окрашивается и обрабатывается. Тарная ткань не отбелена и в результате окраски дает несколько тусклый и глухой цвет. Если необходимо получить светлые пастельные, мягкие тона, ее следует предварительно отбелить. Она может заменить шерстяную материю, рогожку, домотканые полотна. Тарная ткань часто служит основой для имитации парчи. Она ложится красивыми складками и отлично принимает любую роспись.

Туаль — ткань, которая лучше всего принимает роспись батиком. Анилиновые краски на ней не тускнеют. Фактура туалы легкая, летящая и в то же время упругая.

Для отделок и пошива легких платьев можно использовать эксельсиор и газ театральный, который дает красивые воздушные фалды и драпировки и применяется для изготовления кружев (роспись рельефной пастой и анилином).

Эксельсиор (фактура его мягкая, текучая) заменяет тончайшие натуральные шелка типа шифона. Используется как для пошива плащей, платков, шарфов, так и для отделки платьев (фалболы, драпировки, рюши, оборки и т. д.). На эксельсиоре также хорошо делать роспись батиком.

Флахтух — упругая полушерстяная ткань. Она напоминает домотканые материи и дорогую шерсть. Флахтух окрашивается в любые цвета и хорошо держит форму. Применяется для изготовления самых разных костюмов, как исторических, так и современных.

Кирза — хлопчатобумажная ткань, двухслойная и трехслойная (менее плотная и более плотная). Хорошо окрашивается анилиновыми красителями. Используется для пошива костюмов статичных жестких форм. Заменяет замшу.

Металлик золотой и серебряный — фактура, незаменимая в театре. Имитирует парчовые материи. Хлопчатобумажная основа его хорошо окрашивает

ся. Металлик применяют для разработки орнамента (аппликация в сочетании с росписью на тарной ткани, кирзе и т. д.), пошива костюма полностью и отдельных его деталей. Структура металлика слабая, непрочная (нитка основы скользит по уточной металлической нити), поэтому он требует специальной обработки: его прикрепляют кнопками к поверхности стола изнанкой кверху, затем щеткой наносят тонкий слой жидкого латекса, желатина и т. д. Можно обрабатывать ткань, предварительно натянув на раму.

Тюль театральный, хлопчатобумажный. Хорошо окрашивается. Используется как самостоятельная фактура. В сочетании с другими тканями дает новые фактуры, обогащает недорогие материи (соединение тюля одного цвета и мадаполама, штапельного полотна, бязи, саржи другого цвета дает эффект шанжановых тканей, то есть тканей двухцветных, переливающихся).

Русские домотканые материи типа холста или сурового полотна могут быть заменены современным суровым грубым льняным или полульняным полотном. Смоленский и другие комбинаты выпускают суровое полотно (артикулы 09107, 09108, 09111, 09112, 09117), похожее на домотканый холст. Суровое полотно (артикул 09131), тонкое и эластичное, может быть использовано для пошива более богатых рубах. Тонкое, как кисея (более жесткое на ощупь), суровое отбеленное или крашеное полотно (артикулы 09133, 09134, 09135) производятся на Московском комбинате имени В. И. Ленина. Из него можно шить женские летние костюмы и платья (на подкладке). Суровое полотно (артикулы 09128, 09129) по фактуре напоминает драп. Старинную ткань «веретьё», а также современное букле заменит паковочная ткань (артикул 14108). Интересна и выразительна фактура различных плотных мешковин (артикулы 14105, 14201) или редких, почти как сетка (артикул 14104).

Московский комбинат имени Щербакова и Красноярский шелковый комбинат, а также другие шелковые комбинаты выпускают ворсовые ткани, а так-

же искусственные меха. В Красноярске изготавливают мех одежный (артикул 12772), костюмный (артикул 12873), мех для игрушек «Забава» (артикул 12766). Все эти ткани имитируют натуральные меха и могут украсить любой костюм, так же как мех трикотажный «Норка» (артикул 9103—9113), «Нерпа» (артикул 9103—9107), «Белёк» (артикул 9103—9129) (последние три — продукция Московского шелкового комбината имени Я. Свердлова). Красивый искусственный мех «Эльбрус», отливающий сединой, и высококачественные бархаты выпускает Московский комбинат имени Щербакова. Плюши с различной длиной ворса: тисненные, узорные и гладкие — производятся в большом количестве и могут заменять самые разные старинные ткани — золотные бархаты, рытые и двоёморхие, а также и меха. Вот некоторые из них: «Каракульча» (артикул 44004), плюш-мех (артикул 44014), «Белоснежка» (артикул 44033), а также плюш одежный (артикул 44005) или ткань ворсовая (артикул 44027).

Старинные штофы хорошо заменяются радиотканью типа ВЭФ-65 (артикул 45027) и радиотканью (артикул 45006). Гобеленовые ткани можно заменять различными жаккардовыми или техническими тканями. Эффектны галстучные ткани различных оттенков с блестящей искрой (артикулы 45019—45026). Платьевые ткани с различной структурой, такие, как «Рябина» (артикул 31028); «Соты» (артикул 31032), «Фантазия» (артикул 31034), «Росинка» (артикул 31030). Пушистая, с интересной фактурой ткань «Детская» (артикул 31048). Разные крепы, гофре, клоке и т. п. Перечисленные ткани могут быть с успехом применены для изготовления костюмов к различным спектаклям наряду с такими широко известными в театре тканями, как поплин, репс, шелковое полотно, саржа, сатин, дубль, атлас и т. д. Интересно отметить, что атласы выпускаются мягкие и плотные (к последним относятся корсетные и туфельные), матовые, среднеблестящие и блестящие. К атласной группе относятся блестящие полосатые рукавные подкладки. Артикулов атласа много.

Интересны сорочечные ткани. К ним относятся ткани с различной структурой, в том числе разные репсы, пике, ткани с полотняным переплетением разной толщины нитки.

Рижский шелковый комбинат «Ригас Аудумс» выпускает капрон различных артикулов. Там производится металлизированный капрон, который используется при изготовлении военных доспехов (артикулы 52003, 52059, 52068). Среди тканей и других материалов, которые в последнее время широко распространены в театрах, кино и на телевидении, необходимо упомянуть капроновую сетку, нейлоновый тюль, эластичное и шерстяное трико, кожазаменители, гардинное полотно. Вологодский льняной комбинат имени В. И. Ленина выпускает льняные ткани с хлопком или лавсаном, среди которых встречаются самые разные фактуры — от ажурной до крупноструктурной.

Особое и все более важное место в театральной практике начинают занимать нетканые материалы. Своей фактурой, способностью хорошо держать форму и давать красивые драпировки нетканые материалы нашли широкое применение в театре. Они хорошо окрашиваются анилиновыми красителями, давая незначительную усадку. Нетканые материалы делятся на прошивные и клеевые. К прошивным относится «Новинка», к клеевым — «Увутан». «Флизелин», который в швейной промышленности употребляется вместо бортовки, можно использовать как прокладочный материал для изготовления театральных костюмов.

Многие ткани в процессе изготовления костюма требуют специальной обработки и разработки. Поэтому мы предлагаем несколько рецептов обработки и имитации фактур, наиболее распространенных и часто встречающихся. Для изготовления театральных костюмов, головных уборов, толщинок, каркасов и других поделок часто приходится прибегать к помощи лино. В каждом пошивочном цехе всегда должен быть под рукой небольшой запас лино.

Для изготовления лино необходимы: 1) клей столярный, плиточный — одна плитка; 2) вода горячая — пять литров; 3) желатин — один граненый

стакан (100—120 г); 4) крахмал картофельный — три стакана (на 6—10 м марли).

Процесс изготовления. Разбить плитку клея на кусочки, залить горячей водой, чтобы кусочки растворились. Образуется проклейка. Один стакан сухого желатина всыпать в проклейку и, поставив на водяную баню, помешивая, получить однородную массу. Состав процедить. После процеживания довести его до кипения, но не дать вскипеть. В отдельной посуде развести теплой водой три стакана картофельного крахмала, затем вылить в закипающий состав. Остудить готовую массу до теплого состояния. Каждый слой сухой марли окунуть в массу, затем как бы «снять» ее рукой с марли по направлению сверху вниз и натянуть марлю на раму; таким же образом надо натянуть еще три слоя марли — всего четыре слоя (в отдельных случаях проклеивают шесть слоев). Чем больше слоев марли и крахмала, тем лино плотнее. Руками хорошо разгладить все слои натянутой марли, добавляя при этом небольшое количество крахмальной массы (лино нельзя снимать с рамы до полного высыхания). Готовое лино снять с рамы и, разложив на столе, кроить, как обычную ткань. Сшивают лино на руках или на машине.

Рецепт клейстера для накрахмаливания тканей. На шесть литров воды надо взять около 500 г сухого картофельного крахмала и 100—150 г технического желатина. Желатин с вечера залить небольшим количеством теплой воды и оставить на ночь размокать. При недостатке времени желатин можно слегка размочить в теплой воде, а затем прокипятить.

В ведро положить крахмал и развести в небольшом количестве холодной воды, чтобы не было комков. В хорошо размешанный крахмал добавить горячей (но не кипящей) воды, затем туда же вылить приготовленный заранее желатин. Крахмал и желатин размешать и поставить на огонь. Беспеременно помешивая, полученному клейстеру дают орошо вскипеть. Снять с огня, слегка остудить. На марлю или другую ткань, растянутую на раме, наносят губкой клейстер таким образом, чтобы он

покрыл ее поверхность ровным слоем. Этим способом обрабатывается ткань для всевозможных костюмов (когда надо ее уплотнить). Так крахмалят полубархат и атлас для аппликаций (клейстер наносят с изнанки).

Рецепт легкого крахмала «аппрет». На два-три литра воды взять около 100 г крахмала и сделать обычный клейстер, то есть развести крахмал небольшим количеством холодной воды, а затем влить в кипящую воду, слегка помешивая. Прокипятить. Натянутый на раму газ, эксельсиор или другую легкую ткань, так же как и в предыдущем случае, покрывают с помощью губки ровным слоем крахмала. Ткань необходимо натянуть ровно, не перекосив основные и уточные нити, и ни в коем случае не снимать с рамы до полного высыхания.

Накрахмаливание при помощи поливинилового спирта (ПВС). 800 г порошка ПВС растворяют в шести литрах воды, нагретой до 60° С. Раствор тщательно процеживают через марлю, чтобы в нем не было комков. Свежеприготовленный раствор прозрачен, от длительного хранения становится мутным. Тогда его необходимо разогреть, так как при нагревании он приходит в прежнее состояние.

В раствор опускают ткань, которую тут же, не отжимая, надо натянуть на раму. Ткань на раме должна оставаться до полного высыхания. Сухая, обработанная ткань хорошо гладится. Этот состав не смывается и не растворяется.

Так же как разнообразна сама парча, разнообразны и способы ее имитации.

Наиболее распространенный и простой способ — роспись по трафарету. Расписывать можно любую ткань: тарную, бязь, сатин, суровое полотно и т. д. Ткань предварительно красят или пульверизируют либо оставляют белой.

Роспись по трафарету масляными красками, гуашью, клеевой или полиграфическими красками производится кистями или щетками. По рисунку, нанесенному на ткань, сплошь или штрихами накладывают бронзу или алюминий. Если золотой или серебряный узор наносят на золотую или се-

ребрянную ткань (металлик), его хорошо подтонировать краской, придать тот или иной оттенок. Когда рисунок нанесен на ткань, полезно свободно проработать его анилином или маслом (кистью). Где-то немного усилить цвет, оттенить, придать глубину — словом, «оживить» его. После этого контуры рисунка можно прописать рельефной пастой.

Иногда имитацию парчовых тканей производят набивкой фона, а не рисунка. Технология проработки фона такая же, как и рисунка. Но рисунок орнамента требует особой тонкости и выразительности разработки (чтобы рисунок не «утонул»).

Другой способ имитации парчи — роспись рельефной пастой с последующей присыпкой алюминием или бронзой. При этом узор получается несколько суховатым, но металлические порошки на пасте приобретают блеск. Паста образует не простой, а рельефный рисунок (вместо пасты можно использовать клей БФ-6, смешанный с масляной или анилиновой краской).

Наиболее эффективным способом имитации парчи является соединение трафарета, свободной росписи, рельефной пасты и аппликаций. Для аппликаций используют клей БФ-6 или БФ-2, полихлорвиниловую эмульсию, резиновый или рыбий клей и т. д. Аппликации вводят частично в основной рисунок ткани, имитируя парчу и другие фактуры, соединяя блестящие поверхности с матовыми, ворсовые с гладкими, ажурные с плотными. Для аппликаций используют атлас, металлик, бархат, сукно, ткани с люреksom и любые другие. Прежде чем резать аппликации, ткань необходимо подкрахмалить.

Тиснения рисунка на бархате, полубархате, байке и пр. производят при помощи трафарета. Для этого используют обычный клейстер или желатин, которые набирают на кисть или щетку, и по трафарету заглаживают ворс. По бархату или плюшу работают с желатином, по байке — с клейстером. Иногда достаточно загладить ворс просто мокрой щеткой. Можно заглаживать рисунок, оставляя фон пушистым, или, наоборот, заглаживать фон, а по рисунку ворс поднимать кистью.



ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

(V—IV вв. до н. э.)

История Древней Греции начинается с XII века до н. э. Греческие города-государства располагались в южной части Балканского полуострова и на островах Эгейского моря, на перекрестке торговых путей востока и запада. Это способствовало развитию ремесел и торговли. Крупным ремесленным и торговым центром были Афины — город-государство, в котором к концу VI в. до н. э. установилась рабовладельческая демократия. Афинское общество делилось на два класса. Свободные граждане-землевладельцы пользовались привилегиями, принимали участие в политической жизни общества и в управлении государством. Рабы были лишены гражданских прав.

На основе рабовладения произошло разделение труда между земледелием и промышленностью, что создало условия для подъема греческой экономики и культуры.

В V веке до н. э. Древняя Греция достигает наивысшего расцвета материальной и духовной культуры. Эстетическим идеалом являлся человек-герой, обладавший высокими моральными качествами и умом, физической силой и красотой. Гармоничное, здоровое обнаженное тело было у древних греков предметом восхищения. Древняя Греция вписала одну из наиболее ярких страниц в историю костюма. Одежды не скрывали красоту тела, а лишь подчеркивали совершенство его пропорций и форм, пластику его движений и линий.

Древнегреческие одежды предельно просты по конструкции. Они состояли из прямоугольных кусков мягкой ткани различных размеров. При помощи застежек и поясов эти ткани искусно драпировались на фигуре, создавая разнообразные формы одежды.

Главным элементом женского костюма был хитон — одежда, состоявшая из прямоугольного куска ткани. С помощью изменения длины и ширины его, количества и места расположения застежек, поясов и завязок греческие женщины создавали различные варианты хитонов.

Наиболее простой и распространенный хитон был несколько длиннее роста, верхняя часть его отгибалась и скреплялась на плечах с помощью застежек (фибул). Эта часть хитона называлась «диплоид».

Диплоид имел различную длину и обычно украшался по краю каймой вышивки. Хитон подпоясывался на талии, излишняя длина вытягивалась из-под пояса и образовывала напуск на талии. Под поясом хитон закладывался в мягкие параллельные складки, к подолу пришивались свинцовые грузики. Они оттягивали складки и придавали им строгую вертикальность. Женские хитоны всегда были длинными. У девушек встречались более короткие хитоны.

Верхней одеждой служил гиматий — прямоугольный кусок ткани, украшенный по краю вышитой каймой. Гиматий надевался поверх хитона, закрывая фигуру.

Костюм дополняла строгая изысканная прическа. Длинные волосы разделялись на прямой пробор и закладывались сзади в пучок, форма которого зависела от фантазии женщины. Головные уборы имели как декоративное, так и утилитарное назначение и являлись украшением и поддержкой прически. Это были всевозможные повязки из золоченой кожи, золотые или серебряные обручи, сетки из золоченых шнурков.

Сандалии из мягкой цветной кожи украшали металлическими пряжками (обычно имевшими форму листа).

Одежда бедняков имела те же формы. Различие состояло в качестве тканей, количестве и качестве украшений.

Женщин с детства обучали искусству ткачества. От беднейшей рабыни до представительниц привилегированного сословия все гречанки умели выткать любую одежду. Именно одежду, так как ткань изготовлялась «купонами», то есть кусками, которые были необходимы для данного хитона или гиматия. Для нарядных одежд ткались тонкая белая шерсть или высокосортное льняное полотно. Для повседневной одежды выделявали более простые ткани. Крестьяне и рабы довольствовались грубошерстными материалами и войлоками.

Ткани были преимущественно гладкокрашеными, неяркими: яблочные, палевые, терракотовые, желтые, белые. Украшали их каймой, цвет, ширина и рисунок которой были лаконичны и строги. Чаще встречалась кайма одноцветная или двухцветная. Наиболее распространенные мотивы орнамента: меандр, критская волна, пальметта, простые геометрические формы. Орнамент ритмичен. Раппорт повторяется через определенные промежутки и строится по горизонтали.

Анализ композиции (рис. 49). Основой выразительности костюма является плавный гармоничный ритм драпировок одежды.

Силуэт — вытянутый прямоугольник, подчеркивает стройность фигуры, несколько увеличивает рост.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{4}$$

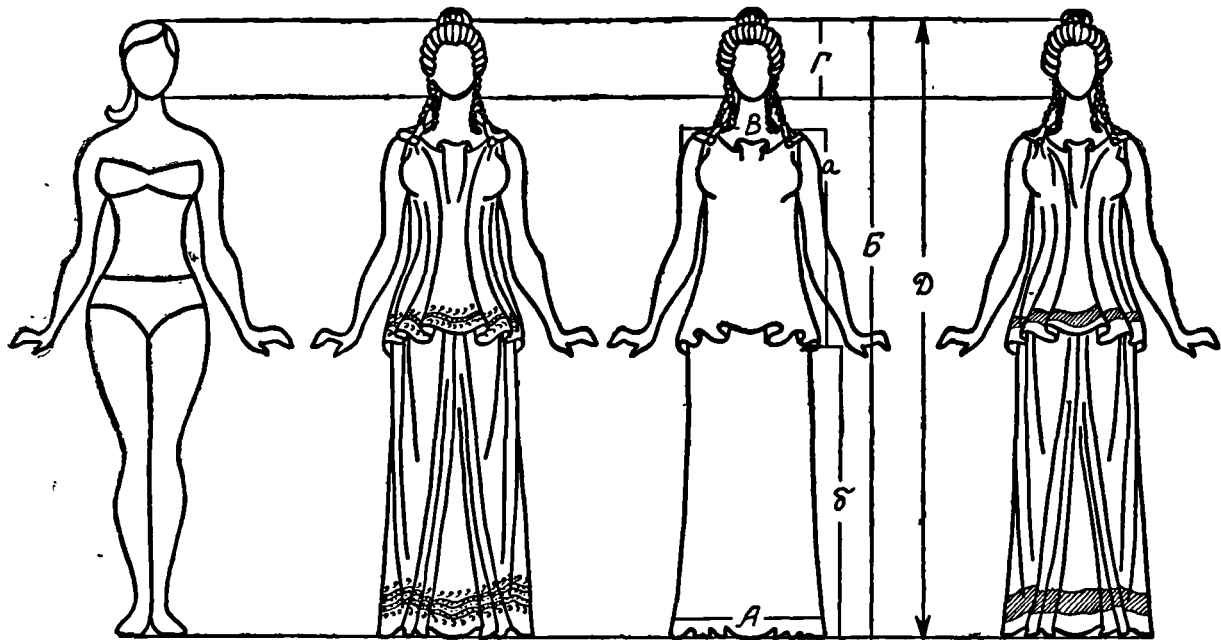
$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{8}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{1}$$

$$\text{Длина верхней части хитона к нижней } \frac{a}{b} \approx \frac{3}{5} \text{ («золотое сечение»).$$

Костюм имеет небольшой объем.

Постепенное, плавное убывание объема кверху сочетается с вертикальным направлением линий



драпировок. Все это создает ощущение плавного движения формы кверху. Костюм выглядит легким, подвижным, в нем преобладают мягкие, вертикально расположенные линии. Найдено гармоничное соотношение вертикального (складки), горизонтального (низ хитона, пояс, край диплоида) и диагонального (драпировки на груди и боковые края диплоида) направлений линий. Мягкая ткань хорошо драпируется, подчеркивая каждое движение тела. Однотонность окраски делает выразительными и четкими складки одежды.

В греческом костюме, как правило, сочетаются два цвета — цвет ткани и отделки. Цвет гиматия обычно тот же, что и хитона, или очень близок к нему. Иногда носили хитон и гиматий различных цветов. Орнаментальная кайма хорошо читается издали и подчеркивает красоту и пластику движений тела.

Моделирование и технология. Наиболее распространенными являются два вида хитонов: дорический и ионический (рис. 50, а, б). Ширина их была различна. Ионический хитон изготовлялся по ширине равный разведенным в стороны рукам, а дорический — равный ширине тела в плечах. Дорический хитон делался с диплоидом. Длина диплоида — сорок-семьдесят сантиметров (в зависимости от роста). Таким образом, он доходил до талии или до бедер или несколько ниже. Позднее, в эпоху эллинизма, диплоид превратился в пришитую отделку хитона, которая нередко была из другой ткани и другого цвета.

Ионический хитон украшался мелкими, похожими на гофре складками. Припуск ткани на плиссе и гофре по ширине хитона — 2,5—3 объема бедер.

В театре используют заранее заплиссированную или гофрированную ткань (лучше всего креп-жоржет). Можно также готовые хитоны смочить в слабом растворе желатина или крахмала, закрутить руками (как отжимается белье), обвязать бинтом или нежесткой веревкой и в виде такой закрутки повесить для просушки. Когда хитон высохнет, размотать веревку и слегка оттянуть утюгом край подола. Украшением ионического хитона являлся

длинный неширокий пояс, который дважды перехватывал хитон: под грудью и по талии. Иногда пояс одевали крест-накрест: на правое плечо и под левую грудь и на левое плечо и под правую грудь. Поэтому необходимо рассчитывать длину пояса.

В целях сохранения формы и первоначального вида целесообразно под хитон сшить чехол-подкладку или дублюр, плотно облегающие фигуру. В этом случае складки раскрепляют свободно втай между собой и на дублюре — в тех местах, где проходит пояс.

Застежка, горловина и пройма обрабатываются отдельно на хитоне и дублюре.

На *рис. 50*, в показаны разновидности греческих одежд.

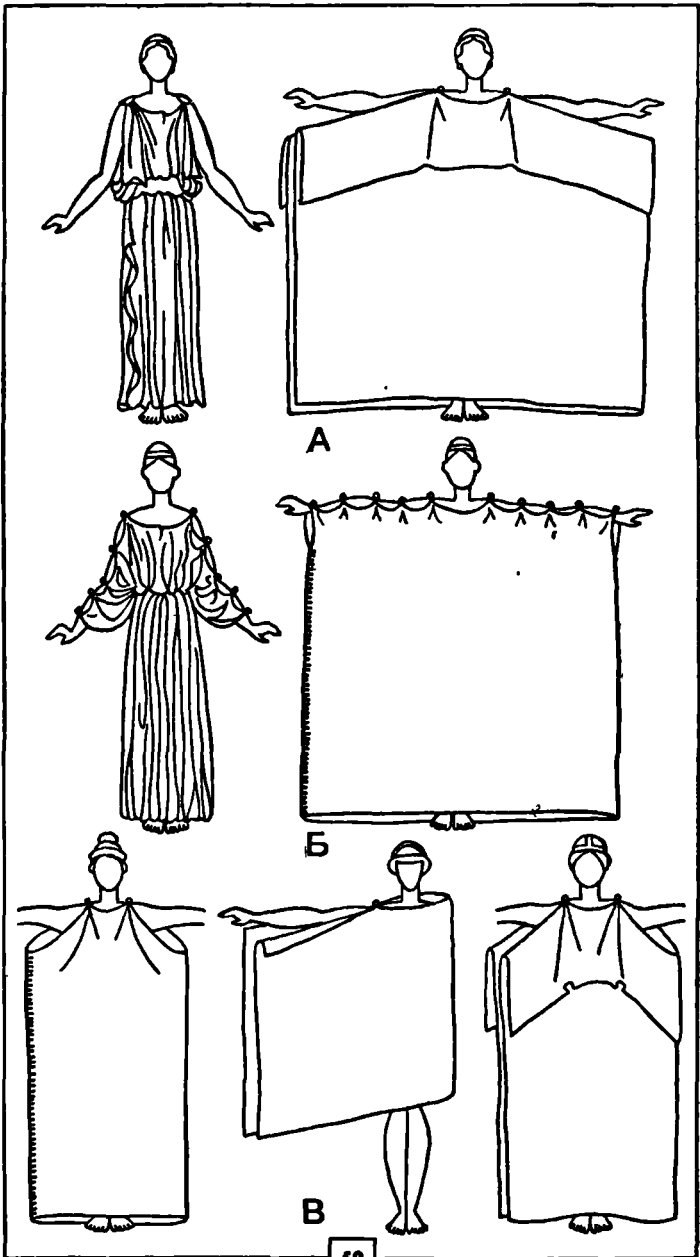
Широко распространенными верхними одеждами являлись палла и гиматий.

Палла напоминает большую шаль (*рис. 51, б*), размер которой изменялся в зависимости от роста женщины. Гиматий — кусок материи (*рис. 51, а*) прямоугольной вытянутой формы (длина 3—5 м, ширина 1—1,5 м), красиво драпирующийся на фигуре. Драпировки можно зафиксировать, то есть раскрепить втай при помощи нитяных «ножек» длиной 2—3 см, чтобы складки не деформировались и выглядели как свободно лежащая ткань. Для этого их накалывают на фигуре булавками, затем снимают и соединяют нитяными ножками. Края паллы и гиматия обрабатывают подрубочным швом или оверлоком. Если ширина ткани позволяет, то по длинной стороне можно оставить кромку.

ВИЗАНТИЯ (IX—XI вв. н. э.)

Византийское государство возникло в 395 году. Период его наивысшего расцвета наступает в IX веке.

Византия — мощная империя со столицей Константинополем — становится центром мировой тор-



ΔΟ 1,5 Μ.

ΔΟ 5 Μ.



A



Б

ΔΟ 2 Μ.

ΔΟ 2 Μ.

говли, «золотым мостом между Востоком и Западом».

Отсюда в Европу вывозили предметы роскоши, ткани, драгоценности. Во главе Византийской империи стоял император, поддерживаемый феодальной знатью. Значительное место в общественной жизни страны занимало духовенство и монахи, владевшие третьей земельных угодий.

Официальной религией утвердилось христианство, считавшее греховным человеческое тело и все земные радости. Однако пышность церковных обрядов не уступала роскоши придворного церемониала.

Крепостные крестьяне оказались под гнетом феодалов и церкви. Христианство и феодализация Византийского государства привели к возникновению нового эстетического идеала.

В византийском аристократическом костюме в корне изменилась трактовка человеческого тела. В отличие от античного костюма, подчеркивающего естественные формы и членения тела, византийский костюм тщательно скрывал тело под массивными складками тяжелых тканей.

С помощью костюма человек превращается в символ власти и богатства, его фигура становится монументальным сооружением, лишенным индивидуальности.

Византийский костюм видоизменялся и развивался в течение более тысячи лет. Из всех многочисленных переходных форм рассмотрим наиболее характерный и устоявшийся костюм (IX—XI вв. н. э.). Он состоял из трех основных одежд, перекрывающих одна другую таким образом, что нижние одежды были частично видны из-под верхних. Непосредственно на тело надевалась туника прямого покроя с длинными, сужающимися к кисти рукавами. Подол и нижняя часть рукавов туники украшались вышивкой. Поверх туники надевалась стола — широкое платье со свободными рукавами, чуть короче рукавов туники. Подол, горловина, плечи и низ рукавов богато расшивались. Третьим элементом был плащ из дорогих и тяжелых тканей с крупным рисунком, застегивающийся на правом плече.

Костюм дополнялся массивным головным убором в виде диадемы, украшенной драгоценностями. Царицы носили золотой венец с крестом. У висков крепились подвески. Короткие сапожки или туфли, плотно облегавшие ногу, тачались из мягкой цветной кожи и богато украшались. Пурпурные сапожки — привилегия царской фамилии.

Небогатые горожанки и крестьянки шили свои одежды из домотканых материй. Их костюмы значительно легче, проще и пластичнее.

Византийские ткани занимали значительное место среди тканей средневековья. В Византии изготовляли плотные шелка, с крупным тканым орнаментом, насыщенные по цвету. Набойка и вышивка тоже были известны. Вышивали обычно всю поверхность ткани золотой нитью, а позднее ее начали вводить непосредственно в плетение фактуры.

Растительные и геометрические мотивы, христианские символы, стилизованные звери и животные составляли сложные орнаментальные композиции, которые, как правило, были замкнуты в круглый, овальный или многоугольный медальон. Медальон и был ритмично повторяющимся раппортом. Такой орнамент создавал впечатление уравновешенности и статики.

Широко применялись привозные ткани из Китая, Индии, Турции, Персии, Средней Азии. По своей фактуре и отделке они отвечали вкусам византийской знати и использовались для изготовления костюмов. В каждой из перечисленных стран выделялись серебряная и золотая парча, бархаты, атласы, объяри и другие ткани, но каждая страна особенно славилась каким-либо одним видом. Персидские шелковые и золотые атласы с некрупным, изящным растительным орнаментом, исполненным в мягких, но насыщенных тонах, на легком пастельном фоне. Плотные турецкие ткани, особенно рытые золотные бархаты с крупным узором, расположенным на интенсивно окрашенном, глубоком по цвету красном, зеленом или лиловом фоне, использовались при изготовлении верхних одежд. Также была распространена различная китайская одноцветная и многоцветная камка.

Орнамент персидских тканей был разнообразен — встречались животные, птицы и люди, а также цветы и листья разных растений, но любимым был мотив цветущего ириса.

В турецких тканях самый распространенный мотив орнамента — плоскостное изображение турецкой гвоздики.

Анализ композиции (рис. 52). Основа выразительности костюма — тяжелый массивный прямоугольный силуэт, построенный на прямых линиях. Формы тела скрыты под тяжелыми, отвесно падающими тканями. Одежда не делится на лиф и юбку, линия талии не выявлена. Костюм монументален.

Основные отношения:

$$\text{Ширина одежды к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{3}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{6,5}$$

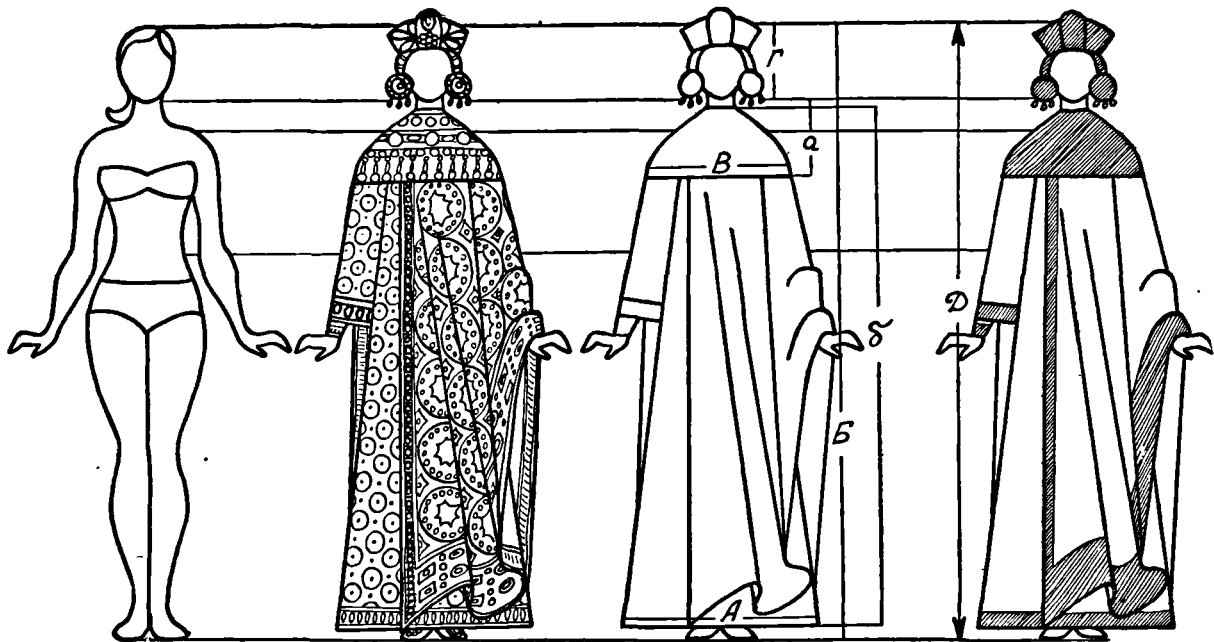
$$\text{Ширина плеч к ширине одежды } \frac{B}{1} \approx \frac{1}{1,5}$$

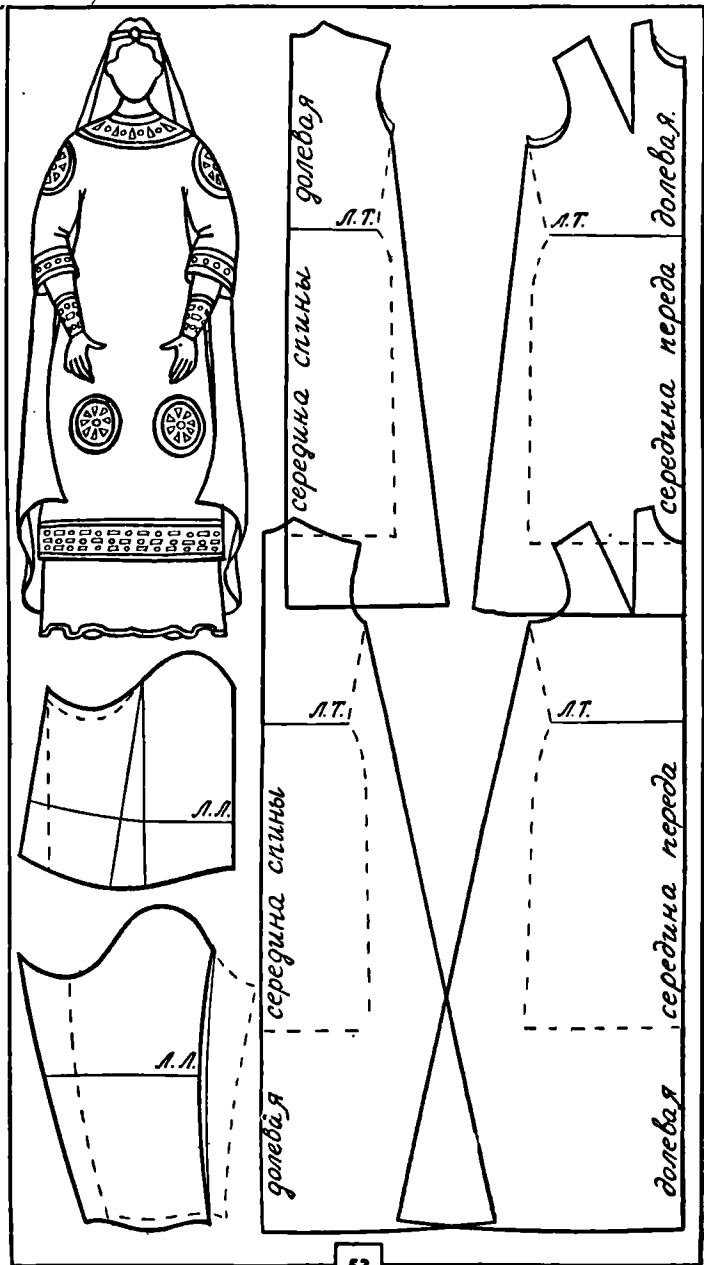
$$\text{Длина «оплечья» к длине одежды } \frac{a}{b} \approx \frac{1}{7}$$

Объем костюма контрастирует с объемом тела. Костюм построен на прямых линиях. Их главное направление — вертикальное, но в то же время устойчивость костюму придают горизонтальные линии отделок. Главным декоративным акцентом является воротник — «оплечье», расшитый драгоценными камнями и золотом. Активно участвует в композиции головной убор, который увеличивает размер головы, благодаря чему фигура кажется более массивной.

Моделирование и технология. Статика византийских одежд зависит в большой мере от прямых конструктивных линий, жесткости и плотности фактур.

Длина верхней туники (рис. 53) не доходит до пола на 30—40 см. Боковые швы слегка раскошены от проймы. Горловина круглая, вырезается под основание шеи или несколько ниже. Рукав одно-





шовный. Шов перенесен на передний перекал. Ширина рукава по эскизу. Если ткань верхней туники легкая, ее рекомендуют ставить на подкладку и стачивать вместе с верхом. Горловину, низ рукава и подол обрабатывают обтачкой внутрь или, если обтачка из отделочной ткани, обтачкой наружу. Подол верхней туники спереди может быть на несколько сантиметров короче, чем сзади.

Нижняя туника — широкая, свободная. В отличие от верхней кроится длиной в пол. Рукав к кисти сужается. Горловину вырезают под основание шеи. Обрабатывают обтачкой или маленькой стойкой (высота 1—1,5 см). Нижние туники шьют из более тонких и мягких тканей, чем верхние. Подкладку под них не подводят.

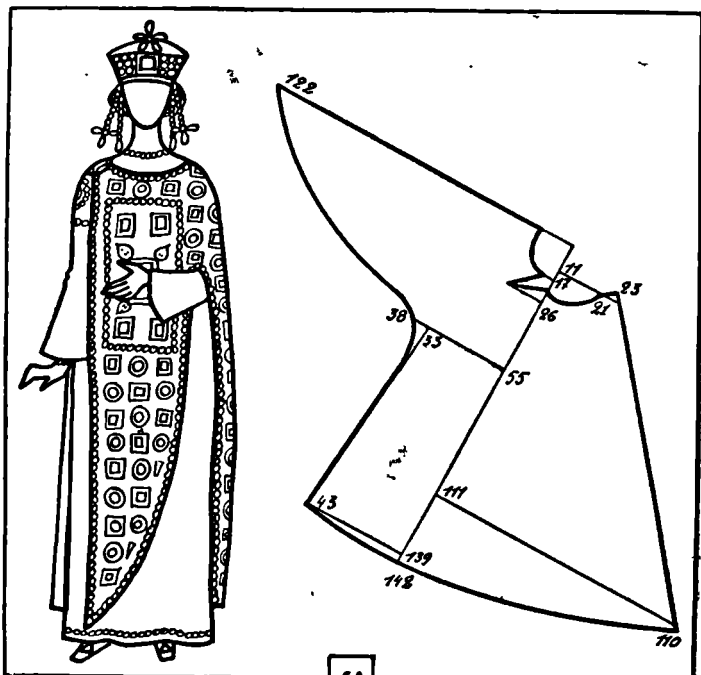
Наиболее распространенной формой верхней одежды является плащ — корзно (рис. 54). Его кроют из плотной гладкой или орнаментированной и ворсовой ткани на подкладке. Украшают по краю декоративной полосой, тесьмой, металлическим кружевом или галуном. Надевается корзно на левое плечо, а на правом застегивается на пряжку. Таким образом, правая рука может свободно двигаться. Для левой руки в конструкции корзно предусмотрен вырез, который также дает некоторую свободу движению левой руки, примерно от локтевого сустава.

Середина переда — долевая нить. Середина спины — почти косая нить. Если ткань узкая, поперек спины или по плечу проходит шов. На левом плече вытачка. Длина корзно доходит до шиколотки, ширина подола может быть до четырех метров.

Кроят верхнюю ткань. Если ткань требует росписи, то кроить следует с припуском на возможную усадку и деформацию в результате обработки. Если есть поперечные швы, их стачивают и разутюживают. Вытачку сметывают к первой примерке, во время которой уточняют линии и выравнивают подол. Стачивают вытачку. Нашивают отделку. Подкраивают подкладку.

Готовый верх сметывают с подкладкой, вытачивают, оставляя место для того, чтобы затем вывернуть. Край выметывается и проутюживается. Если

верхняя ткань с подкладкой не дает четкой линии, в подол необходимо вшить шнур или между верхом и подкладкой проложить подкройную полосу бортовки шириной от 10 до 30 см. Застежка-петлица из шнура, рулика, сутаж и т. п. Можно сделать



54

завязки из шнура или соединить цепочкой или брошью.

Если верхняя ткань плотная, можно корзно не ставить на подкладку, а только «подбить» снизу полосой другой ткани, шириной до 30 см по подолу; ко всем углам рекомендуется прикрепить небольшие грузики.

МОСКОВСКАЯ РУСЬ (XIV—XVII вв.)

Объединению Руси XIV—XVII веков предшествовала междоусобная война княжеских дружин и захват русских земель татаро-монгольскими племенами.

В XIV веке Москва стала крупным экономическим и политическим центром России. Она возглавила борьбу за объединение разрозненных княжеств и свержение татаро-монгольского ига.

В XV веке Россия стала мощной централизованной державой. Западные страны присылают в Москву своих послов. Русские цари заводят пышный придворный церемониал. Развиваются ремесла и торговля, создаются мануфактуры.

Сравнительно строгий и лаконичный характер костюма Киевской Руси XII века сменяется самобытными массивными боярскими одеждами, придававшими облику женщины торжественность и величавость. Признаком женской красоты считались здоровье и дородство, но формы тела не подчеркивались, а, наоборот, тщательно скрывались.

Основными элементами костюма знатной женщины были белая рубаша, сарафан из тяжелой ткани и душегрея. Рубахи и так называемые сорочки делились на «красные» и «нижние».

«Красная» сорочка в домашнем обиходе обычно заменяла платье, поэтому она украшалась, а у зажиточной девушки или женщины могла быть сделана из шелка. «Нижняя» сорочка была из тонкого полотна или из дешевых сортов шелка, кроилась она без рукавов и горловина вынималась глубже.

В богатые верхние одежды, длинные и широкие, облачались при выходе на улицу и в торжественных случаях.

Самой торжественной одеждой являлся «летник» — накладная одежда с длинными широкими рукавами («накапками»). У ворота летник украшался бобровым мехом, окрашенным в черный цвет.

Вариантами верхней одежды были накладная

шубка и телогрея. Телогрея имела застежку сверху донизу и длинные откидные рукава. Накладная шубка отличалась от телогреи отсутствием застежки и широким оплечьем из бобрового меха («ожерелье»).

Особое значение в женском костюме имели головные уборы, разнообразные по форме и украшению.

Наиболее распространенными видами головных уборов были «кика» и «кокошник» — торжественные высокие головные уборы на жестком каркасе, украшенные золотым шитьем, жемчугом и драгоценными камнями. Поверх головных уборов часто покрывали нарядные платки. Зимой на улицу надевали меховые шапки.

По обычаю, замужняя женщина никогда не появлялась с непокрытой головой. Девушки могли не закрывать волос — они носили косу, налобные повязки и венцы, богато украшенные вышивкой и жемчугом. В косу вплетали «косник» (металлический или картонный треугольник, обтянутый тканью, расшитый камнями и бусами, который крепился к тесемкам, вплетавшимся в косу).

Обувь по форме проста. Прочные кожаные туфли («коты») или сапожки, украшенные вышивкой, драгоценными камнями и жемчугом.

Женщины небогатые надевали рубаху, сарафан, душегрею, но из простых домотканых материй.

Нарядные головные уборы украшали стеклянными бусами, бисером и дешевым речным жемчугом. Верхней одеждой служили армяки и шубки из грубошерстных тканей и овчинные тулупы.

Ткани в России существовали с давних времен.

Из льна и шерсти выделявали холст, бранину, полотно, посконь, веретье, пестрядь, сермягу, армячину, азам и многие другие ткани. У каждой из тканей были свои достоинства и свое назначение. Широкое применение находит ручная набойка. Набойка (обратившаяся затем в самостоятельную ткань) — древнейший способ украшения. Простота и доступность такого украшения, с одной стороны, и красота набойки — с другой, сделали этот вид материи популярным. Набойку производили преиму-

щественно на льняном холсте, хотя встречается набойка на шерсти. Узор вырезался на деревянной доске и с нее переносился на ткань.

В XV и особенно к XVII веку преобладает сложный растительный орнамент, заполняющий всю плоскость ткани. Он перестает быть плоскостным, приобретает глубину, становится многоцветным. Стебли и цветы как бы наполняются жизнью. Их изображение стало не строго фронтальным: повернутые в сторону, все они находятся в спокойном, но полном силы движении.

В композициях XVI—XVII веков в набойке присутствует не только вся гамма цветов, но также сусальное золото и серебро. Фоном уже служит крашенина, то есть холст, окрашенный в различные цвета. В таком качестве набойка заменяла небогатым людям парчу и другие дорогостоящие ткани. Изделия из набойки были очень красивы.

В большом количестве в России встречались ввозные материи. Из Китая, Индии, Турции, Персии, Средней Азии в Московское государство широким потоком текли самые различные ткани: бумажные — кумач, сатин, полупелюшковая кутня; из дешевых шелков — тафта и камка; шерстяные ткани разных цветов — зуфь, сукно. Драгоценные ткани также привозили в значительном количестве. На Руси их называли паволоки.

С запада ткани прибывали в меньшем количестве. Их путь был сложнее и цены высокими. Тем не менее Генуя, Милан, Венеция и Флоренция присылали в Россию аксамиты, алтабасы, объяри и другие виды парчи и шелков.

В XVII веке в России появляются свои мастерские золотных тканей.

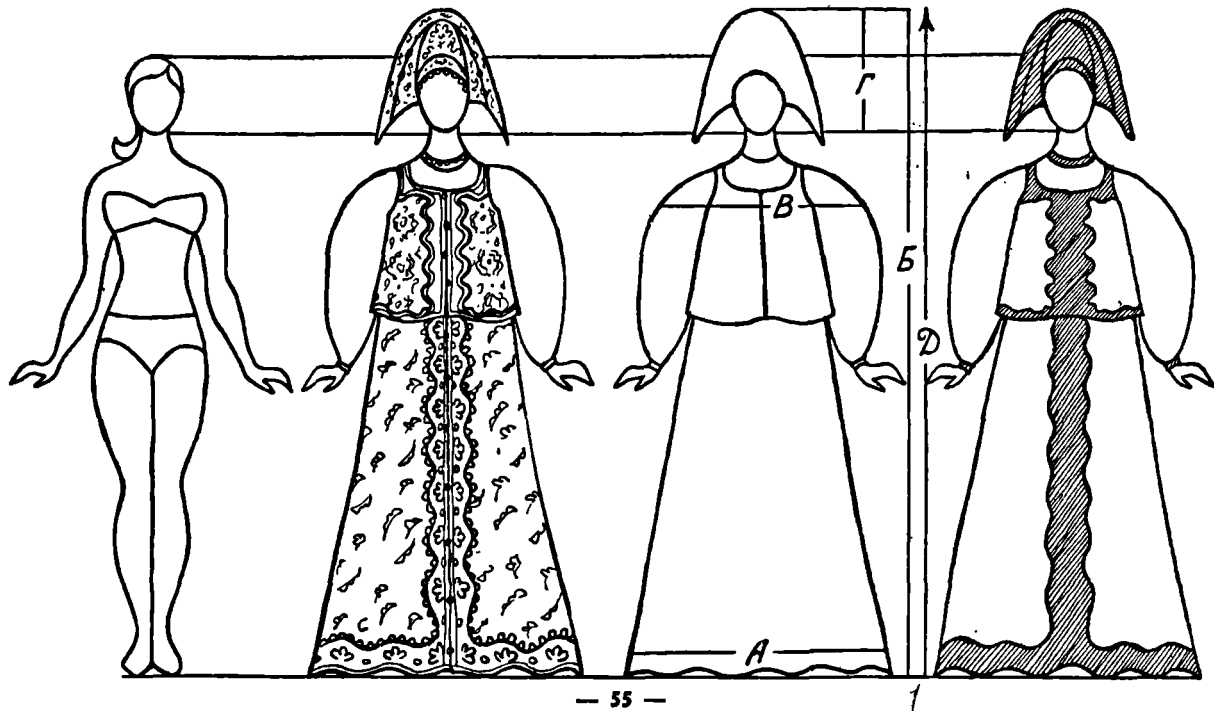
Анализ композиции (рис. 55). Основой выразительности костюма является плавность формы и живописный характер тканей и головных уборов.

Объем костюма велик, он значительно превосходит объем тела — контрастирует с ним.

Силуэт — треугольный.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту} \quad \frac{A}{B} \approx \frac{1}{2,5}$$



Размер головы к росту $\frac{Г}{Б} \approx \frac{1}{5}$

Ширина плеч к ширине юбки $\frac{В}{А} \approx \frac{1}{1,5}$

Линии силуэта плавные, спокойные. Диагональное направление линий рукавов и боковых швов гармонично сочетается с горизонтальными линиями низа душегрея и подола.

Цвета сочетаются в контрастном отношении. Белый холст рубахи контрастирует с насыщенными красками сарафана и душегрея. Это придает костюму нарядный праздничный характер.

Костюм богат отделкой, которая располагается по краям одежды. Декоративный акцент — подол сарафана и линия застежки. У «летника» — низ рукавов. Наиболее распространенной отделкой являются золотое шитье и позумент, серебряные чеканные пуговицы и жемчуга.

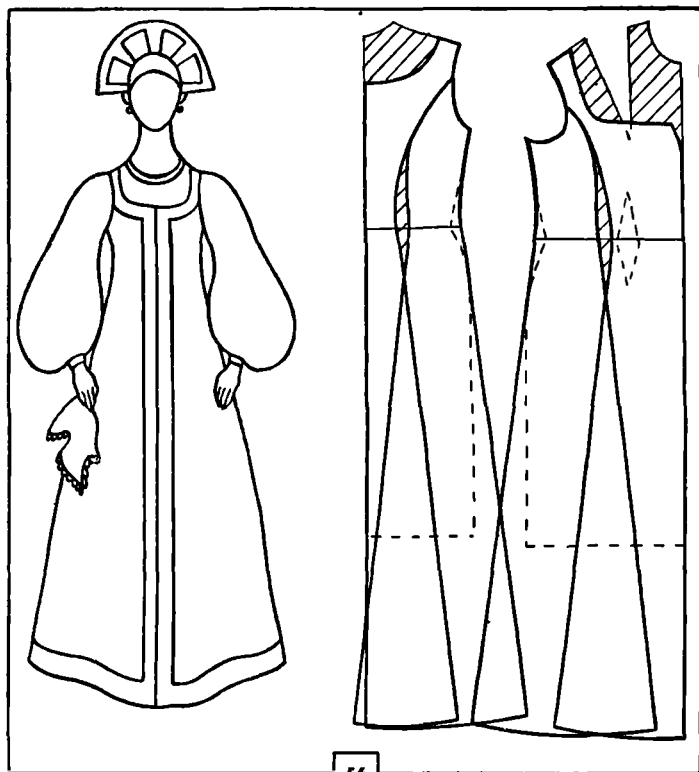
Высокий головной убор увеличивает рост, придает фигуре величавость, статность и завершает силуэт.

Моделирование и технология. Древнерусские женские одежды по крою делились на накладные, одевавшиеся через голову, и распашные, с застежкой спереди. Накладные одежды у горловины имели маленький разрез для головы с потайной застежкой.

В условиях театра на всех формах и видах костюма застежки должны быть такой длины, которая позволит актрисе надевать костюмы снизу (через ноги, для сохранения грима и прически).

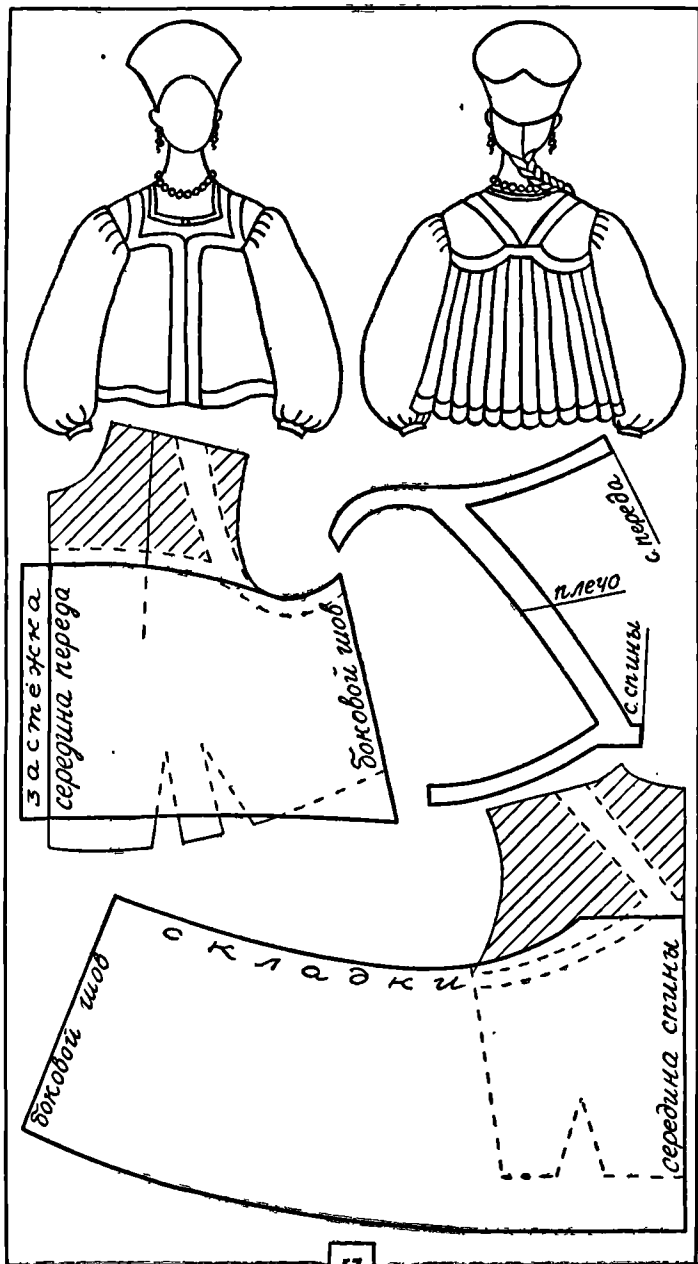
Красная сорочка. Длина 2—4 см от пола. Окат рукава обычный или расширенный. Книзу рукав сужается. Его надо кроить сантиметров на 10 длиннее мерки, чтобы он немного присобирился на руке. Нагрудную вытачку можно перевести в горловину и застрочить или собрать на сборку. Вырез горловины — под основание шеи или несколько ниже. Горловину, манжеты, подол можно обрабатывать отделочной тканью, подкройной бейкой. Если у горловины сборки, то ее следует обработать кантом.

Сарафаны (рис. 56) кроились по-своему в каждом уголке России. Один из вариантов — цельнокроеный в талии, расклешенный сарафан, форма и глубина выреза сарафана как спереди так и сзади, определяется художником.



56

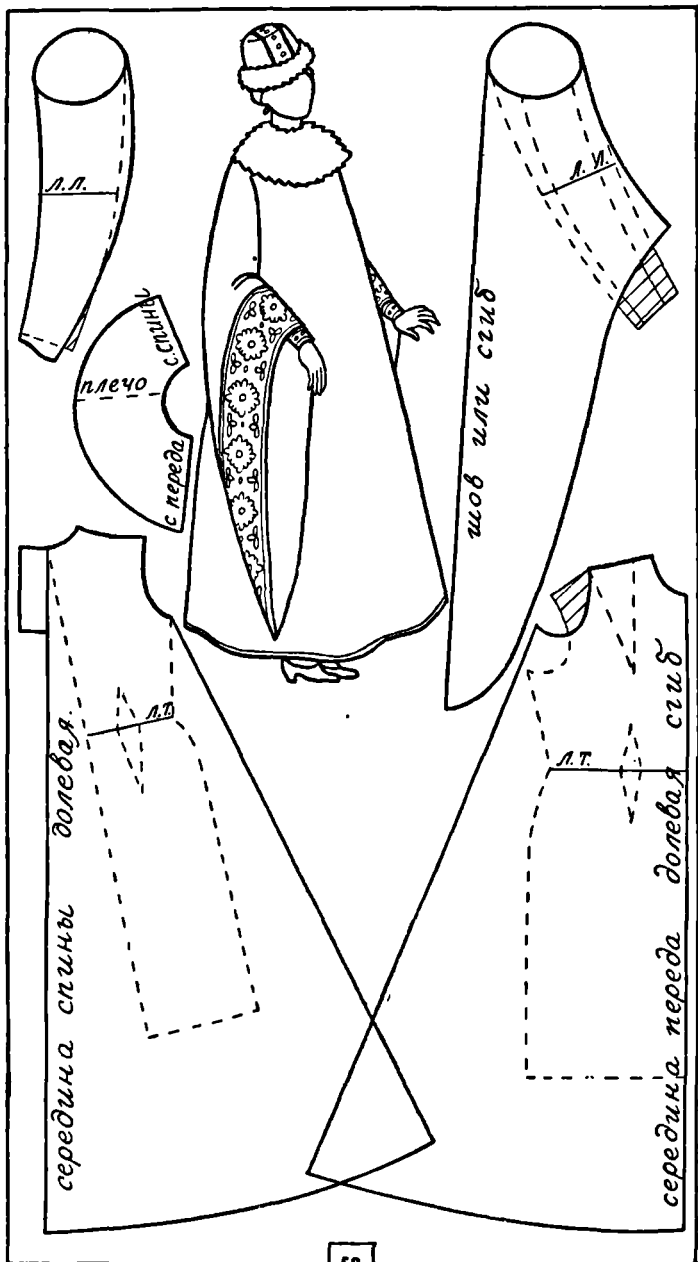
Душегрея (рис. 57). Середина переда (застежка) совпадает с долевой нитью в ткани. Бок полочки раскошен. Спинка — наиболее нарядная и сложная часть душегреи. Патронку спинки раздвигают или расклешивают. Кроют, как правило, из плотной нарядной ткани. Бретели отрезные либо цельнокроеные, со спинкой или полочкой. Полочки с плотной прокладкой и спинку с подкладкой сши-



вают по боковым швам. Швы заутюживают в сторону полочек. Низ душегреи подшивают другой тканью, например бязью. Верхний край спинки (который пришивается к кокетке) окантовывают бейкой. После этого спинку по верхнему краю закладывают в глубокие вертикальные складки, прошивают вручную в несколько рядов суровой ниткой, укладывают на столе в одну сторону и прибивают тяжелым утюгом на ширину 2—3 см. На образовавшуюся полосу накладывают и нашивают (также вручную) заготовленную заранее с прокладкой и подкладкой кокетку-пояс с бретелями. С изнанки спины верх складок (за кант, которым они обработаны) еще раз прикрепляют к подкладке кокетки. Затем полочки с изнанки накрывают подкладкой, которую также подшивают вручную. Отделку (в зависимости от ее характера) пришивают либо заранее (ленты, тесьма, бахрома), либо уже готовая душегрея расшивается по лицу (бисер, бусы и т. п.). Застежка душегреи может быть открытой и потайной, на пуговицах или на крючках.

Летник (рис. 58) — широкий в подоле, с широкими рукавами — входил в малый царичин наряд и в любой свадебный костюм. Летник надо делать цельнокроеным и слегка удлиненным сзади. Нагрудная вытачка переносится вниз (длина летника — по мерке), боковые швы и середина спины сильно раскошены. Рукав летника лучше кроить по двухшовной основе со швами по заднему и переднему перекату. Под него подводится подкладка. В широкий рукав летника вставляется узкий рукав (как бы от сорочки). На этом рукаве должен быть высокий нарядный манжет («запястье», «зарукавье»). Его можно расшить шнуром, блестками, камнями и т. п. Верхний широкий рукав — наака — декорируется вошвой. Вошва расшивается и украшается так же, как и запястье. Подол летника с изнанки надо подшить плотной тканью шириной в 20—30 см, затем отстрочить в подоле карманкулиску и протянуть в него шнур. В остальном обработка обычная.

Воротник можно делать большой («оплечье», «бармы», «диадима»), круглый, а можно стойку.



В том и другом случае воротники обязательно съемные (воротники-ожерелья), но в двух-трех точках по горловине их следует фиксировать (кнопки, петля-пуговица). Воротник может быть из ткани или меха. Если воротник из ткани, он расшивается и украшается (это один из самых нарядных элементов женского костюма). Застежка на крючках.

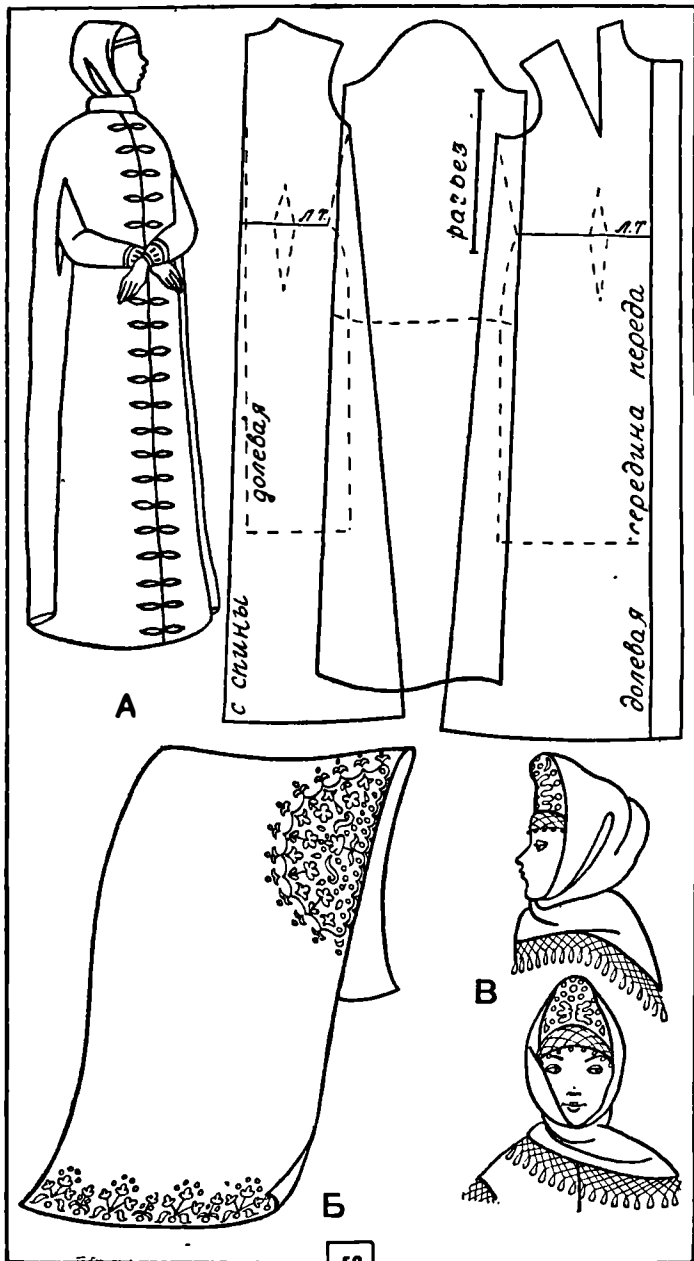
Телогрея (*рис. 59, а*). Эта уличная одежда украшалась скромнее, чем летник. Спереди у телогрей, от горловины и до низу, идет застежка на петлицах («разговоры»). Застежка не доходит до полу сантиметров на 10—15. Телогрея смотрится прямой. На самом деле она немного раскошена в боках. Можно помимо боков раскосить шов по середине спины, но величина раскоса должна быть небольшой. Нагрудную вытачку переносить не надо, она застрачивается.

Рукава, так называемые наборные, то есть длинные, в нижней части узкие, набирались на руку, образуя красивую форму. В верхней части рукавов делали длинные (25—30 см) прорезы, в них продевались руки. В тех случаях, когда верхние рукава не надевались, они завязывались за спиной, а иногда просто висели по бокам.

Горловина телогрей обрабатывается обтачкой или низенькой стойкой, поверх нее надевают воротник-ожерелье. Петлицы можно делать вытачными из ткани, шнура, рулика, галуна и т. д. Длина их по эскизу, но в среднем от 10 до 20 см. По обе стороны петлицы нашивают декоративные пуговицы или кисти. Посредине петлицы — рабочая пуговица и петля. Подол и край рукава телогрей отделявать не надо. Если телогрея сшита из вялой ткани, подол надо подбить плотной тканью, подобно летнику.

Женские шубы моделируются (*рис. 60, а*) по тому же принципу, что и летники и телогрей. Шубы по бокам также были раскошенные. Их носили во все времена года. В зависимости от этого подкладку можно делать от легкой до меховой. Форма воротников различная (круглый, стойка и шаль).

Как правило, шалевые воротники в исторических костюмах были вогнутые и пришивались к во-



гнутой горловине. Такие формы воротников следует делать подкройными, отрезными.

Иногда шуба по горловине, рукавам и подолу обшивается меховой лентой и застегивается на нарядные петли (можно делать без застежки с большим запахом).

Накладную шубку кроют так же, как телогрею, но у нее нет спереди разреза. Для удобства застежку (60—70 см длиной) делают сзади. К накладной шубке надевают воротник-ожерелье. Украшением шубки является сама ткань. Исключение составляют царские и свадебные накладные шубки, которые дополнительно декорируют металлическим кружевом, жемчугом, камнями и т. д.

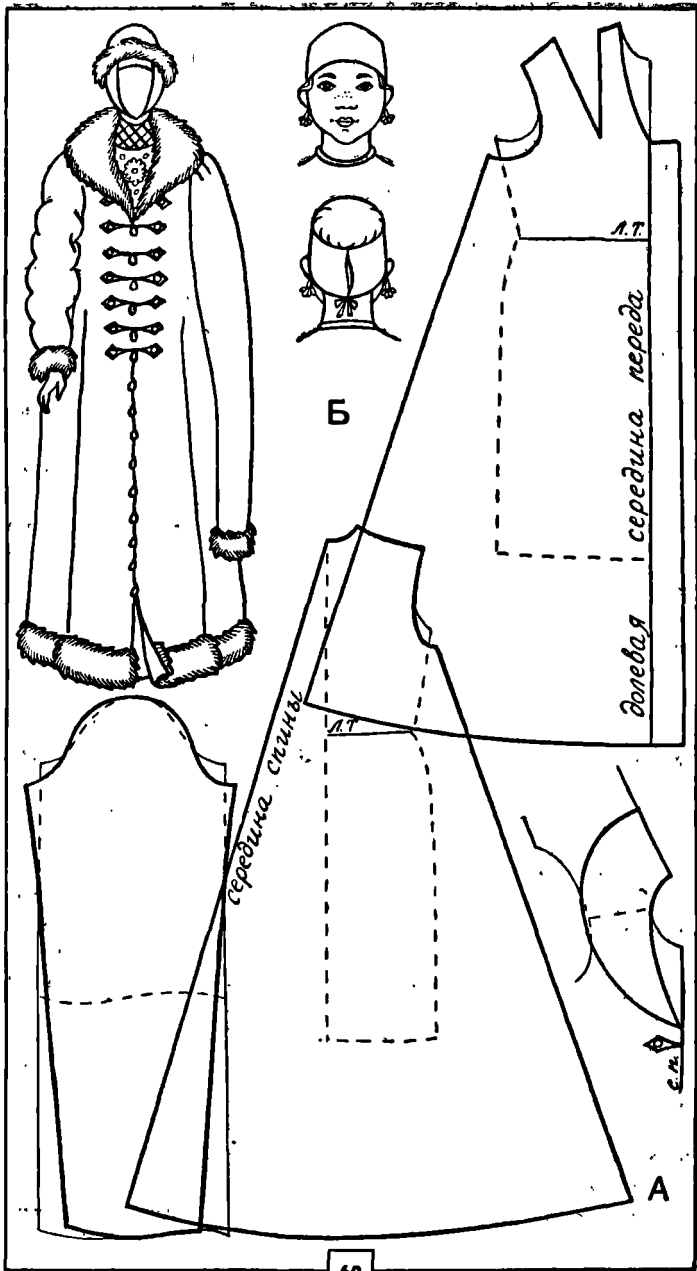
Головные уборы. Убрус (*рис. 59, б*) напоминает полотенце. Длина его 1,5—2 м, ширина 40—50 см. Делается убрус из тонкого полотна или шелка. Середина его (то место, которое приходится над лбом) вышивается шелками, жемчугом, золотом, серебром и т. п. Надевается убрус на голову, как платок. Концы заворачиваются назад и там закалываются брошью.

Кики (*рис. 59, в*) кроились и отделялись по-разному.

Мягкая тулья кроится в виде круга или слегка вытянутого овала, который потом собирается в сборку и пришивается к «околу» или «кичному челу». «Окол» — полоса длиной по мерке головы, а шириной — по желанию. Эта полоса там, где она приходится над лицом, расширяется. «Окол» делается нарядным, его украшают жемчугом, блестками и т. п. Для того чтобы он держал форму, его надо поставить на лино, бортовку, флизелин или на другую жесткую прокладку. Кику надо ставить на подкладку. Сзади вдернуть резинку.

Под головные уборы замужние женщины надевали повойник (или подубрусник) — холщовую шапочку, под которую прятали волосы.

Повойник (или подубрусник) (*рис. 60, б*) можно кроить, как докторскую шапочку. В домашней обстановке женщина может быть показана в повойнике.



СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

(XIV—начало XV вв.)

В XIV веке в государствах Европы происходил процесс отделения города от деревни. Появилось городское самоуправление. Города получали самостоятельность и превращались в центры ремесла и товарного производства. У власти стоял городской патрициат — купцы, ростовщики, мелкие феодалы, домовладельцы. Основное городское население составляли ремесленники, объединенные в цехи по специальностям. Цехи отвечали за высокое качество тканей, производимых в различных городах.

Основным орудием текстильного производства являлось веретено. В XII—XIII веках появилась ножная прялка, в XIV веке — самопрялка. В сукноделии стали применять валяльные мельницы.

Усилившееся классовое расслоение общества привело к дифференциации костюма, и каждый класс имел свои характерные особенности. Соперничество между феодалами и крупными ремесленниками и появление разнообразных товаров модной промышленности приводит к сравнительно быстрой смене форм костюма.

В искусстве этого периода складывается готический стиль. Особенно ярко он выразился в архитектуре соборов. В модном костюме проявились основные черты, присущие этому стилю, — нарочитая вытянутость, динамичная устремленность вверх, сложность и вычурность форм. Эти костюмы отличались особой пышностью тканей, многослойностью, яркостью, обилием декоративных элементов.

Основными формами одежды были два платья, которые надевали одно на другое. Нижнее платье было длинное, плотно прилегающее к фигуре, с длинными узкими рукавами. Оно могло быть неотрезным по талии, со шнуровкой по бокам или сзади.

Затем конструкция женского платья претерпела изменения и значительно усложнилась. Лиф стал отрезной, появились вытачки, линия талии постепенно завывшалась. Рукав также отделился от ли-

фа, и его окат приобрел овальную форму. Пройма тоже стала округлой. Юбка расширилась и приобрела шлейф. Появилось декольте в форме стрельчатой арки.

Верхнее платье имело несколько вариантов. Обычно оно делалось той же формы, что и нижнее, только из более дорогой и нарядной ткани. Юбка спереди была укорочена и заложена по линии талии в глубокие складки. Образовывалась так называемая «готическая кривая» (выпуклая линия передней части верхнего платья, начинающаяся от завышенной талии и переходящая в линию подола). Рукава имели самые разнообразные формы, но они всегда были шире рукавов нижнего платья, так что последние были видны. На талии платье подпоясывалось широким поясом.

Один из вариантов верхнего платья — «сюрко». Оно не имело рукавов, а проймы его были так велики, что иногда спускались ниже бедер. Проймы и низ такого платья часто украшались мехом. Выходя на улицу, женщина надевала два платья.

Верхней одеждой, защищавшей от непогоды и нескромных взглядов, был плащ — широкий и длинный. Он не имел рукавов и застегивался на груди при помощи запонок.

Костюм дополнялся высоким и сложным головным убором, закрывавшим волосы. К верхней части головного убора прикреплялось длинное прозрачное покрывало из тончайшего полотна. На ногах носили мягкие цветные ботинки с сильно заостренными мысами. В непогоду надевали специальные деревянные подставки на двойных высоких каблуках, чтобы не загрязнить обувь.

Одежда женщин третьего сословия проста и удобна. Она состояла из двух платьев свободной формы, надеваемых одно на другое. Ткани использовались менее дорогие, чаще однотонные. Цвет костюма сдержанный. В праздничных нарядах преобладали яркие краски. Чепцы и белые накрахмаленные повязки покрывали головы. Верхней одеждой служили плащи-пелерины. На ногах носили удобные туфли на деревянной или толстой кожаной подошве.

Костюмы изготовляли из льна, шерсти, шелка.

Византийское ткацкое искусство было перенесено в северную Европу. В мастерских западноевропейских стран ткали по византийским образцам. Поэтому мотивы орнаментов и техника ткачества были близки к византийским.

На тканях XIII века часто встречаются рисунки геральдического характера. Это симметричные узоры с королевскими лилиями, щитами, стилизованными изображениями животных.

Рисунок преимущественно статичный. С развитием готического стиля в искусстве рисунок на ткани теряет свою строгую симметрию и неподвижность. Мотивы орнаментов, взятые из природы, становятся более живыми. Они образуют сложные композиции, которые расположены свободно или по диагонали, что придает им большую живописность и естественность. В орнамент вплетаются извивающиеся ленты с готическими надписями. Часто встречается так называемая «готическая роза» — удлинённый ланцетовидный, с острым кончиком лист, внутри которого изображались ананас, гвоздика или тюльпан.

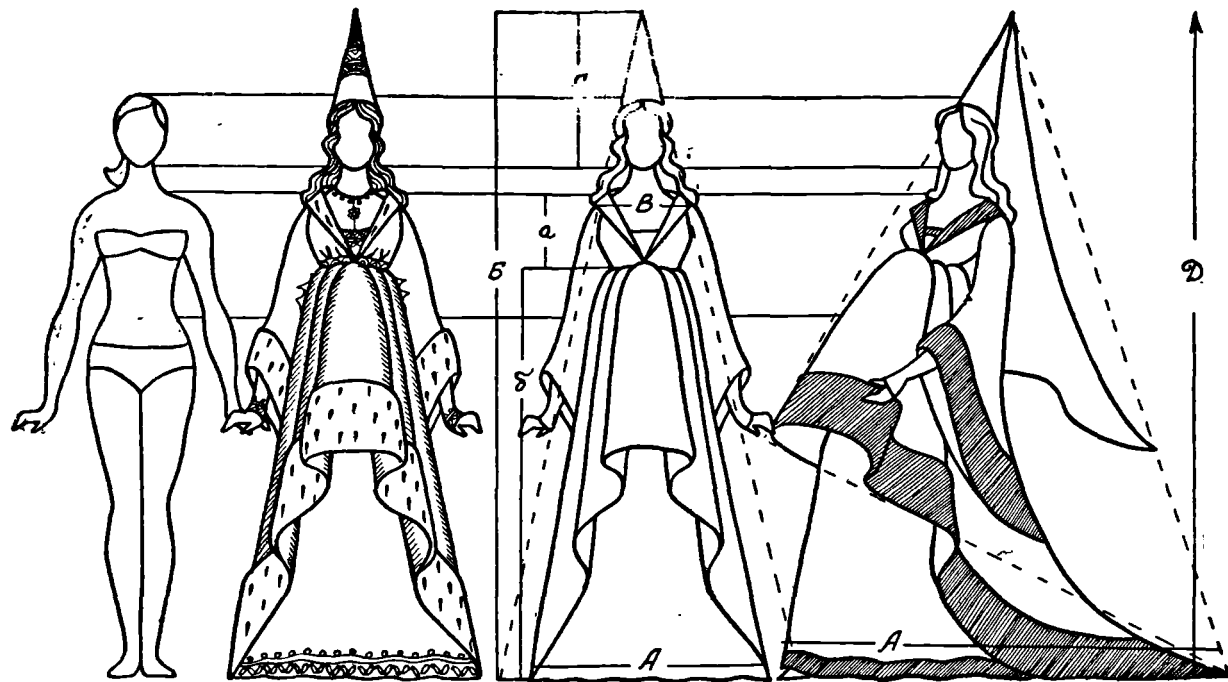
Ткани можно имитировать с помощью росписи или вышивки на флахтухе, шерсти, поплине, фланели, нетканых материалах и на других не очень сухих и жестких тканях.

Анализ композиции (рис. 61). Основой выразительности костюма является повторение динамичных треугольных форм (головной убор, лиф, юбка, рукав).

Силуэт — треугольный, вытянутый кверху. Наиболее выразителен профильный силуэт, в котором четко видна «готическая кривая», косой срез расширенного рукава, ниспадающие линии шлейфа. Динамика профильного силуэта усиливается асимметричностью его построения и контрастом пропорций лифа и юбки.

Основные отношения:

Отношение ширины юбки (в фас) к росту (вместе с головным убором) $\frac{A}{B} \approx \frac{1}{3,8}$



Ширина плеч к ширине юбки $\frac{B}{A} \approx \frac{1}{2,5}$

Размер головы (с головным убором) к росту
 $\frac{Г}{Б} \approx \frac{1}{3,51} \approx \frac{1}{4,5}$

Длина лифа к длине юбки $\frac{a}{б} \approx \frac{1}{5}$

Ширина юбки (в профиль) к росту $\frac{A}{Б} \approx \frac{1}{1,3}$

Нижняя часть костюма объемна. Кверху объем стремительно убывает и сходит на нет в высшей точке головного убора. Лиф по объему и массе значительно меньше юбки.

Основное направление линий диагональное, что усиливает ощущение устремленности формы вверх.

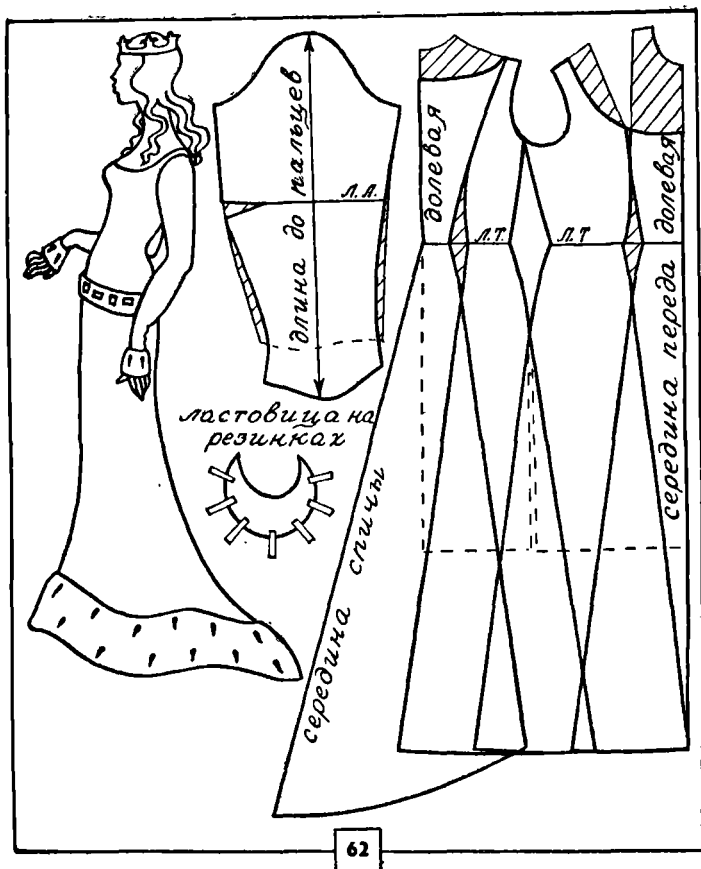
Плавные линии юбки шлейфа сочетаются с ломаными линиями отдельных деталей.

Главная линия — готическая кривая. Цветовое отношение контрастное. Чаще всего сочетаются яркие чистые тона (красный, зеленый, голубой, желтый). Правая и левая стороны платья бывают различными по цвету, цветовые пятна располагаются асимметрично («мипартитум»). Такое цветовое решение тоже усиливает динамику формы костюма. Отделка обильна: в основном подчеркивает края одежды — юбки, рукавов, воротника (вышивка, отделочная ткань, мех). Декоративный акцент — подол верхнего платья. Высокий головной убор завершает и усиливает динамику силуэта.

Моделирование и технология. Моделировать готическое платье (рис. 62) можно на основе цельнокроеного платья или на обычной основе. Детали должны быть пронумерованы, начиная от середины переда к середине спинки. Следует это правило строго соблюдать потому, что в историческом цельнокроеном платье деталей, как правило, много и их легко спутать.

Детали платья раскашивают от линии бедер. Вытачки переносят в швы. Верх платья плотно прилегает к фигуре. Подол юбки по линии переда не доходит до пола на 1 — 2,5 см. К спинке длина клиньев увеличивается, образуя шлейф.

Платье может быть с отрезным, плотно прилегающим лифом. В этом случае юбку следует кроить из клиньев с нарастающим клешем (или клеш-«солнце»).



Цельнокроенные платья ставят на подкладку, так как платье на подкладке лучше сохраняет форму. Подкладку под цельнокроенное платье подводят не всегда одинаково. Чаще всего верхнюю ткань и подкладку кроют и сшивают вместе. Но иногда подкладка бывает короче, чем верх. Например, в платьях с широкой юбкой, сделанных из плотной

непрозрачной ткани (на подкладку можно поставить только лиф). Можно также одинарную подкладку подкроить под все платье, а под лиф сделать дублир. В цельнокроеных платьях с юбкой колоколом или клешем от бедер вниз подкладку обычно подкраивают до того места, от которого расходится клеш или колокол. Под нижнюю, наиболее расклешенную часть юбки, подкладку (если она там необходима) подкраивают отдельно. Под свободное платье сложного покроя часто делают узкую подкладку. Подкладку с верхом сметывают, начиная от линии талии вверх и вниз, а затем стачивают вместе полностью или частично. Например, подкладку, скроенную одинаково с верхом, стачивают вместе до линии талии, а ниже талии обе юбки (верхнюю ткань и подкладку) стачивают и подшивают отдельно. Для этого по линии талии швы подкладки подсекают. Подкладку не сшивают с верхом: если она не соответствует верху (уже, короче и т. д.), если платье из толстой ткани и дополнительная толщина затрудняет обработку. Если платье на дублире, его обрабатывают обычным способом. Гнезда для костей в цельнокроеном платье делают так же, как на отрезном лифе, на талии обязательно крепят сантюр шириной от 2 до 4 см.

Застежка театральная. Но иногда ниже талии застежку можно обрабатывать как прорешку на юбке, в таком случае под застежку для плотности подкладывают долевичок. Подол платья обрабатывают обычным способом. Швы на уровне талии надсекают.

Рукав кроют по одношовной основе. Длина рукава — до основания пальцев. Рукав нижнего платья сильно сужен книзу. На локте вытачка. Так как рукав кроится плотно по руке, то для свободы движения его лучше делать с ластовицей. Ластовица может быть втачной или полувтачной. Полу-втачная обрабатывается следующим образом: окат готового рукава надо вшить в пройму сверху до половины. Нижняя часть проймы и оката рукава обрабатываются кантом в чистый край. В местах, где окат рукава и пройма расходятся, образуя под

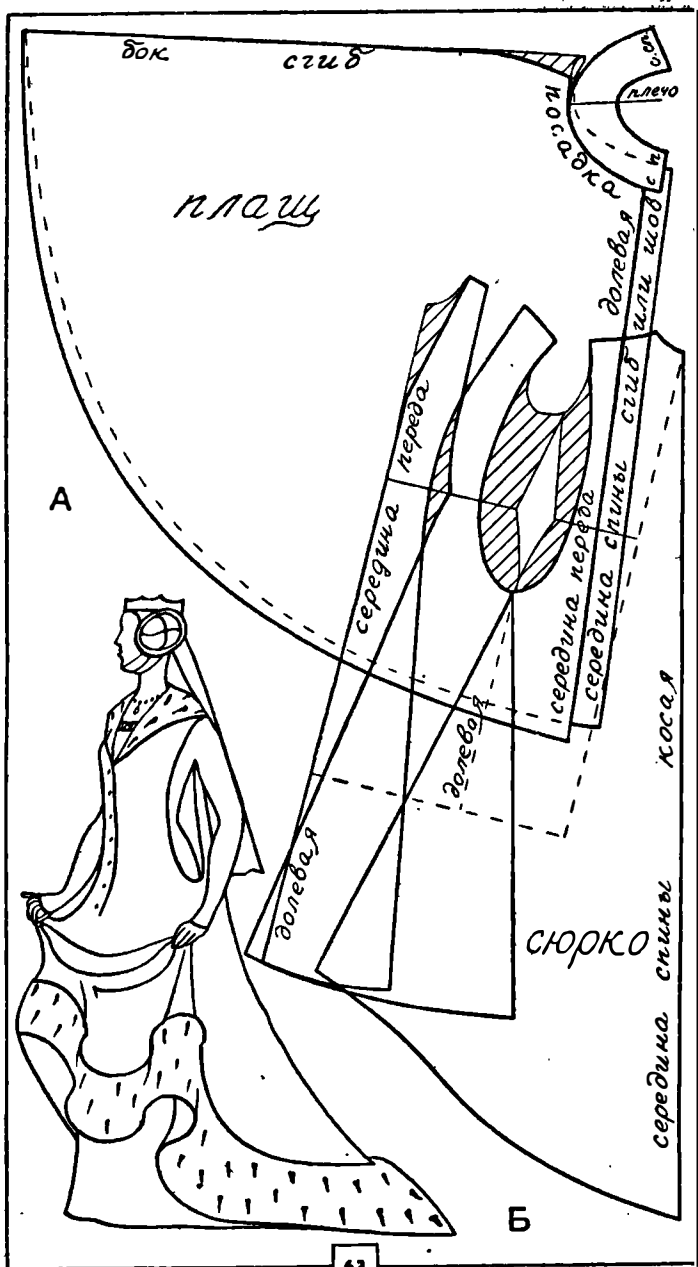
рукой отверстие, ставятся нитяные скрепки. Выкроенная из основной ткани в форме полумесяца, ластовица вытачивается с подкладкой по выпуклой стороне, выворачивается, проутюживается и вогнутой стороной соединяется с нижней частью оката рукава таким образом, чтобы лицевая сторона ластовицы совпадала с лицом рукава. Затем нижняя часть (выпуклая) ластовицы продевается в пройму и с изнанки лифа располагается на боку под рукой. После чего нарезают из узкой резинки куски длиной по 5 см (нечетное число, лучше всего — семь). Начиная от середины ластовицы к краям на равном расстоянии друг от друга эти узкие резинки пришивают одним концом к ластовице, а другим — к подкладке лифа. При движении рук ластовица поднимается, а затем, притянутая резинками, становится на место. Под руками не образуются мешки, как это бывает при обычных ластовицах.

Такой рукав чаще встречается у нижнего платья. Верхнее платье — с широким одношовным или двухшовным рукавом, который обязательно должен быть короче рукава нижнего платья. Длина рукава может быть $7\frac{1}{8}$, $3\frac{1}{4}$ и до локтя.

При моделировании широкого рукава необходимо шов переносить на передний перекат. По низу рукав от переднего шва (переката) снять на 5—8 см, чтобы на заднем перекате образовался уголок. Его можно скруглить, придав овальную форму. Окат рукава обычный, с небольшой посадкой, то есть на 4—5 см окружность оката больше окружности проймы. Рукав ставят на подкладку. По краю отделывают широкой или узкой вышитой или меховой каймой, галуном, тесьмой или шнуром.

С ю р к о (верхнее платье) (рис. 63, б) — полуприлегающее спереди и расклешенное на спине. Застежка спереди, на пуговицах, до бедер. Характерной чертой сюрко является глубокая, удлиненная пройма, которая доходит до линии бедра.

Сюрко, как и готическое платье, моделируют на основе неотрезного платья. Юбка удлиняется. Бочковой шов полочки раскашивается от бедер. Вытачки переда могут оставаться на месте, глубина



их не меняется. Раскос на спинке может доходить до правильной косой. Форма горловины круглая или треугольная.

Наиболее распространенная форма плаща — пелерина (рис. 63, а). Плащи застегиваются спереди, сверху донизу, или на запоне, иногда даже не смыкаются (как на нашей схеме), а держатся на оплечье. Оплечье может быть как цельнокроеное, так и подкройное. Длина плаща произвольная.

На обработку застежки дается припуск. Горловину можно обработать подкройной обтачкой, квадратным или круглым воротником.

Плащ ставят на подкладку — хлопчатобумажную, шелковую или меховую. Верх с подкладкой вытачивают, выворачивают, край прометывают и проутюживают. Край плащей отстрачивают или вспушивают.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

(XV в.)

В XV веке в Западной Европе начинается новый этап в истории мировой культуры, который, по словам Ф. Энгельса, был «величайшим прогрессивным переворотом». В недрах феодального общества зарождаются капиталистические отношения. Наиболее экономически развитыми были города Северной Италии — Венеция, Флоренция, Генуя и др. Они избавились от феодальной власти и стали самостоятельными республиками, могущественными государствами Европы. В итальянских республиках ранее других государств развивается международная торговля, появляются крупный денежный капитал, мануфактурное производство.

Рост промышленности и торговли сопровождается расцветом духовных сил общества, формируется новое отношение к жизни, на смену идеалам средневековья приходят гуманистические идеалы, свободные от церковной догматики. Начинается

необычайный расцвет культуры, науки и искусства, который принято называть эпохой Возрождения.

В поисках эстетического идеала обращаются к наследию античности. В центре внимания общества человек — яркая, сильная, всесторонне одаренная личность. Соответствует этому идеалу и новый стиль костюма, подчеркивающий физическое совершенство форм тела, одухотворенную красоту лица. Наиболее выразительны костюмы венецианской знати XV века.

Основная форма женской одежды — платье с плотно прилегающим лифом, большим декольте прямоугольной формы и пышными рукавами. Длинная юбка, заложенная в глубокие складки, мягко обрисовывала фигуру и подчеркивала ее движения. Особое внимание уделялось рукавам, которые имели сложный разнообразный покррой. Верхней одеждой служили различные плаши. Иногда это были пелерины с воротниками. Прически и украшения копировали античные образцы — пучки из кос или локонов, украшенные различными сетками и повязками. Мягкие, удобные туфли на кожаной подошве украшались скромно.

В женской одежде сословные различия были незначительны. Представительницы средних сословий носили обычно плотно облегающий фигуру лиф, который спереди шнуровали. Рукава лифа были неширокие и привязывались к проймам на завязках. Костюмы изготавливали из недорогих гладкокрашеных тканей.

В эпоху Возрождения первенство в области качества переходит к Италии. В Лукке, Венеции, Генуе, Сиене и Флоренции производились богатые шелковые и шерстяные ткани. Особенно славились шелка Лукки, а затем Венеции, флорентийское сукно, венецианские и генуэзские разрезные бархаты. Растительный мотив орнамента преобладал над всеми другими видами. Узоры крупные и мелкие, в зависимости от назначения ткани. Самыми распространенными узорами были венки из дубовых и лавровых листьев, листьев аканта, ананаса, плодов и цветов граната, гвоздики, чертополо-

ха, тюльпана, лилии. Встречались и геометрические мотивы.

В орнаментах ясно видно стремление к симметрии и организованному ритму, к спокойному, но четко выраженному движению. Геральдические мотивы, так часто встречавшиеся в средневековых тканях, постепенно исчезают. Цвет ткани интенсивный. Сочетание фона с орнаментом контрастное.

Драгоценные (буквально и с художественной точки зрения) венецианские аксамиты и алтабасы считались лучшими. Эти ткани напоминали металлические листы, так много в них было золота или серебра. Если они сминались, разутюжить их было невозможно. На алтабасе, чаще всего золотом по золотому гладкому фону или серебром по серебряному, ткался узор. Для того чтобы узор был лучше виден, его по основным формам обводили тончайшим красным или зеленым бархатным или атласным кантом. Иногда в рисунок специально вводилось немного цвета, а иной раз по золотому фону ткали серебром рисунок. Самой дорогой и роскошной тканью был аксамит. На золотом или серебряном фоне этой парчи ткали сложнейшие петельчатые узоры, причем высота петель могла быть различной, в результате чего кроме красоты самой композиции была игра светотени в разновысоком рисунке. Вводили в рисунок также бархатный и атласный кант, как в алтабасе.

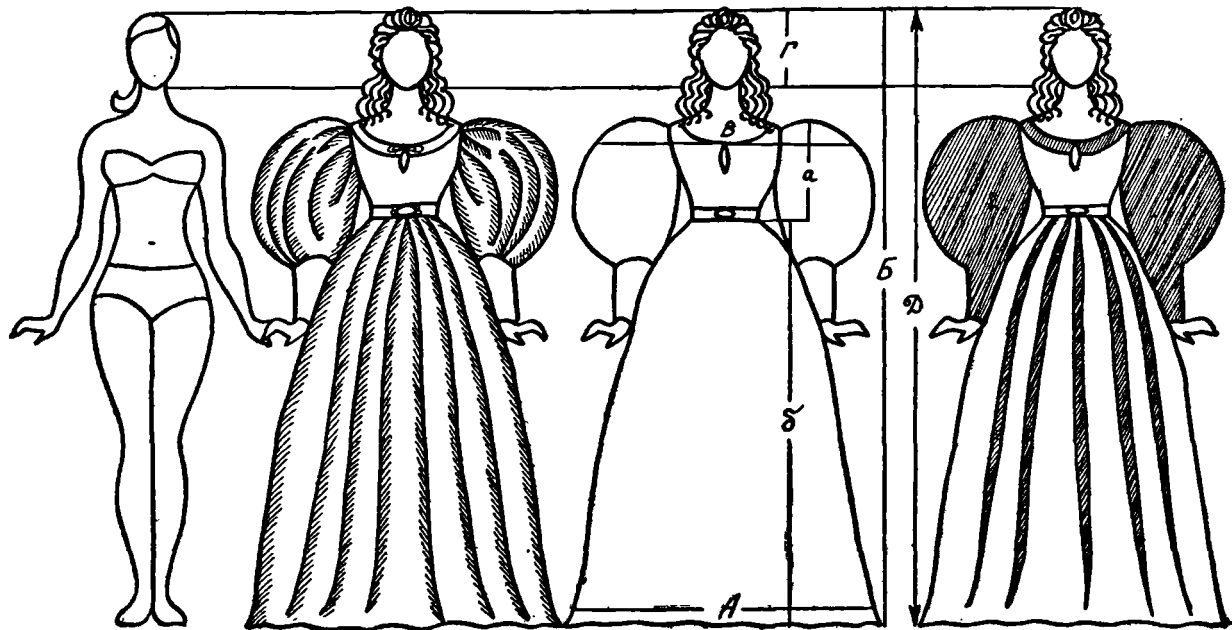
Эти ткани можно имитировать на шелковых тканях разных фактур, бархате, металликe, пионер-сукне, фланели, тарной ткани, холсте и т. п.

Анализ композиции (рис. 64). Основой выразительности костюма является пластика мягких округлых линий и форм (рукава, юбка, прическа).

Силуэт — близкий к овалу или треугольнику с широким основанием. Линия талии находится на естественном месте. Статичность формы смягчена плавностью и мягкостью контуров.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{2}$$



Размер головы к росту $\frac{Г}{Б} \approx \frac{1}{8}$

Ширина плеч к ширине юбки $\frac{В}{А} \approx \frac{1}{1}$

Длина лифа к длине юбки $\frac{а}{б} \approx \frac{1}{3,5}$

Объем костюма контрастирует с объемом тела и подчеркивается глубокими мягкими складками на юбке и рукавах. Игра света и тени на поверхности костюма создает впечатление подвижности.

Масса юбки уравновешена массой лифа и рукавов.

Силуэтные линии плавные, округлые. Основное направление линий горизонтальное (декольте, пояс, низ юбки).

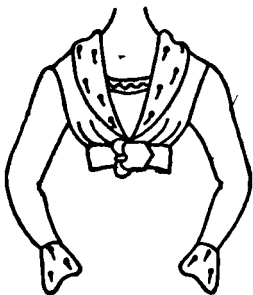
Главная линия — линия рукавов, воротника и декольте.

Насыщенные чистые тона сочетаются как в контрастных, так и в сближенных отношениях.

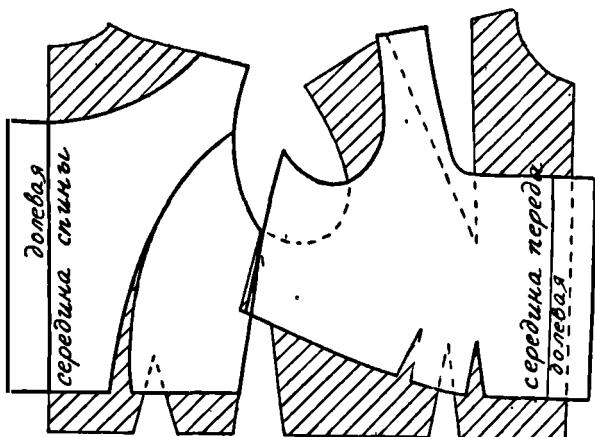
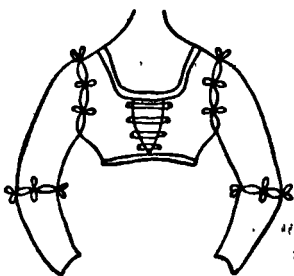
Декоративный акцент обозначен на рукавах и декольте. Отделка не имеет существенного значения. Порой вообще отсутствует.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 65, б, в), появившийся в XV веке, был с современной точки зрения несколько тяжел. Действительно, форма его еще несовершенна. Иногда вытачку, хотя она уже была известна, заменяли по-старинному шнуровкой. Лиф надо шить на дублюре и обязательно на костях. Застежка сзади. На застежку при крое дается припуск, как обычно, 4—6 см. Обработка театральная. Форма декольте квадратная, но может быть и круглая. Декольте обрабатывается кантом со шнуром. Вытачки можно застрочить или заложить складками. Если лиф спереди со шнуровкой, вытачки должны быть застрочены.

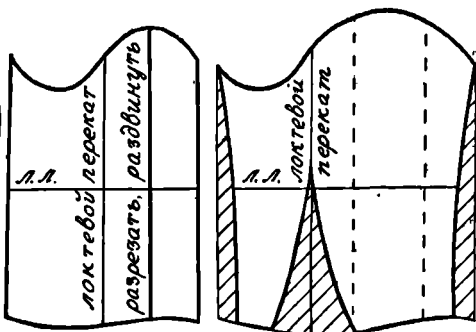
Формы рукавов разнообразны. Наиболее часто встречаются «большие» рукава (рис. 65, в) (за счет значительно увеличенного оката, который закладывают складками или собирают на сборку). Книзу рукав заужен. На рукаве возможны прорези. Иногда к рукаву добавляется раскрытый второй рукав, который свободно падает со стороны



A



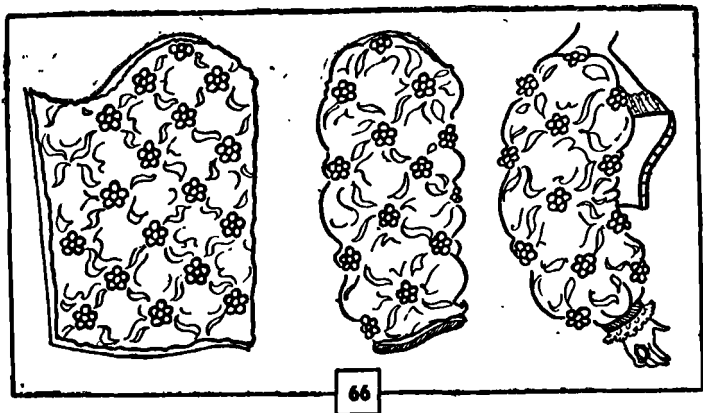
Б



В

спины. Рукав моделируют на одношовной основе с переносом шва на передний перекаат.

Большие рукава, как правило, шьют на подкладке. На подкладку накладывают и наметывают верхнюю ткань, затем стачивают. Если рукав с



прорезями, на основной ткани (рис. 66) каждая прорезь, вытачивается отдельно, как петля, косыми обтачками (но без выпуска канта). Под верхний рукав с обработанными прорезями подводят чехол из отделочной ткани. Чехол кроют шире и длиннее основного рукава. Его накладывают на подкладку, несколько припосаживая по длине и ширине, и раскрепляют в шахматном порядке на подкладке. Затем на чехол с подкладкой накладывают верхний рукав с прорезями. В прорези должны быть видны складки чехла рукава. Затем верх, чехол и подкладку сметывают по окату, швам и низу рукава. Сметывают, стачивают и разглаживают по длине рукава. Низ стачанного рукава обрабатывают обтачкой. Готовый рукав вметывают в пройму и втачивают. Если лиф с двойными рукавами, то свободно висящие или полураскрытые вторые рукава ставят на подкладку. Под такие рукава, как правило, не подводят бязь и другие утяжеляющие прокладки. Вторые рукава вытачивают с

подкладкой, выворачивают, выметывают, заутюживают и крепят к окату готовых первых рукавов. Затем в каждую пройму втачивают по два рукава.

Юбки к этим платьям могут быть двух форм. Первая — прямая юбка с большим количеством складок на линии талии, вторая — круглая юбка из равных клиньев (обработка обычная).

Корсетку (рис. 65, а) моделируют на обычной основе, длиной до талии. Наносят по одной фасонной линии на полочку и спинку. Корсетку необходимо уменьшить в объеме в боковых швах. Середина переда или середина спины на шнуровке. Корсетка может шнуроваться от талии до горловины, а может быть с овальным, круглым, треугольным вырезом. Верхнюю ткань корсетки стачивают с подкладкой. Швы разутюживают, к ним крепят кости. Припуск на застежку 4—6 см. Место застежки — середина переда или спины. Параллельно костям влево и вправо от середины застежки пробивают отверстия (обувные блочки) для шнура. Горловину, низ и проймы корсетки лучше обрабатывать кантом со шнуром, хотя можно и подкройной обтачкой. Если край корсетки надо обшить тесьмой, это можно сделать на готовой корсетке.

К пройме корсетки привязывают тесемками или пристегивают на пуговицы съемные, отдельно сшитые длинные, узкие без манжет рукава (иногда для удобства движения на локтях делали прорези). Такие рукава можно кроить по современной одношовной основе с разрезом на локтевой линии. Если в рукаве имеется прорезь, она обрабатывается, как вытачная петля с одной обтачкой. Затем рукав сшивают по продольному шву. Низ обрабатывают обтачкой, а верх — кантом. Рукав с подкладкой обрабатывают так же. Подкладку на прорези крепят, как подборта к петлям на пальто.

К обработанному окату рукава и пройме корсетки пришивают тесемки или пуговицы и петли. Место расположения и количество их определяет художник.

ИСПАНИЯ

(XVI в.)

В XVI веке феодальная Испания вышла на международную историческую арену как могущественная держава, включавшая в себя обширные территории. Абсолютная монархия, сложившаяся в Испании, выражала интересы правящей верхушки общества—реакционного дворянства и католического духовенства. Инквизиция, имевшая неограниченную власть в государстве, была верной союзницей абсолютизма, душила свободную мысль. В Испании, как нигде в Европе, необычайно резко проявилось классовое неравенство. Огромные богатства дворянства и духовенства накапливались за счет грабительской колониальной политики. Эстетический идеал сложился под влиянием идей абсолютизма, прославлявших мощь империи и всецелое католической церкви. Стиль испанского костюма соответствовал строжайшим нормам придворного этикета, требованиям религиозного мракобесия, ханжеской морали. Прямые, чопорные фигуры придворных дам, закованные в жесткие, негнущиеся одежды, были лишены индивидуального своеобразия.

Испанская мода распространилась позже на Францию, Англию и другие страны Западной Европы.

Основной формой одежды знатной испанской дамы XVI века было массивное, тяжелое платье из дорогих плотных тканей, одевавшееся поверх жестких металлических каркасов (корсет и «вертюгад»), деформировавших женское тело.

Железный, кованный, как военный доспех, испанский корсет придавал фигуре статичность, монументальность. Он состоял из двух половин—передней и задней, скреплялся на боках кожаными ремнями или специальными пряжками. Спереди иногда крепилась дополнительная металлическая пластинка. Поэтому форма груди сглажена. В задачу такого корсета входило выпрямить фигуру и зрительно утяжелить ее.

Лиф туго затягивал талию, линия которой была сильно занижена спереди. Юбка имела колоколообразную или иногда бочкообразную форму и плотно сидела на каркасе. Высокий воротник из жестко крахмаленных кружев доходил до подбородка. Рукав, расширенный в верхней части, подбивался ватой и имел форму окорбка. Манжеты оформлялись так же, как и воротник, и закрывали часть кисти. Распространены были также двойные рукава (верхние с прорезями, из которых был виден нижний рукав).

Почти вся поверхность платья расшивалась массивными украшениями из драгоценных металлов и камней. Верхней одеждой служили короткие накидки без рукавов (пелерины) с отложными воротниками, иногда имевшие прорези для рук, или длинные мантильи с рукавами, закрывавшие всю фигуру («марлотт»).

Прическа была сравнительно несложной — волосы, разделенные на прямой пробор, поднимались кверху и закладывались надо лбом в два валика. Поверх крепилась небольшая наколка, сплошь покрытая драгоценностями. Угол этой накладки прикрывал пробор и украшался подвеской. Иногда вместо накладки надевали маленькую шляпку без полей со страусовыми перьями.

Туфли расшивали золотом. Для улицы изготавливали специальные высокие деревянные подошвы, которые увеличивали рост и предохраняли обувь и юбку от уличной грязи.

Костюм дополнялся массивными нагрудными украшениями, цепями, кольцами, вышитыми перчатками и кружевными платками.

В отличие от аристократического костюма костюм женщин средних и низших сословий был прост, непритязателен и удобен. Он состоял из рубахи, шнурованного корсажа и широкой юбки.

Испанские ткани этого периода находятся под влиянием Италии. Правда, к XVI веку придворные мастерские производят материи с элементами сохранившихся традиций мавританских мотивов. Качество их уступало итальянским, а разработка орнамента была примитивнее и грубее. Испанские

феодалы увлекались геральдикой, хотя в других странах Европы эта мода уже прошла. На тканях сохраняются щиты, стилизованные животные, символы христианской религии, встречаются письмена, превратившиеся в орнамент. Сложные композиции состояли из мелких элементов и, как правило, заполняли всю поверхность материи. Цвет фона насыщен. Много золота. Из золотых тканей наиболее часто встречаются аксамиты и аксамитный бархат.

В театре эти ткани можно имитировать на любой плотной фактуре, а также на металлике, глассете.

Анализ композиции (рис. 67). Основой выразительности костюма является его силуэт, утрирующий объемы одежды и полностью скрывающий естественные формы тела. Силуэт треугольный, с очень широким основанием. Внешние контуры его четкие, графичные. Линия талии несколько занижена. Все формы неподвижно закреплены на каркасах. Создается впечатление большой устойчивости. Костюм строго симметричен.

Основные отношения:

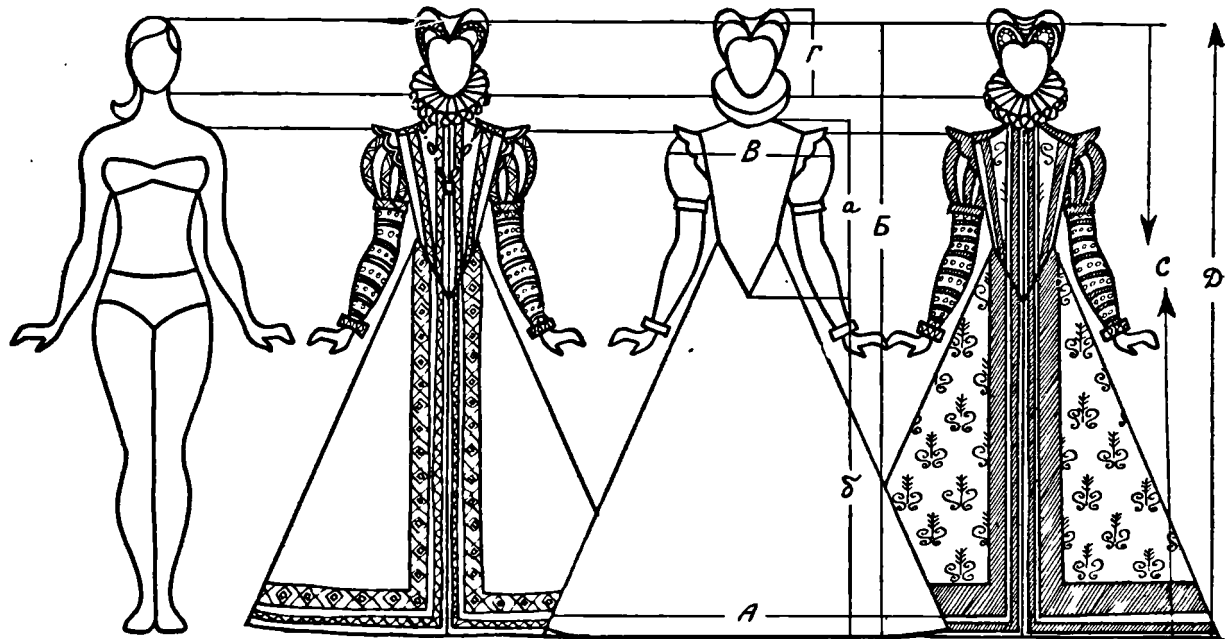
$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{1,5}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{7}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{2,5}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{б} \approx \frac{1}{2}$$

Широкая юбка и удлиненный лиф зрительно сокращают рост. Объем костюма резко контрастирует с объемом тела. Большой объем юбки уравновешивается массивностью лифа — достигается это обилием отделки на рукавах, груди и воротнике. Уравновешенность верхней и нижней частей костюма делает его статичным. В костюме преобладают прямые линии. Главное направление линий вертикальное. К линии талии сходятся диагональные линии юбки и лифа. Четкая симметрия и связь линий подчеркивают статику костюма.



Цвета преимущественно ахроматические — черный, серый и белый. Строгая цветовая гамма несколько оживляется обилием драгоценных камней, которыми расширяется костюм.

Костюм почти сплошь покрыт отделкой. Белый крахмальный воротник и манжеты акцентируют лицо и руки, все линии костюма подчеркнуты каймой вышивки, фактура ткани также обогащается отделкой.

Роль дополнений в испанском костюме незначительна. Небольшой головной убор, нагрудная цепь и драгоценные кольца являются лишь небольшим штрихом, усиливающим торжественный и монументальный характер костюма.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 68, а) длинный. Спереди шнип (мыс), длина которого от талии вниз 10—12 см. Выпрямляются и укорачиваются плечи, украшенные иногда ватным валиком. Если горловина закрыта, она заканчивается стойкой с фрезом, а иногда вырезают каре. Под такой лиф надевался железный корсет, а в перед лифа шивалась свинцовая пластинка.

В условиях театра можно пользоваться обычным корсетом, который просто сокращает объемы фигуры. Но необходимо в покрое и обработке лифа сохранить линии, их своеобразие и характер. Конструкция лифа лаконична.

Переднюю сторону фасонной линии на полочке и боковые швы делают прямыми, так как испанский лиф не имеет вогнутых линий, обрисовывающих фигуру. Застежка может быть спереди или сзади. Обработка театральная.

Середина переда лифа должна быть поставлена на лино для большей жесткости, точности и выразительности формы.

Лиф выполняется из плотных тканей, обязательно на двойном строченом дублюре.

Характерная отделка — вышивка тесьмой, шнуром, галуном, камнями по всей поверхности лифа. Примерная схема расположения отделки показана на рис. 68, а.

Рукава можно моделировать на одношовной и двухшовной основе. Формы рукавов — снизу узкие,

сверху широкие. На рукавах возможны прорези. Длина рукава $\frac{3}{4}$ и более. Если рукав состоит из двух частей: узкого рукава и буфа-«фонарика», — узкий рукав моделируют на двухшовной основе, а «фонарик» — как современный (рис. 69, а).

Возможны двойные парадные рукава («испанские»): один (нижний) узкий, а второй (верхний) раскрытый (рис. 68, б), соединенный с узким по окату. Верхний рукав книзу может падать свободно, а может быть сделан на манжете. Оба рукава моделируют на двухшовной основе с переносом швов на передний и задний пережат.

Если рукав с буфом, обработка возможна разная:

а) буф намечивают на подкладку из холста, бортовки или крахмаленной марли, собирают по низу и окату и прикрепляют на узкий рукав, после чего стачивают продольный шов, обрабатывают низ и втачивают в пройму;

б) узкий рукав кроют только до буфа, как длинную манжету. Обе детали рукава намечиваются на подкладку, затем сшиваются;

в) под буф можно не ставить подкладку (если ткань плотная или тяжелая), а ограничиться гребешком из крахмальной марли или лино. Внизу рукава — застежка (со стороны локтя) на кнопках или пуговицах.

Воротники фрез или брыжки бывают жесткие и мягкие; одинарные, двойные и тройные; плотные и прозрачные; маленькие, плотно прилегающие к горловине, и большие, как колесо (рис. 69, б, в).

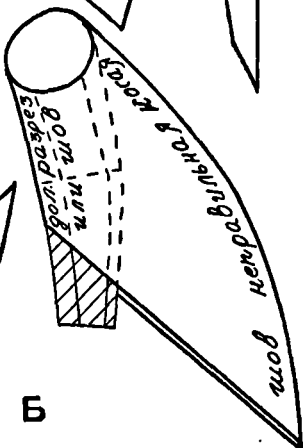
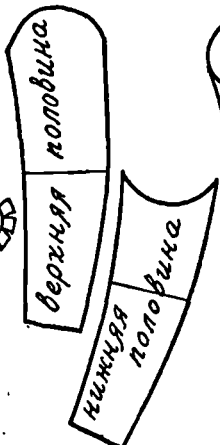
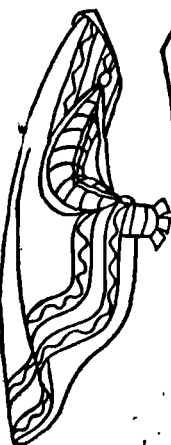
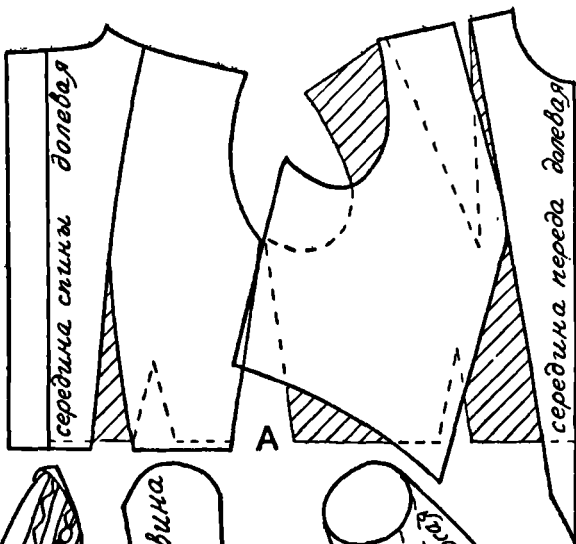
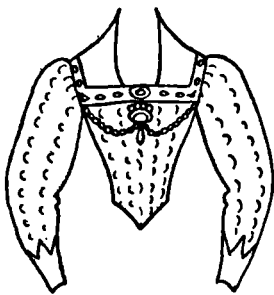
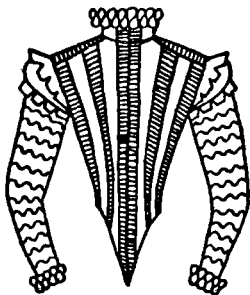
Расчет ткани для этих воротников зависит от ее фактуры. Если ткань плотная — льняное полотно, шелковое полотно, бязь, мадаполам, — то длина полосы ткани в 10 раз больше окружности шеи; если ткань тонкая — батист, маркизет, вуаль, — в 12—15 раз; если же фрез делают из тончайшего кружева или шелкового тюля — в 15—20 раз. Ширина полосы произвольная. Фрез по краю отделывают кружевом, шнуром, жемчугом, драгоценными камнями. Край крахмаленной полосы, заготовленной для фреза, обрабатывают по всей длине подрубочным швом, к которому можно прикрепить

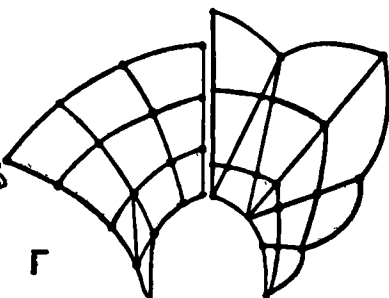
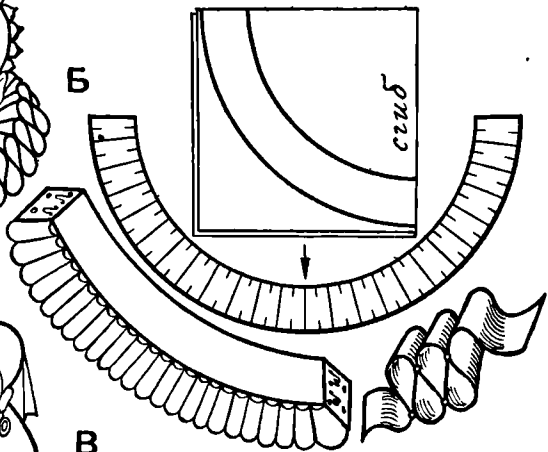
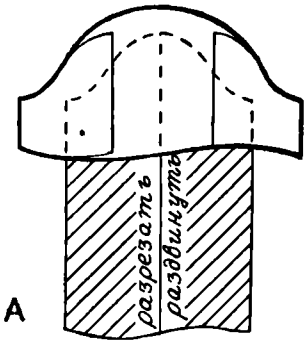
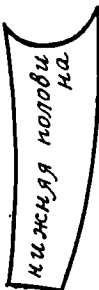
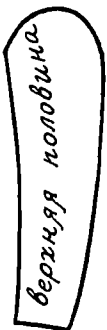
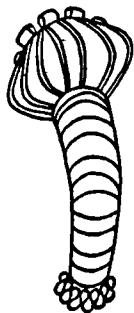
сутаж, шнур, леску и пр. Обработанную полосу делят на равные участки (в зависимости от желаемой величины петель-«восьмерок») по 5—7 см, каждый такой участок делят еще раз пополам, затем ткань складывают (рис. 69, б). Образуются петли-восьмерки, которые сшивают вручную с обеих сторон в шахматном порядке. Сшитый фрез одной стороной прикрепляют на полосу ткани (долевичок), заранее вытаченную вчистую и равную по длине окружности шеи. После этого к долевичку пришивают кнопки. Фрез можно также крепить к воротнику-стойке, который ставят на подкладку. Верхнюю ткань и подкладку стачивают отдельно, затем вытачивают по верхнему краю. Воротник шьют в горловину и запошивают подкладкой. С боков и сзади к подкладке стойки крепят кости. Фрез можно кроить и полукруглым. Длина полукруга по внутренней стороне равна объему шеи, умноженному на 10, 15, 20. Фрез можно укладывать в восьмерки на специальной доске (см. рис. 71, б).

Одновременно или несколько позже фрезов вошли в моду высокие воротники (рис. 69, г). В театре такие воротники называют «медици».

Воротник «медици» носили к парадному костюму. Он может быть выполнен из прозрачной материи (капрон, тюль театральная, тюль нейлоновый, шифон, газ сито и т. д.) на каркасе. Менее сложные и менее объемные формы воротников достаточно хорошо крахмалят. Если верхняя ткань плотная, применяют бортовку и волос.

Заготовка каркаса связана с точно выверенной формой воротника. Поэтому на примерке следует сделать наколку воротника из бумаги (уточнить высоту, ширину, линию края в фас и профиль). Рисунки наносят на доску. По контуру набивают гвозди. Их обводят упругой проволокой, закрепляя в местах соединений. После чего плотно обматывают узким марлевым бинтом, сложенным вдвое. Можно обматывать также узкой косой бейкой. В процессе обмотки марлю или бейку закрепляют нитками. Если воротник тонкой работы и прозрачный, каркас обматывать тесьмой не следует. Доста-





точно покрасить проволоку белой эмалью или масляной краской. Заготовленный каркас обтягивают тканью или кружевом вручную, закрепляя материал по краям каркаса.

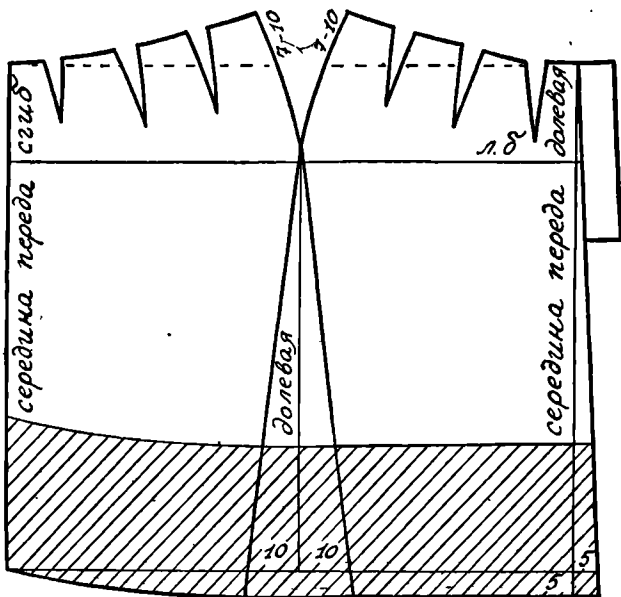
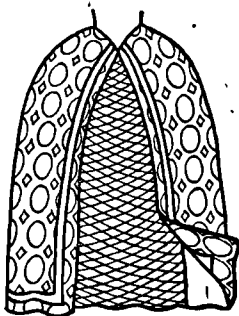
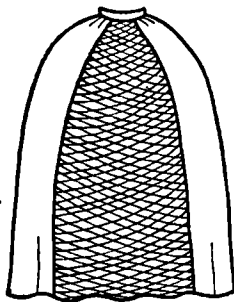
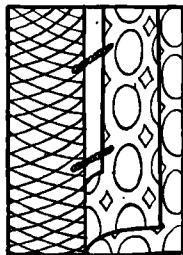
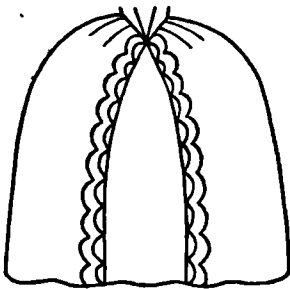
Юбки кроют из равных клиньев, сильно расширенных книзу; их стачивают вместе с плотной подкладкой, а в подол вшивают шнур в два-три ряда. Юбка должна быть жесткая, конусообразная.

Юбку на вертюгад (рис. 70) моделируют на двухшовной основе. Для этого необходимо снять дополнительную мерку объема бедер с толщинкой. Так как вертюгад увеличивает объем преимущественно с боков, на патроне к боку по линии талии следует прибавить 7—10 см. Затем надо сделать перерасчет вытачек. Окружность талии остается прежней, а окружность бедер увеличивается почти вдвое. Количество вытачек и их глубина тоже увеличиваются вдвое.

Если после закрытия вытачек окружность юбки по линии талии широка, ее следует присобрать с боков и сзади. Лучше сразу в вытачки забрать $\frac{2}{3}$ или $\frac{1}{2}$ их глубины, а остальное собрать или заложить в складки. Это даст более красивый силуэт юбки. Боковые и задние швы слегка раскосить. К середине спины по линии подола припустить 5 см и от этой точки провести плавную выпуклую линию к середине переда (для того чтобы бока не поднимались, так как одного припуска 7—10 см по линии талии при больших вертюгадах недостаточно).

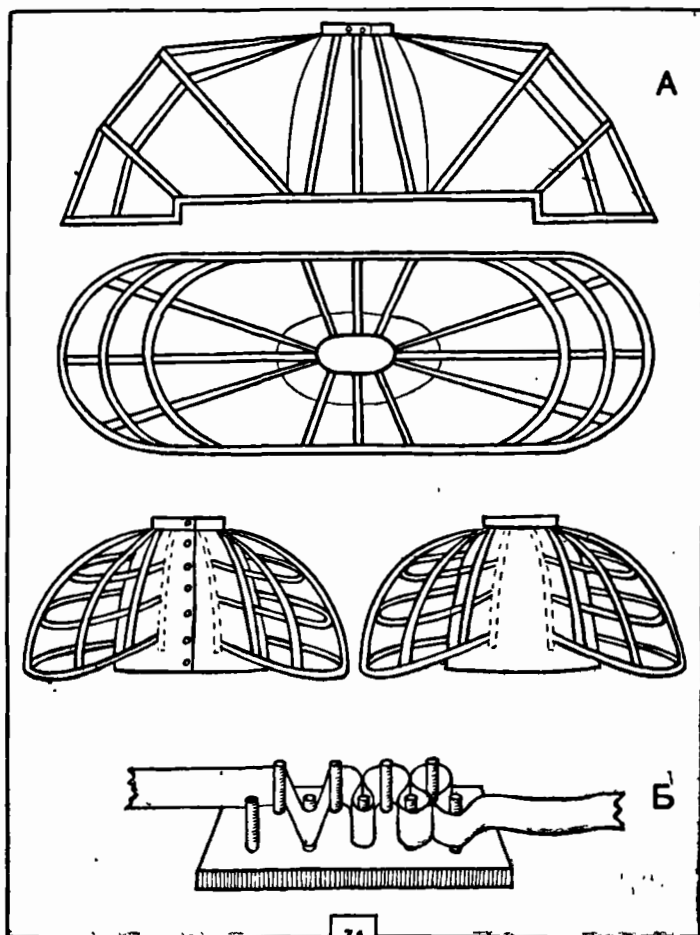
Эти юбки делают на плотной подкладке (холст, бортовка). Чаще они бывают двойными. Если юбка двойная и верхняя спереди разрезана, то обе юбки, как правило, шьют из разных тканей. Ту часть нижней юбки, которая видна, делают из дорогой ткани, а невидную часть из хлопчатобумажной. Под подол юбки подкраивают бязь, бортовку, хлопчатобумажную замшу, пионер-сукно, байку или любую другую плотную ткань на $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{4}$ длины юбки (как показано на чертеже) по нитке или по правильной косой. Иногда в подол вставляют обруч.

Застежка сзади; пояс обычный!



Верхняя, раскрытая по переднему разрезу юбка подшивается основной или отделочной тканью по разрезу и подолу на 15—20 см. Верхняя юбка с нижней вдоль разреза соединяется нитяными ножками (притягивать юбки друг к другу не следует). В боковых швах, изогнутых на вертикад, внутри делаются надсечки. Во время утюжки швы слегка оттягиваются.

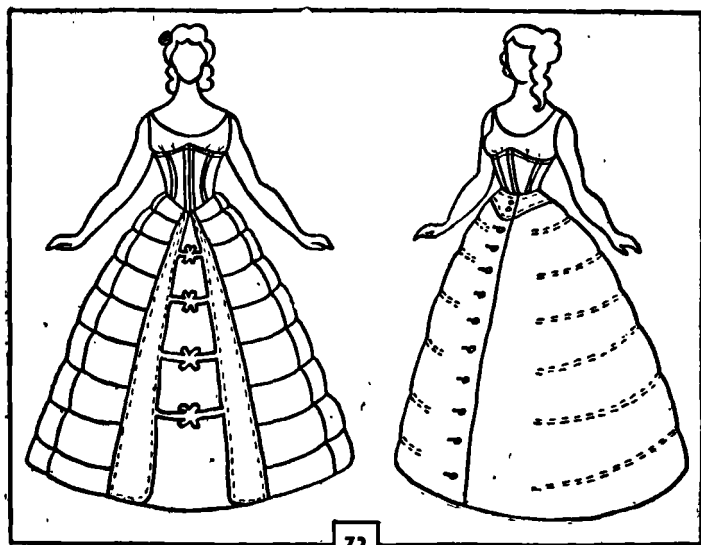
Вертюгад (рис. 71, а). Пояс кроят из холста, бязи или другой плотной хлопчатобумажной ткани,



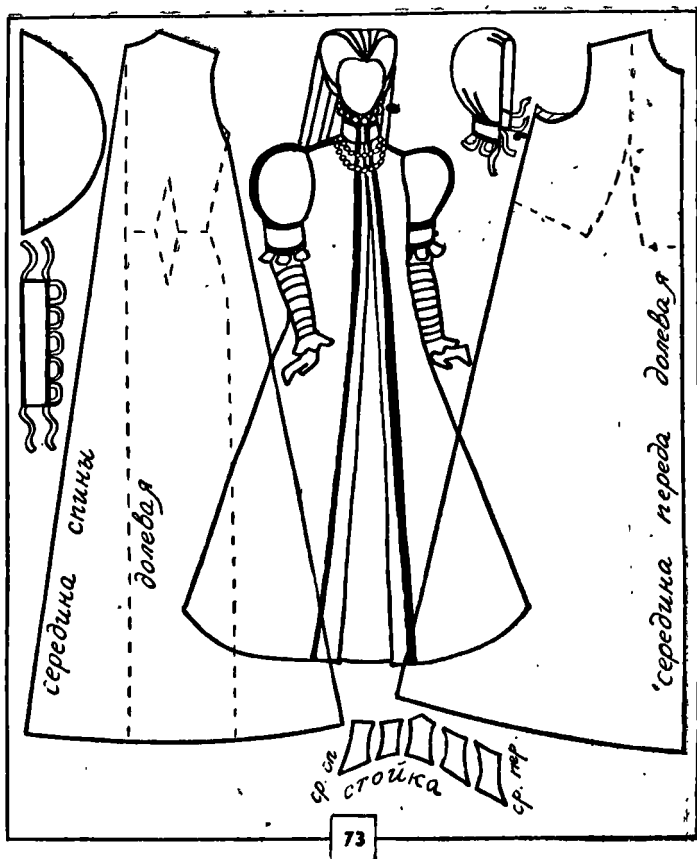
так же как пояс для резинок или как коротенькую облегающую юбочку с застежкой посередине перед, на узеньком поясе. Поверх пояса-основы крепят, как показано на рисунке, туго обмотанные марлей или косой бейкой стальки или проволоки (длина их зависит от эскиза и решается в каждом случае индивидуально) в горизонтальном и вертикальном направлениях. В местах, где проволока прикрепляется к поясу, под нее необходимо настроить долевички шириной 3—4 см.

Под юбку колоколообразной формы можно сделать стеганый кринолин. Его кроят как обычный круглый, но без переднего клина. Вариант первый (рис. 72, а). Подкладку стачать, разутюжить и на нее ровным тонким слоем стелить вату, слегка прикрепляя нитками. Затем накрыть стачанным и разутюженным верхом и слегка простегать на машине или вручную. Спереди вдоль разреза чехла пришить долевую планку, к которой прикрепить тесьму или узкую резинку для завязок. Низ и верх обшить тесьмой или косой бейкой.

Второй вариант (рис. 72, б) — юбка с простроченным подкройным поясом, на вате или борто-



вом волосе. Непосредственно на юбке прострочены гнезда для стайки или проволоки: Низ утяжелен шнуром или обручем. Таким образом, это одновременно и толщинка и криолин, рассчитанный на



73

тяжелый верх и, главное, создающий жесткую форму.

Верхняя одежда («марлотт») (рис. 73) — длинной до пола у знатных женщин и немного короче у простых. Боковые швы и середину спинки «марлотт» раскашивают в соответствии с шириной подола юбки. Середину переда кроют по долевой ни-

ти с припуском на обработку полочек. «Марлотт» у шеи закалывается на запонку, а от шеи книзу свободно расходится. Его шьют на подкладке, которая держит форму и придает нарядность всему костюму. Можно по полам и по подолу отделать «марлотт» плюшем или мехом, а также обшить лентой, тесьмой, галуном, сутажем, шнуром. В подол можно вшить шнур в один или несколько рядов. Горловина «марлотта» круглая, обрабатывается обычной обтачкой, но может быть и с высокой стойкой. Форма рукавов разная. Наиболее часто встречаются две формы рукавов: прямой до локтя (низ нередко вырезан сердечком) и фонарик на широком манжете.

Фонарик по окату и нижнему краю закладывают складками (их можно застрочить в вытачки), а затем пришивают манжету. В зависимости от толщины ткани можно весь рукав ставить на подкладку, а можно только манжету. «Марлотт» украшается иногда вышивкой или расшивается камнями — особенно стойка, плечи, рукава и подол.

ФРАНЦИЯ

(XVII в.)

В XVII веке во Франции окончательно установился абсолютистский режим. Французский король был полновластным правителем всей страны. Дворянство обладало обширными земельными владениями и социальными привилегиями. При содействии королевской власти в городах развивались крупные шелкоткацкие и гобеленовые мануфактуры. Расширилось производство ковров и других предметов роскоши. Возводились грандиозные дворцовые ансамбли и общественные учреждения. Появляется *стиль барокко* — пышный, вычурный стиль, отражающий могущество королевской власти.

Костюм французского двора складывается под влиянием стиля барокко.

Законодателем моды был король (Людовик XIII — в первой половине XVII века и Людовик XIV — во второй половине XVII — начале XVIII века). Костюм короля влиял и на женскую моду.

Основной критерий красоты — подражание вкусу короля. Женщины копировали одежды королевских фавориток. Придворный костюм (первая половина XVII века) повторял мягкость форм и линий женской фигуры, плавность движений.

Основной формой одежды было платье с отрезным лифом и пышной юбкой. Лиф с несколько укороченной талией и широкими рукавами с разрезами, сквозь которые просматривалась батистовая рубашка. Глубокий вырез декольте окаймлял широкий кружевной воротник. Рукава завершались кружевными манжетами.

Прически придворных дам напоминали голову юного короля Людовика XIII. Спереди выстригали челку, с боков волосы завивали и носили распущенными по плечам. Мягкие широкополые войлочные шляпы украшали страусовыми перьями. Туфли из парчи или тончайшей кожи на каблук, с розеткой и застежкой на подъеме дополняли туалеты.

Во второй половине XVII века лиф платья становится более жестким, удлиняется и заканчивается спереди по линии талии углом (шнипом). Рукава узкие, в верхней части у локтя расширялись и отделялись несколькими рядами кружевных оборок. Размер и форма декольте варьировались в зависимости от вкусов фавориток короля. Наиболее глубокие декольте были в 70—80-е годы. Их украшали кружевной оборкой или отложным воротником. Юбки носили двойные. Верхняя юбка, распахнутая спереди, драпировалась широкими расходящимися складками и имела длинный шлейф. Платье надевали обязательно на нижние юбки соответствующей формы.

Форма корсета меняется неоднократно. В начале века носят короткие полужесткие корсеты.

Они сменяются к концу века длинными, очень изящными, сильно затягивающими талию и приподнимающими грудь.

Верхняя одежда — плащи-пелерины — закрывали платье целиком. Пальто, повторяющие силуэт платья, были несколько короче. Рукава полукороткие или $\frac{7}{8}$, с большими отворотами. Из-под них видны оборки рукавов платья.

Головных уборов женщины, как правило, не носили. Их заменяла высокая наколка веерообразной формы из крахмальных кружев, которая венчала прическу («фонтанж»).

Туфли из нарядной шелковой материи, на высоком каблуке, с тупым носком украшались у подъема бантом или розеткой. Костюм дополнялся веером, перчатками, легкими шейными косынками, муфтами.

Городские женщины и крестьянки шили платья из недорогих материй, часто домотканых. Формы одежды были просты: мягкая полотняная рубаша, юбка, заложенная в глубокие складки на талии, плотно прилегающий лиф с широкими рукавами или без них. Нарядный костюм украшали большим полотняным воротником. Такой костюм обычно дополняли белый чепец и фартук.

В XVII веке в Европе первенство по количеству и качеству выпускаемых тканей переходит из Италии во Францию. Лучшие образцы их создавались в королевских мастерских. Было много и других мастерских, которые выпускали ткани по тем же образцам. Наиболее известны были лионские шелка. В Туре производили бархат, декоративные материи, всевозможные ленты.

Орнаментация тканей и фактура их в XVII веке близка к итальянским. Преобладают пышные растительные мотивы, но встречаются и гербы (королевская лилия). Расположение орнамента свободное. Между крупными цветами, листьями, букетами рассыпаны мелкие, что создает впечатление кружева. Кружево и само являлось орнаментальным мотивом. Нередко все пространство ткани покрыто кружевным узором («ткань Людовика XIII»).

Наиболее распространенные фактуры — атлас, бархат, сукно. Для парадных одежд — парча. Очень модно кружево.

Анализ композиции (рис. 74). Основа выразительности костюма первой половины XVII века — мягкая цветовая гамма и плавная округлость форм и линий. Силуэт овальный. Самая широкая часть его приходится на уровне несколько завышенной линии талии. Расширенный рукав, большой кружевной воротник и объемная юбка подчеркивают женственность форм.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{2}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{\Gamma}{B} \approx \frac{1}{8}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx 1,1$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{b} \approx \frac{1}{3,5}$$

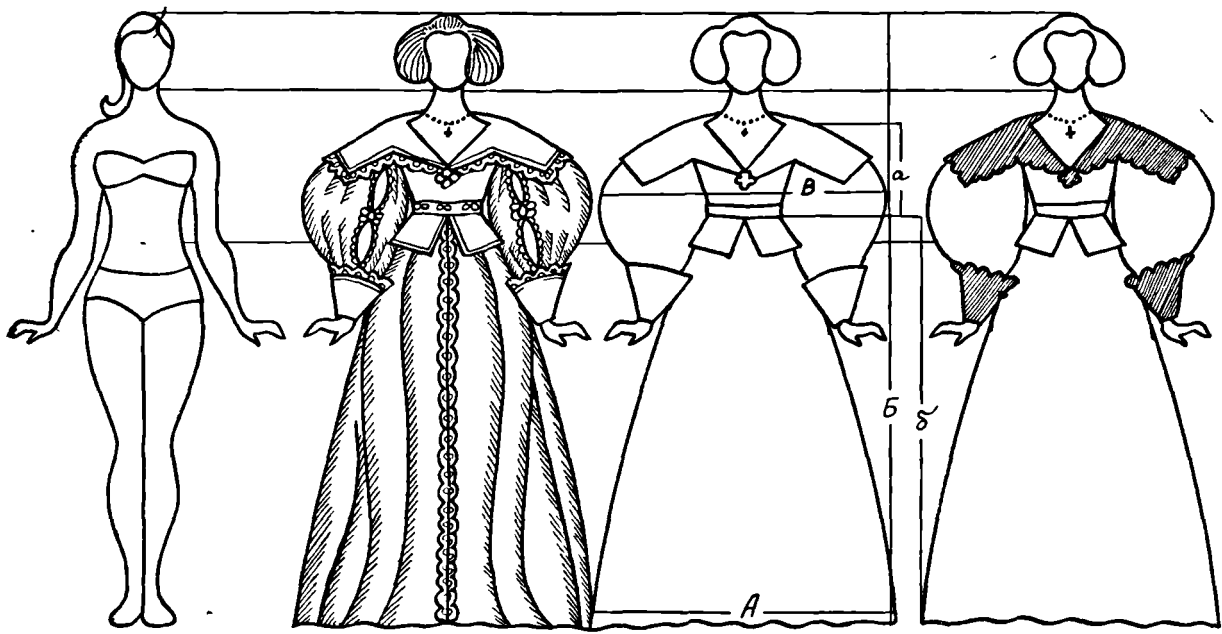
Объем одежды контрастирует с объемом тела, тем не менее костюм не кажется тяжелым (светлая гамма красок и отсутствие массивной отделки). Преобладают плавные линии.

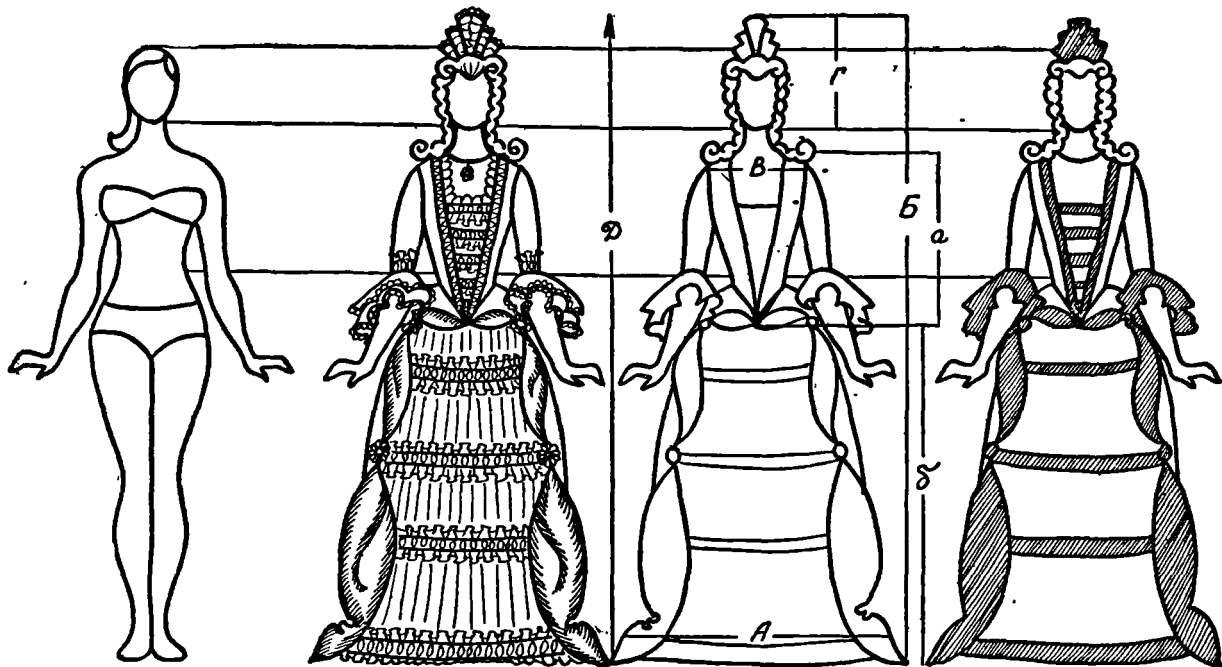
Основное направление линий — горизонтальное, поэтому фигура кажется широкой. Главная линия — линия рукавов и воротника.

Характерно сближенное отношение светлых, блеклых тонов с белым цветом отделки (воротники и манжеты). Иногда используют контраст черного с белым воротником. Главным декоративным акцентом является отделка — большой белый кружевной воротник, белые кружевные манжеты.

Дополнения не играют существенной роли в композиции костюма (небольшая цепочка с крестиком или нитка жемчуга лишь слегка подчеркивают хрупкость и женственность шеи). Округлая форма несложной прически завершает общий силуэт костюма.

Во второй половине века основа выразительности костюма (рис. 75) — силуэт: динамичный тре-





угольник, имеющий небольшое основание, линия талии чуть занижена. Линия плеча соответствует естественной.

Основные отношения:

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{Б} \approx \frac{1}{5,5}$$

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{А}{Б} \approx \frac{1}{2,2}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{В}{А} \approx \frac{1}{2,2}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{а}{б} \approx \frac{1}{2}$$

Объем юбки плавно переходит в объем плотно прилегающего лифа с узким рукавом.

Уменьшение объема, сопровождающееся постепенным убыванием массы, создает впечатление спокойного движения вверх.

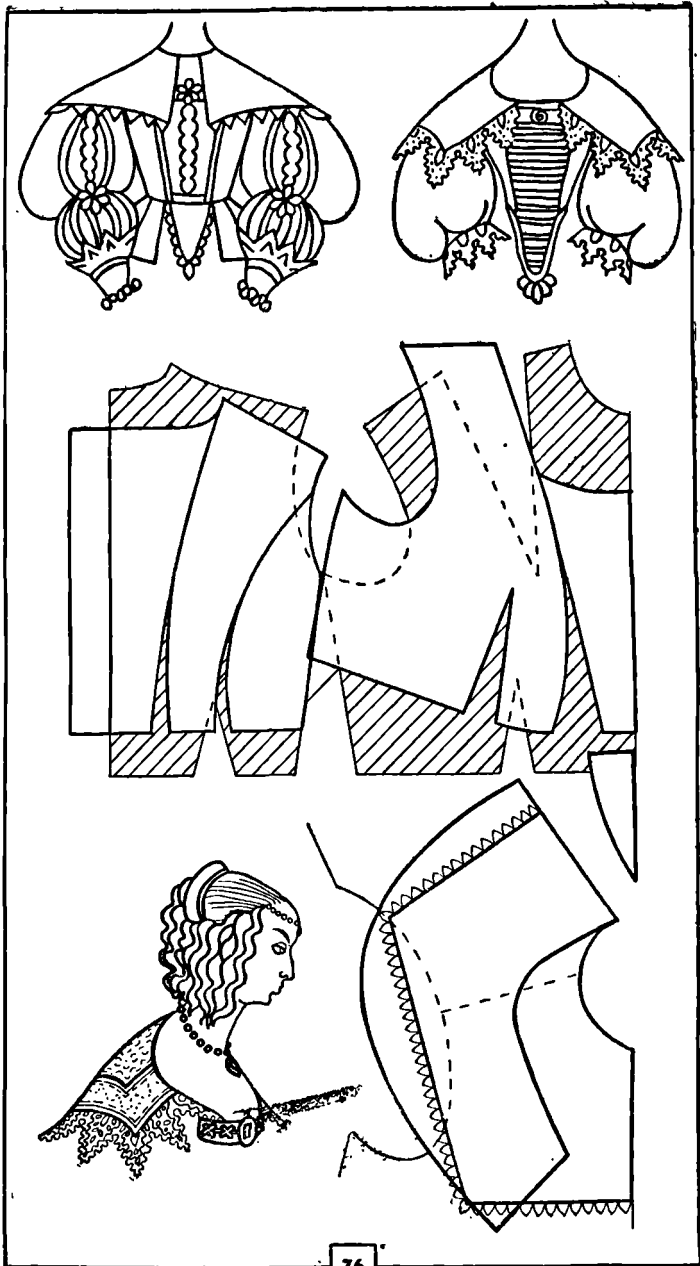
Линии преобладают четкие, но плавные. Основное направление диагональное, линейное построение костюма строго симметрично. Все линии устремлены кверху, что подчеркивает динамику формы. Главная линия костюма — линия двойной юбки.

Отделка используется умеренно. В основном это кружево и вышивка, которыми украшают декольте, грудку лифа и низ рукава. Декоративный акцент — отделка на юбке.

Дополнения немногочисленны и не играют существенной роли в композиции костюма. Прическа и своеобразная наколка веером из крахмальных кружев («фонтанж») завершают силуэт.

Моделирование и технология. Лиф первой половины XVII века отмечен плавностью форм (рис. 76). Декольте — квадратные, круглые или лодочкой — часто закрывают круглым воротником из полотна или кружев. У талии лиф кончается пояском или баской, реже шнипом.

Воротники кроют обычно из полотна, бязи, мадаполама, шелкового полотна и из других плотных белых тканей. Воротник может быть двойным — вытачивается с подкладкой и по краю обшивается



кружевом. И одинарным — кружево пришивают краевой строчкой. Воротники делают обязательно съемными и поэтому их либо пристегивают (на пуговицу и воздушную петлю), либо приметывают. Вытачки на полочке могут быть мягкими, заутюженными или застроченными.

Лифы шьют из мягких тканей (на подкладке), дающих пластичные формы. Отделка тесьмой или бейкой расположена по фасонным линиям переда и спинки лифа. Обработка застежки театральная.

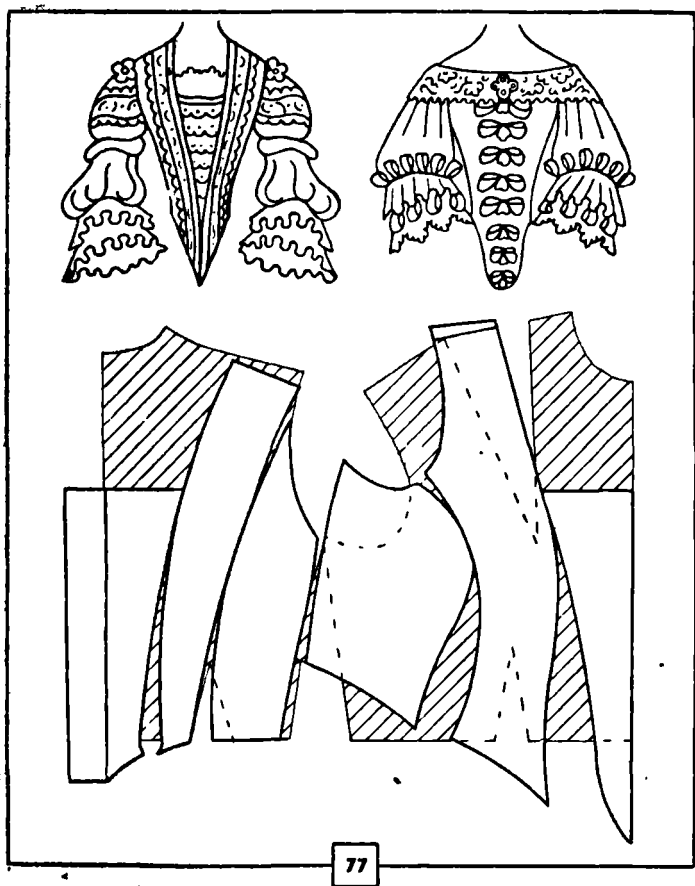
В лифах второй половины XVII века изменяются пропорции (рис. 77): лиф становится жестче и длиннее. Грудь приподнимается, талия подчеркнута. Под лиф надевается корсет, благодаря чему торс кажется удлинненным и легким. Шнип узкий и заостренный. Линии деталей лифа несколько вогнуты. Линию плеча переносят к спине, на которую наносят две фасонные линии. Декольте круглое или глубокое каре, иногда открывают плечи. К лифу по линии талии крепят сантур. Шнип завершается бантом. На перед лифа нашиваются банты, розеты, ленты, кружева или вышивка.

В начале века рукав двойной, широкий (рис. 78). Длина $\frac{3}{4}$ и $\frac{7}{8}$. Верхний рукав с прорезью, ближе к переднему сгибу. Моделируют на одношовной основе. Окат и длину рукава увеличивают (образуя сборку и напуск). Рукав кроют по косой нити, прорезь совпадает с долевой нитью.

Нижний рукав имеет такую же форму, как верхний, но больше верхнего по ширине и длине на 5 см. Ширина рукава по окату от 80 до 120 см в зависимости от эскиза и выбранной ткани. Рукав кроют по косой нити.

Прорези на верхних рукавах обрабатывают, как петли. Края прорезей отделяют тесьмой, галуном, вышивкой. Нижний край и окат рукава можно собирать на сборку, прострочив три-четыре раза, а можно заложить в складки. Стачивают и вшивают в пройму оба рукава вместе. Низ рукавов обрабатывают обтачкой из основной ткани. На готовый рукав крепят кружевную или полотняную манжету.

Если ткань не плотная и тяжелая, оба рукава крепят на узкий внутренний рукав. Если верхняя ткань вялая, например атлас, верхний рукав необходимо ставить на подкладку из бязи, мадапо-

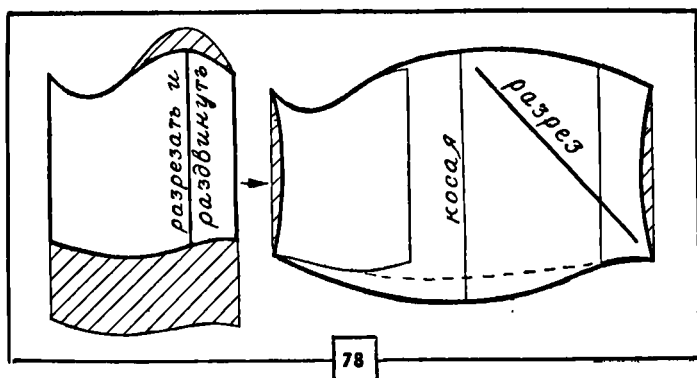


77

лама, коленкора или другой хлопчатобумажной ткани.

Рукава к лифам второй половины века (рис. 79) лучше делать из легкой ткани с перехватами из лент. Моделируют его также на одношовной основе. Низ рукава заканчивается раструбом из основ-

ной ткани или кружева, а иногда двумя-тремя небольшими отделочными буфами или сборками. Кроить рукав следует из одного куска, увеличив его в длину и ширину, в зависимости от количества и величины буфов, которые прикрепляют на узкий нижний рукав-подкладку. Между подкладкой и буфами прокладывают слабо накрахмаленную марлю. Узкий нижний рукав-подкладку можно заменить манжетами (по объему руки), которые крепят с внутренней стороны верхнего рукава в



местах перехватов. Манжеты соединяют по вертикали тесемками (долевиками) по линии переднего и заднего перекатов рукава. Длина тесемок в сумме равна длине рукава-подкладки.

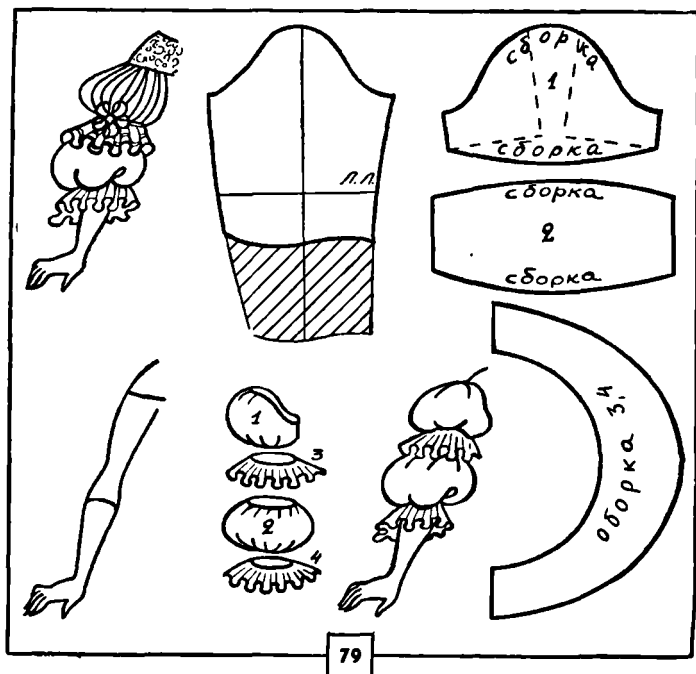
Этот способ обработки рукава применяют, когда верхний рукав выполнен из легкой прозрачной или полупрозрачной ткани.

Юбки прямые или слегка раскошенные в боках, с глубокими складками по линии талии. Складки не застрачивают и не зауживают. Они падают свободно. Длина юбок по эскизу.

Во второй половине века юбки двойные, причем верхняя со шлейфом и разрезом спереди. Обе стороны разреза подбирают (наподобие фижм) и каждый подбор акцентируют пряжкой или бантом.

Нижнюю юбку кроят из бязи, мадаполама или другой дешевой ткани (пять-семь клиньев). Отли-

чие такой юбки в том, что передний клин шире обычного на 10—15 см с каждой стороны. Его перекрывают нарядной тканью, которая видна из-под



верхней юбки. Подол верхней и нижней юбок подшивают отдельно. Верх собирают на сборку и вшивают в пояс вместе. Верхнюю распашную юбку ставят на подкладку (если ткань не плотная). Обе стороны распах юбки обрабатывают бейкой из другой ткани или припускают на загибку (10—15 см). Верхнюю юбку к нижней крепят бантами или розетками в местах подборов. Если подборов нет — верхнюю юбку по обе стороны распах (на 6—8 см от края) крепят к нижней с помощью нитяных «ножек», которые надо расположить по всей длине на расстоянии 10—15 см друг от друга.

ФРАНЦИЯ (XVIII в.)

В конце XVII века во Франции наступает экономический упадок. Людовик XIV провел четыре войны, которые дорого обошлись стране. Расточительность и роскошь двора поглощали огромные средства. Одни праздники сменялись другими.

Образ жизни, этикет, вкусы французской аристократии проявились в кокетливом и жеманном *стиле рококо*.

Хрупкость и причудливость форм, нежность и изысканность цветов, изощренность и неустойчивость предметов — таковы основные черты стиля. Костюм несет в себе эти черты. Идеалом красоты является существо хрупкое, изящное.

Мода на протяжении XVIII века менялась несколько раз. Женский костюм эпохи регентства искажает и утрирует естественные формы тела. Талия затягивается в корсет, а бедра необычайно увеличиваются при помощи юбок-«панье» — каркасов из ивовых прутьев, китового уса или металлических пластинок.

Панье делались различных форм — «панье с локотками», «панье с полочкой» и т. д. Основной формой одежды было платье с двойной юбкой. Края верхней юбки спереди расходились, и между ними была видна нижняя юбка. Лиф платья имел большое декольте и шнуровку. Рукава плотно облегли руку в верхней части и расширялись к локтю, заканчиваясь несколькими рядами кружевных оборок. Поверх платья носили «контуш» — свободную цельнокроеную одежду с широкими рукавами. На спине закладывали глубокие складки («складка Ватто»). Спереди контуш распахивался.

Зимние контуши шились из бархата или шерстяных тканей и часто отделывались мехом. Позднее покрой его изменился, полочки исчезли, осталось заднее полотнище ткани, которое прикреплялось к спинке лифа и падало от плеч широкими свободными складками.

Костюм украшался оборками («фалбалами»), гирляндами искусственных цветов и дополнялся

изящными небольшими веерами тонкой ручной работы. Батистовые и кружевные пелерины и косыночки повязывали на шею, прикрывая обнаженную грудь. Небольшие прически, украшенные букетиком цветов, бантом или кружевной наколкой изящно обрамляли голову.

Мягкие остроносые атласные туфельки на тонком каблуке часто делали без задника.

Во второй половине XVIII века женский костюм достигает очень больших размеров. Уходят легкость и подвижность. Панье дополняется огромным кринолином. Платье почти лишается мягких складок и приобретает четкую форму. Костюм обильно покрывается различными отделками — фалбалами, воланами, бантами, гирляндами цветов и т. п. Появляется шлейф. В моду входят огромные пудренные парики. Сложные сооружения из волос украшались перьями, цветами, фруктами и даже моделями кораблей или мельниц.

Верхняя одежда этого периода весьма разнообразна — короткие жакеты, пелерины и пальто.

В конце XVIII века французская мода становится несколько более спокойной — проявляется влияние английской моды.

Костюм женщин третьего сословия прост: широкая юбка, плотно облегающий лиф на шнуровке или корсаж. Грудь прикрывали косынкой. Характерной особенностью костюма являлся передник, закрывающий почти всю юбку спереди. На голове белый чепец. Ткани использовали чаще всего гладкие, спокойных тонов.

В XVIII веке в Европе лучшими оставались французские ткани. Наиболее знаменитые шелка изготавливали в главных центрах ткацкого производства — в Лионе и Туре, за ними следовали Авиньон, Ним и другие города.

Сложные многоцветные композиции из растительных мотивов в виде отдельных ветвей, букетов и венков, волнистых линий, раковин использовались в орнаментации тканей. Эти ткани оказали влияние на ткачество других стран. В течение XVIII века тема и характер орнамента меняются

в сторону большей изощренности: урны, увядшие венки, обвисшие ленты и драпировки.

Цвета тканей преимущественно неяркие, изысканные в начале века, к концу они становятся яркими, но не резкими.

Модные цвета: коричневый, пунцовый, темно-фиолетовый, агатовый.

Анализ композиции (рис. 80). Основной выразительности костюма является контраст объемов юбки и лифа, головы в парике и шеи, нижней части рукава и плеча, костюма и фигуры, талии и юбки и т. д.

Силуэт — треугольник с очень широким основанием. Талия на естественном месте или слегка занижена, если есть шнип; стянута корсетом. Линия плеча покатая. Длина юбки — до пола или до щиколотки.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{1,2}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{5}$$

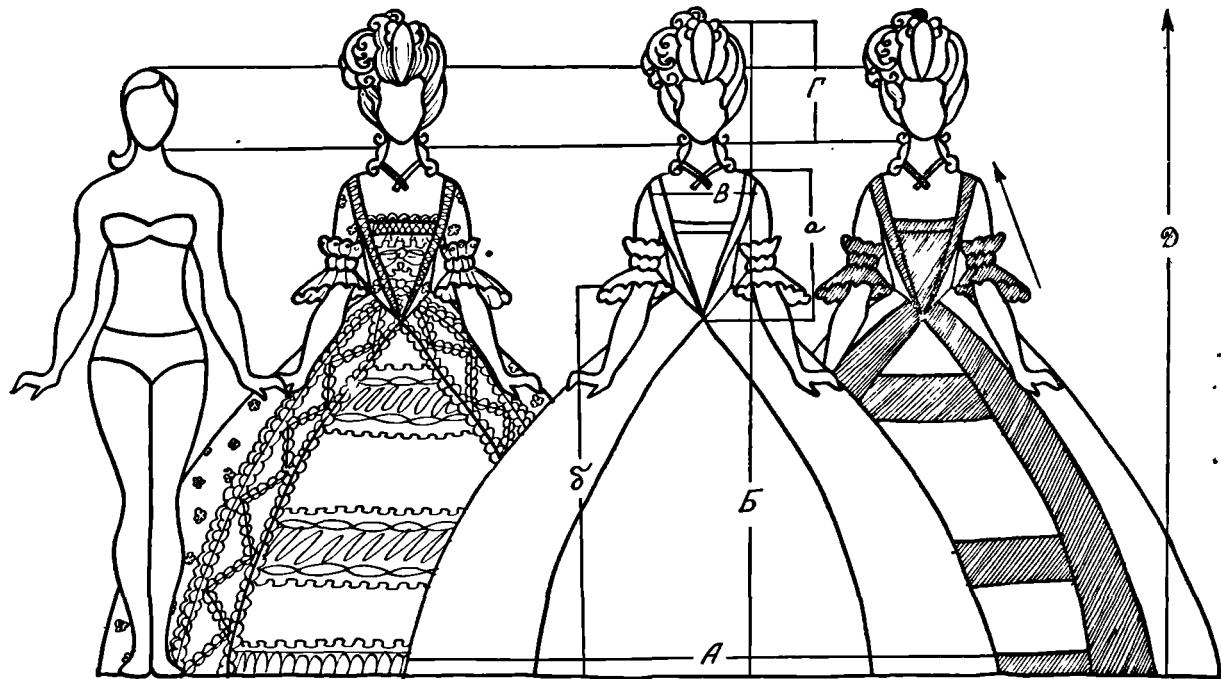
$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{5,5}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{\sigma} \approx \frac{1}{2,5}$$

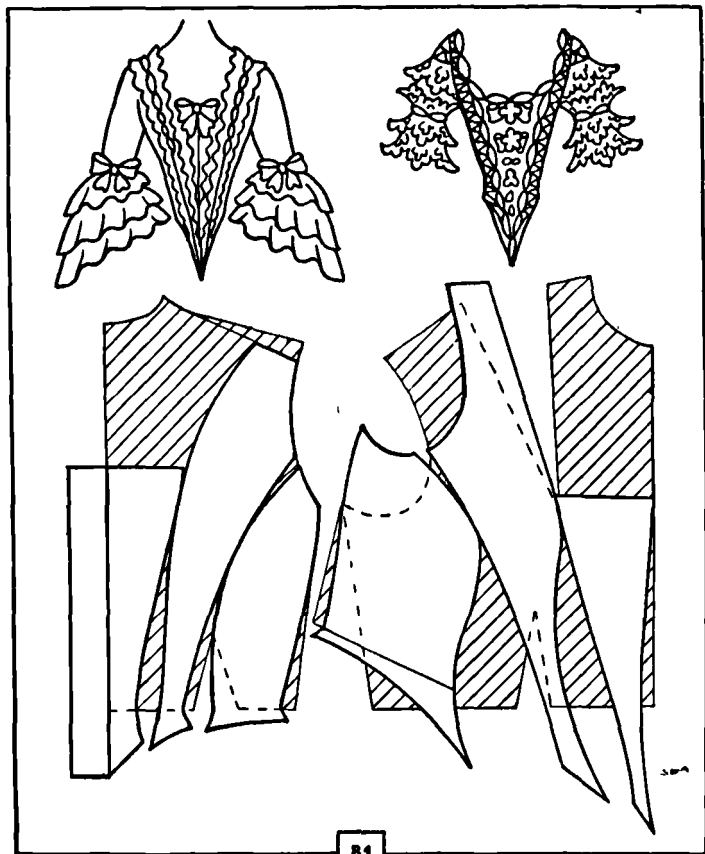
Резкое убывание объема кверху дает ощущение стремительного движения вверх. Костюм при большом объеме кажется легким и динамичным.

Тонкие ткани и отделка, светлая цветовая гамма создают впечатление небольшой массы костюма. Большой парик несколько уравнивает верхнюю и нижнюю части фигуры. Силуэтные и декоративные линии плавные. Главная линия — диагонали лифа и юбки, сходящиеся к центру и расходящиеся вверх к плечам и вниз, к подолу юбки. Светлые пастельные тона в начале периода сменяются контрастными в конце века. Отделка создает впечатление легкости, воздушности, игривости. Веера, букеты цветов, обувь усиливают это впечатление.

Моделирование и технология. Конструктивные линии лифа (рис. 81) идут от плеч к шнипу и как



бы сходятся в одной точке. Это зрительно сужает талию. Ширина плеча нормальная. Линия плеча переносится назад. Лиф на дублюре. Застежка театральная. Декольте может быть разной формы, но наиболее характерное — каре со скругленными углами. Вырез низкий. Отделка располагается по

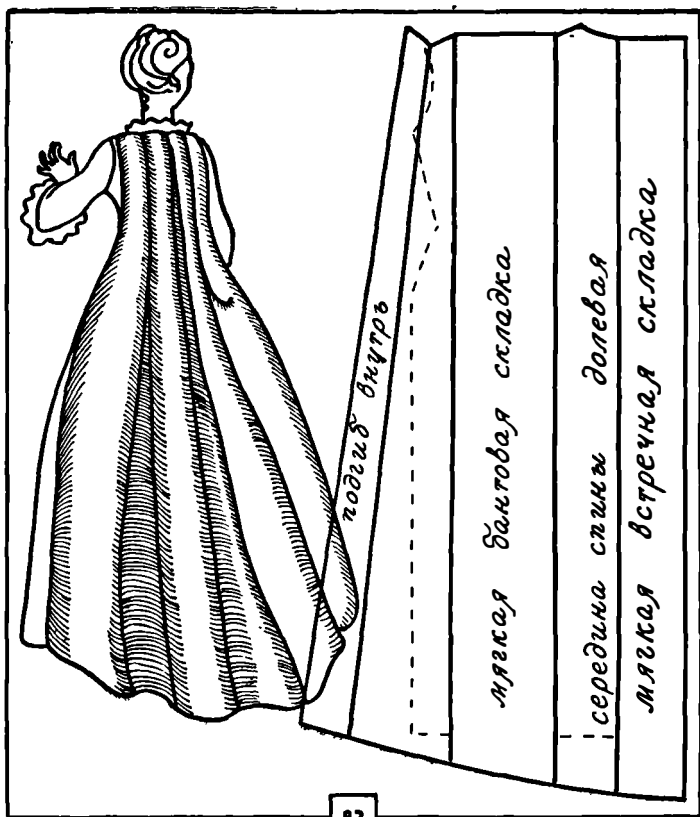


линии декольте и диагоналям, сходящимся к талии (оборки, буфы, рюши, кружево, банты, розетки, а также вышивка). К лифам часто прикрепляли объемные цветы.

Рукава можно делать длинные, короткие и до

локтя, узкие и полуширокие. Наиболее часто, однако, встречался узкий рукав до локтя, к низу которого пришивались широкие оборки (от двух до пяти).

Платье со складкой Ватто (рис. 82). Особенность этих платьев заключается в том, что перед



и бок лифа отрезные, а спинка цельнокроеная, с тремя мягкими или заутюженными складками.

К середине спины прибавляется ткань (на глубину складок). Складки закладывают таким образом, чтобы в середине спины образовалась встречная складка, маскирующая застежку, а от

нее в обе стороны отхōдят нескѣлько одностѣорних складок, направленных к пройме. В верхней части эти складки крепят к горловине и обрабатывают (вместе с ней) обтачкой или кантом со шнуром. От горловины складки мягко падают вниз. Таким образом, передняя часть лифа плотно облегает фигуру. Дублюр спинки также плотно прилегает к спине, а складки верхней ткани ложатся свободно.

Юбки носили круглые или с панье.

Юбки горожанок и повседневные юбки знатных женщин можно шить небольшими, круглыми. Для нарядных платьев горожанок следует делать небольшие панье, а для парадных и придворных платьев — юбки с большими панье.

Панье (рис. 83) по форме напоминает вертюгад, но дает более плавную и округлую форму. Делается для более легких и пластичных платьев. В условиях театра их надо делать из ваты, поролона, волоса и других материалов.

Первый вариант: ватный поролоновый или волосяной валик различной формы крепят на пояс, который переходит в тесемки и завязывается на талии.

Второй вариант: ватный валик с поролоном или картоном. Картон пришивают к поясу.

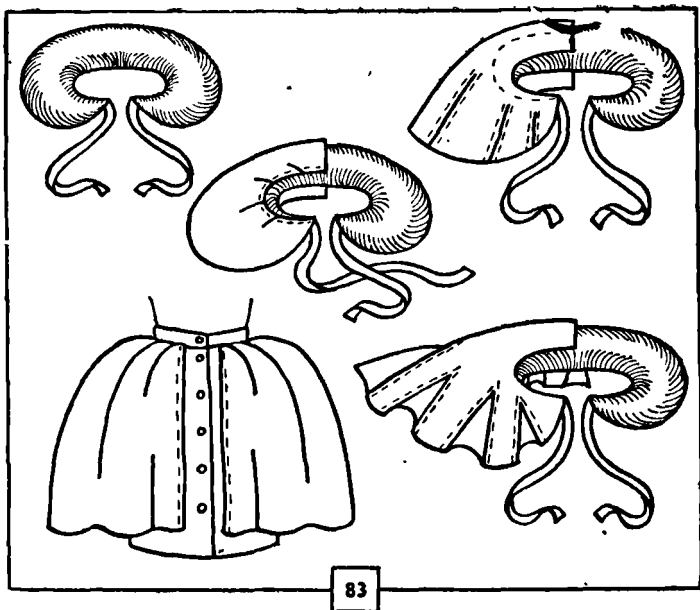
Третий вариант: ватный валик, покрытый подкройным лино, которое может быть выкроено по кругу или с вытачками, а также со вставленными в разрезы клиньями.

Круглый криолин кроят из пяти-семи клиньев равной величины с долевою нитью по середине каждого клина (рис. 84).

Количество обручей на кринолинах — от одного до пяти. Нижний обруч вшивается в подол, верхний — на линию бедер. Для остальных обручей место рассчитывают следующим образом: например, длина юбки 100 см. Нижний обруч по краю подола, верхний на 20 см ниже талии. Между ними промежуток в 80 см, который делим на количество оставшихся обручей, то есть на три части. Разделив 80 см на три, получаем 26,5 см, то есть расстояние между обручами. Длина каждого обру-

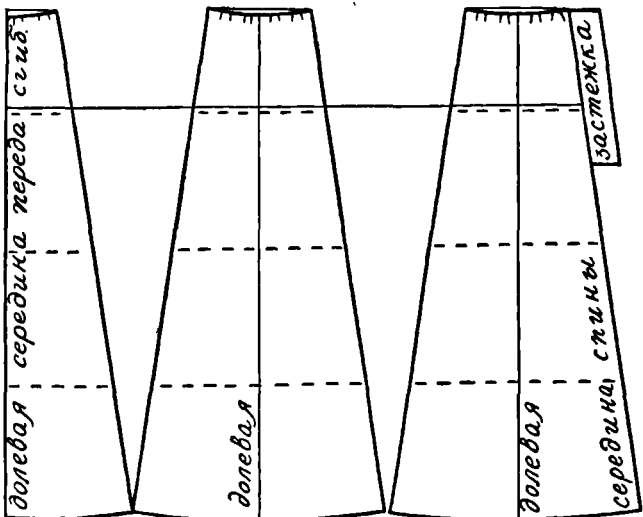
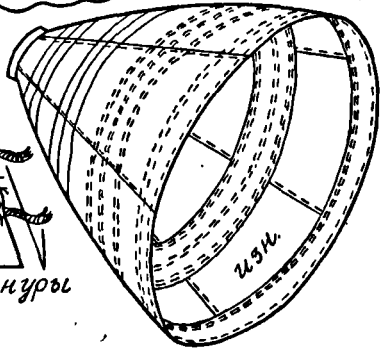
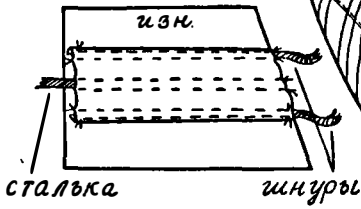
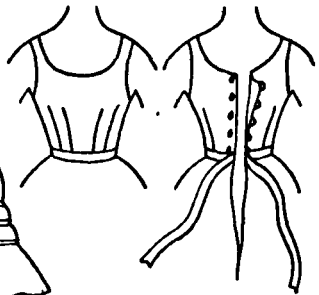
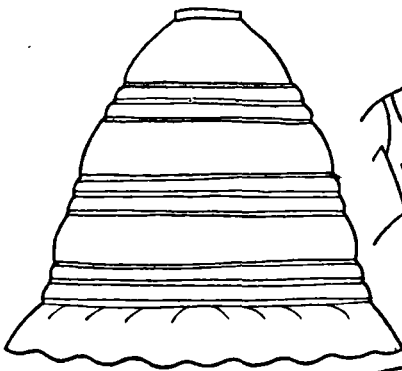
ча должна быть на 20—25 см меньше окружности юбки. Например, юбка в подоле 3 м, обруч — 2,75 м и т. д.

Ткань слегка присобирают на обручах, чтобы юбка кринолина не деформировалась и сохраняла форму.



Сборки на талии распределяют по общему правилу: передний клин — припуск на посадку, остальные клинья — на сборку. Застежка в заднем шве. Пояс на крючках, пуговицах или завязках. На уровне второго обруча (от низа) обязательно пришивается оборка, нижний край которой совпадает с линией подола. Если фактура верхней юбки легкая, то между обручами надошить дополнительные гнезда, в которые можно протянуть шнур. Иногда кринолин крепят к небольшому лифу-чехлу из бязи, мадаполама или колленкора.

Сшивать кринолин можно бельевым или обычным стачным швом. В последнем случае швы надо



обработать оверлоком и разутюжить. Обработка пояса и застежки обычные.

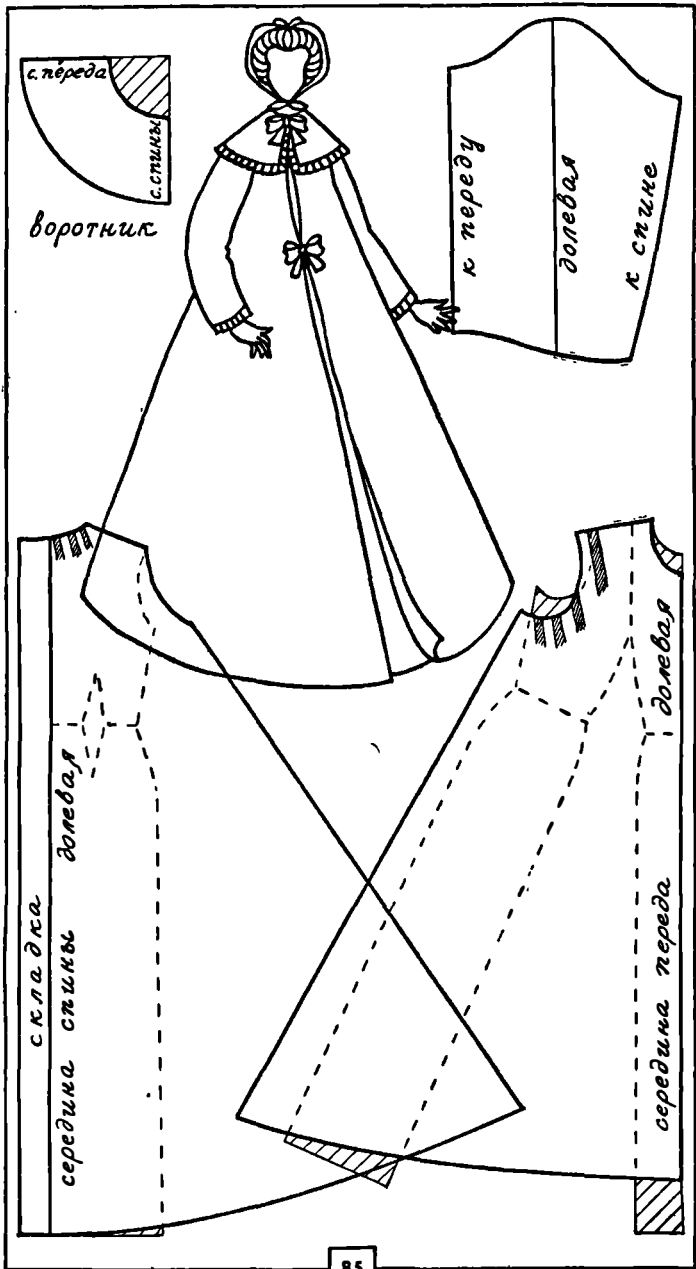
После того как стачены клинья, с изнанки прокладывают поперечные или косые полоски ткани (там, где пройдут обручи или шнур). Посередине полоски отстрачивают кулиску (карман) на ширину стальки или проволоки так, чтобы обмотанная сталька или проволока плотно помещалась в ней. Отступая от каждой кулиски вверх и вниз на 3—5 см, прострачивают кулиски для шнура. Шнуры между обручами обеспечивают плавный переход от стальки к ткани.

Перед тем как вставить стальку или проволоку, ее обматывают косой бейкой или бинтом, закрепляя их ниткой на всем протяжении обруча. Обмотанную стальку вставляют в кулиску, равномерно распределяют сборку и на швах стальку крепят к юбке. Свободные концы стальки оголяют и, если нет на концах предварительно сделанных отверстий (необходимых для скрепления концов), концы скрепляют. Нижний обруч пришивают на 2 см от края юбки. Между обручем и краем подола можно вставить шнур.

Оборку пришивают на уровне второго обруча от низа — между кулисками для шнуров и стальки.

Корсет. В начале XVIII века передняя линия корсета на животе слегка вогнута, а во второй половине XVIII века корсет снова по форме напоминает корсет второй половины XVII века — грудь высоко поднята, удлиненной формы корсет сильно затянут в талии. Обработка обычная.

Летнее пальто (типа «контушка») (рис. 85). Пальто сильно расклешено, так как рассчитано на платье с широкой юбкой. От горловины по переду и спинке закладывают складки, которые расходятся книзу. Для этой же цели к середине спины дают припуск на глубину складки. На спинке складки показаны косыми, но можно их делать по долевой нити или вместо них сделать складку «Ватто». Полочки можно дополнительно раскосить. Середина переда совпадает с долевой нитью. На полочке складки могут идти из проймы, а также от плеча. Последний вариант удобнее для обработ-



ки. Глубина складок равна глубине нагрудной вытачки плюс 5 см. Спинка по подолу длиннее переда на 5—20 см. Ширина спинки по подолу больше, чем ширина полочки по подолу, так как спереди юбка платья расширена меньше, чем сзади. Такое пальто лучше делать на легкой подкладке. Подкладку с верхом стачивают вместе. Горловину обрабатывают воротником или стойкой, сборкой, рюшами. Застежка на пуговицах, встык, на лентах и потайная с гульфиком. Рукав моделируют на одношовной основе, шов которой переносят на передний перекат. Книзу рукав сужается, по локтевой линии может быть вытачка.

Шуба, как и пальто, рассчитана на широкую юбку, но помимо клеша в боках от проймы вниз сделаны еще складки. Складки на спинке располагаются по две с обеих сторон плечевого шва (одна у горловины, другая у проймы). Плечо несколько заужено. Плечевой шов переведен назад. Величина горловины — по мерке. Воротник — подкройная шаль (может быть круглый). Его покрывают мехом или тканью, простеганной с ватой. Подкладку и верх стачивают вместе. Швы окантовывают шелком или тесьмой. Рукав моделируют на одношовной основе, с переносом шва на передний перекат. Книзу слегка сужают. Рукав может быть со вставной или цельнокроеной ластовицей.

АНГЛИЯ (XVIII в.)

Во второй половине XVIII века Англия вступает на путь капитализма. Развитие буржуазно-капиталистических отношений вызвало рост промышленного производства.

Происходит перераспределение капитала, который концентрируется в руках английской буржуазии. Буржуазная этика и мораль проникают во все сферы общественной жизни. Сближение дво-

рянских и буржуазных вкусов повлияло на формирование нового эстетического идеала.

Вычурную и изощренную моду Франции постепенно вытеснил рациональный костюм, утверждающий деловитость, простоту и естественность.

В аристократическом модном костюме наблюдается некоторая «демократизация», появляются детали, заимствованные из костюма мелких буржуа, — косынки, покрывающие грудь и повязанные крест-накрест, чепчики, отделанные кружевом. Особенно модной деталью стал маленький передник из тонких дорогих тканей, украшенный оборками и кружевом. Модницы надевали передники на балы. Во второй половине XVIII века английская мода распространилась в странах Западной Европы, особенно во Франции.

Так называемый английский стиль получает свое дальнейшее развитие на протяжении всего XIX века.

Основной формой женской одежды является строгое и удобное платье, отрезное по линии талии. Рукав узкий, длинный. Вырез у горловины умеренный. Юбка заложена в мягкие складки. Талия стягивается широким поясом-лентой. Низ юбки отделяется широкой оборкой.

Верхняя одежда разнообразна. По форме и покрою она напоминает мужскую. Жакет («карако») с длинным рукавом и расклешенной от талии баской.

«Редингот» — пальто с отложным воротником и лацканами и длинным узким рукавом — застегивался на груди до талии и широко распахивался внизу.

Входит в моду строгие костюмы — жакет и юбка — из темных шерстяных тканей, напоминающие по форме мужской костюм.

Костюм дополнялся мягкой широкополой шляпой, украшенной перьями или лентами. Из-под шляпы на плечи свободно рассыпались локоны. Платье дополняли нарядные чепчики, украшенные лентами и кружевами, и изящные туфельки с мягко закругленным носком на среднем каблуке. В текстильной промышленности появились важные

усовершенствования, которые позволили ускорить изготовление тканей и увеличить их ширину. Изобретена ситценабивная машина. Появилась так называемая прялка «Дженни», в которой увеличилось количество веретен. Она давала тонкую, но непрочную нить. В 1773 году была создана новая прядильная мюль-машина, которая давала нить тонкую и прочную.

Шелковый французский костюм уступает место суконному английскому. Сукно, шелк-сукно, кашемир, полотно, пике, фланель, имели спрос во всех слоях английского общества. Летние платья шили из маркизета, батиста, тонких шелковых тканей. Дорогие шелка встречались редко и использовались преимущественно на придворные туалеты. Цветовая гамма сдержанная. Преобладали смешанные светлые тона. Верхние вещи изготовляли из темной шерсти и украшали металлическими пуговицами.

Большим успехом пользовались ввозные индийские набивные ситцы, украшенные мелким растительным орнаментом. Излюбленными рисунками на прочих тканях были горох, полоса и клетка.

Анализ композиции (рис. 86). Основой выразительности костюма является плавная мягкость линий и пластичность форм костюма.

Силуэт — вытянутый овал. Все детали костюма тоже вписываются в овальную форму (головной убор, лиф, юбка). Линия талии несколько завышена. Плечи покатые. Длина юбки — до щиколотки. Размеры головы, груди и бедер несколько увеличены.

Профильный силуэт напоминает букву S.

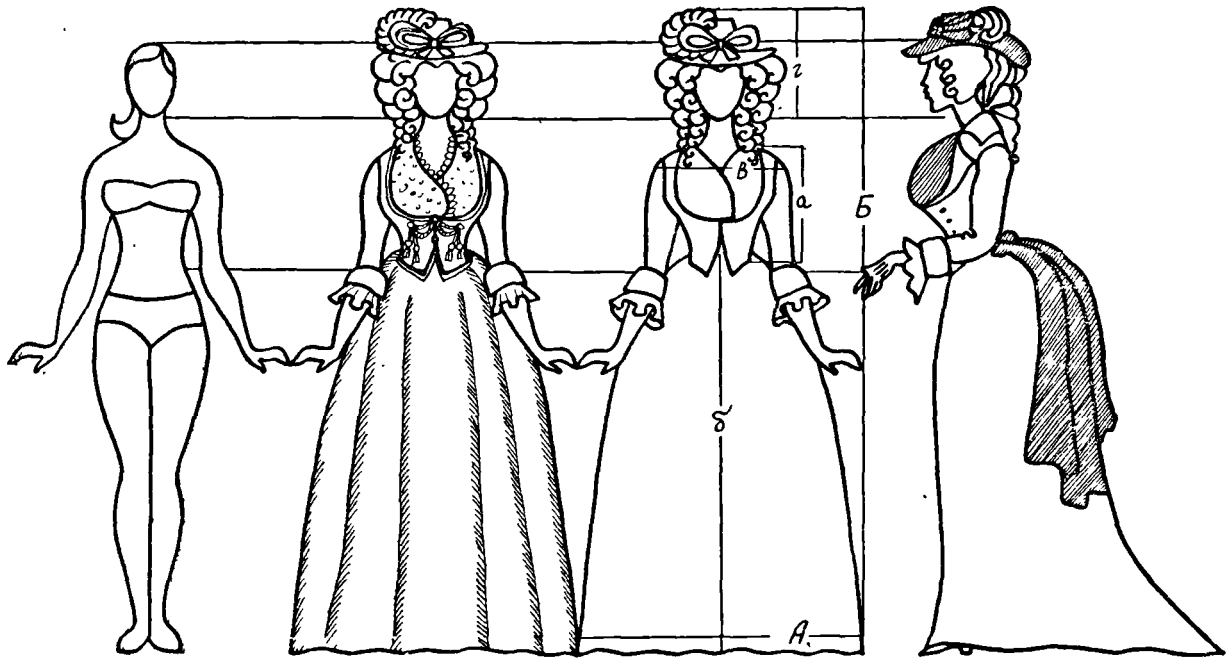
Основные отношения:

$$\text{Размер головы к росту } \frac{\Gamma}{Б} \approx \frac{1}{6}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{В}{А} \approx \frac{1}{2}$$

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{А}{Б} \approx \frac{1}{2}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{а}{б} \approx \frac{1}{3}$$



Объем костюма гармонирует с объемом тела.

Масса нижней и верхней частей костюма уравновешена, это делает костюм спокойным. Найдено гармоничное соотношение элементов костюма.

Линии преобладают мягкие, плавные.

Основное направление—линии диагонально-симметричные.

Главная линия — линия косынки на груди и линия турнюра.

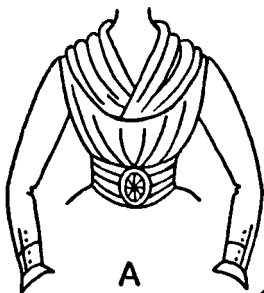
Характерно отношение сближенных тонов в сочетании с белым цветом, иногда черным или темным цветом верхней одежды.

Отделка усиливает стилевое решение костюма. Основной декоративный акцент — головной убор и перед лифа.

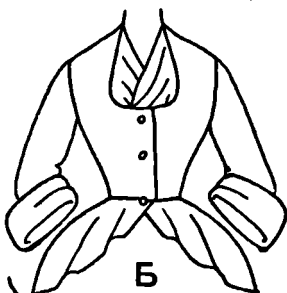
Шляпа, увеличивающая объем головы, завершает композицию, уравнивая соотношение частей костюма.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 87, а, в) моделируют на обычной основе. Конструктивные линии спокойные. Линия талии на естественном месте, а вытачки слегка удлиняются. Линия плеча переносится назад. Наиболее распространенная линия декольте — овал. Лифы можно делать на одинарной подкладке (если основная ткань хорошо держит форму) и на дублюре (если основная ткань рыхлая). Застежка театральная. На талию крепят сантур. Край декольте и низ лифа обрабатывают обтачкой или кантом со шнуром.

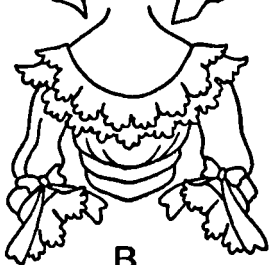
Рукава (рис. 87, г) чаще всего делали длинные, узкие книзу. В зависимости от эскиза и ткани их кроют как одношовными, так и двухшовными. Рукава могут застегиваться на пуговицы или кнопки и украшаться скромной отделкой — настроченной лентой или узкой оборкой. Окат рукава обычный или слегка увеличенный, сборка сосредоточена на его вершине. В нарядных и придворных платьях встречаются рукава, сохранившиеся от французской моды XVIII века, то есть узкие до локтя или за локоть или расширяющиеся книзу и переходящие в раструбы. Такие рукава нередко внизу украшают пышной кружевной или вышитой оборкой.



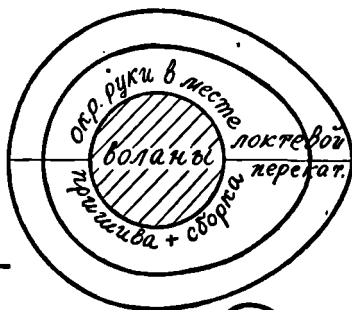
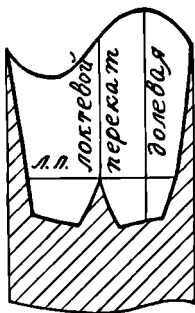
А



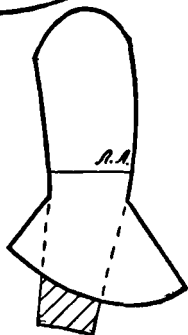
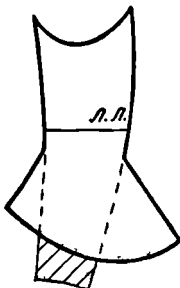
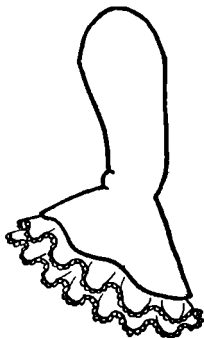
Б



В



Г



Д

Жакет-карако (рис. 87, б) моделируют на обычной основе. Формы баски могут быть различны: по всей окружности талии одинаковой длины спереди и сзади или только на спинке (аналогично фалдам фрака). Карако следует ставить на подкладку или на дублиор (если недостаточно корсета). Застежка у карако спереди, на пуговицах, крючках и т. п. Если лиф на дублиоре, то возможна двойная застежка: отдельно на дублиоре (театральная) и на полочках лифа (пуговицы и петли). Такие лифы к юбкам не крепят, их надевают отдельно, как жакет. Со стороны подкладки по линии талии — сантюр.

Рукав моделируют на двухшовной основе (рис. 87, в). Для этого необходимо снять дополнительные мерки: длину до локтя и окружность локтя. Линии рукава округлые, повторяющие форму руки. Рукав сшивают вместе с подкладкой, локтевая выточка может быть застрочена, или ее верхний конец переходит в заутюженную складку. По локтевому шву застежка на пуговицах или кнопках. Низ обрабатывают обтачкой из основной ткани. Затем к низу рукава крепятся готовые манжеты, напоминающие обшлага мужского кафтана.

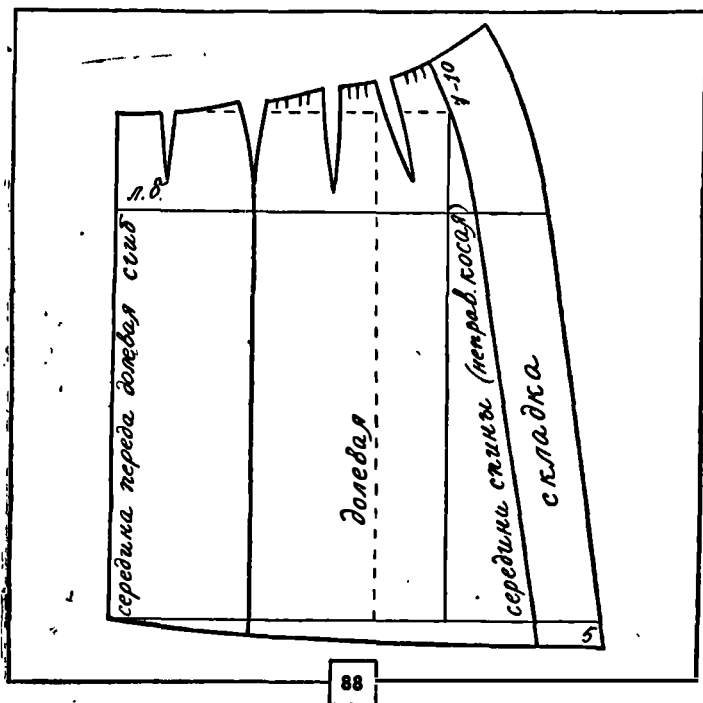
Юбки (рис. 88) в английских костюмах кроют с нарастающим клешем или прямые с припуском 10—12 см (по линии талии) на турнюр. Верхний край юбки (кроме переднего клина) собирают на сборку или закладывают мягкими складками. Шлейфы можно делать до полутора метров.

Ватные турнюры выстегивают. Форму накалывают на манекене. Подушки крепят к поясу. Если турнюр начинается прямо от талии — пояс делают узкий (3—4 см) и в нижний край его вшивают ватные подушки.

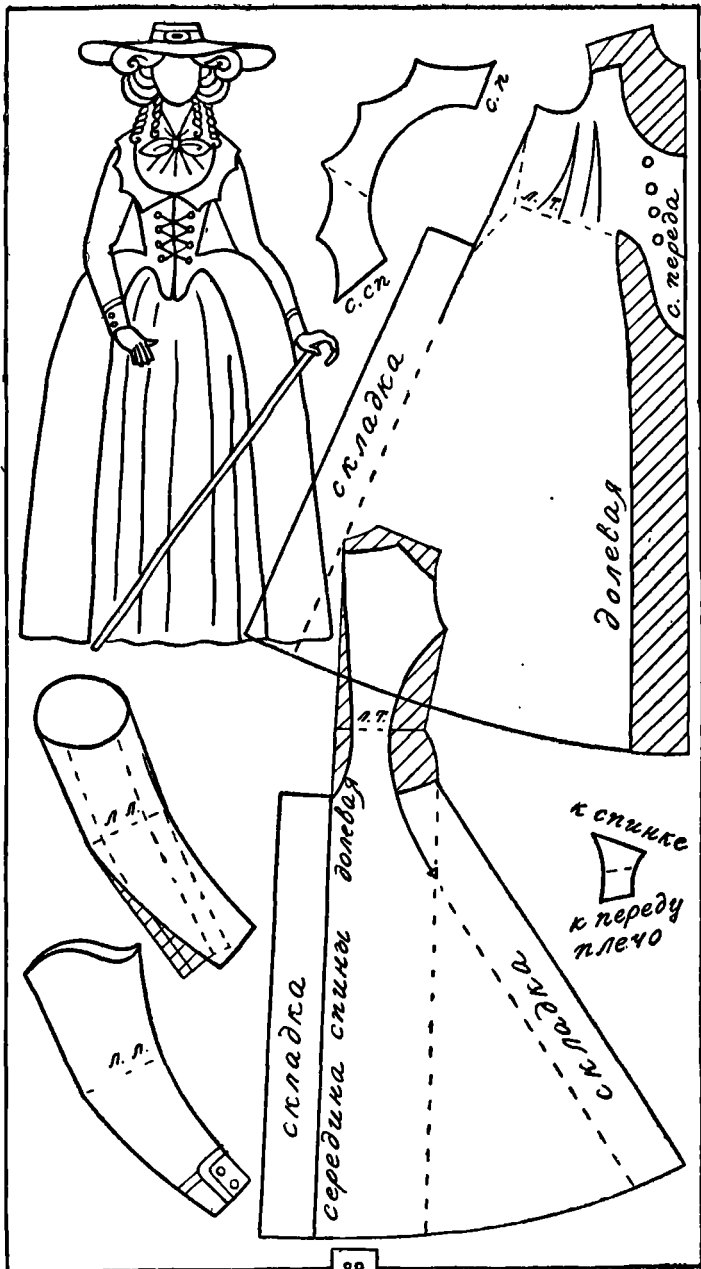
Можно турнюрную подушку прикрепить с изнанки к поясу юбки и тогда ее надо делать из двух половин.

Женский редингот (рис. 89) кроют по тому же принципу, что и платье, то есть лиф и юбка кроются отдельно (встречались и цельнокроенные рединготы). Верх редингота почти не отличается от обычного лифа, он лишь несколько шире, так как редин-

го́т надевается поверх платья. Низ (или юбку) редингота кроют без переднего клина (юбка платья видна). Английский редингот XVIII века напоминает верхнее платье (робу). Раствор юбки по линии талии определяет ширину шнипа (шнип платья



был меньше). На верхней части редингота (лифа) вытачки застрачивают мягкими складками. Боковой шов переносят на спину. От линии бедер вниз этот шов переходит в складку. Юбку редингота дополнительно раскашивают. Горловину редингота вырезают низко (углом или овалом) и к ней подкраивают воротник или воротник с отворотами. Форма воротника по эскизу. Плечо может быть отрезное, если же неотрезное, шов переносят назад. Рукав моделируют на двухшовной основе, с переносом швов на передний и задний перекаты.



Низ рукава обычно заканчивается обшлагом со шлицей и пуговицами или отвернутой манжетой. Редингот ставят на подкладку. Между верхней тканью и подкладкой по линии распах и подола юбки следует положить прокладку. Как правило, редингот отделялся металлическими пуговицами. Можно обшить тесьмой или шнуром край воротника, распах юбки и низ рукава.

НАЧАЛО

XIX века

XIX век — век подъема буржуазии как класса, век расцвета буржуазной идеологии и эстетики. Деньги стали мерилom ценностей, поэтому красиво все, что дорого. Это определило эстетический идеал XIX века. Женщина в XIX веке — своеобразная реклама богатства семьи. С развитием машинного производства модных товаров женские костюмы становятся более разнообразными и доступными по цене.

Во Франции в начале XIX века, в период империи Наполеона I, в искусстве возникает строгий торжественный стиль *ампир*, вобравший в себя элементы античного искусства.

В costume распространяются мотивы античности. Он отличается пропорциональностью частей, лаконизмом и выразительностью форм.

Русский костюм XIX века в целом развивался в соответствии с общеевропейской модой. Однако в выборе тканей, отделок и некоторых деталей были существенные отличия.

К этому времени складывается разделение костюмов по назначению. Существуют костюмы придворные, бальные, визитные, домашние, спортивные.

Женский костюм состоял из длинного узкого прямого платья с коротким отрезным под грудью лифом. Лиф имел рукав-«фонарик» и глубокий вырез. В начале века часто поверх платья надевали

вторую юбку (тюник) несколько короче платья и отличную от него по цвету.

Нарядной верхней одеждой служили цветные шерстяные шали и шарфы, которые были одновременно и яркими декоративными пятнами.

Во Франции это были главным образом кашмирские шали, привозимые из Индии войсками Наполеона.

В России производились отечественные шали тонкой ручной работы, которые получили название «колокольцовских». Необычайно красивые по цвету, шали имели тончайший рисунок.

На улицу женщины надевали маленький жакет-спенсер с длинными рукавами либо редингот (верхняя одежда типа пальто) из плотного шелка, шерсти или бархата с коротким лифом, длинными рукавами и отложным воротником.

Придворные дамы на балы надевали поверх платья маленький лифик без рукавов с длинным шлейфом из дорогих тканей, расшитых золотом и драгоценностями. Излюбленным приемом отделки в России была тонкая ручная вышивка золотом, цветными шелками, соломкой и т. д. Мотивы вышивки — полевые цветы, листья, гирлянды, которые украшали низ юбки, рукава; иногда расшивали сплошь все платье. Верхние одежды обычно оторачивались дорогими мехами.

Головные уборы разнообразны по форме: чалмы и тюрбаны из кисеи или ярких турецких тканей, маленькие шляпки с полями, загнутые впереди и подвязанные под подбородком.

Входят в обиход длинные светлые перчатки и маленькие вышитые веера, туфельки и ажурные чулки.

Прически копировали с античных образцов, украшая волосы различными гребнями, шпильками и диадемами, усыпанными драгоценностями.

В начале XIX века в Европе модны гладкие ткани или ткани с мелким несложным рисунком. Увлечение античностью воскрешает в орнаменте греко-римские мотивы. Пальметты, меандры, атрибуты искусства, науки, войны, а также геометрические фигуры. Это время совпадает с революцией

в технике ткачества. В 1801 году появляется знаменитый станок Жаккарда, на котором ткали материи со сложными переплетениями нитей. Снова появляются роскошные льющиеся шелка, украшенные розами, маргаритками и другими цветами и листьями. На фоне глубоких, ярких тонов вновь заиграло золото рисунка.

Для повседневных платьев использовали ткани шерстяные, шелковые, хлопчатобумажные.

Придворные, бальные и другие нарядные платья шьют из дорогой материи — от прозрачных индийских шелков до драгоценной парчи.

Пастельная гамма постепенно переходит в интенсивный цвет.

К XIX веку во всех странах Западной Европы и в России сложились формы народных костюмов, своеобразные и самобытные по характеру, красоте и выдумке. Их изготовляли из домотканых материй, украшали вышивкой и другими простыми, но выразительными способами отделки. Эти костюмы почти не менялись на протяжении всего XIX века. Горожанки носили одежды модного покроя из недорогих тканей.

Анализ композиции (рис. 90). Основой выразительности костюма является контрастное отношение длины юбки и лифа.

Силуэт прямоугольный, вытянутый. Линия талии перенесена под грудь — фигура кажется стройной и высокой. Линия плеч плавная, покатая. Длина платья — до щиколотки.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{4}$$

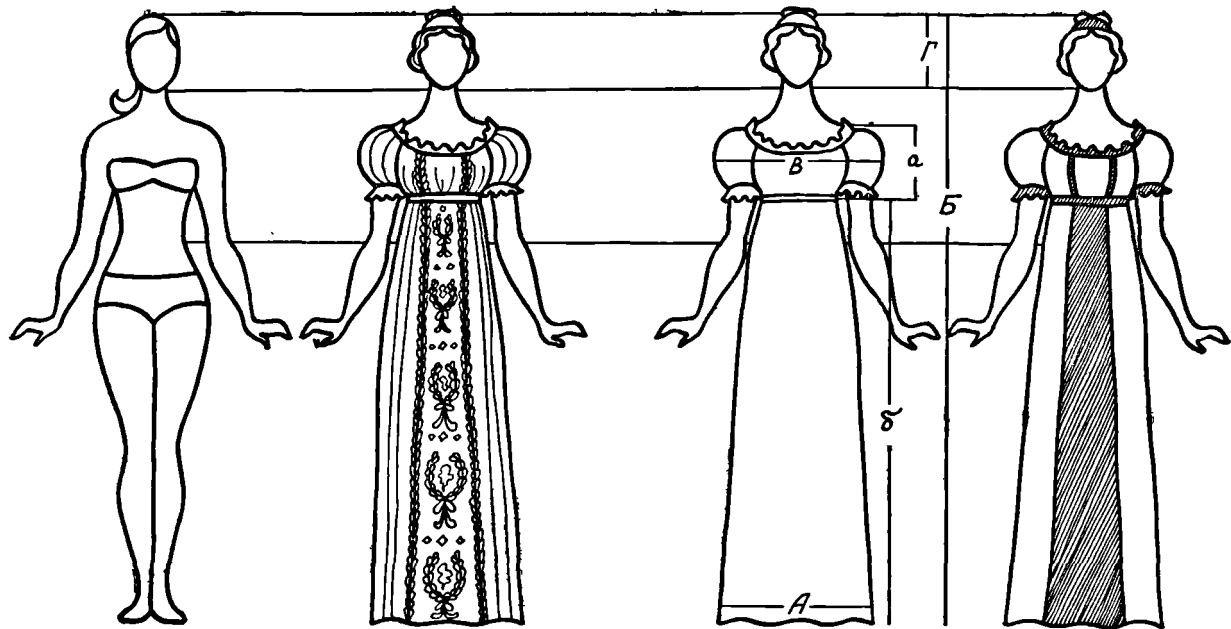
$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{8}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{1}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{б} \approx \frac{1}{5}$$

Объем костюма почти точно соответствует объему тела.

Цвет тканей, характер и расположение отделки, сочетание небольшого объема и легкости со стати-



кой силуэта создают гармонию статики и динамики в костюме.

Линии преобладают прямые и плавные.

Основное направление линий вертикальное.

Главная линия — линия завышенной талии, иногда в сочетании с вертикальной линией вставки на юбке.

Преобладают светлые, нежные оттенки. Цвета по тонам сближенные, но часто используется контраст светлого платья и яркого шарфа. Отделка усиливает основные линии костюма. Декоративный акцент — средняя часть юбки. Дополнения не играют решающей роли в композиции костюма. Головной убор и прическа подчеркивают форму головы.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 91, а, б) моделируют на обычной основе. Фасонные линии располагаются чаще на спине, а на полочках (если нет драпировки) заложены мягкие вытачки. Характерны большие круглые или овальные декольте, отсутствие рукавов. Линия талии перенесена под грудь. Корсеты не носят.

В театре лифы стиля ампир делают на подкладке или дублюре до талии. Это дает возможность несколько подтянуть фигуру.

Дублюр служит прочной основой для платья: к нему крепят сантур, на котором распределяют драпировки лифа, сборки или складки юбки.

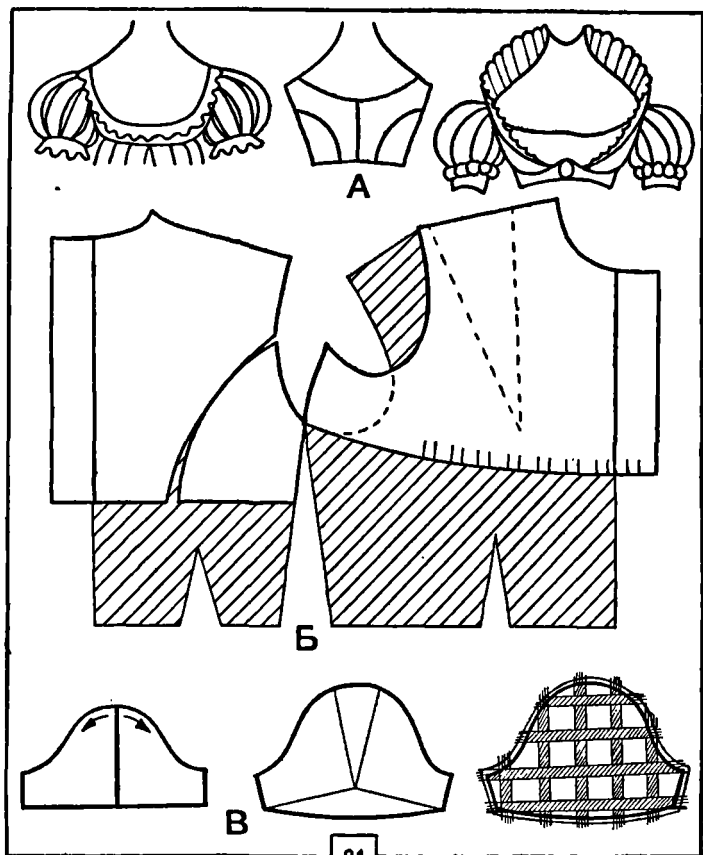
Плечевой шов на естественном месте или перенесен назад. Иногда, если нет рукавов, плечевой шов переносят вперед, образуется широкая бретель (типа кокетки), к которой крепят слегка присобранный перед лифа. Горловина низко вырезана и обработана кантом со шнуром.

Застежка сзади или спереди, на крючках.

Спинка платья прилегает к фигуре (ее стачивают с дублюром), перед платья лежит свободно. Отделки немного. Небольшие рюши или узкие кружева по линии декольте. Иногда вышивка. К придворным и парадным платьям надевали воротники «медици» и шлейф. Во втором десятилетии века появились жесткие лифы на подкладке (рис. 92).

Рукав (рис. 91, в) — чаще всего маленький короткий «фонарик» или двойной («фонарик» сверху

на узком длинном рукаве). Моделируется рукав на одношовной или двухшовной основе. Одношовный рукав можно кроить по долевой и по косой нити. Низ рукава заканчивается небольшими оборками.

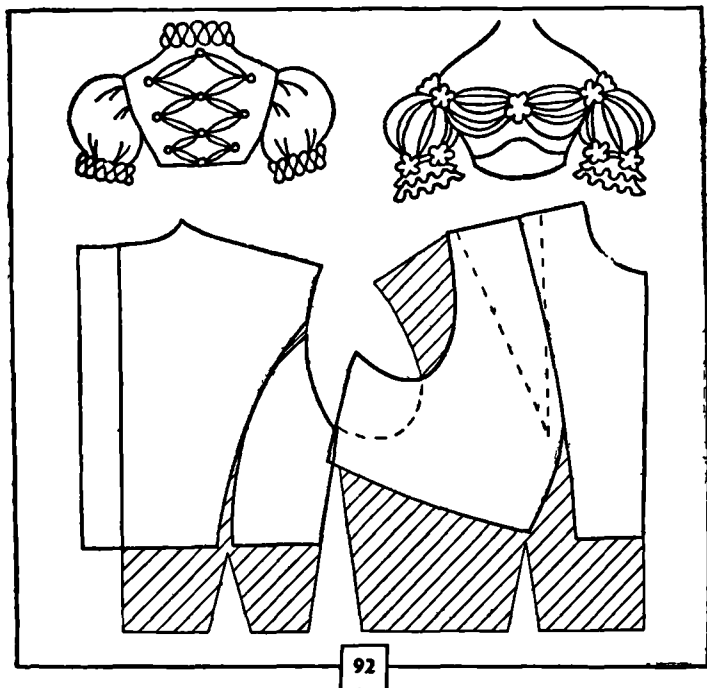


буфами, манжетами (может быть и без отделки). Обработка обычная.

Юбки прямые со сборкой по линии талии или из трех клиньев, слегка раскошенных. Их шьют без подкладки (вертикальные складки должны падать свободно и мягко, но под юбку подводят плот-

но облегающий фигуру чехол, верхний край которого крепят к низу дублюра).

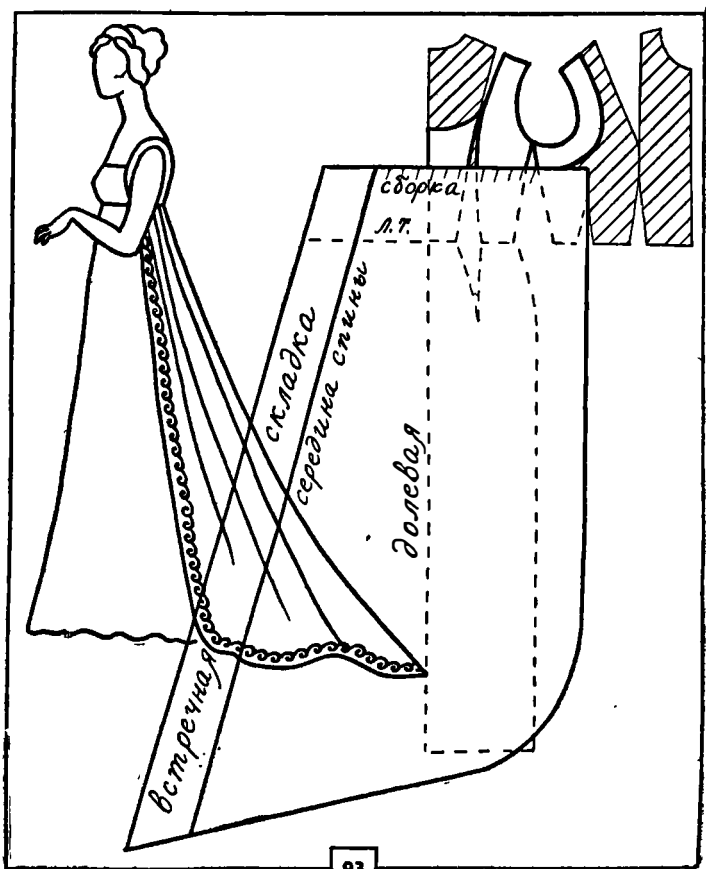
К парадным платьям надевали отдельно сшитые шлейфы. Они могли быть прикреплены к поясу, ко-



торый надевался на талию и завязывался или застегивался спереди. Встречались шлейфы с маленькими лифчиками (рис. 93), напоминающими верхушку русского сарафана. Такие шлейфы надевали поверх платья. Спереди были видны только бретели, а сзади маленькая спинка с бочком. К ней и крепился собранный в сборку или сложенный в складку шлейф. Лифик и шлейф кроют из одного материала и ставят на подкладку. Шлейф обычно богато декорируется по краю шнуром, тесьмой, вышивкой, аппликацией.

Пристегивающиеся шлейфы могут быть как у верхних, так и у нижних юбок. Пристегивают их

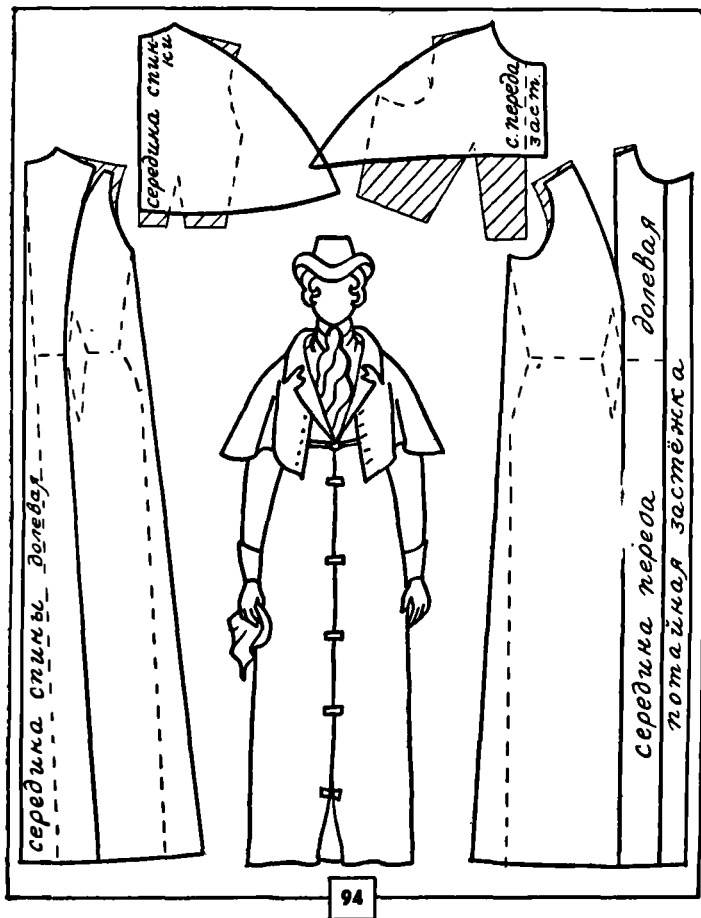
по-разному: на отдельном поясе у талии; к поясу основной юбки; по боковым швам; у линии колен и т. д. Форма и длина пристегивающегося шлейфа зависят от формы платья. Шлейф вытачивают с



93

подкладкой и в местах застежки обтачивают полоской ткани, на которой выметывают петли или пришивают крючки. На юбке по линии пристежки настрачивают долевую полосу, на которую пришивают пуговицы или петли для крючков (если

шлейф крепят к поясу, то пояс должен быть на плотной прокладке, пуговицы или петли и крючки пришивают непосредственно к нему). Рединготы (рис. 94) носили богатые и бедные женщины во



все времена года. Следовательно, делать рединготы можно из разных тканей. Летние рединготы без подкладки или на легкой шелковой подкладке. Осенне-весенние рединготы (из шерсти или сукна,

а иногда из *Сурхата* обязательно ставили на подкладку. Зимние — на простеганный ватин или мех.

Редингот, как правило, неотрезной по линии талии. От проймы вниз небольшой раскос. Отрезные рединготы встречались реже. Застежка встык на петлицах или потайная на пуговицах.

Если редингот на подкладке, подкладку с верхом надо стачать вместе, швы разутюжить, а края их окантовать бейкой. Вдоль полочек подкладку подшивают потайным швом. Края полочек, воротника и манжет отстрачивают. В подол редингота, между подкладкой и верхом, хорошо вшить полосу коленкора или бязи шириной в 8—10 см, а если редингот не имеет подкладки, такой полосой (выкрашенной в цвет основной ткани) можно обработать подол.

Петлицы делают из ткани тесьмы или шнура. Они не должны быть очень большими (не более 8 см). Посередине петлиц пришиваются металлические или обтянутые материалом пуговицы.

Пелерину кроют обычно спереди немного короче, чем сзади. Пелерин может быть несколько. Они обычно не застегиваются, застежка большей частью декоративная. Пелерину надо ставить на подкладку, лучше в цвет верха.

Воротник редингота может быть круглый и с острыми углами. Между воротником и подворотником следует проложить коленкор или бязь. Жесткие прокладки не рекомендуются, так как форма воротника, как и самого редингота, мягкая.

Рукав обычный, одношовный или двухшовный, зауженный книзу. Низ рукава обрабатывают обтачкой или манжетой. Наиболее часто встречающаяся форма манжеты — отворот или притачной обшлаг с декоративными пуговицами.

Неширокий пояс застегивают на пуговицу или пряжку или завязывают (длинные концы его свободно падают вниз).

ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

XIX века

30-е годы в России были временем жесточайшей реакции.

После расправы над декабристами Николай I утверждает принципы «православия, самодержавия, народности». Это приводит к руссификации придворного костюма. Специальным указом Николай I установил форму русского придворного костюма, который оставался неизменным до последних дней самодержавия. В Москве и Петербурге открываются золотошвейные мастерские, в которых крепостные мастерицы вышивали придворные костюмы.

Идеи утопического социализма владеют умами. Стиль романтизм, прославляющий поэзию революционной борьбы, находит отражение в моде 20—30-х годов.

Идеал — женщина изящная и хрупкая, но исполненная высоких чувств и страстей.

Основная форма одежды — платье, туго стянутое в талии, с огромными пышными рукавами «жиго». Широкая юбка укорачивается и дает возможность видеть изящно обутую ножку. Под юбку надевался круглый кринолин.

Самой распространенной формой верхней одежды были пелерины различной длины, хотя сохраняется и форма «редингот».

Очень маленькие открытые шелковые туфельки украшались бантом и шнуровкой из лент.

Любимым занятием женщин стали верховые прогулки. Поэтому входит в моду костюм для верховой езды, который первоначально мало отличался от визитного платья.

Шляпы украшали перьями, лентами, цветами. Встречались вариации на тему мужских головных уборов.

Украшение тканей отмечено эклектикой. В орнаментах мотивы эпохи Возрождения переплетаются с мотивами XVII—XVIII веков и вошедшими в моду китайскими мотивами. Это нередко создавало перегрузку и вносило в ткани элемент сентиментальности.

Модны тяжелые шелка и бархат, а также тонкое сукно, кашемир, кисея, батист, тюль. Широкое распространение получили ткани с ажуром, украшенные мелким цветочным рисунком. Характер расположения его различен. Иногда это отдельные цветы или букеты, разбросанные по всей поверхности ткани, а иногда цветы образуют вертикальные полосы, которые чередуются с полосами ажюра. Цвета чаще светлые. Много оттенков голубого, розового, желтого.

Анализ композиции (рис. 95). Основой выразительности костюма является контраст объемов (головы и шеи; рукавов и талии; юбки и ног). Создается впечатление хрупкости, неустойчивости.

Силуэт треугольный, с широким, приподнятым от пола основанием. Линия плеч плавная, покатая. Линия талии находится на естественном месте, спереди немного спущена. Объем талии уменьшен с помощью корсета. Длина юбки — до щиколотки.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{1,75}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{\Gamma}{B} \approx \frac{1}{5}$$

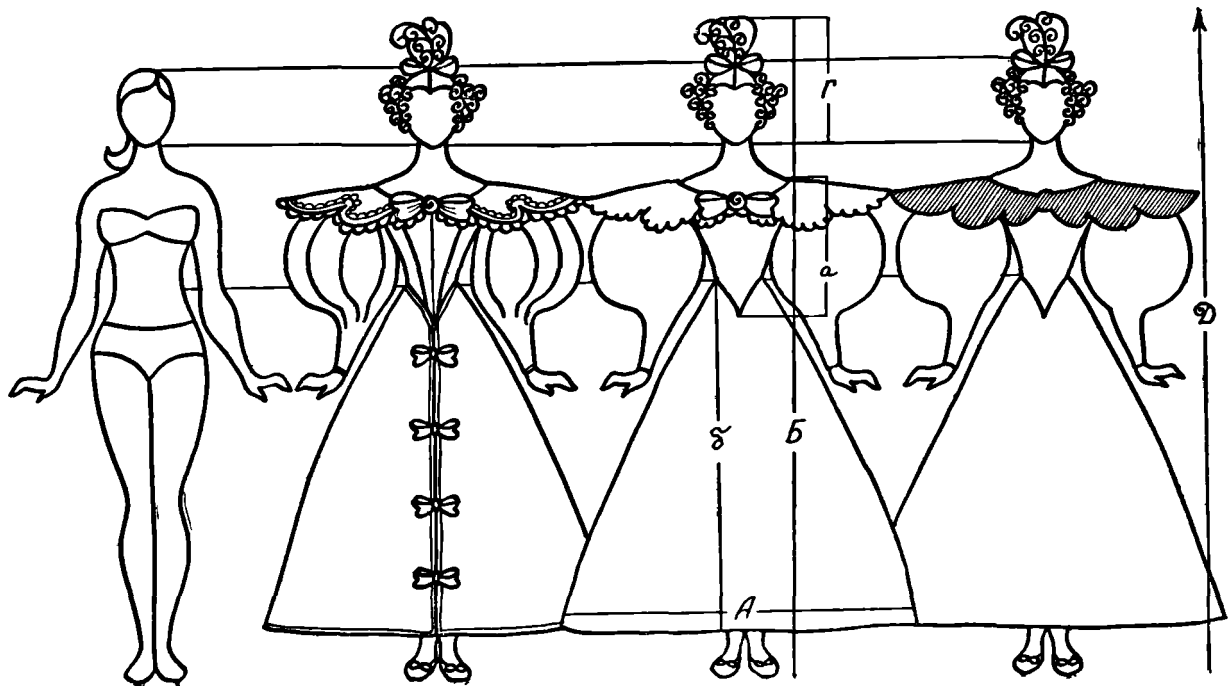
$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{1,25}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a^c}{\sigma} \approx \frac{1}{2,5}$$

Объем костюма в целом контрастирует с объемом тела. Но, несмотря на большой объем, костюм не кажется массивным. Это достигается прежде всего применением в костюме легких цветов и тканей. Характер линий и отделок также усиливает впечатление легкости, воздушности костюма.

Плавные линии силуэта в сочетании с ломаными линиями отделки и прически создают впечатление легкости, динамики. Основное направление линий горизонтальное (декольте, рукава, низ юбки). Главная линия — линия декольте и рукава.

Цветовые сочетания чаще сближенные, но бывает и нерезкий контраст чистого насыщенного цвета с белым. Декоративный акцент — отделка де-



кольте и воротника, который ложится на плечи и рукава. Отделка — вышивка, кружево, банты. Головные уборы, прически, обувь завершают силуэт.

Моделирование и технология. В 20-е годы линия талии лифа несколько завышена, а в 30-е годы она перемещается на естественное место (рис. 96, а, б). Плечо удлиняется на 3—6 см. Линия плечевого шва переносится назад. Фасонные линии переда и спинки сходятся к середине (рис. 96, б). Лифы носятся на тугий корсет. В бальных и придворных платьях открыты плечи. Формы декольте — широкий угол, круглое, овальное. В повседневных платьях (особенно уличных) закрытые горловины. Иногда носят воротник «фрез». Если декольте глубокое, по линии плеча крепят резинку. Лиф необходимо ставить на кости. Застежка театральная.

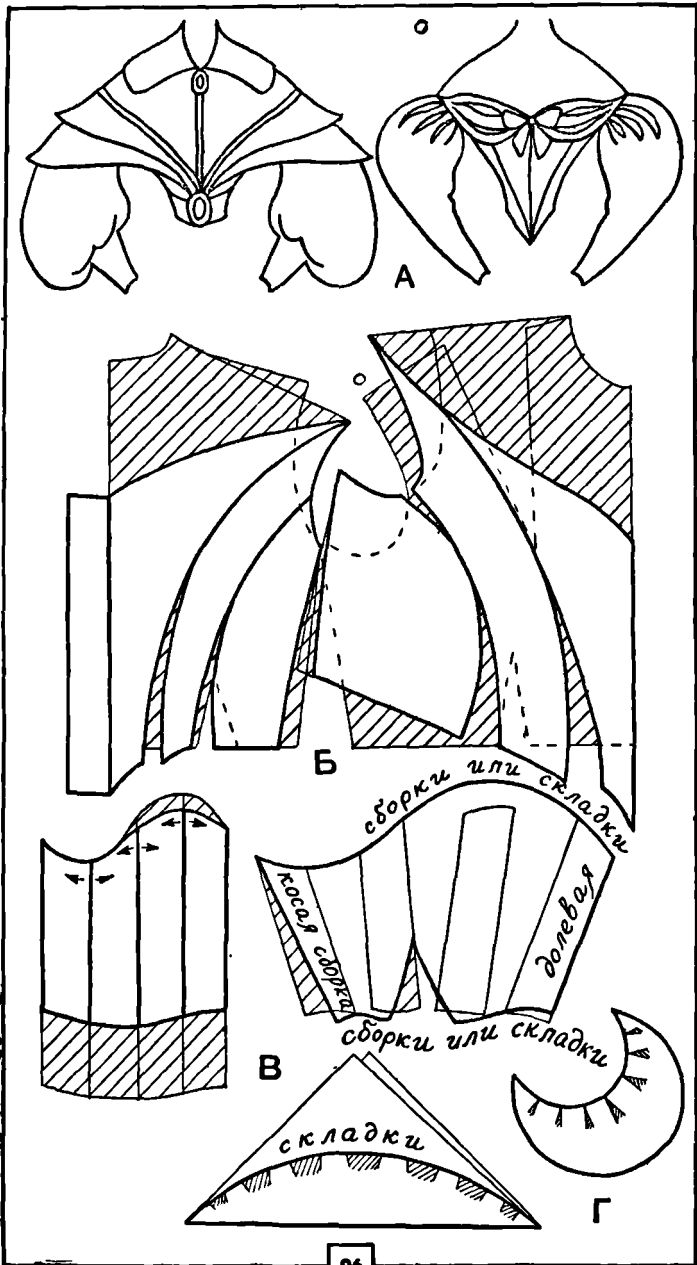
Рукава жиго (окорок) (рис. 96, в) наиболее модные и наиболее сложные по крою и обработке. Основа одношовная. Окат рукава снимают на величину припуска по плечевому шву. Ширина оката рукава 80—130 см, в зависимости от эскиза и ткани. Если внизу рукав широкий, то с обеих сторон рукава (от локтевой линии вниз) снимают по 2—3 см или закладывают дополнительно локтевую вытачку. Особенно важно точно соблюдать направление нити; передняя линия шва по долевой, а задняя — по косой. В противном случае основная ширина рукава переместится с локтевой части и нарушится форма рукава и силуэт платья.

Рукав может быть длинным ($7/8$, $3/4$) и коротким. Обработка его зависит от фактуры тканей. Если рукав кружевной или из прозрачной ткани, то под него надо подвести маленький «фонарик» из тонированной в цвет тела прозрачной ткани (он держит форму кружевного рукава).

Если основной рукав из непрозрачной ткани, его раскрепляют на внутренний узкий рукав — подкладку (рис. 97).

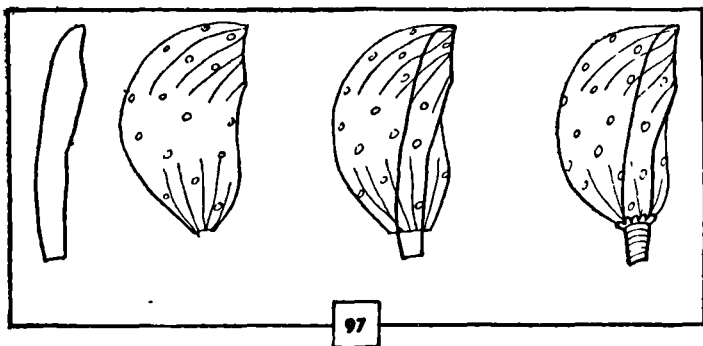
Если ткань вялая и непрозрачная, под верхний рукав ставят подкладку из тюля или коленкора.

Верх и низ рукава собирают на сборку в несколько рядов или закладывают вафлями, буфами, складками.



Если есть манжета, то ею заделывают низ рукава вместе с подкладкой. Застежка на пуговицах или кнопках (чем плотнее рукав прилегает к руке от кисти до локтя, тем он красивее).

Для поддержки рукава из легкой или прозрачной ткани применяют гребешки из тюльмалина, лино, тарлатана, тюля или марли, а также из полотна. Гребешок — это полукруглая оборка, заложённая глубокими складками (рис. 96, г). Внутренней



стороной гребешок пришивается по верхней линии проймы, как и валик.

Появляются коротенькие, очень тугие корсеты, затягивавшие талию. Грудь и бедра оставались свободными, а талия «в рюмочку». Такой корсет в театре носит название «ласточка» (рис. 98).

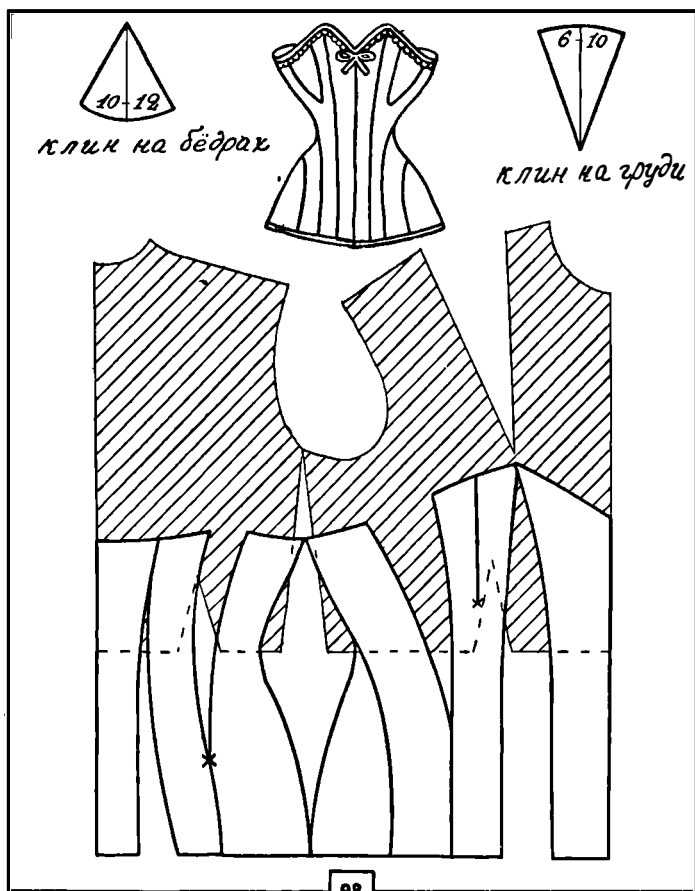
«Ласточку» можно сшить, пользуясь чертежом современного корсета, но его следует укоротить сверху и снизу.

Юбки большие, круглые. Ширина юбок в подоле до 4 м, длина 3—7 см от пола. В бальных платьях — в пол. Носят юбки на кринолинах и нижних юбках.

Нижняя юбка из клиньев с оборками. Эту юбку кроют на 5, 7, 9, 11 или 13 клиньев (количество клиньев зависит от фасона, фактуры и ширины ткани).

Передний клин самый узкий, два боковых (одинаковые) немного шире. Самые широкие — задние

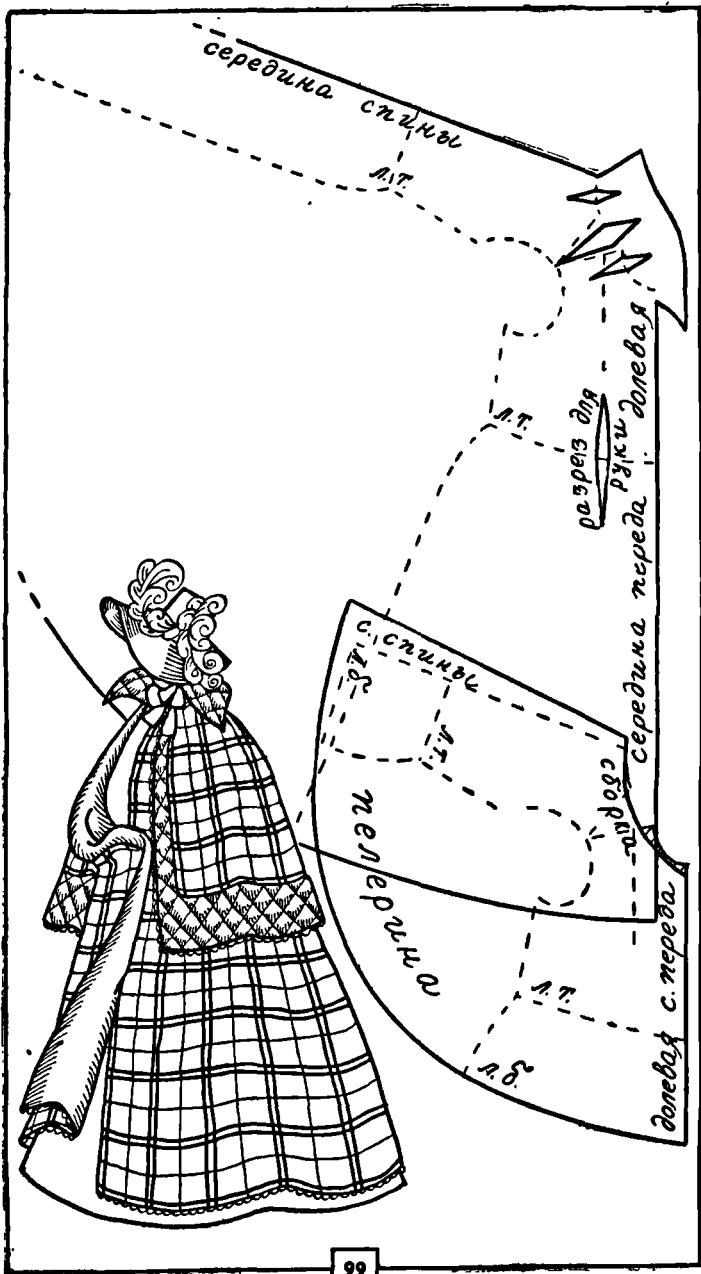
клинья, с наибольшим раскосом в середине спины. Середина каждого клина долевая. Верх переднего клина припосаживают, остальные клинья собирают



98

на сборку. На посадку и сборку надо сделать припуски. Верх юбки обрабатывают поясом. Застежка сзади, на крючках, пуговицах или завязках. По низу нашивают оборки (от одной до пяти).

Мантилья с пелериной — один из многочисленных вариантов верхней одежды (рис. 99). Подоб-



ные мантильи делались для всех времен года и в основном отличались качеством ткани, а не кроем. В основе кроя мантилий всегда лежит круглый плащ. Для зимних вариантов удобно делать цельнокроеный воротник и съемную пелерину. Вытачка на плече распределяется на три вытачки, причем верхние концы их должны доходить только до середины воротника. Самая глубокая вытачка на месте плечевого шва (ее глубина составляет половину всей суммы вытачек), две маленькие вытачки на спине и полочке.

На месте передних талевых вытачек разрезы для рук. Мантилью ставят на подкладку или на подкладку с прокладкой. Можно подвести искусственный мех или плюш. Застежка потайная, на петлицах или просто отсутствует (полы лежат свободно, мантилью завязывают или застегивают у горловины. Под воротник необходимо подложить прокладку. Горловину пелерины обрабатывают кантом со шнуром, присобирают на шнур, концы его закрепляют и готовую пелерину приметывают под воротник мантильи. Если ткань плотная, тяжелая, подкладку можно не подводить, а обработать края косой бейкой из тонкой ткани. В этом случае горловину пелерины лучше не собирать на сборку, а сделать защипы и затем окантовать бейкой. Отделать мантилью можно стегаными полосами, мехом или тканью другого цвета.

СОРОКОВЫЕ — ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ XIX века

В 40-е годы в России развивается промышленность.

По мере экономического усиления промышленной буржуазии все области общественной и культурной жизни пронизывает буржуазная идеология. Мораль, нравы, семейные отношения подчиняются

«философии чистогана». Бешеная погоня за богатством — смысл правящих кругов. Передовые писатели и художники подвергали резкой критике ханжескую буржуазную мораль. На смену романтизму в искусство приходит критический реализм. Женщине в буржуазном обществе отводилась незначительная роль. Ее мир ограничивается узкими рамками семьи. Передовые женщины проявляют интерес к науке, искусству, общественной жизни. Внешний облик женщины приобретает черты изысканности и простоты. Увлечение верховой ездой, фехтованием, стрельбой из пистолета придает женщине уверенность и независимость.

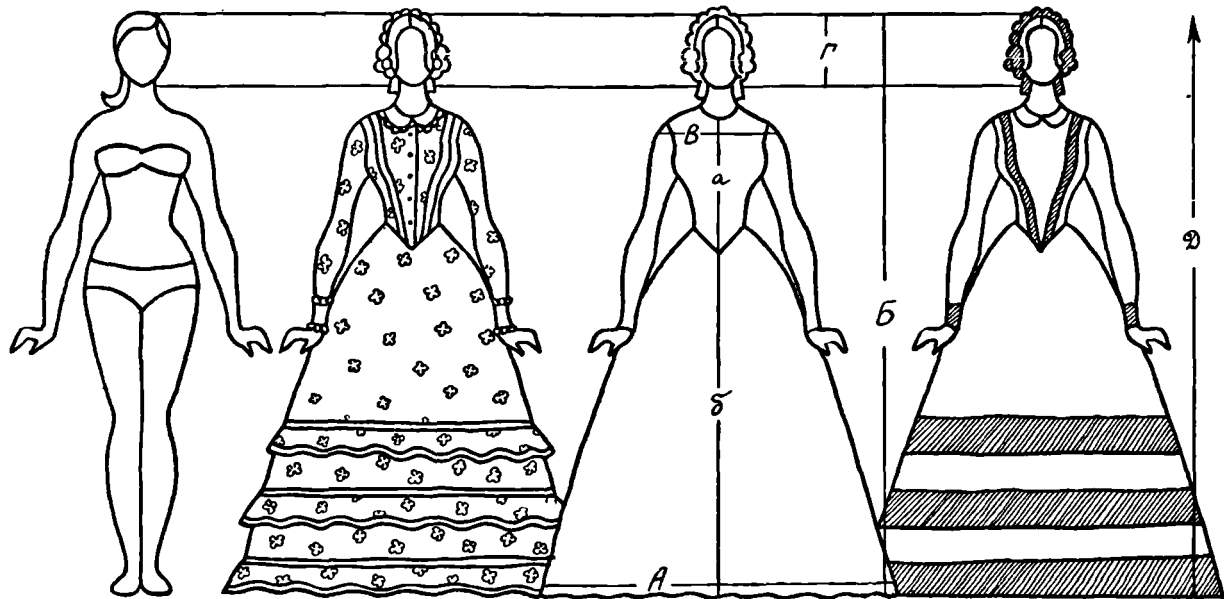
Костюм 40 — начала 50-х годов более строг и прост. Лиф плотно облегает фигуру, повторяя ее естественные формы, юбка ложится мягкими складками. По подолу широкие сборки. Рукав «жиго» заменяется узким длинным рукавом. Платье надевают на широкие нижние юбки.

Верхняя одежда разнообразна: различные пальто с капюшонами или пелеринами, жакеты, плотно облегающие фигуру, салоны (широкие пальто). По-прежнему в моде костюмы-амазонки.

Головные уборы стали значительно меньше — это шляпки с цилиндрической тульей и загнутыми вперед полями, подвязывающиеся лентами под подбородком. Изящная прическа обрамляла лицо либо длинными локонами, либо плоскими прядями волос («бандо»), огибавшими уши. На затылке небольшой пучок из кос. Маленькие туфельки с чуть срезанным тупым носком.

Модны те же ткани, что и в 30-е годы. Кроме тканей, которые пользовались спросом в 30-е годы, появляются полосатые шелка, а также шелковая и шерстяная шотландка (клетка средней и крупной величины). Модны тюль и кружево. Широкое распространение получил пестрый ситец.

Анализ композиции (рис. 199). Основой выразительности костюма является мягкая округлость форм и линий. Плавный овальный силуэт костюма, покатая линия плеч, спокойно переходящая в линию узкого длинного рукава,— все это подчеркивает грацию и женственность фигуры.



Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{3}{5}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{7}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{2} \approx \frac{1}{2,5}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{b} \approx \frac{1}{2,5}$$

Линии фасона также спокойны, мягки. На лифе они почти отсутствуют. Юбка увеличивается в объеме и украшается крупными воланами, край которых отделяется рюшью, вышивкой, бахромой. Ритм воланов равномерный. В костюме четко читаются три основных объема — юбка, лиф и головной убор. Форма всех объемов овальная. Создается впечатление плавного движения формы снизу вверх.

Цвет костюма сдержан. Визитные и прогулочные платья в темной гамме. Предпочитаются сближенные отношения цветов. Бальные платья светлых тонов. Основной декоративный акцент по краю воланов юбки. Главным дополнением костюма является головной убор, который обрамляет лицо, подчеркивая мягкость его овала, и придает законченность силуэту.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 101, а, б) повторяет формы фигуры, несколько подчеркивая талию корсетом.

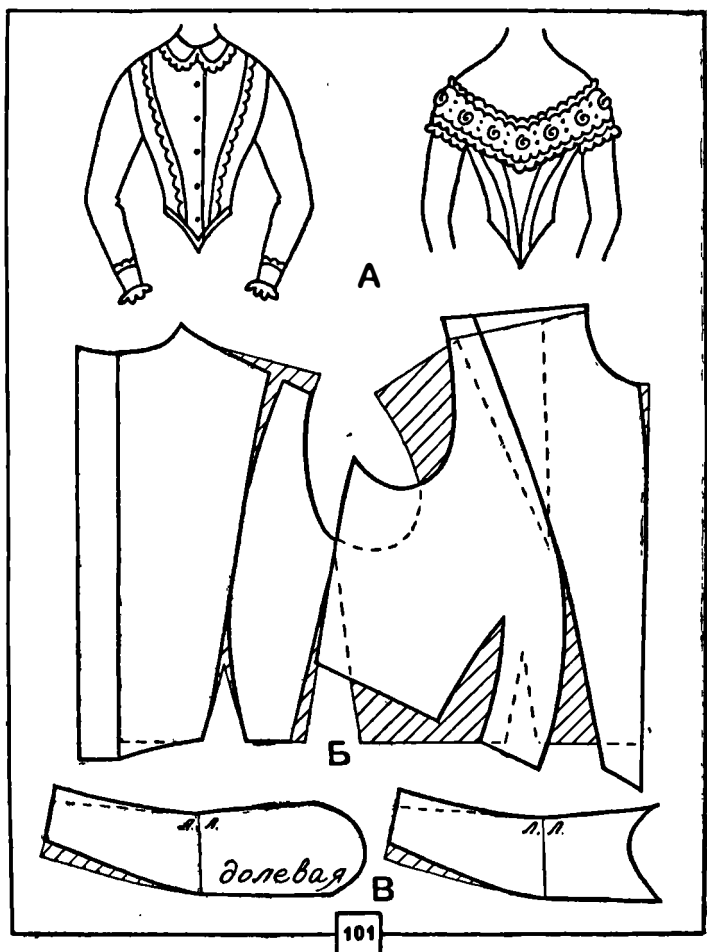
В начале 40-х годов линия плеча еще слегка занижена, но постепенно она возвращается на обычное место. Плечевой шов переведен назад (к спине).

Повседневные платья, как правило, закрытые, с отложным воротником. Бальные — с большим круглым декольте. Декольте обрабатывают кантом со шнуром. Низ лифа обычно кончается коротким тупым шнипом.

Лиф на дублюре и костях. Низ лифа обрабатывают также кантом со шнуром. Застежка сзади (театральная) или спереди на пуговицах (в этом случае застежки обрабатывают отдельно на дублюре и на верхней ткани платья). На талии крепят сантур. Отделка на лифах повседневных платьев

располагается по вертикалям, в нарядных и балльных платьях в разных направлениях.

Рукава на повседневной, визитной и верхней одежде чаще всего узкие. На придворных и бал-



ных платьях очень короткие, узкие или маленький «фонарик». Узкие рукава моделируют на двухшовной основе (рис. 101, в). Форма их должна быть мягкой, округлой. Середина верхней части рукава

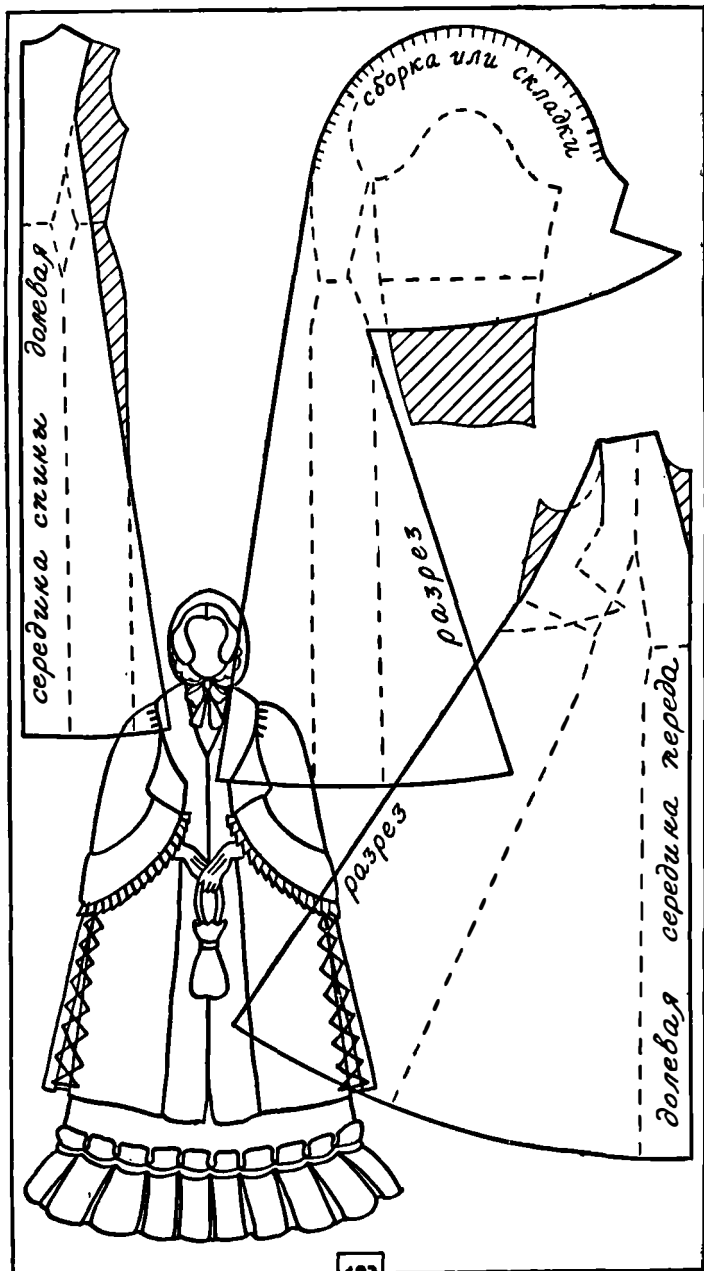
совпадает с долевой нитью, таким образом, нижняя часть рукава ложится по косой нити. Рукава к бальным платьям моделируют на одношовной основе, по долевой или косой нити. Для свободы движения можно вшить ластовицы. В большинстве случаев рукава ставят на подкладку. Стачивают и вшивают в пройму вместе с подкладкой. Длинные рукава внизу обрабатывают бейкой или манжетой. Короткие — оборками, рюшами, кружевом, узкой манжетой или кантом со шнуром.

Корсеты более ровно затягивают талию. Они несколько длиннее корсетов 30-х годов. Грудь, как в 30-е годы, оставалась на естественном месте (см. рис. 45, и, к).

Салоп (рис. 102). Крой салопы в основных чертах сохраняется в течение всего XIX века. Изменяются лишь отдельные линии. Салоп цельнокроеный, расклешенный. Бочок отрезной, кроится вместе с рукавом. Рукав расширен по окату и низу. От рукава вниз боковой шов салопы не сшивают. Средний шов спинки раскошен. Боковые швы полочки, спинки и бочка также раскошены. Бочок с рукавом притачивают к спинке, образуя с ней одно целое. Спереди нижняя наружная часть рукава лежит свободно, а внутреннюю нижнюю подкройную часть рукава крепят к полочке.

Салопы шьют из плотных тканей, на подкладке (которую обрабатывают отдельно). Подкладку простегивают на тонком ватине. Стежка по диагонали, полосами, ромбами или квадратами. Полочки спереди соединяются встык. Под полами сделана потайная застежка с пришитыми супатиками (2 штуки к правой и левой полочке, на которые с одной стороны пришивают пуговицы, а с другой — выметывают петли).

Полы и рукава (манжеты) отделяют мехом или стеганым шелком. На боковых разрезах с одной стороны пришивают обтянутые пуговицы, а с другой — длинные (8—10 см) петли из сутажа, их можно заменить шнуровкой, при помощи которой регулируют ширину подола салопы (в зависимости от ширины подола платья).



ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ XIX века

Идеи революционного движения разночинцев-демократов формируют сознание передовой русской интеллигенции. Русские женщины принимают активное участие в общественной и политической жизни страны. Их костюм отличается скромностью, строгостью формы, сдержанностью цвета.

Россия после отмены крепостного права делает решительный шаг по пути превращения в буржуазную монархию. Расширение торговых связей привело к значительной европеизации русского костюма. В Москве и Петербурге появились мастерские, изготовлявшие на заказ модные дамские платья. Часто русские знатные дамы выписывали платья из Парижа, где особую известность приобрел модный салон Ворта.

Во Франции, в период так называемой Второй империи, костюм полностью соответствовал эстетическим запросам правящего класса — буржуазии. Главным требованием, которое предъявляли к костюму, была непомерная роскошь. Этому способствовало обилие товаров машинного производства, имитировавших дорогие вещи.

Костюм продолжает дифференцироваться.

Придворные русские костюмы также поражают своей роскошью. Царский двор сохраняет видимость незыблемости самодержавия. Шлейфы парадных туалетов, введенные в церемониал Николаем I, увеличиваются в размерах и сплошь покрываются золотым шитьем.

Основной формой одежды по-прежнему остается платье, которое резко увеличивается в объеме. Лиф платья, несколько укороченный, плотно прилегал к фигуре. Рукав, расширяющийся книзу, как бы повторяет форму юбки. Юбка — длинная и необычайно широкая — надевалась на громадный кринолин. Все платье перегружено всевозможными отделками — кружевом, лентами, кусками роскошной материи, бисером и т. д. Бальные платья сильно декольтировались. Происходит все большее деление костюмов по назначению — платья для визитов, для

прогулок, для балов и т. п. Дневные платья делаются более закрытыми и несколько укороченными. Бальные платья более открыты, с короткими рукавами и шлейфом.

Разнообразной становилась верхняя одежда.

Поверх платья надевали всевозможные шали, опускавшиеся сзади углом на юбку, пелерины и накидки, жакеты расширенной формы, с басками и двойными рукавами.

Небольшие шляпки и чепчики украшали рюшами, цветами, страусовыми перьями.

Обувь была двух типов. Нарядные бальные туфельки — открытые, на небольшом каблучке. На улице же чаще всего носили высокие, темные, плотно облегающие ногу ботинки со шнуровкой и сапожки. Дополнялся костюм перчатками, зонтиками, всевозможными драгоценностями и безделушками.

Модны бархат, атлас, шелковая и шерстяная шотландка с крупной яркой клеткой, тафта гладкая и набивная, репс различного качества с мелким и крупным рубчиком, кружево, маркизет, батист, сукно и т. п.

Цвет парадных и визитных платьев яркий, орнамент крупный, четкий. Повседневные платья чаще сдержанных и даже темных тонов, со скромной отделкой. Модны сочетания коричневого или синего с черным и белым.

Анализ композиции (рис. 103). Основа выразительности костюма — контрастное отношение его объемов (костюма к фигуре и юбки и лифа).

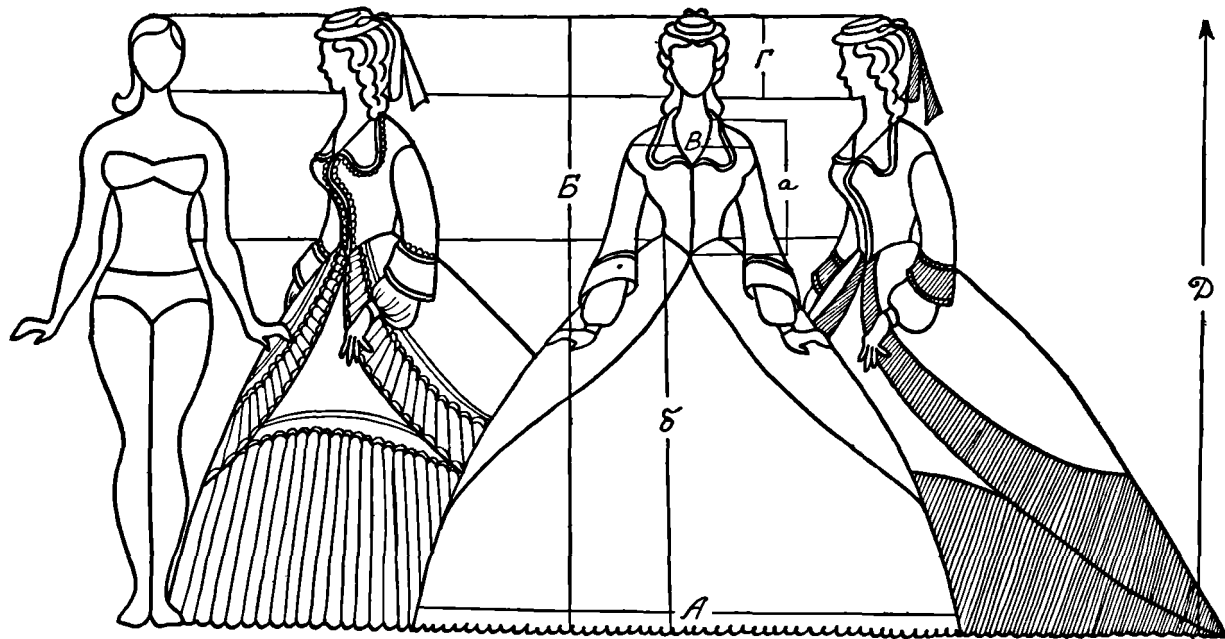
Силуэт треугольный, имеющий очень широкое основание и резко сужающийся кверху.

Наиболее выразительным является профильный силуэт, на котором видна своеобразная форма юбки — спереди почти отвесная, сзади — со шлейфом.

Линия талии несколько завышена, линия плеч плавная. Длина юбки — до полу (в некоторых вариантах юбка сильно укорочена — до щиколотки и выше).

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{1,1}$$



Размер головы к росту $\frac{Г}{Б} \approx \frac{1}{8}$

Ширина плеч к ширине юбки $\frac{В}{А} \approx \frac{1}{5}$

Длина лифа к длине юбки $\frac{а}{б} \approx \frac{1}{3}$

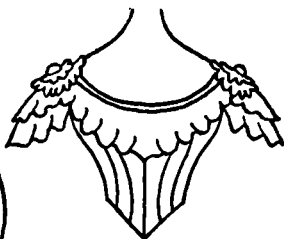
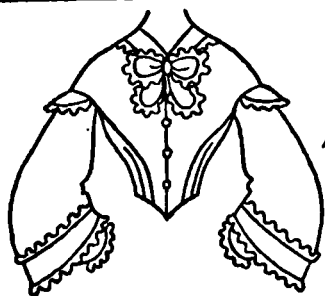
Большой объем юбки достигается с помощью кринолина. Объем лифа почти соответствует объему тела, за исключением рукава, расширяющегося в нижней части.

В костюме сочетаются элементы статики и динамики. Большой объем юбки, широкое основание делают костюм устойчивым, статичным. Но резкое убывание объема и массы костюма кверху создает впечатление динамики формы. Движение, направленное кверху, облегчает фигуру и уравнивает тяжесть и массивность юбки, на которой делается основной декоративный акцент. Низ юбки обычно отделяют рюшами, оборками, воланами, вышивкой. Линии костюма спокойные, мягкие. Линия плеча плавно переходит в линию рукава и юбки. Основное направление линий диагональное. Главной линией является линия спины, переходящая в шлейф.

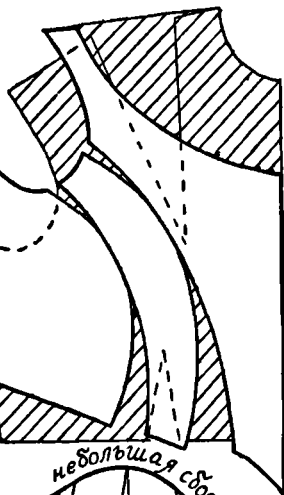
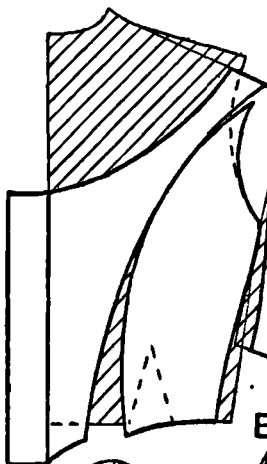
Цветовое решение — чаще контрастное. В костюме сочетаются насыщенные цвета. Иногда может быть применено сразу несколько ярких тонов. В одном и том же костюме могут сочетаться отделки различных цветов и фактур (кружево, вышивка, аппликация и др.).

Шляпки с небольшими полями зрительно облегчают фигуру.

Моделирование и технология. В лифах (рис. 104, а, б) балльных и нарядных платьев шнип сзади и спереди. В повседневных — спереди маленький шнип или слегка овальная линия талии. Балльные лифы плотно прилегают к фигуре. Большие овальные или круглые декольте углублены больше по линии спины. Обилие отделки: кружевные и газонные оборки, буфы, рюши, броши, цветы, вышивки шелками и камнями.

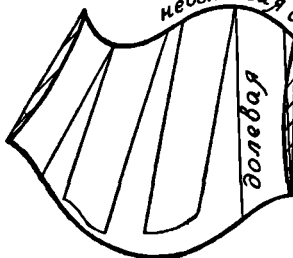
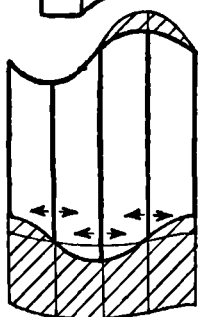


A

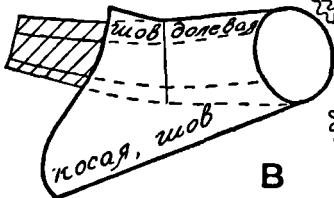
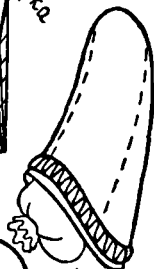


Б

небольшая сборка



долевая



косая, шов

В

Направление передних выточек от груди к шнипу. Линия бока слегка вогнутая (1,5—2 см по линии талии).

Лиф шьют на дублюре или подкладке. На талии крепят сантур. Декольте обрабатывают кантом со шнуром.

В повседневных платьях передние выточки иногда мягкие. Застежка сзади на крючках или спереди на пуговицах. Возможна шнуровка. Плечо слегка опущено (на 2—3 см).

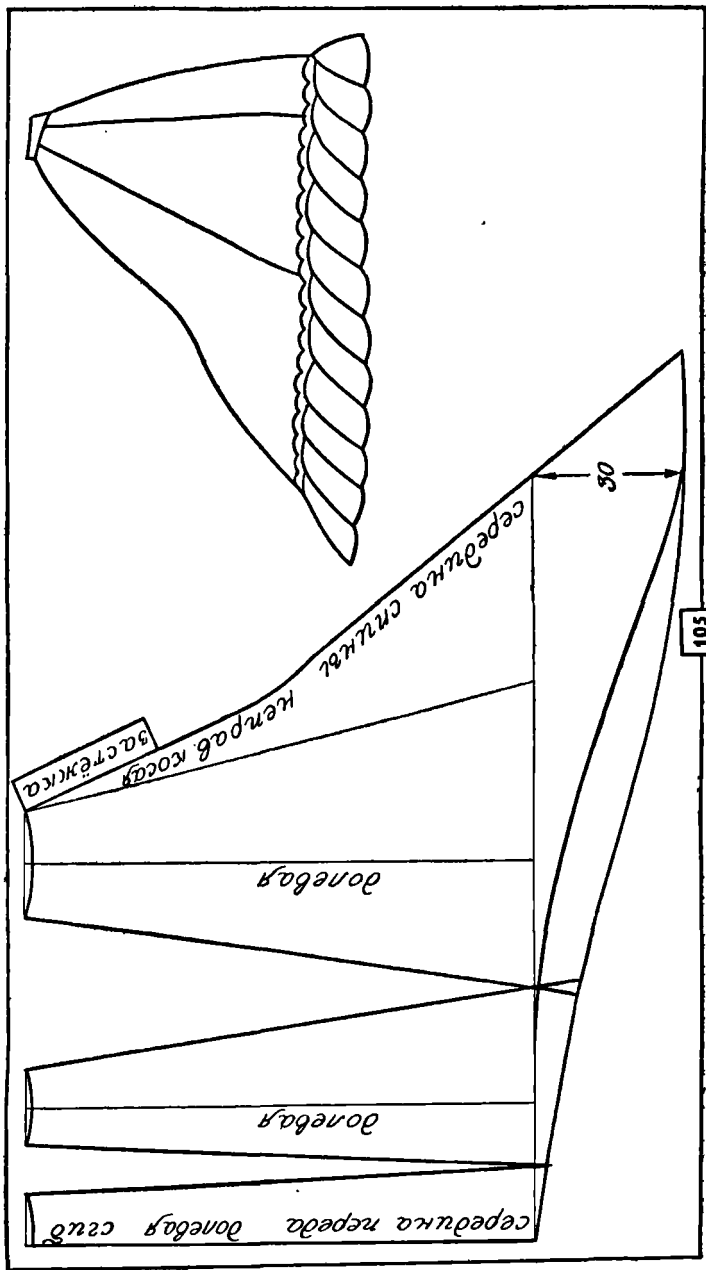
Рукава («паголь») (рис. 104, в) моделируют на одношовной основе. Длина рукава $\frac{3}{4}$ или $\frac{7}{8}$. Если «паголь» очень широкий книзу, его лучше моделировать на двухшовной основе. С переднего сгиба (шва) внизу снимают 3—4 см, а к заднему сгибу столько же прибавляют и соединяют плавной линией. Окат рукава уменьшают на величину припуска плеча. Ширину оката увеличивают (на сборку).

«Паголь» снизу может быть раскрыт. Тогда он ставится на подкладку и к нему подкраивают и подшивают «рукавчик», то есть нижнюю часть обычного рукава.

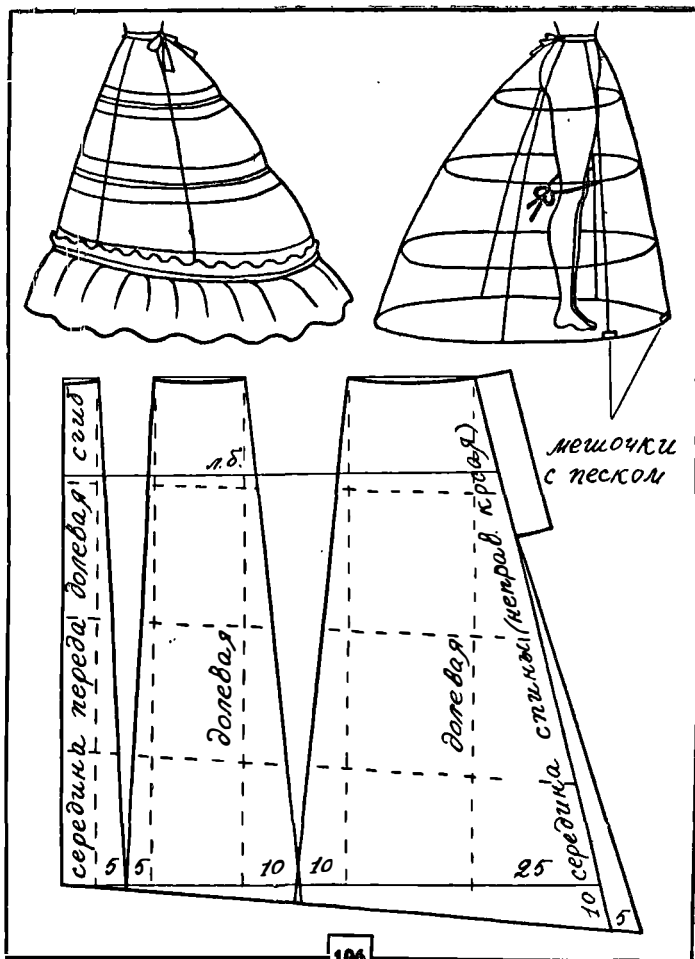
Рукавчик обрабатывают внизу манжетой или оборкой и прикрепляют к внутреннему узкому рукаву из бязи, мадаполама или колленкора. Окат внутреннего рукава соединяют с окатом рукава «паголь» и вместе вшивают в пройму. Если «паголь» с рукавчиком, его ставят на шелковую подкладку. Низ отделявают оборкой, рюшью или бейками. Рукавчик иногда делают съёмный, на резинках сверху и снизу и просто надевают на руку под «паголь».

Юбки к 60-м годам увеличиваются в подоле (рис. 105) (в парадных платьях до 6 м). Их основа надевают на большой кринолин, который оттянут назад. Юбки кроют сзади длиннее. Обработка обычная.

Кринолин, оттянутый назад (его иногда называют большой кринолин) (рис. 106). Кроют так же, как юбку с нарастающим клешем. Сзади кринолин длиннее, чем спереди, поэтому обручи сзади расположены на большем расстоянии друг от друга.

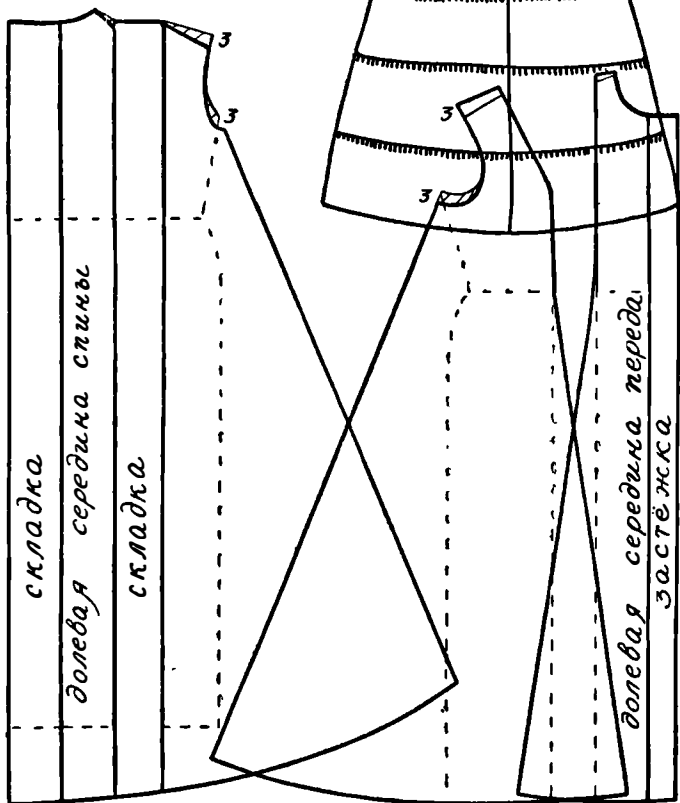
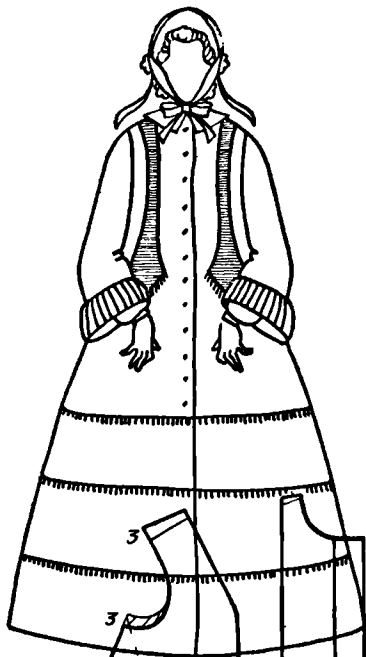


Чтобы точно определить место обручей, расчет для переда и спинки делают отдельно.



106

На этом кринолине кроме обычного пояса, оброк и застежки необходимо предусмотреть (спереди на уровне второго обруча от низа) завязки из тесьмы или узкой резинки, которыми можно крино-



лин привязать к ногам актрисы (сохраняя свободу движения).

К швам на 5—10 см от подола кринолина (по всей окружности) пришивают грузики (свинцовые гирьки или мешочки с песком), которые спереди должны быть тяжелее, чем сзади.

Пальто (рис. 107). Линию плеча переводят к спинке на 3—5 см. Припуск на застежку к середине переда — 4—6 см. Боковой шов полочки расшивают. Ширина клеши зависит от величины кринолина. При большом кринолине можно дополнительно раскосить и полочку (перенести вниз на грудную вытачку). К длине спинки посередине подола прибавляют 10—15 см и линию подола сводят к боку на нет. На середине спинки складка глубиной 6—12 см. Ее застрачивают от горловины вниз на 10—15 см. Параллельно центральной встречной складке проходят две односторонние складки глубиной 8—12 см, которые сверху застрачивают на 5—7 см.

Рукав — «паголь». Ширина его зависит от эскиза. Формы воротников — пелерина, стойка, отложной. Подкладку подкраивают точно по верху. Верх с подкладкой стачивают вместе. Застежка — пуговицы и петли. Подборт обрабатывают, как современный. Пройму обтачивают подкройной бейкой, а затем настрачивают на рукав. Можно втачивать рукав обычным способом. Низ рукава обрабатывают манжетой или широким обшлагом. Отделка из шелка, бархата и т. д.

СЕМИДЕСЯТЫЕ— ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ XIX века

В 70-80-е годы периоды подъема промышленности сменяются экономическими кризисами. Обостряются классовые противоречия.

Буржуазное искусство идеализирует действительность, уводит от реальной жизни в мир символов и вымышленных образов. Идеологи пролетариата зовут к научному, материалистическому пониманию действительности.

Отмена крепостного права и рост капитализма способствовали развитию науки и культуры. В России открываются женские учебные заведения — гимназии, высшие женские курсы. Женщины становятся учителями, врачами и т. д. Передовые русские женщины принимают активное участие в революционной борьбе.

В моде можно отметить два направления, в которых находят отражение тенденции современной общественной жизни.

Высшие слои общества стремятся идеализировать женщину, сделать ее носительницей какой-то «нездешней» красоты. Кроме того, костюм должен был выгодно подать внешность, так как нужно было найти «достойную партию». Костюм женщин, активно участвующих в общественной жизни — а таких становится все больше, — носит иной характер. Не лишаясь изящества, он приобретает черты строгости, деловитости и утилитарности.

Основной формой одежды является платье с длинным, плотно облегающим лифом, с узкими рукавами. Длинная юбка с драпировками и сборками. Юбку надевали на «турнюр». На юбку сверху обычно надевали вторую юбку из легкой ткани (тюник). Ее закладывали спереди поперечными складками, переходящими сзади в пышные подборы и шлейф, украшенный различными отделками.

Корсеты носили длинные. Затягивали талию и бедра, высоко поднимали грудь.

Верхней одеждой служили жакеты и плотно прилегающие к фигуре пальто.

Костюм дополняли маленькие шляпки, сдвинутые на лоб. Эти головные уборы соответствовали прическе — гладкой спереди, переходящей на затылке в каскад локонов.

По-прежнему носят обувь на высоком каблуке,

формы ее разнообразны — сапожки, полуботинки, туфли.

Широко применялись отечественные ткани — ситцы из Иванова и Трехгорной мануфактуры. Шелка из Средней Азии, вологодское кружево, павловские платки высоко ценились на мировом рынке и давали богатые возможности русским модникам для создания красивых и сложных костюмных композиций.

Ценились лионские шелка — от тонких броше (на легком шелку разбросаны медальоны, вытканые золотой или серебряной нитью) до плотных атласов и парчи. Английское сукно и индийская кисея. Льняное, шелковое, серебряное и золотое кружево. Наиболее распространенный орнамент — цветочный: отдельные цветы, цветы с листьями, букеты, свободно разбросанные по всей поверхности ткани. В костюме соединяли две, три и даже четыре фактуры. Платья из прозрачной ткани или кружев ставили на цветные шелковые чехлы.

Цвета насыщенные, но преимущественно неяркие.

Почти в каждом костюме присутствует белый или кремовый цвет (воротники, манжеты, вставки).

Анализ композиции (рис. 108). Основой выразительности является контраст между плотно облегающим фигуру лифом и сложно задрапированной юбкой.

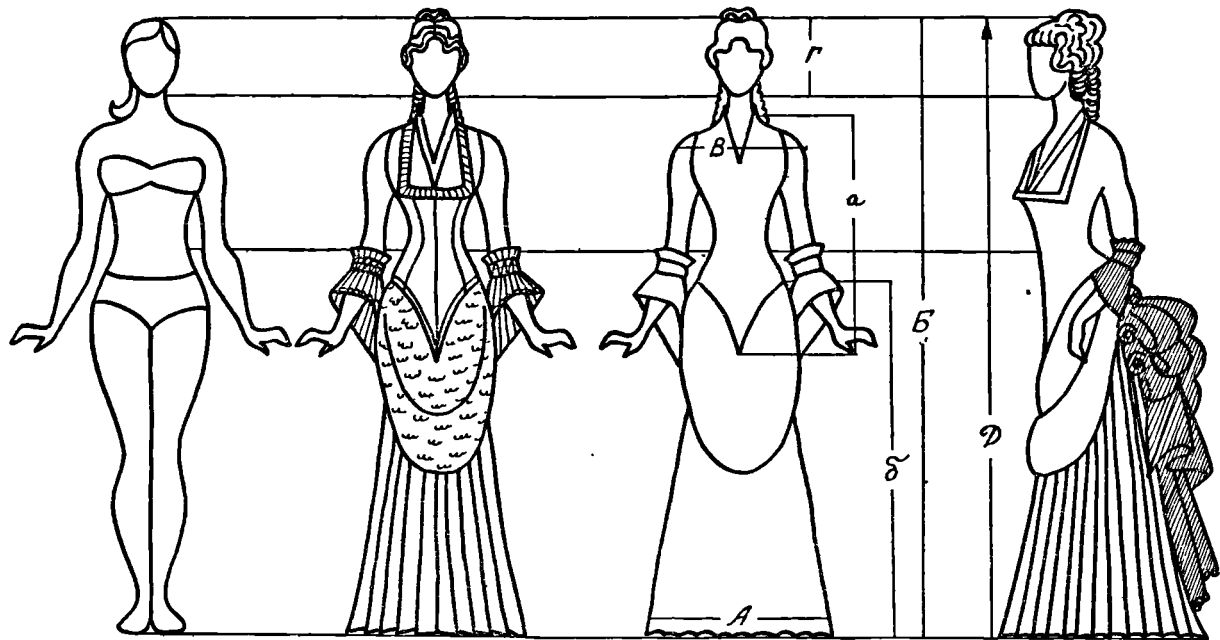
Силуэт треугольный, с небольшим основанием и высоко находящейся вершиной. Линия плеч покатая, переход к рукаву плавный. Линия талии на естественном месте или несколько занижена.

В данном силуэте особую роль играет линия бедер. Именно от этой линии начинается декор юбки. С помощью специальной толщинки (турнюра) естественная форма бедер изменяется.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{3,5}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{8}$$



$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{1,5}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{b} \approx \frac{1}{2}$$

Объем костюма в основном гармонирует с объемом тела, за исключением бедер, которые несколько утрируются.

Самая массивная часть костюма — юбка. Она почти сплошь покрыта различными видами отделки — кружевом, оборками, бантами, складками.

Лиф почти лишен декора, отчего он выглядит более легким.

Голова кажется маленькой, шея длинной и хрупкой. Ширина плеч не изменяется по сравнению с естественной, тонкая и стройная талия туго затянута в корсет.

Объем и масса костюма постепенно убывают сверху, движение формы направлено вверх.

Основное направление линий — диагональ, диагональные декоративные линии на юбке сходятся к турнюру и падают вниз каскадом оборок, рюшей, бантов.

Главной линией является профильная линия спины, переходящая в турнюр и шлейф. Плавные линии лифа резко контрастируют с ломаными линиями юбки.

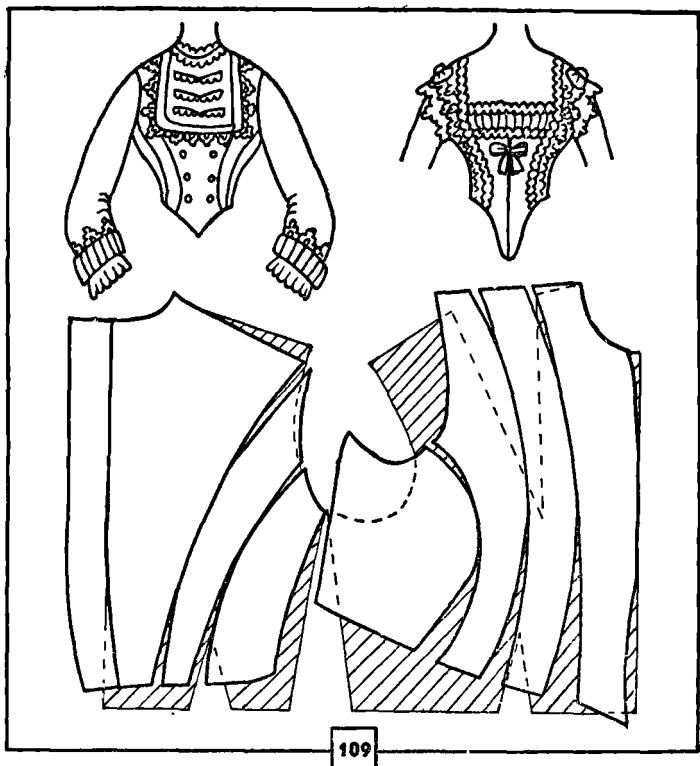
Костюмы для улицы, как правило, более темные и сдержанные по цвету. Бальные платья традиционно светлые, с обилием отделки.

Моделирование и технология. Лиф плотно обтягивает торс (рис. 109). Много фасонных линий (такие лифы назывались «панцирными»). В 70-е годы лиф несколько укорочен сзади. Турнюр крепят сзади по линии талии. Шнип небольшой в повседневных платьях и более длинный в нарядных и бальных. Декольте бальных платьев круглое, овальное, чаще удлиненное каре. Уличные, визитные платья, как правило, закрытые, с отложными воротниками.

К 80-м годам длина лифа увеличивается (рис. 110, а, б). Турнюр уменьшается в размере и опускается на 10—15 см ниже линии талии. Вытачки или фасонные линии должны быть вогнутыми.

По середине спины и середине переда по линии талии снимают 1—2 см (для более изящного прогиба). Плечевой шов переносят назад, к спинке.

Лиф на дублюре и костях. Застежка сзади театральная. Спереди может быть декоративная, на



пуговицах. Декольте и низ лифа обрабатывают кантом со шнуром.

Отделки на повседневных лифах сравнительно мало. Модны плиссированные оборки по горловине. Вышивки шнуром, тесьмой, сутажем, синелькой. Небольшие кружевные отделки.

На балльных платьях отделок больше. К лифам прикалывают букеты или гирлянды цветов, расширяют бусами, бисером, стеклярусом и пр.

Рукава длинные ($\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$). Книзу слегка расширяются или плотно облегают руку (рис. 110, в). Моделируют на основе двухшовного рукава. Посадка по окату незначительная.

К концу 80-х годов появляются рукава со слегка увеличенным окатом. Низ рукава заканчивается чаще всего плиссированной оборкой или обшлагом с пуговицами. Может быть отделан тесьмой, шнуром или бейкой. Рукав с подкладкой стачивают вместе.

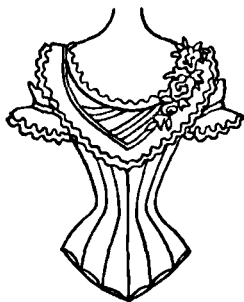
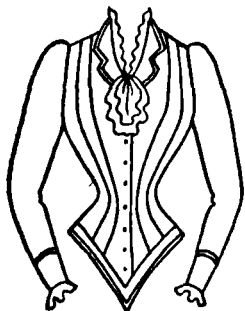
В бальных платьях рукава чаще отсутствуют или имеются маленькие, узкие и короткие.

Юбка на турнюр (рис. 111, а). Юбку на турнюр моделируют на двухшовной основе. Принцип моделирования тот же, что для юбки с вертюгадом, но, так как турнюр увеличивает объем сзади, припуск дают на спинке по линии талии.

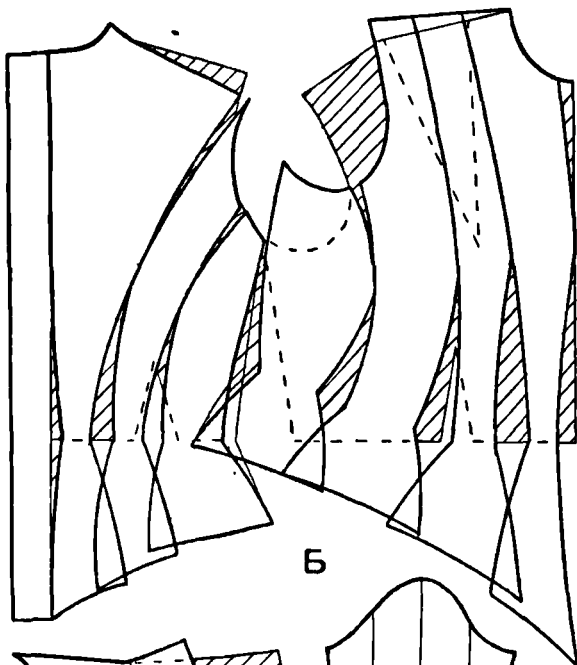
Прибавляют 7—10 см и плавной линией соединяют середину спинки с передней вытачкой. Расчет вытачек делают с учетом мерки на турнюр. Поэтому кроме вытачек по талии делают сборку. Сзади по подолу юбку удлиняют на 5—10 см. В этих юбках почти всегда на середине спинки закладывают мягкую встречную складку, в которой скрывается застежка. Необходимо на патронке проверить длину сторон вытачек. По линии талии закладывают часто и складку. Крой по общим правилам (ткань предварительно закладывают в складки, а затем кроят).

Обработка юбок отличается тем, что изогнутые на турнюр швы подсекают с изнанки несколько раз и при утюжке слегка оттягивают. К подолу турнюрной юбки с лица подшивается плиссированная оборка из плотного матового шелка.

К турнюрам мода возвращалась неоднократно. Они бывали большие и маленькие. (рис. 111, г, з). Наиболее часто встречаются турнюры — ватные подушечки, подшивающиеся к подкладке юбок, чуть акцентируя внимание на линии спины. Можно делать турнюры из бязевых и других оборок, из бортового волоса, обшивая край каждой оборки тесьмой. Оборки нашивают на подкройную бязь. Ватные турнюры простегивают и пришивают к поя-



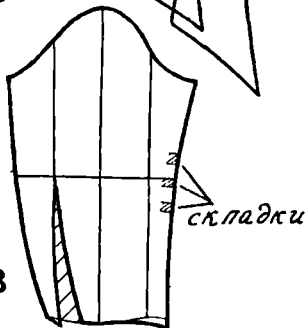
A

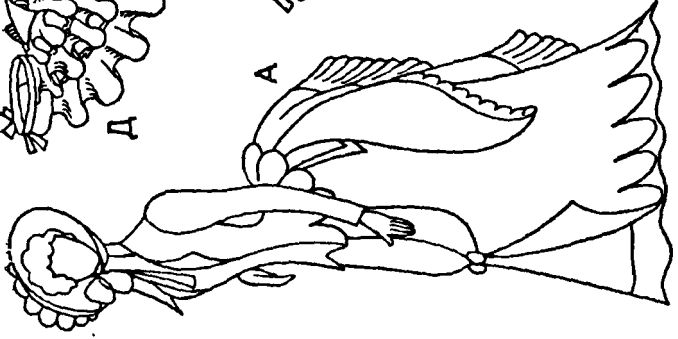


Б

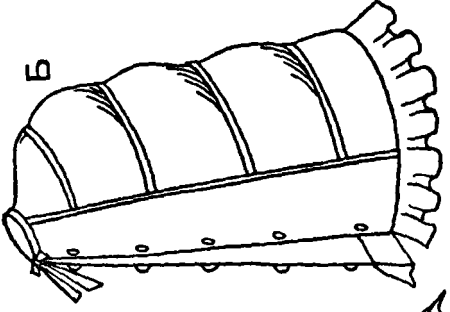


В

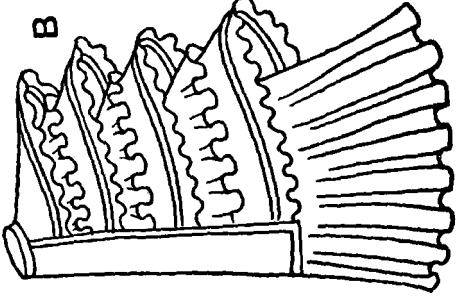




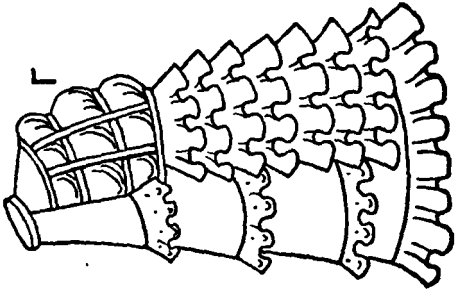
А



Б



В



Г



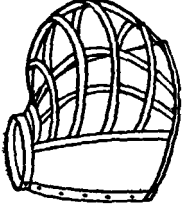
Д



Е



Ж



З

су. Если турнюр надо опустить ниже линии талии, его крепят на широкий пояс (от талии до бедер), который плотно облегает фигуру. К этому поясу пришивают резинки, пристегивающиеся к чулкам.

Под тяжелые парадные платья сложной объемной формы турнюры делают каркасные (рис. 111, з).

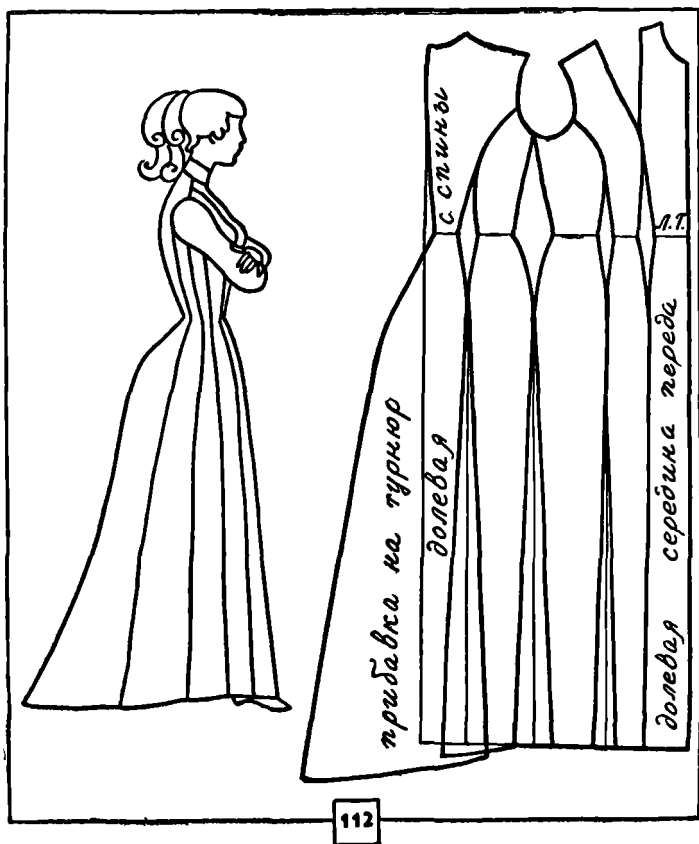
Турнюр из трех обручей (стальки или проволоки) разной величины. Первый обруч самый маленький (на несколько сантиметров больше окружности талии). Нижний обруч определяет величину турнюра, а средний на 5—10 см меньше нижнего. Расстояние между обручами — 7—10 см. Между собой обручи крепят тесьмой. Формы турнюров разнообразны, и применительно к ним следует выбирать способы изготовления.

Нижние юбки под турнюрные платья (рис. 111, б, в, г) кроют по форме верхних юбок (это правило относится ко всем формам юбок). В связи с тем, что нижние юбки держат большую тяжесть (кроме ткани верхней юбки — драпировки, банты и другие отделки), задние полотнища юбки иногда ставят на бортовку или волос. Если турнюр надевается отдельно, задние полотнища юбки укреплять не обязательно, особенно если турнюр каркасный (из сталеков). Если турнюр все же не удерживает форму (большое платье из тяжелых тканей), на юбку сзади (от талии до ягодиц) надо нашить несколько густо собранных оборок. Оборки можно сделать из волоса или лино. Можно также сзади вставить несколько сталеков в специально настроенные для этой цели кулиски. Застежка в таком случае переносится на перед. Концы сталеков надо прочно укрепить на боковых швах. В подол юбки также следует вставить обруч из стальки. Стальки можно вставлять проволокой, подготовленной, как для любого другого каркаса.

Если верхняя ткань не тяжелая и нет отдельно сделанного турнюра, на задние полотнища юбки можно нашить оборки из бязи. В отдельных случаях можно зашить оборками все задние полотнища от талии до низа. По низу турнюра при любом варианте надо нашить две густо собранные оборки, чтобы не «западал» подол верхней юбки. Оборки

из волоса кроют по косой нити. Крой каждой оборки должен быть непременно со сгибом (по косой), тогда оборки пружинят, не сминаются и держат форму.

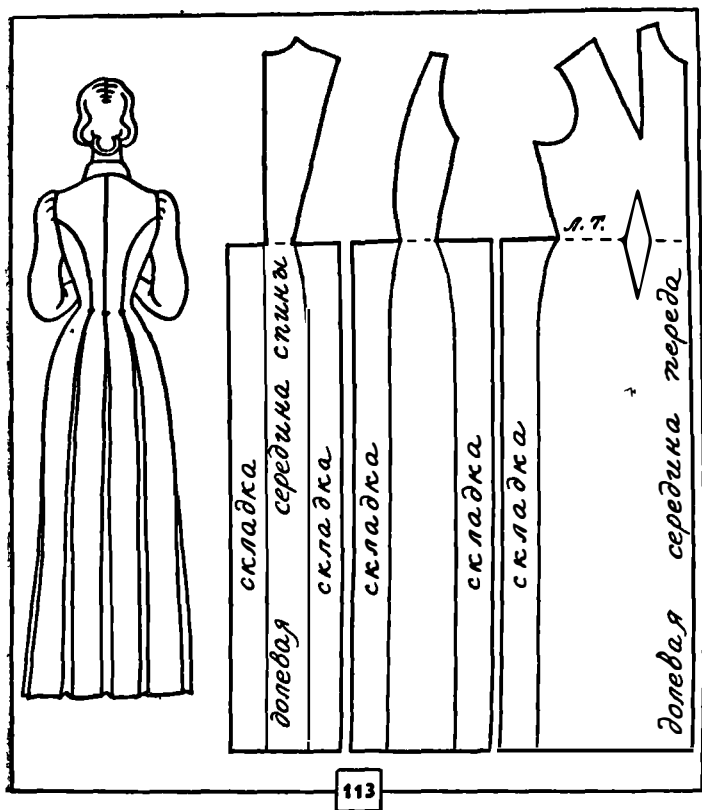
Турнюрные платья можно кроить неотрезными (рис. 112). Мерку окружности бедер снимают по



турнюр. Исходя из этой мерки, рассчитывают вытачки. Излишняя ширина ткани приходится на турнюр, поэтому ширину прибавляют главным образом к задним клиньям.

Передний клин можно не раскашивать (или раскосить незначительно). Клеш обычно начинает-

ся от второго или третьего клина и нарастает к спине. К середине спины дают припуск на складку или на застежку (если складка отсутствует).



Обработка обычная. С изнанки швы надсекают по всем изгибам. Если ткань легкая, к швам юбки по подолу хорошо пришить грузики.

Цельнокроеное платье может быть с юбкой в складку (рис. 113). В этом случае подкладку под складки не подкраивают. Подкладку-чехол кроют гладкой, прямой и сшивают отдельно от верхней ткани. Если складки закладывают не из целого

куска, а вставные, подкройные, соединительные швы разутюживают на две стороны. Заложенные складки по линии талии крепят к сантюру. Форма складок бывает различной. Первый вариант складки — обычное прямоугольное полотнище, которое можно закладывать в крупные или мелкие складки. Второй вариант — складки-веер из отдельных стачанных клиньев, отстроченных по сгибу каждой заутюженной складки.

Ширина клиньев, а следовательно, и глубина складок различны.

Кроме двух указанных вариантов может быть и солнце-клевш, вставленный в задний шов юбки. Застежка спереди или сзади. Обработка застежки обычная.

Мантилья простая. Моделируют, как пелерину, с цельнокроеным воротником (рис. 114).

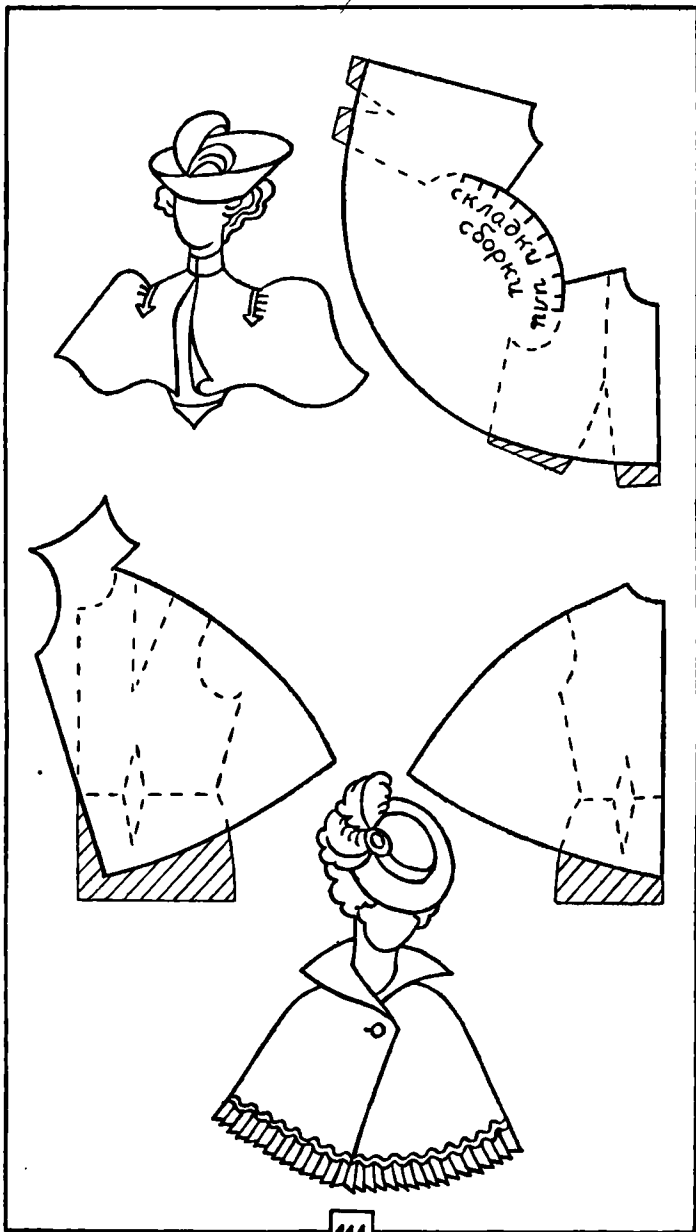
Мантильи бывают нарядные и повседневные, летние и зимние — отсюда выбор ткани, а также технология обработки. В пелеринах-мантильях верх с подкладкой вытачивают в чистый край и выворачивают в горловину, которую обрабатывают воротником. Воротники могут быть мягкими или на прокладке и на волосе. Застежка встык (на одну декоративную пуговицу) или потайная. В этом случае необходимо на застежку дать припуск. Отделка самая разнообразная: буфы, оборки, бахрома, шнур, тесьма, сутаж, бисер, стеклярус, страусовые перья, мех.

Мантилья с полурукавом (рис. 115). Такой тип мантилий встречается часто. По конструктивному решению они ближе к салопам и ретондам.

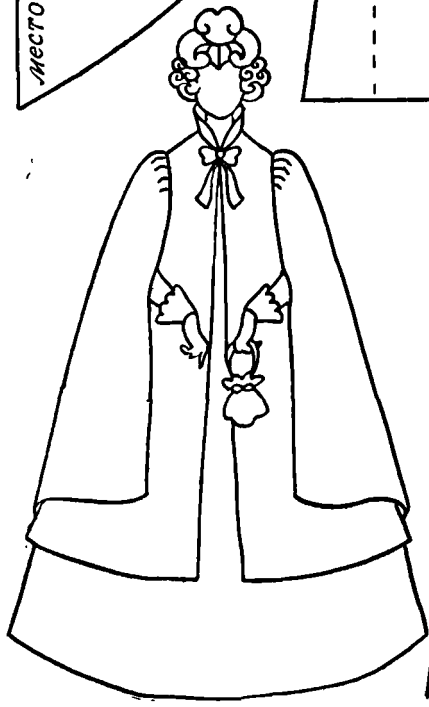
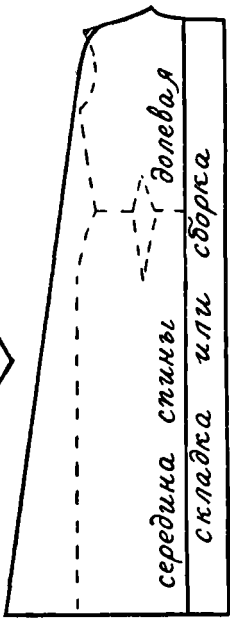
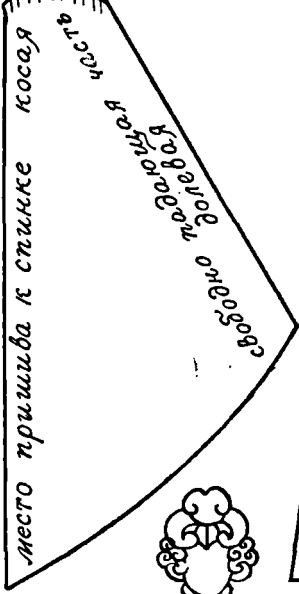
Особенность моделировки заключается в том, что на спинке пройму не вынимают, а линия бока продолжается до плеча.

От плеча вниз к этой прямой линии пришивают рукав, окат которого со стороны спины тоже не вынимают. В готовом виде со спины мантилья кажется цельной пелериной, напоминая салоп. Спереди рукав не пристрачивают к полочке, он падает свободно. Горловину обрабатывают воротником.

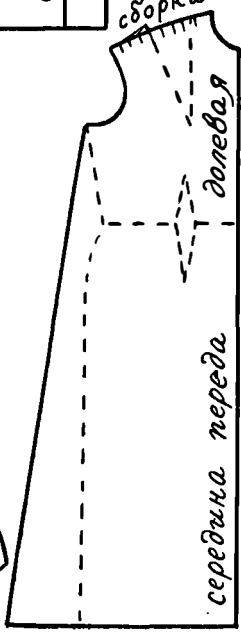
Подкладку и застежку — как в указанных ранее пелеринах.



сборки



сборки



ДЕВЯНОСТЫЕ ГОДЫ XIX века

В моде происходит еще большая дифференциация костюма как по назначению, так и по классовой принадлежности. Все больше женщин начинает работать на предприятиях, заниматься наукой, искусством, политикой.

Поэтому общий характер одежды становится более строгим и деловым. Входит в моду «английский» костюм. Женщины продолжают заниматься различными видами спорта — велосипедным, конькобежным, теннисом и т. п. Появляются специальные костюмы для всех видов спорта.

Бальные туалеты представительниц крупной буржуазии становятся еще пышнее. Костюмы русской придворной знати сплошь расшиты золотом и драгоценностями.

Основной формой одежды является платье. Прямые плечи, высокий стоячий воротник, линия талии несколько занижена. Рукава в течение десятилетия меняли форму, но все они были расширены в верхней части и заложены у плеча в складки или сборки. Юбка плавно расширяется книзу (колокол). Типичным костюмом работающих женщин являются юбки и блузки.

Верхняя одежда разнообразна. Это накидки, пелерины, ретонды и пальто прилегающей и свободной формы.

Шляпы в начале десятилетия небольшие, с полями, надевали строго симметрично на высокую прическу-валик. К концу десятилетия шляпы приобрели огромные поля и массу украшений — пучки страусовых перьев, букеты цветов, кружева. Модны были также «токи» — маленькие шляпы без полей, напоминающие чалму.

Обувь почти не изменилась по форме, но стала проще и удобнее.

Некоторая графичность силуэта этого периода определила отбор тканей. Выпускалось много разных материалов. Наиболее популярными были атласы с матовым рисунком, репсы, муар, тафта, жатые шелка, сукна, шерсть как тонкая (шерсть-

вуаль), так и плотная. В ходу бархат и плюш. Появляются в большом количестве креповые материи: крепдешин, креп-жоржет, файдешин и т. п. Орнаментированные ткани встречаются преимущественно в летних платьях. Наиболее модны гладкокрашенные ткани. Глуховатые оттенки зеленого (цвет сена, цвет тины). Популярны также все оттенки лилового и синего, сочетание черного с синим и белым, лилового с золотом.

Бальные платья светлые, главным образом в теплой гамме.

Орнамент чаще не набивной, а вышитый.

Повседневные платья шьют из льняного полотна, пике, ситца, кашемира и других гладкокрашенных недорогих тканей.

Анализ композиции (рис. 116). Основой выразительности костюма является увеличение объема головы и плечевого пояса.

Силуэт треугольный, строгий, статичный.

Линия плеча прямая, расширенная за счет увеличенного в верхней части рукава.

Юбка доходит до пола, но без шлейфа.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{2}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{5,5}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{1,5}$$

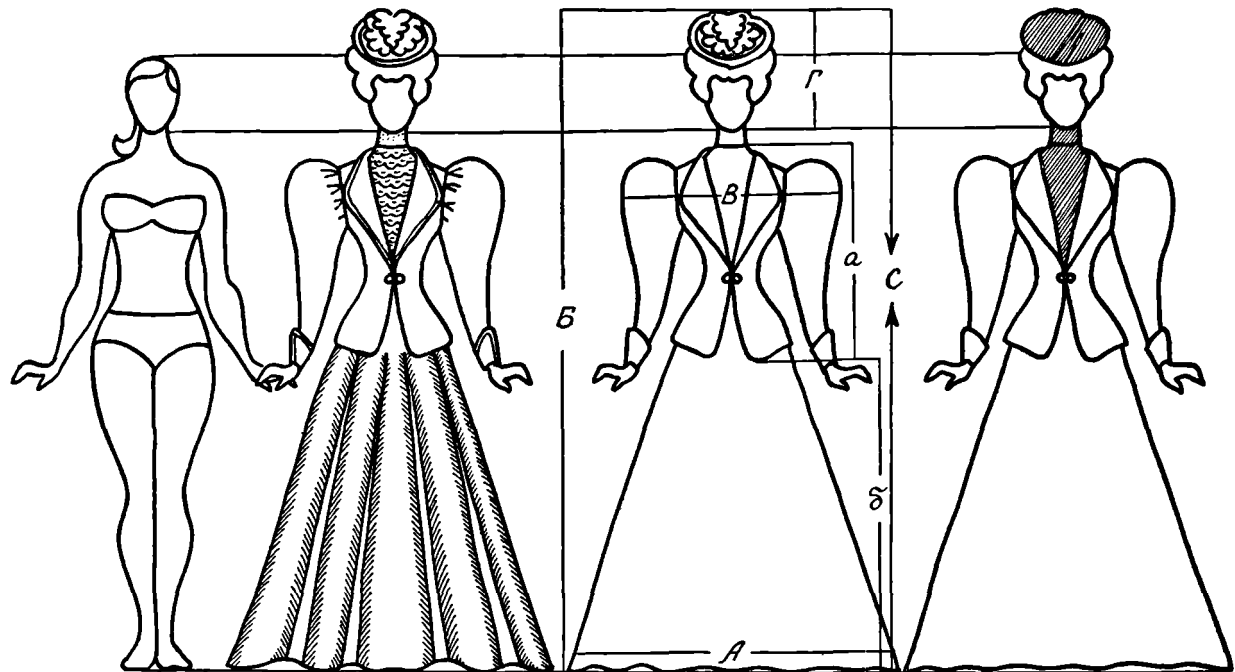
$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{б} \approx \frac{3}{5}$$

Объем верхней части костюма очень увеличен (большой окат рукава и большой головной убор).

Объем юбки, постепенно убывающий кверху, уравновешивается объемом верхней части костюма.

Линии четкие, определенные.

Главная линия костюма — линия плеча и рукавов. Характерные декоративные линии — диагональные, симметричные линии отделки, сходящиеся у шнипа лифа.



Преобладают нейтральные цвета, темные, мало-насыщенные. Отношения цветов, как правило, сближенные. Часто темные приглушенные цвета костюма сочетаются со светлыми вставками из кружев.

Основной декоративный акцент — шляпа и центральная часть лифа.

Моделирование и технология. Лиф (рис. 117, а, б) моделируют на обычной основе. Плечо на месте, а нередко слегка укорочено (на 1—2 см). Горловины повседневных платьев глухо закрыты. Воротник — высокая стойка. Бальные платья делают с огромными декольте разных форм (каре и овальные).

Лиф на дублюре, но крой дублюра и верхней ткани различен. Дублюр плотно облегает фигуру. Талевые передние вытачки слегка занижены (на 1—2 см). Верхнюю ткань спинки подкраивают точно по дублюру и стачивают вместе с дублюром. Переднюю часть лифа, верхнюю ткань и дублюр обрабатывают отдельно, поэтому ко второй примерке плечевые и боковые швы не стачивают. Горловину обрабатывают высокой стойкой. Низ лифа — кантом со шнуром, если имеется шнип или овал. Если по линии талии крепят пояс (что было в то время модно), линию низа обтачивают бейкой. Лиф с юбкой можно соединить по линии талии (тогда со стороны изнанки следует закрепить сантур).

Начиная с 80-х годов излюбленной деталью костюма были воротники-стойки, причем встречались и меховые стойки на зимних пальто и газовые стойки на вечерних платьях. Как правило, стойки подкройные, так как они должны плотно облегать шею.

Технология обработки стоек различна. Если стойки из плотной ткани, их ставят на подкладку, а иногда для сохранения формы еще и на прокладку из тарлатана, крахмальной марли, капронового сита и т. п. Если стойка из прозрачной материи (капрон, тюль, газ, шифон и др.), то в нее необходимо вставить кости. Их крепят вручную — «козликом» или «крестиком». Готовый воротник можно расшить бисером, стеклярусом, тесьмой или кружевом.

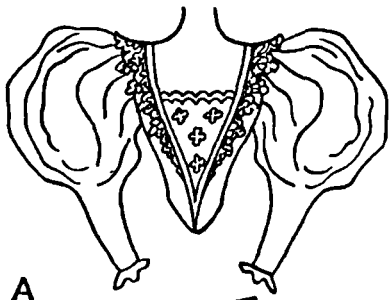
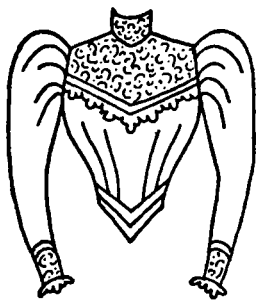
Рукав-окорок (рис. 117, в) моделируют на одношовной или двухшовной основе.

Патронка раздвигается лишь в верхней части (над локтевой линией) равномерно от центра в обе стороны. Ширина оката 80—120 см. Долевая нить проходит строго по центру рукава. Высоту оката увеличивают на 2—4 см. Под окат подкладывают гребешок из крахмальной марли или лино. Верхнюю ткань и подкладку рукава стачивают вместе. Низ рукава обрабатывают бейкой или маленькой манжетой-подковкой. Застежка на мелких пуговицах и воздушных петлях, иногда доходит до линии локтя.

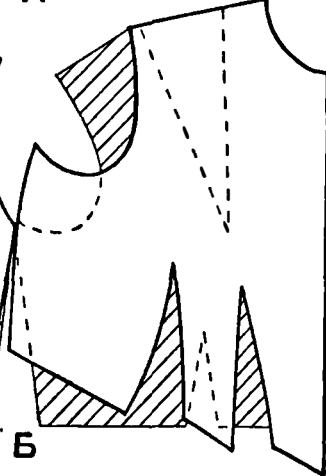
Юбка-колокол (рис. 118) состоит из 5, 7, 9, 11 и 13 клиньев в зависимости от фасона, степени облегания фигуры и фактуры ткани. Для моделирования юбки-колокола надо снять дополнительную мерку — длина до колена (если она плотно облегает ноги, то и объем колен). На чертеже кроме линии талии и бедер показана линия колен. Клинья можно делать одинаковые или с нарастающим клешем. При нарастающем клеше длину сзади необходимо увеличивать. Такая юбка может быть со шлейфом. Юбки-колокол бывают цельнокроеные или подкройные (нижнюю расширяющуюся часть кроют отдельно из клиньев, полусолнцем, солнцем и из оборок). Юбка от бедер вниз более или менее прилегающая. Чем больше клиньев, тем легче достичь плотного прилегания. Для этого по линии талии юбки посреди каждого клина рассчитывают дополнительные вытачки.

Юбку-колокол чаще делают со складкой сзади, в которой маскируют застежку. В отличие от других юбок по линии талии почти никогда не бывает сборок, а только легкая посадка. Юбки, как правило, ставят на подкладку (либо целиком, либо верхнюю часть, до клеша, либо нижнюю расклешенную часть). В подол можно вставить шнур или подшить его щеточкой. Если юбка плотно прилегает к ногам, а внизу сильно расклешена, швы в местах изгиба необходимо подсесть и слегка оттянуть.

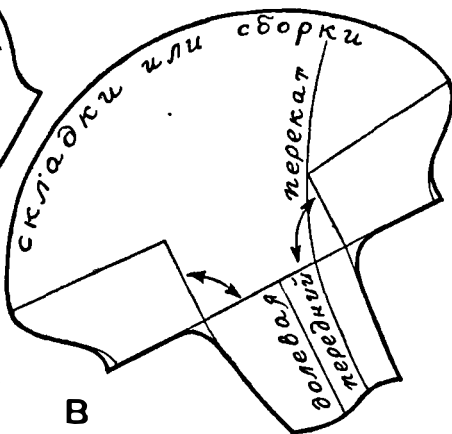
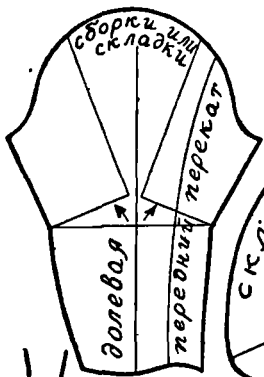
Чтобы юбка не стесняла движений, в задний



A

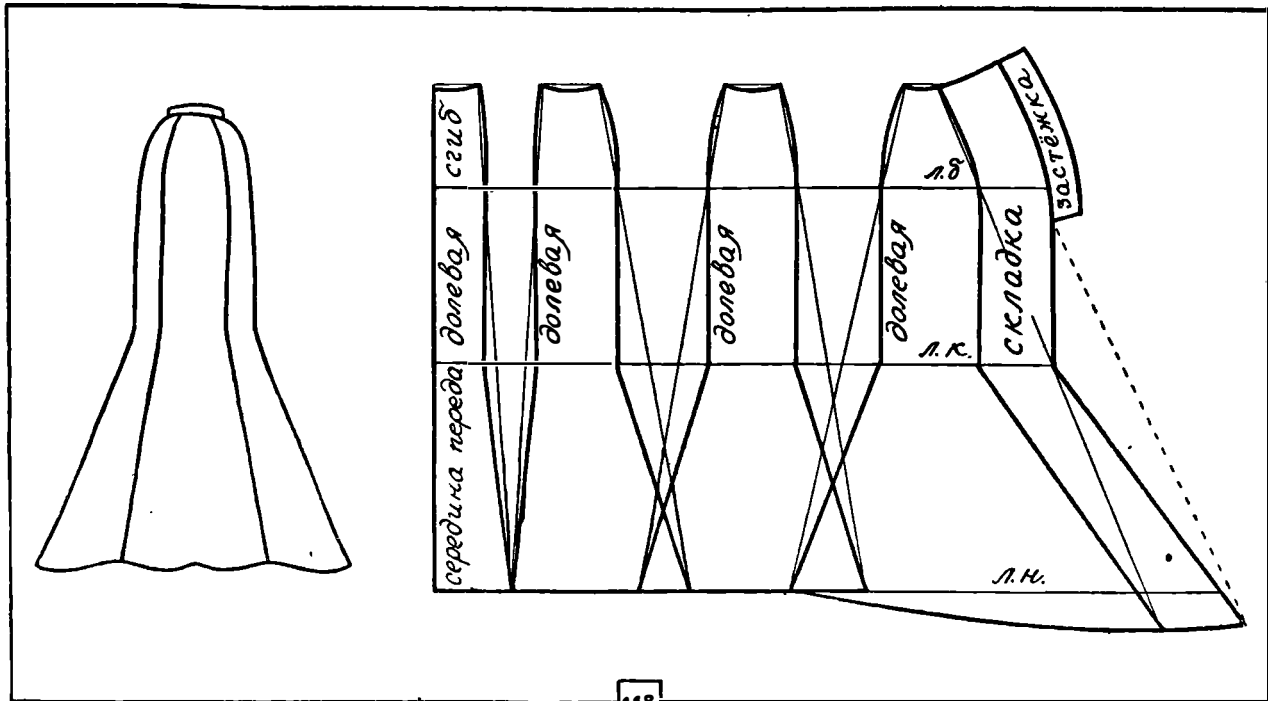


Б



В





шов вставляют дополнительный клин (пластрон), который начинается выше расклеша (например, от колена). Если юбка с отлетным шлейфом от талии, задний шов от колен вниз не стачивают, в него вставляют подкрашенные в цвет платья резинки.

Пальто-пелерина («гавелок») (рис. 119) состоит из двух частей: нижней, напоминающей пальто без рукавов, и верхней — пелерины, заменяющей рукава.

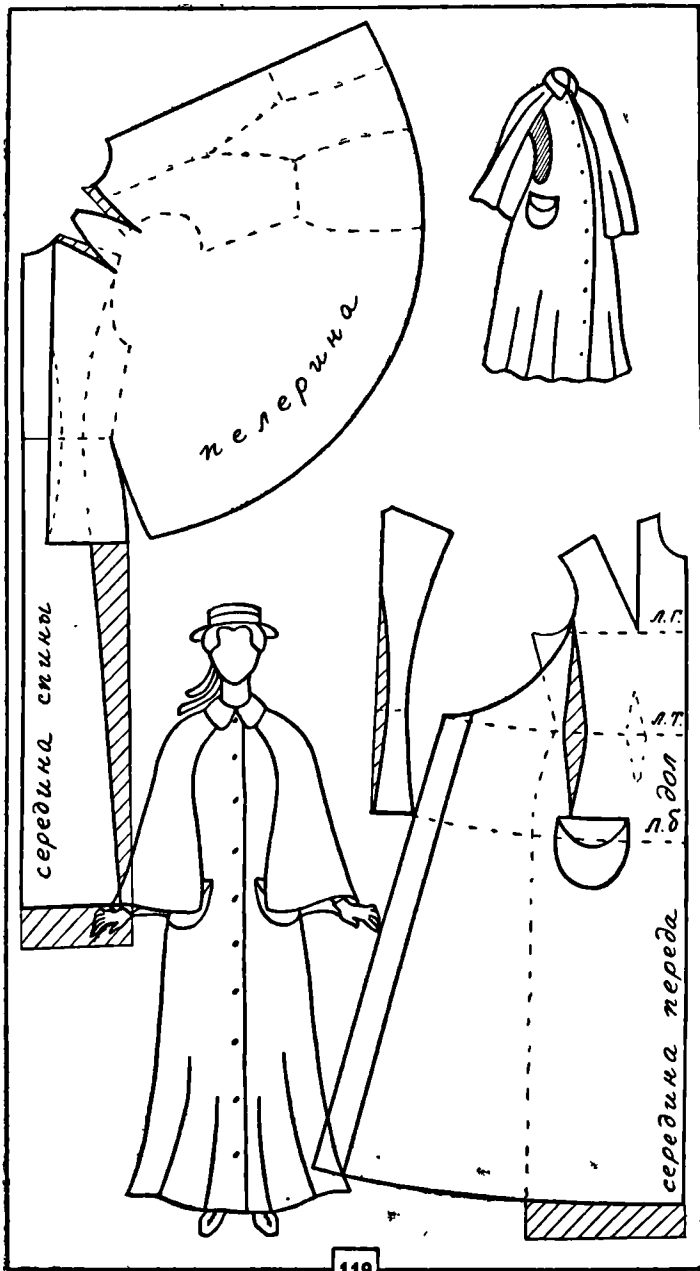
Мерки снимают как обычно, но к ширине переда прибавляют 3 см, к ширине спинки — 2 см. Ширина изделия увеличивается, таким образом, на 5 см. К середине спинки на глубину складки дают припуск 15—20 см. Плечо и горловина повторяют линии лифа.

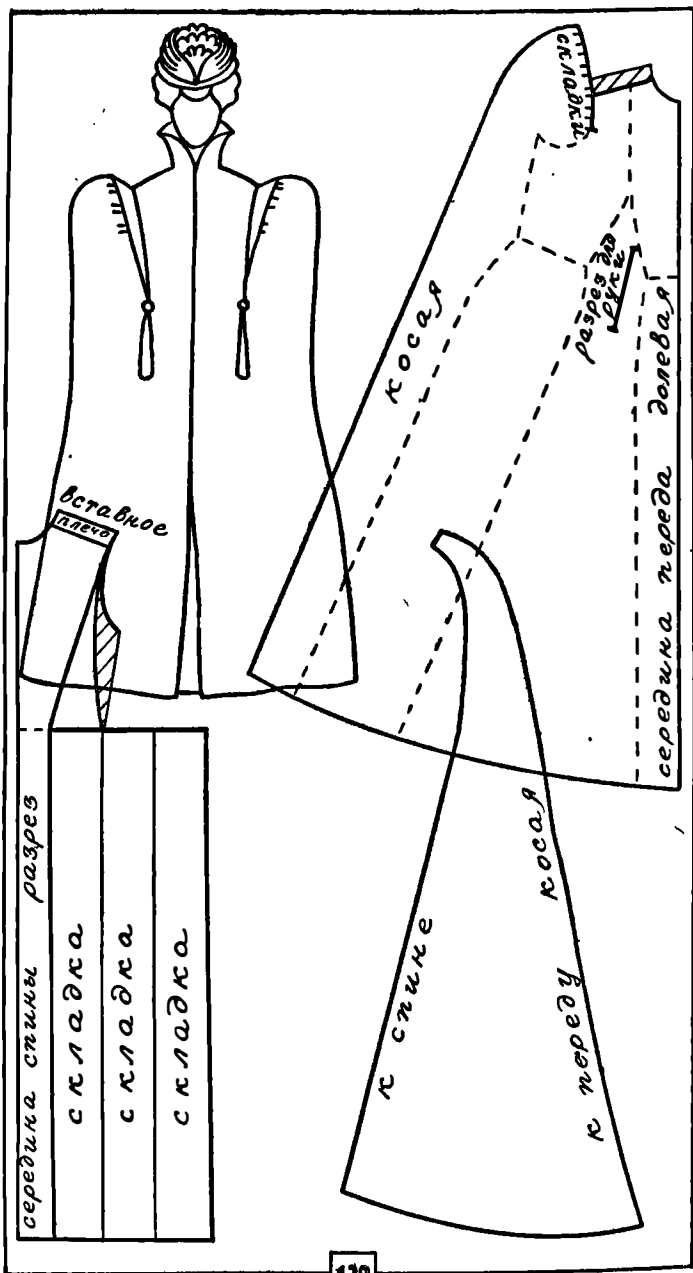
Глубина плечевых выточек пелерины — 7—8 см. Ширина и длина пелерины различные (в зависимости от эскиза). Спинку в той части, которая закрыта пелериной, кроют из подкладочной ткани. Застежка на вытачных или выметных петлях, но может быть потайная, с гульфиком. Подол обрабатывают плотной тканью. Отделка (кроме воротника и пуговиц) — тесьма, шнур, сутаж по подолу и по краю пелерины.

Ротонда одинарная (накидка) (рис. 120). Ее моделируют на основе цельнокроеного платья, с припуском на свободное облегание. На середине спины от талии вниз — разрез, так как ротонда обычно надевалась на юбки со шлейфом (сами ротонды нередко были со шлейфами).

На спине между бочком и серединой спины делают складки. Иногда одна большая складка по середине спины. Плечо подкройное или линия плеча перенесена на спинку.

Ротонды чаще демисезонные или зимние, поэтому подкладку выстрачивают на ватине. Подкладку стачивают вместе с верхом. Швы окантовывают. На талии спинки маленький сантур от вытачки до вытачки. На полочках прорези для рук, вытачанные из того же шелка, что и подкладка. Воротники разной формы (в зависимости от эскиза). Ротонду всегда отделяют по вороту, полочкам, плечам.





Бывает отделка на середине спины и по всей ротонде (шнур, тесьма, мех, пух, страусовые перья, подвески, вышивка золотом, стеклярусом).

НАЧАЛО XX века

На рубеже двух столетий складывается стиль *модерн*, в нем отразились социальные, экономические, философские, эстетические противоречия эпохи.

Модерн, вобравший в себя столь противоречивые тенденции, получил широкое распространение в архитектуре, оформлении предметов быта и костюма, отмечен эклектикой, сложностью, изощренностью причудливых форм.

В нарядном костюме проявляются все тенденции этого стиля. Женскому облику придаются загадочность и отрешенность от реальной действительности, сходство с фантастическими цветами. Нарядное платье имеет сложный силуэт. Лиф легкой формы образует спереди напуск. Юбка обрисовывает форму бедер и падает к ногам глубокими мягкими фалдами, переходящими в шлейф. Платье обильно украшается вышивкой шелком и бисером.

Нарядные костюмы дополнялись огромными широкополыми шляпами с обилием украшений в виде лент, перьев, букетов, горжетами и боа из страусовых перьев. В моде перчатки, веера, зонтики, оформленные в стиле модерн.

Верхние одежды подразделялись на нарядные и повседневные. К нарядной одежде относятся ротонды, богато отделанные страусовыми перьями и вышивкой. Повседневными одеждами служили пальто английского покроя.

Движение за эмансипацию усилило приток женщин на предприятия и в учреждения. Они все активнее утверждают свой стиль в одежде. Популярность делового костюма растет, формы его становятся все более определенными.

Деловой костюм состоит из жакета прилегающей формы, напоминающего мужскую одежду; юбки, слегка расширенной книзу, длиной до щиколотки; блузы строгой формы, с высоким воротником, и скромной шляпки с маленькими полями («канотье»).

Обувь также разделялась по назначению и почти ничем не отличалась от обуви предыдущего периода.

В начале XX века характер народных костюмов несколько изменился. Ручные набойки и трудоемкие вышивки частично заменялись дешевыми покупными ситцами машинного производства. Кроме того, следствием сближения города и деревни было проникновение в народный костюм элементов модного городского костюма.

Вошедшие в предыдущее десятилетие в моду креповые ткани — самые популярные на рубеже века.

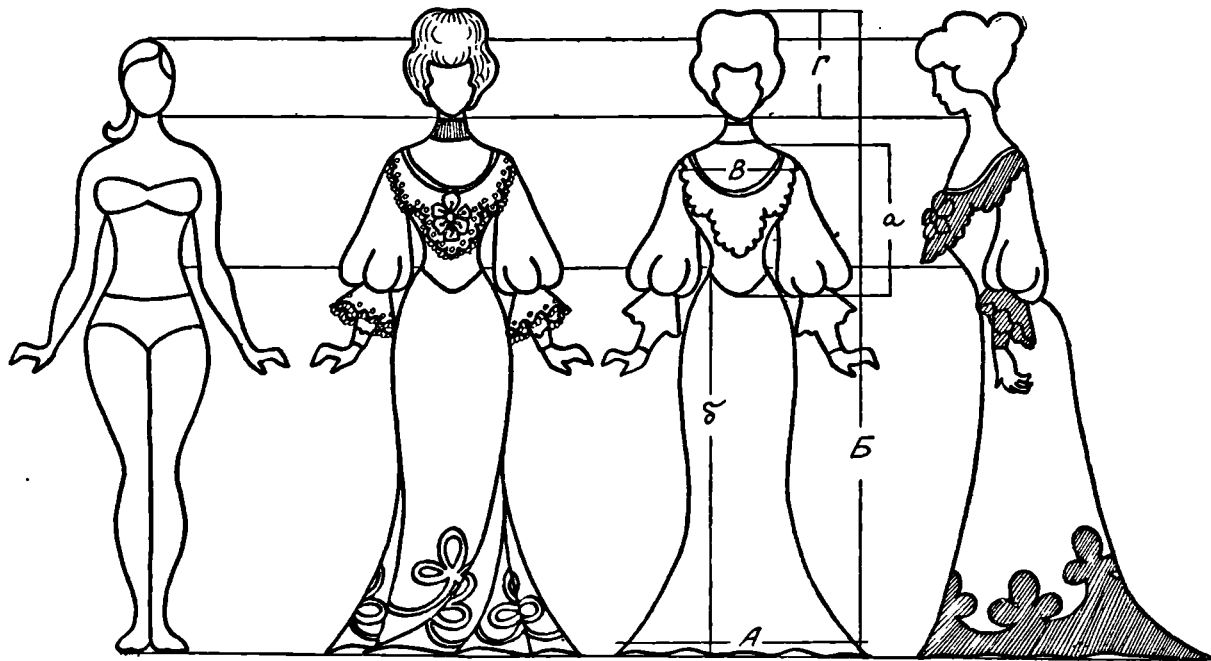
Платья, костюмы (с мелкой и крупной фактурой), летние верхние вещи шьют из шерстяных и шелковых крепов. Часто встречаются атласные шелка, сделанные по типу китайской камки или украшенные орнаментом. Сукна с упругой фактурой, дающие хорошую форму костюму, применяют для изготовления верхних вещей и амазонок.

Цвета смешанные, сложные, мягко переходящие из одного в другой. Фактура тканей обогащается вышивкой шелком и бисером, а также аппликациями с вышивкой. Снова модно кружево, из которого делают блузки и платья. Кружевные платья и блузки ставят на чехлы (это создает тонкие фактурные и цветовые сочетания).

Вновь увлекаются японским искусством. Европейские художники стилизуют японские мотивы или просто переносят орнаменты на ткани.

Стилизация коснулась и русского народного искусства (ткани, вышивка). Изменяется колорит и характер рисунка кружева, вышивки, аппликации.

Анализ композиции (рис. 121). Основой выразительности костюма являются очень подвижные, постоянно меняющиеся формы и линии.



Силуэт настолько изменчив, что его нельзя причислить ни к одному из основных типов. Условно этот силуэт называют S-образный. Благодаря новой форме корсета грудь опускается очень низко, фигура приобретает необычную осанку.

Высокий воротник-стойка удлиняет шею и линии плеча, линия талии спереди низко опускается, тогда как сзади остается на естественном месте. Длина и ширина расклешенной юбки с шлейфом постоянно меняется. Пропорции костюма тоже непостоянны.

Наиболее выразителен профильный силуэт.

Основные отношения:

$$\text{Ширина юбки к росту } \frac{A}{B} \approx \frac{1}{3} \approx \frac{1}{2,5}$$

$$\text{Размер головы к росту } \frac{Г}{B} \approx \frac{1}{6,5} \approx \frac{1}{6}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки } \frac{B}{A} \approx \frac{1}{2} \approx \frac{1}{2,5}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки } \frac{a}{б} \approx \frac{1}{2} \approx \frac{1}{2,5}$$

Объем костюма в целом небольшой, но его нельзя назвать гармонирующим с объемом тела. Объем головного убора контрастирует с объемом головы и шеи.

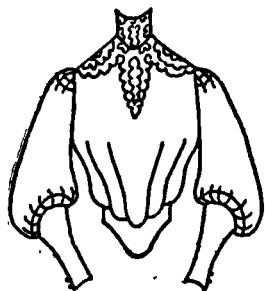
Линии преобладают плавные, расположенные в довольно сложных ритмах, как бы струящихся вокруг тела сверху вниз.

Преобладают приглушенные синие, фиолетовые, голубые тона в сочетании с различными оттенками болотных и зеленых. Отношения цветов сближенные.

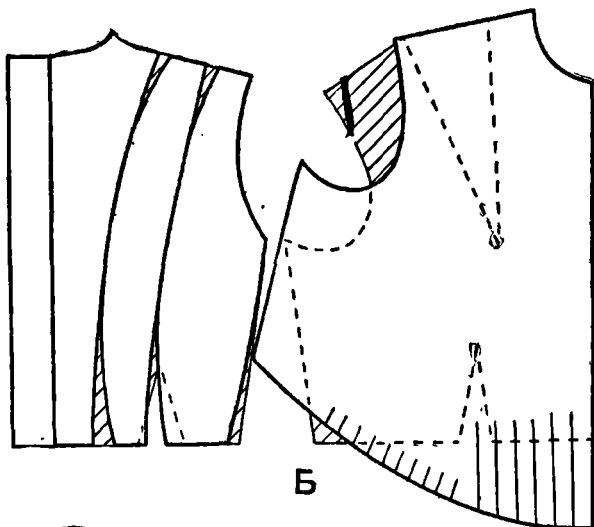
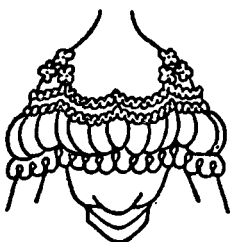
Отделка контрастирует с фактурой легких прозрачных тканей. Это обычно тяжелая, плотная вышивка. Располагается по подолу, на шлейфе, нижней части лифа, по низу рукавов.

Большая широкополая шляпа завершает силуэт.

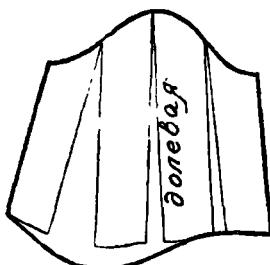
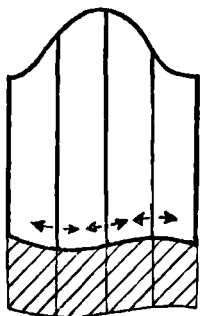
Моделирование и технология. Лиф (рис. 122, а, б) как в предыдущем десятилетии. Разница заключается лишь в том, что начиная с 1898 года, напуск на передней части лифа увеличился, а декор на лифе с уровня плеч опустился под грудь. В связи



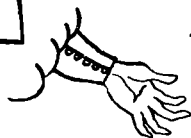
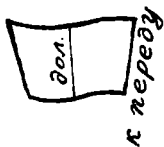
A



Б



В



с этим талевые вытачки не могут обеспечить достаточную полноту напуска, и к переду лифа по талии надо сделать припуск на сборки. При небольшом объеме груди достаточно перевести вниз нагрудную вытачку. Такие лифы часто делают впереди драпированными, особенно в вечерних и балльных платьях. Драпировку следует накалывать на манекене на готовый дублюр. Модны широкие подкройные пояса. Целесообразно такой пояс поставить на плотную подкладку и прикрепить спереди к лифу платья по линии талии, оставляя нижний край пояса свободным, низ лифа подшить косой бейкой (или соединить лиф с юбкой).

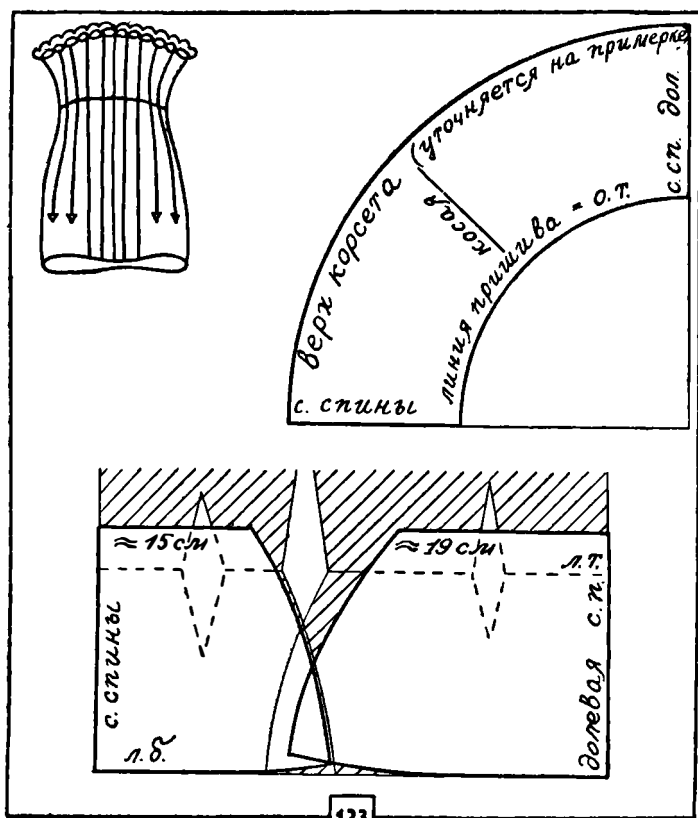
Воротники повседневных платьев, так же как и в 90-е годы, преимущественно стойки, но все чаще появляются отложные, среди которых наиболее популярны круглые. В балльных платьях глубокие декольте. Нередко платье держится только на бисерных или жемчужных бретельках (шея и плечи открыты).

Пышный окат рукава (*рис. 122, в*) уступает место небольшой посадке. Рукав ниже локтя образует большой раструб, низ которого собирают на сборки или закладывают складками и вшивают в высокую манжету (застежка — мелкие пуговицы, нашитые часто по длине локтевого шва, и воздушные нитяные или из рулика петли). Рукава к костюмам можно делать с большим окатом или двухшовные, похожие на мужские. Очень модны жабо из разных материалов. Их носят к платьям, костюмам и блузкам. Величина и формы жабо разнообразны.

Жабо могут быть одинарные и двойные. Двойные вытачивают с подкладкой, а одинарные по краю обрабатывают как оборки (краевой строчкой, зигзагом, подрубочным швом, взакрутку, кантом и т. д.).

Корсет (*рис. 123*) подтягивает живот. Линию талии не перетягивают и несколько перемещают вверх (до 3 см). Корсет состоит из двух частей — пояса и выкройной полукруглой бейки, поддерживающей грудь. Линия пришива бейки к поясу проходит по внутренней стороне полукруга. Верхняя

часть корсета требует тщательной примерки. Верхний слой ткани надо кроить по долевой, а нижний — по поперечной нити. Выстрачивать следует весь корсет.



123

Юбка с нарастающим клешем делает фигуру стройнее и выше, а движения более мягкими и пластичными.

Юбка состоит из раскошенных клиньев, причем каждая пара клиньев к спине раскошена больше, чем к переду. Стороны соединяемых клиньев должны быть раскошены одинаково. Нарастание клеша

равномерное. Например, второй клин раскошен к спине на 10 см, а третий на 20, четвертый — на 30 см. Исключение составляет задний шов, который может быть раскошен до правильной косой. Во всех случаях раскос заднего шва значительно больше боковых. Нередко в этих юбках к заднему шву дают припуск на встречную складку (она может быть мягкой или заутюженной). Длину юбки к спине тоже несколько увеличивают. Юбка может быть плотно облегающей, в сборку или складку.

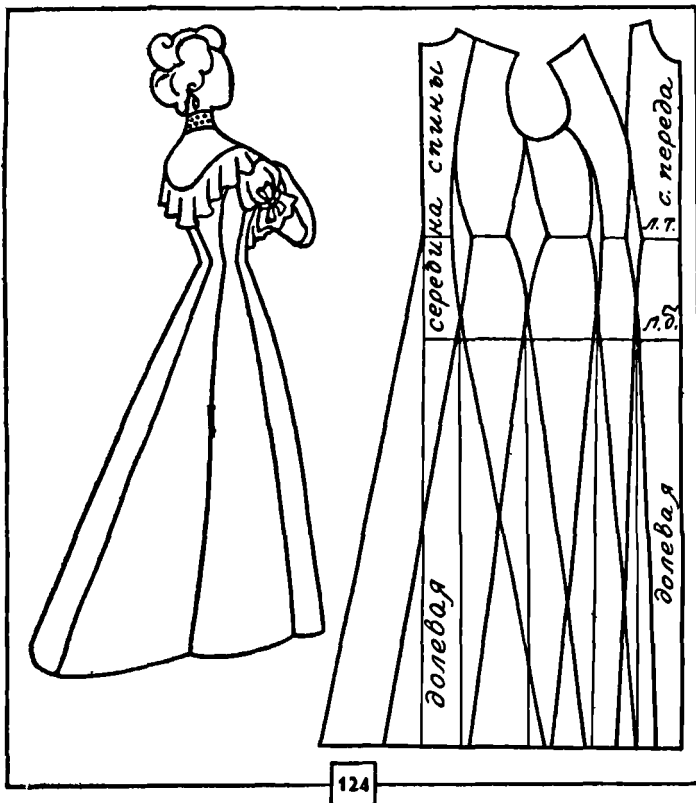
Юбки шьют на подкладке или чехле.

В юбках со шлейфом на подкладку ставят только передний клин, который с изнанки плотно прикрепляют к чехлу по всей длине. Задняя часть юбки свободно движется, заворачиваясь в «винт». Если ткань юбки плотная, передний клин крепят не к чехлу, а к нижней узкой юбке (с разрезом внизу сзади для свободы движения). Такая обработка юбки дает красивые складки шлейфа. Отделки разнообразны.

Юбки со шлейфами моделируют на одношовной или двухшовной основе. К длине юбки по нижнему краю середины спины дают припуск на шлейф, крайнюю точку которого соединяют плавной выпуклой линией с любой точкой на линии подола бокового или заднего клина (точка соединения зависит от размера, формы шлейфа и характера силуэта). Под шлейф и подол подкраивают прокладку из плотной ткани, в цвет основной материи. Чтобы шлейф в движении не заворачивался, по краю следует пришить грузики. В целях гигиены и сохранения костюма подкладку шлейфа перекрывают тонкой мягкой полихлорвиниловой или полиэтиленовой пленкой, которая легко скользит по планшету сцены. После спектакля пленку протирают.

В эти годы встречаются цельнокроеные платья (рис. 124) с нарастающим или равномерным клешем от талии, от бедер, от колен и от икр. Нарастание клеша — от самого малого (5 см) до самого большого (косая нить по середине спины). Клинья раскашивают от середины переда, а также от второго, третьего клина назад. Нарастающий клеш, как правило, применяется в платьях со шлей-

фами, которые обрабатываются по общим правилам. Если цельнокроеное платье с нарастающим клешем должно спереди лежать плотно по фигуре, а сзади быть свободным и заворачиваться в «винт»,



то под него подводят нижнюю узкую юбку, которую крепят к швам переднего клина. Верх нижней юбки крепят к сантуру. Подол нижней юбки и платья обрабатывают отдельно. Прорешку нижней юбки пришивают по обе стороны застежки платья (с изнанки).

Ротонда двойная (рис. 125). В двойных ротондах верх из плотной ткани, внутренняя часть из легкой. Подкладка верхней части простегана на

ватине, тонком поролоне, байке и т. д. Подкладку с верхом вытачивают и выворачивают, а затем к ней крепят внутреннюю часть ротонды. Внутренняя часть также вытачена на подкладке и вывернута. На полочках и горловине внешнюю часть соединяют с внутренней. Место соединения маскируют отделкой.

Пояс проходит по линии талии спинки, как правило, он плотно прикреплен к середине спины. Иногда вытачки на спине разрезаны и пояс пропущен в них. Таким образом, пояс находится лишь на середине спины между вытачками, а от спинных вытачек к полам пояс проходит внутри, как сантур. На середине переда пояс снова выходит наружу, придерживая внутреннюю часть ротонды. Свободные концы пояса завязываются.

Амазонка (рис. 126). Жакет соответствует модному силуэту, но включает в себя элементы мужского костюма.

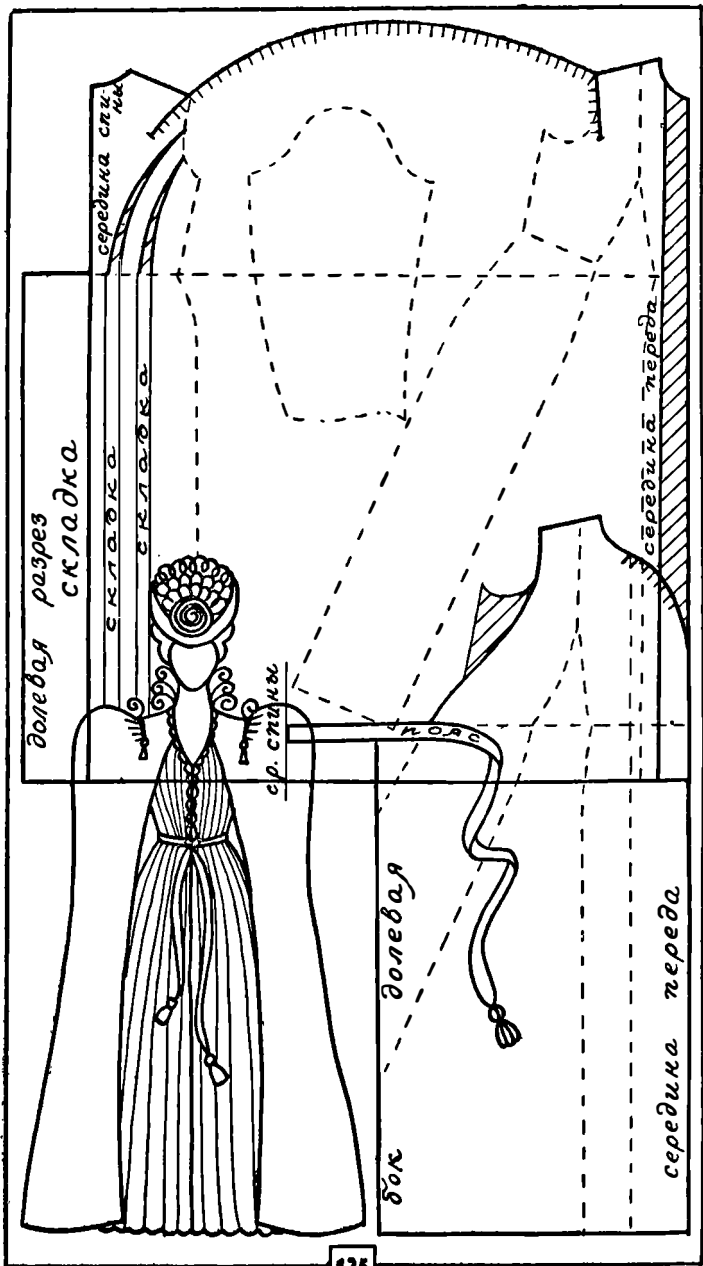
Во второй половине XIX века разработан специальный крой для юбок амазонки. Женское седло было односторонним, и наездница садилась в него правым боком. Таким образом, правая нога у нее была сильно согнута в колене, а левая вытянута к единственному стремени. Такая асимметрия позы породила асимметричную юбку, где правая сторона обеспечивает согнутую ногу (облегая ее как футляр), а левая удлинена, чтобы прикрыть до подъема вытянутую, вставленную в стремя ногу.

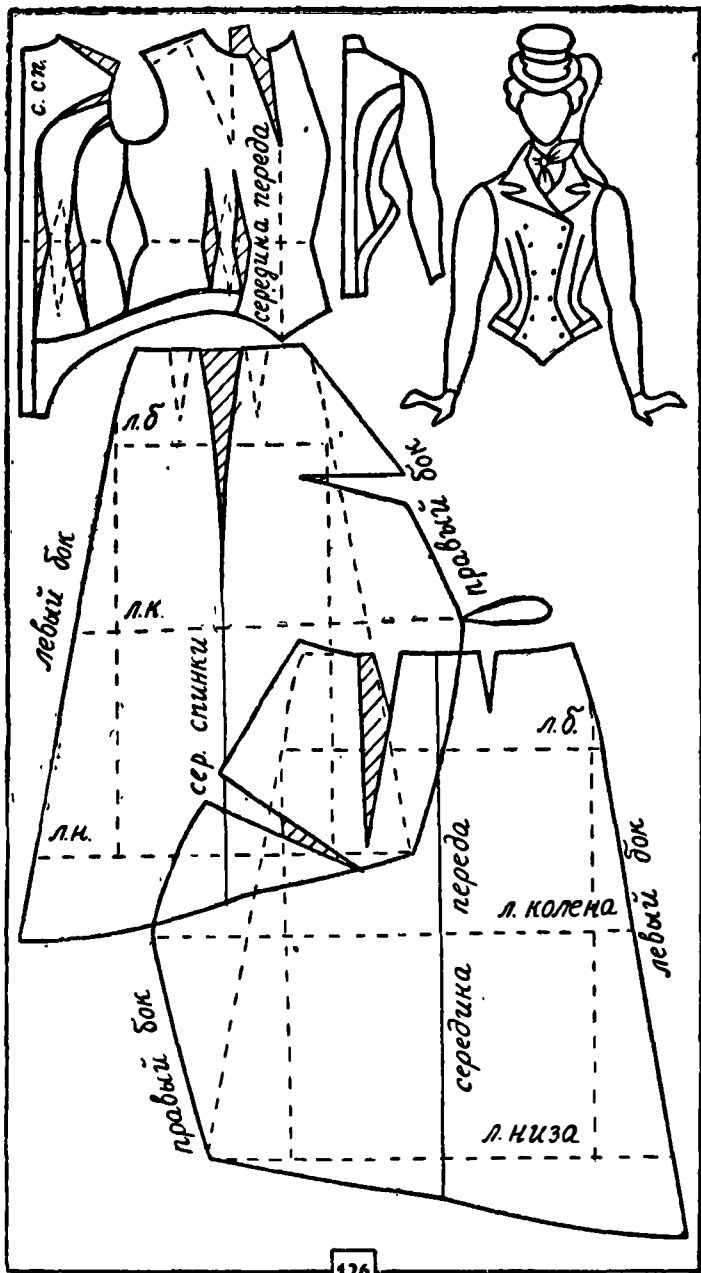
Длина вытачек на правом боку, обеспечивающих сгиб колена, равна расстоянию от талии до колена минус 6—8 см. Для определения формы правого бока снимают две дополнительные мерки: длину от талии до колена и объем бедер вместе с согнутым коленом (в сидячем положении).

Расчет самого широкого места юбки надо производить, исходя из этой мерки плюс 10—12 см на свободное облегание.

Длина вытачки на спине немного больше обычной.

Юбки моделируются на двухшовной основе. После всех нанесенных изменений к длине левого бокового шва прибавляют 10—15 см, а длина пра-





вого бока будет зависеть от дополнительных мерок.

Застежка в вытачке или в боковом шве. Обработывается, как у мужских брюк. Внутри карман. Юбка на плотном корсаже с крючками. С изнанки юбки к поясу пришивают кокетку из колленкора длиной 10—12 см. Целиком на подкладку ставят только спинку юбки.

На спинке юбки с правой стороны на 50 см от пола пришивают длинную (30—35 см) петлю. Сходя с лошади, наездница надевала на руку петлю, поднимая подол.

Жакет амазонки всегда кроили приталенным. Он нередко имел форму фрака.

Жакет шьют на подкладке (без прокладки), с костями, как лиф. Кости крепят на вытачках, на швах спинки и на боковых швах. С изнанки на линии талии к костям крепят плотный сантюр на двух крючках. На боковых швах подкладки, почти у низа жакета, пришиты два выстроченных долевичка с пробитыми дырочками (пистонами), которые служат креплением между юбкой и жакетом, в них продевают крючки, пришитые на юбке (место их уточняют на примерке). Посредине «хвостика» жакета изнутри прикр пляется третий долевичок с отверстиями для этой же цели. Застежка двойная. Левая пола жакета сверху до низу застегивается на крючки (пришитые к супатику, прикрепленному к правой доле) с изнанки. Правая пола накрывает эту застежку и, в свою очередь, застегивается на пуговицы. Края бортов и низ изделия отстрачивают.

Борта подкройные. На середине переда, у горловины, вытачка. Подкройной нижний край жакета сзади переходит в фалды. На фалдах две обтянутые шелком декоративные пуговицы.

Рукав двухшовный, сильно изогнутый. Внизу по линии локтя три декоративные пуговицы.

В канун первой мировой войны наступает кризис буржуазной идеологии. Капиталистический мир вступил в полосу империалистических войн. Общество, раздираемое противоречиями, порождает множество нездоровых идейных направлений.

Упаднические настроения, духовная опустошенность, аполитичность, проповедь аморальности — вот черты, которые характерны для буржуазной эстетики и искусства этого периода.

В costume еще резче прослеживаются две тенденции: деловой костюм становится строже, нарядный — более вычурным по форме. Черты стиля модерна проявляются острее, чем в 900-е годы. Увлечение искусством Японии привело к появлению покроя «японка», который использовали почти во всех видах женской одежды.

Нарядное платье имело свободный мягкий лиф с напуском. Линия талии находилась на естественном месте или перемещалась несколько выше. Юбка в форме бочонка, заложена в мягкие складки у талии и заужена книзу.

Верхние одежды остаются те же, что и в предыдущий период, изменяясь лишь по силуэту и длине.

Появляются манто покроя «японка».

Головные уборы разнообразны по форме — тюрбаны, треуголки и другие, часто асимметричные и сложные по конструкции. Английские костюмы дополняли мягкой фетровой шляпой с небольшими полями.

Обувь нарядная и разнообразная. Это всевозможные варианты туфель с острыми носками, на высоком каблуке и со сложными переплетениями ремешков на подъеме. Появляются туфли «лодочки». К английскому костюму носят обувь на низком или среднем каблуке, закрытую, со шнуровкой или застежками.

Увлечение пластичными, дающими мягкие, струящиеся и несколько вялые драпировки тканями (вуаль, маркизет, кисея, файдешин, шерстяные крепы) было особенно сильным в начале периода. Сно-

ва промелькнули мотивы античности. Вошедшие в моду разноцветные вышивки воспроизводили меандр, критскую волну и другие греко-римские орнаменты. Цвета спокойные, светлые, преимущественно холодноватые.

Верхние одежды шили из драпа, сукна, ратина. Модное сочетание светлой ткани с темным мехом или бархатом.

К началу войны в орнамент ткани проникают военные мотивы. Различные атрибуты воинской славы и доблести вышивают на шляпах, манто, платьях, а иногда и на белье. Цветовые сочетания контрастные, а порой резкие — бирюзовый, ярко-фиолетовый, все оттенки серого, белого с черным и т. п. Появились экзотические названия цвета: танго, морской волны и т. д. Тяжелые фактуры комбинировали с легкими: атлас с шифоном, бархат с крепдешинном, сукно с муаром, плотные шелка с тюлем или кружевом. Светлые шелковые ткани сочетали с темным мехом или бархатом. Бисером расшивали воротники, отделочные полосы, сумки, шляпы и целиком платья. Модны японские ткани и орнаменты. Их чаще всего используют для нарядных манто, головных уборов, шарфов. Встречаются полосатые ткани с контрастным сочетанием цвета.

Анализ композиции (рис. 127). Основой выразительности является пластичность решения всех объемов и форм.

Силуэт овальный, расширенный в области груди. Линия плеча мягкая, покатая, плавно переходящая в линию рукава. Линия талии чуть завышена.

Основные отношения:

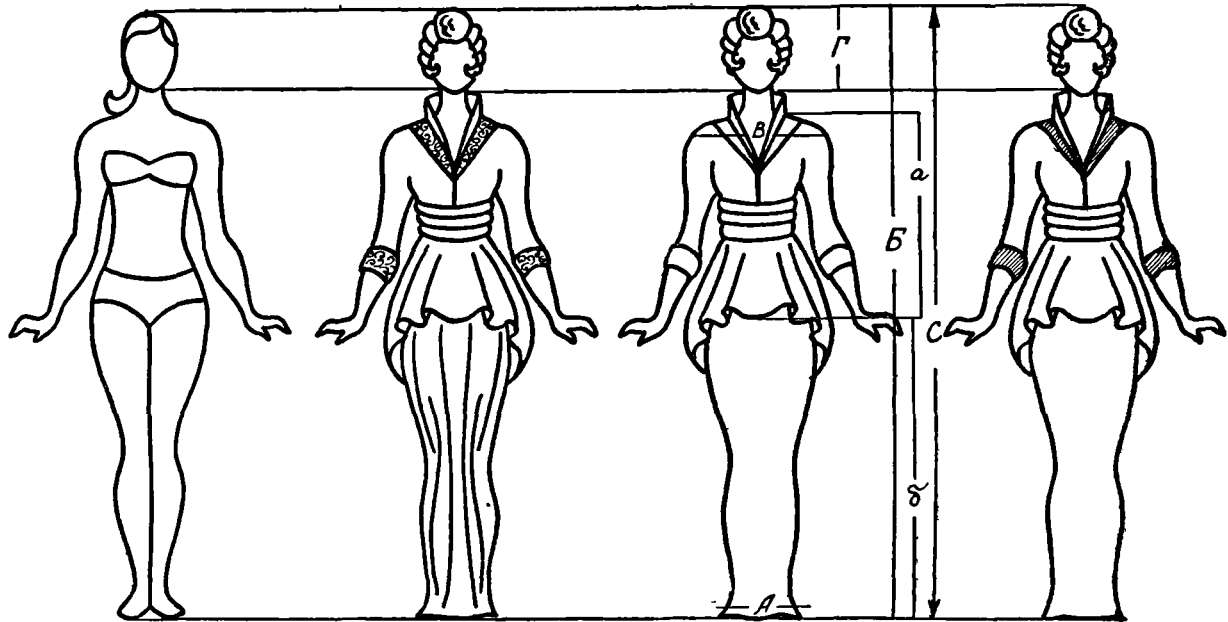
$$\text{Ширина юбки к росту} \quad \frac{A}{B} \approx \frac{1}{8}$$

$$\text{Размер головы к росту} \quad \frac{\Gamma}{B} \approx \frac{1}{8}$$

$$\text{Ширина плеч к ширине юбки} \quad \frac{B}{A} \approx \frac{2}{1}$$

$$\text{Длина лифа к длине юбки} \quad \frac{a}{\sigma} \approx \frac{1}{1,5}$$

Общий объем костюма гармонирует с объемом тела.



Объем груди несколько увеличен за счет свободного лифа и рукава. Движение формы сверху вниз, от этого фигура кажется неустойчивой. Линии преобладают мягкие, плавные. Основное направление линий диагональное. Цветовое решение в повседневных костюмах сдержанное, построенное на сочетании ахроматических тонов, может быть неожиданным и контрастным в нарядных и балльных туалетах. Декоративный акцент — отделка на груди и рукавах. Книзу количество отделки уменьшается.

Моделирование и технология. Платье отрезное по талии (рис. 128). Форма лифа мягкая. Талия несколько завышена. Крой «японка». Лиф может быть цельнокроеный с ластовицей и подрезами. Перед лифа состоит из двух деталей, спинка — из трех. Долевая нить совпадает с серединой переда, где проходит застежка.

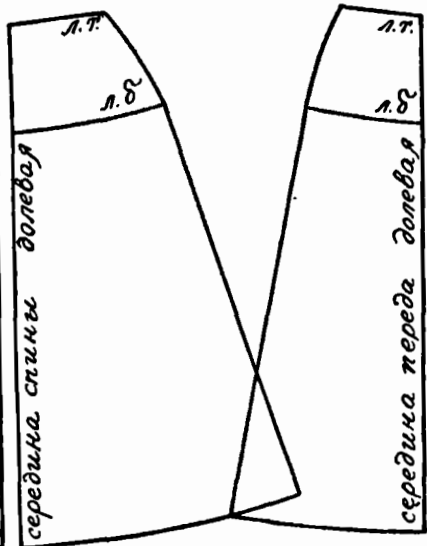
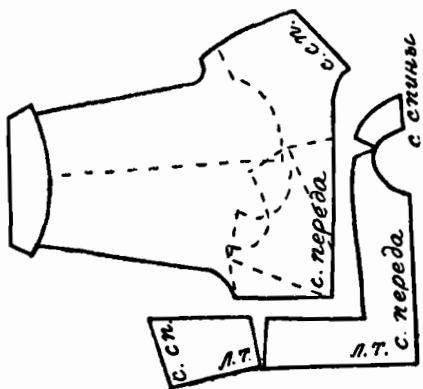
Под такой лиф можно сделать чехол, плотно облегающий фигуру, или дублюр на который платье крепят по горловине и линии талии. Застежку на дублюре и платье обрабатывают отдельно. Можно подкроить подкладку под детали лифа (перед и пояс). Рукав без подкладки. Под застежку, между верхней тканью и подбортом, следует проложить полоску колленкора или мадаполама шириной 6—8 см. Рукав с кокеткой либо втачивают, либо настрачивают на детали переда и спинки.

Воротники встречаются преимущественно большие, мягкой формы.

Низ рукава обрабатывают манжетой, застегивающейся на пуговицы.

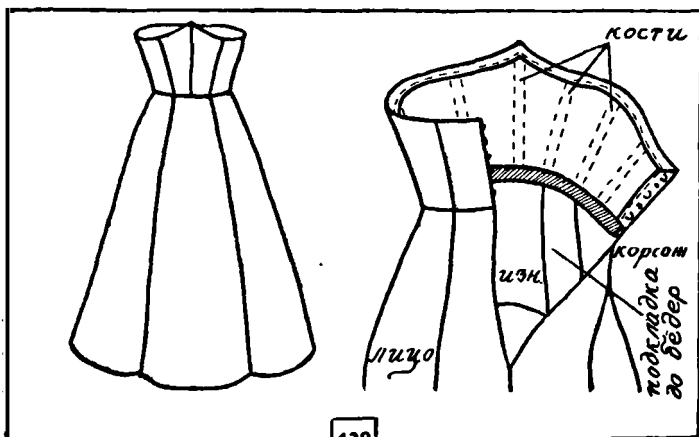
При моделировании юбки талевые вытачки закрывают и переводят вниз, образуя клеш. Боковые швы можно дополнительно раскосить. Юбку соединяют с лифом по линии талии. Под юбку (от талии до бедер) можно подвести подкладку, которую с изнанки крепят к боковым швам. Низ юбки обрабатывают обычным способом.

Часто встречается юбка с высоким корсажем (рис. 129). Высокий корсаж строится одинаково для современной и исторической юбки. Высота корсажа от 5 до 15 см. По швам пришиваются кости, как



у лифа. На линии талии крепится корсаж (сантюр).

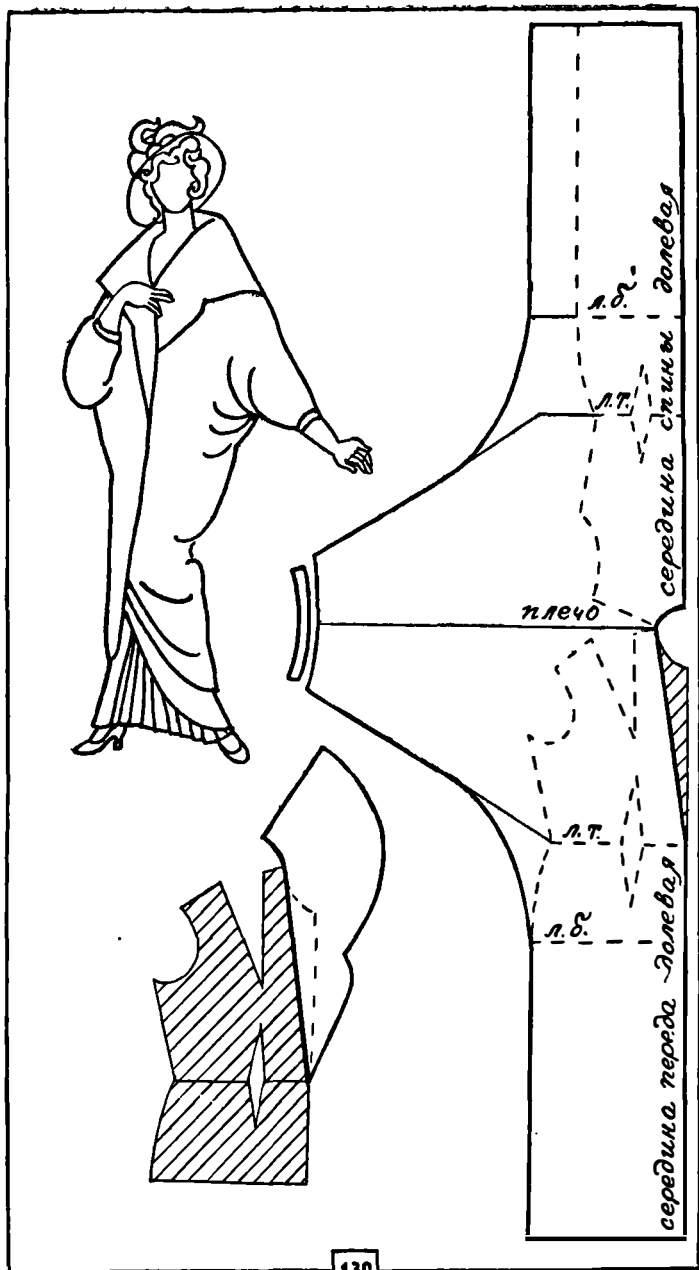
Высокий корсаж можно подкраивать к юбке любого фасона, но желательно, чтобы юбка была из плотной ткани. Застежка на крючках или молнии. Если застежка — молния, то к верхнему краю корсажа следует пришить пальтовый крючок. Если



129

юбка без подкладки, то от линии талии до линии бедер подкраивают прокладки.

Манто (рис. 136) моделируют на основе цельнокроеного платья. Середина переда и середина спинки обычной основы размещаются на одной вертикали. Эта вертикаль совпадает с долевой нитью на ткани. Если ширина материи позволяет, то на середине спинки пройдет сгиб ткани — долевая нить; если ткань узкая, по середине спинки пройдет шов. Сдежды такого типа, как правило, шьют из тонких и плотных шелков (обязательно на тонкой шелковой подкладке), которая легко и красиво драпируется вместе с верхней тканью, либо верхнюю ткань драпируют на подкладке. По краям манто (горловина, подол, запах) между верхней тканью и подкладкой следует проложить мадаполам, коленкор и т. д. Ширина прокладки 4—6 см. Обработка низа манто и рукавов взапаковку. Воротник (вместе с отворотом) подкройной. Обработка индивидуальная, в зависимости от формы.





СПЕЦИАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ

В этой главе объединены сведения о специфических театральных костюмах и приемах их изготовления, которые не вошли в предыдущие главы. К ним относятся хореографические каркасные и трансформирующиеся костюмы и толщинки. Костюмы, представляющие скорее жанр, нежели эпоху. Однако вероятность встречи с ними очевидна (каждый театр, например, включает в репертуарный план сказку). Кроме того, несколько полезных советов помогут более экономично, без ущерба для художественной стороны дела выполнить то или другое решение художника.

В театре профессиональном, народном и самодеятельном целесообразно, а иногда и необходимо шить трансформирующиеся костюмы. Чаще всего трансформация встречается в пьесах-сказках, где происходит всякого рода чудесные превращения на глазах у зрителей. Трансформация бывает разная, как и ее задачи. Иной раз при помощи трансформирующегося костюма решаются художественные задачи, связанные с действием пьесы, а иногда и чисто экономические. Один из приемов трансформации — дополнительные детали, которые изменяют характер костюма: воротники, пояса, баски, манжеты, пелерины, оборки, карманы. В платье, которое изображено на *рис. 131*, оборка со шлейфом и красиво разработанные при помощи отделок рукава могут быть пристегнуты на мелкие пуговицы и петли (в цвет платья) или на кнопки. Таким образом, повседневное платье 900-х годов (в театре

такие костюмы называют «горьковскими») превращается в нарядное вечернее платье. Другой прием: сделать по два комплекта рукавов к одному лифу



131

или два лифа к одной юбке: один обычный, будничной, а другой лиф более нарядный, пышно декорированный. Третий прием: двусторонние юбки, плащи и другие части костюма. В таких случаях подкладка другого цвета является как бы вторым «лицом». Используя одновременно эти приемы, можно добиться нескольких вариантов изображения в нескольких спектаклях. Интересен прием

трансформации с использованием черного бархата. На фоне черного бархата черный костюм не виден. Снимая или надевая цветные детали, можно внезапно появиться или исчезнуть, можно «убрать», например, ногу или руку или даже голову, набросив темный капюшон или быстро надев маску.

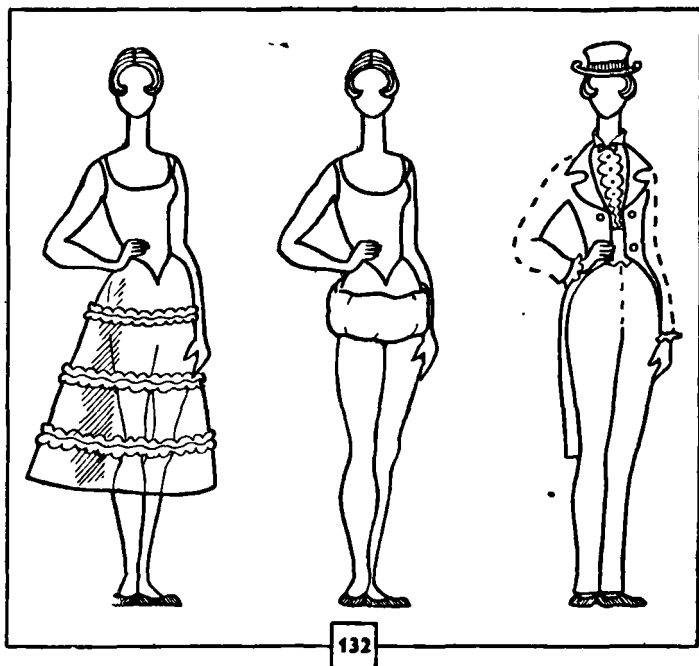
В каждом отдельном случае трансформация тщательно продумывается художником и закройщиком (в соответствии с задачей, которую конкретно решают в данном случае). Необходимо учитывать быстроту перемены костюма, продумать технологию (особенно застежки), чтобы можно было легко снимать и надевать отдельные части костюма.

Часто трансформация построена на быстрой смене костюма — на глазах у зрителя на авансцене, а не за кулисами. Мгновенно, как бы сам собой падает костюм, а под ним оказывается «занаряжен» другой. Например, под фрачным бальным мужским костюмом занаряжена длинная юбка в сборку и изящный маленький лиф. Разумеется, нижний костюм должен быть сделан из самого тонкого и по возможности немнущегося материала.

На *рис. 132, а* вы видите актрису в «занаряженном» костюме. Юбка завернута вокруг бедер таким образом (*рис. 132, б*), чтобы сразу развернуться, как только упадут перекрывающие ее брюки. На *рис. 132, в* — актриса в верхнем мужском костюме. Показаны места, где проходит струна. Места эти условны, так как в каждом конкретном случае трансформация костюма требует иных конструктивных решений. Выполняется это следующим образом: левая и правая брючины не сшиты, а соединены по линии слонки струной или леской, протянутой в невидные зрителю петли от металлических крючков. Брюки должны плотно прилегать к телу по линии талии. Отрабатывается движение актера, которым он сразу выдергивает леску, и брюки падают. Второе движение — и фрак, соединенный с манишкой, падает вслед за брюками. По этому же принципу можно сделать рукава, воротник и прочие детали, если, например, целый в первом акте костюм должен быть затем порван.

В сказочных спектаклях нередко для костюмов,

как и для декораций, применяют светящиеся краски, которые, как известно, при обычном освещении не видны, зато очень эффектны под ультрафиолетовыми лучами. Правда, осветить одного актера трудно, но когда нужно преобразить всю картину,



А

Б

В

можно мгновенно перенестись из трущоб во дворец, а нищенские рубища превратить в великолепные придворные костюмы из дорогих орнаментированных тканей (например, в спектакле «Принц и нищий»).

Современный танцевальный костюм в основном состоит из трико-эластик с добавлением элементов из ткани. Пачки шьют из нейлонового жесткого тюля. В данной главе предлагается несколько классических балетных костюмов (для хореографических фрагментов), которые изготавливают из тарлатана, марли, тюля и т. д.

Расчет классической балетной пачки (рис. 133, а).

1. Из тарлатана (шир. 63 см).
2. Из марли (шир. 70 см).

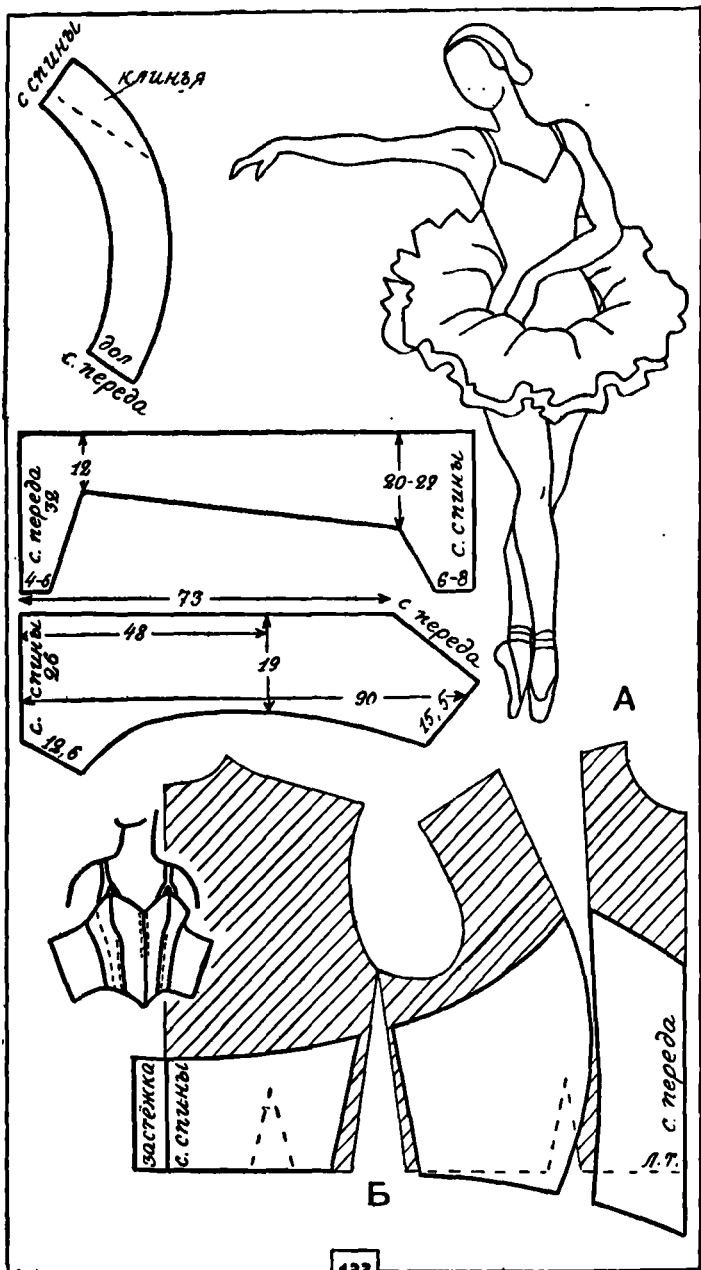
Из тарлатана				Из марли			
№№ юбки	ширина юбки в М	величина полотнища в М	к-во полотниц	№№ юбки	ширина юбки в М	величина полотнища в М	к-во полотниц
1	2	3	4	1	2	3	4
1	5,0	0,30	8	1	4,90	0,30	7
2	4,38	0,27	7	2	4,20	0,27	6
3	3,88	0,24	6	3	3,50	0,24	5
4	3,13	0,21	5	4	3,15	0,21	4,5
5	2,50	0,23	4	5	2,80	0,23	4

Пачка состоит из пяти юбок-оборок, кокетки и трусиков. После раскроя (по расчету) полотнища стачиваются на машинке (двумя швами без подгиба).

Каждая предыдущая юбка короче последующей на 3 см. Но последняя, пятая юбка («ножки»), увеличивается на 2 или 3 см против предыдущей, четвертой юбки. Длина юбок сейчас имеет тенденцию к укорочению (это зависит от эскиза).

Из основной ткани кроят две кокетки: нижнюю и верхнюю. Каждая в два слоя. Обычно по ширине материала кокетка не проходит, и добавляют клинья, края которых накладывают на кокетку и настрачивают двумя строчками. Сзади пристрачивают долевички для застежки. Верхний край каждой кокетки надсекают и сострачивают в два слоя. Затем их выворачивают. Когда кокетки вывернуты, нижний край на верхней кокетке прострачивают один раз, а на нижней кокетке два раза. Верхнюю и нижнюю кокетки соединяют только по верхнему краю и застежке. Прежде чем строчить кокетку, меряют и накальвают ее точно по фигуре. Длину кокетки (10 или 11 см) можно менять по желанию.

Юбку складывают по середине переда (по середине полотнища, а не по шву), по краю низа юбки



вырезают зубцы на специальном приспособлении к швейной машине или вручную ножницами. Вручную зубцы вырезают в два приема:

1. Вырезаются уголки.

2. Скругляются уголки.

Затем первую и вторую юбки накладывают одну на другую и от середины переда собирают через верхний край на одну крепкую нитку до середины спины, припосаживая более широкую юбку на более узкую. Правая и левая стороны должны быть собраны одинаково. На конце нитки делают большой узел, чтобы за него можно было стягивать сборку.

Также собирают третью и четвертую юбки, но, перед тем как собирать на нитку, их складывают вместе и срезают 3 см по линии талии от середины спинки, сводя на нет к середине переда. Пятую юбку («ножки») срезают по нижнему краю. Она собирается на одну нитку (также к краям, начиная от середины переда) с заранее заготовленными трусиками. Затем у пятой юбки сшивают полотнища между ног.

Первую и вторую юбки, собранные вместе, пришивают на нижний край (с изнанки) верхней кокетки. Сборки на талии распределяют так, чтобы большая их посадка была сзади и с боков, а спереди совсем немного.

Третью и четвертую юбки, собранные вместе, пришивают также на нижний край верхней кокетки.

Пятую юбку и трусики, собранные вместе, пришивают на нижний край нижней кокетки. Затем верхнюю кокетку и нижнюю соединяют по краям на руках. Посадку и соединение деталей пачки начинают от середины переда и заканчивают на середине спины. К верхнему краю кокетки на талии пришивается пальтовый крючок.

Для того чтобы пачка в танце не разлеталась, юбки соединяются между собой длинными нитяными ножками (6—7 см).

Прорешка делается по середине спины и равна половине длины юбки. После того как трусики стачаны и задняя прорешка обработана, вставляют резинку для ног. На линии талии трусиков резин-

ку не вставляют, так как их собирают вместе с пятой юбкой («ножками»).

Лиф балетный (к пачке) (рис. 133, б). При крое строго соблюдается долевая нитка. Как правило, вытачку на спинке убирают и распределяют в бока, следовательно, боковая вытачка увеличивается на глубину вытачки спинки. Если фигура полная или недостаточно стройная, вытачку оставляют. Шнип равен 4—6 см (от линии талии до края). Переднюю талевую вытачку переносят к середине переда (это зрительно сужает фигуру). Талевую и нагрудную вытачки соединяют, образуя фасонную линию. Задний шнип равен 2—4 см (от линии талии до края).

Лифы делают на подкладке и на костях (передняя длинная, две боковые и две задние короткие), но не на дублюре. Сверху покрывают тюлем по косой нитке (как показано на рисунке штрихом). Тюль закрывает лиф и кокетку пачки и крепится к нижнему краю кокетки. Эту операцию производят вручную на манекене. Тюль, обтягивающий балетный лиф, носит название «затяжки». Бретели делают резиновые или из ленты, внутрь которой вставляют резинку.

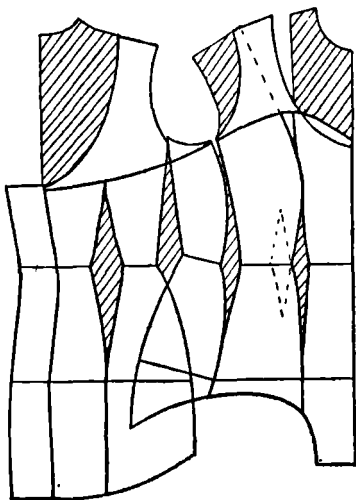
В лиф для акробатических номеров резинку вставляют в боковые швы, под рукой, в середине переда и т. д.

Кираса (патрон) бязевая (на полную фигуру) (рис. 134). Кроме обычных мерок снимаются три дополнительные:

- 1) длина от высшей точки плеча до лобка (АВ)
- 2) длина от 7-го шейного позвонка до низа ягодиц (АВ₁)
- 3) окружность ноги у бедра.

Расчет вытачек по талии обычный, но сумма вытачек делится на четыре, а не на три. Патрон плотно облегает фигуру. На затяжку со швов ничего не снимают. Припуски на швы и на застежку обычные. Кирасы могут быть с выкройными бретелями и без них (тогда пришивают бретели из ткани или резины). Долевая нить проходит по середине переда и спины и по середине каждого бочка. Две передние вытачки самые маленькие, по глубине

одинаковые, боковая — самая большая, а задняя — средней величины. Например, сумма вытачек — 15 см: две передние по 3 см (в сумме — 6 см) — задняя — 4 см, боковая — 5 см. Разумеется, при отклонении фигуры от нормы эти отношения могут



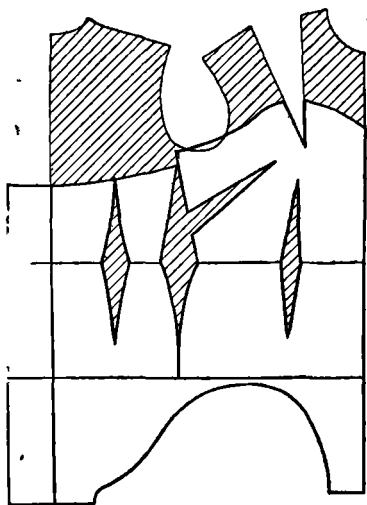
— 134 —

меняться. Середина спины слегка приталена (от 1 до 2,5 см). На ягодицах делают вытачки и внизу вокруг ноги продергивают резинку. Если объем бедер маленький, вытачки не нужны. Патрон сшивают стачным швом и разутюживают. Верх и низ обрабатывают подкройной бейкой. Застежка на крючках, встык. На талии крепят сантюр.

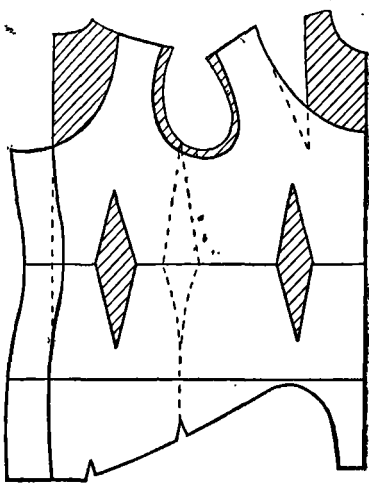
Кираса (патрон) тюлевая (рис. 135, а). Мерки те же, что на предыдущей кирасе. Тюлевая кираса кроится двойной. Припуск на швы — 1 см. Уточняется на фигуре, так как тюль тянется по-разному (тюль лучше предварительно продекатировать). Технология такая же, как для предыдущего патрона, но крючки пришиваются прямо к тюлю, а петли на тесьму. Бретели резиновые. Сзади в нижний край трусов вставляют резинку.

Кираса (патрон) из трикотажа (рис. 135, б). Мерки те же, что в предыдущих кирасах. Никаких припусков, в том числе на швы. Вытачки

забираются глубже, чем по меркам (на 1 см). При нормальной фигуре не надо делать боковых швов и вытачек. Если бедра выпуклые, на боку делается вытачка. Сзади линия спины вогнута на глубину вытачки (расчет вытачек: сумма вытачек, деленная на три). На середине спины дают припуск на мол-



— 135 —



— 136 —

нию, так как театральная застежка здесь не удобна, хотя и возможна (с тесьмой под крючками и петлями).

Кираса (патрон) может быть основой другого костюма, который крепится на нее сверху, а может быть самостоятельным костюмом. Если кираса сама является костюмом, то ее шьют, как и другие театральные костюмы, на подкладке. Подкладку кроют, сметывают и меряют. Затем размечивают и после необходимых исправлений подкраивают верх. Во время примерки подкладки следует особое внимание обратить на вытачки, от которых зависит форма патрона. На грудь подкраивают слой подкладки из тюля, нижний край которой крепят к сантюру. К этой подкладке пришивают заготовленные заранее выстроченные чашечки (они держат форму).

В остальном кираса (патрон) обрабатывается обычно. Цирковые патроны иногда от талии вниз делают на резинках или, как французские занавески, на шнурках. В этом случае от талии вниз кирасу удлиняют в полтора-три раза, в зависимости от толщины ткани. Верх с подкладкой от талии вниз прострачивают вертикальными параллельными строчками на ширину резинки. Резинки, закрепленные у линии талии, продергивают в гнезда. Всю нижнюю часть патрона собирают и резинки крепят внизу. Такие патроны делают с сантюром. Верх патронов-костюмов обильно декорируют.

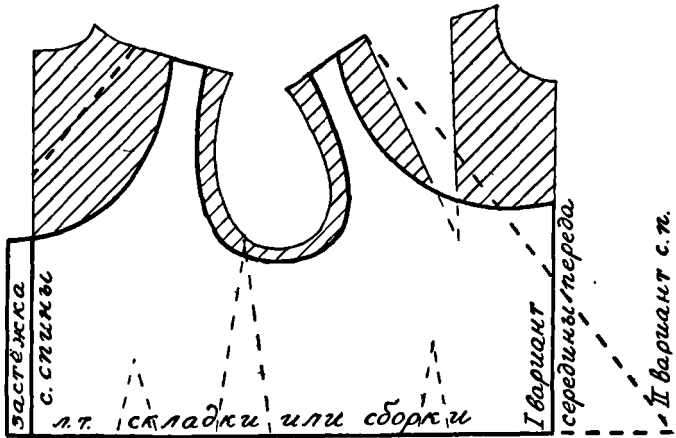
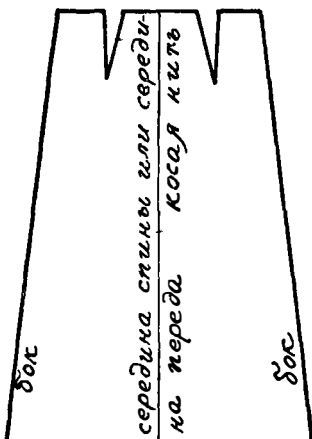
Хитон (рис. 137) — это классический репетиционный костюм, а также самостоятельный костюм в спектакле. Хитоны выполняются из таких тканей, как жоржет, шифон, газ, эксельсиор и т. п. Мы рассматриваем два варианта хитона.

1. Лиф стачивают по вытачкам и боковым швам. Горловину и пройму обрабатывают кантом или подкройной бейкой. Если лиф драпированный с запахом, края запаха обрабатывают подрубочным швом или краевой строчкой, а пройму — кантом или подкройной бейкой. Низ лифа собирают на двойную машинную сборку и соединяют с юбкой.

Юбку хитона по бокам не стачивают или стачивают на одну треть. По линии талии собирают на двойную сборку. Края полотнищ юбки по бокам и низу обрабатывают краевой строчкой или подрубочным швом. Длина юбок не стандартная (от колена до середины икр).

2. Лиф со вставным углом спереди. Угол кроют двойной. В боковые швы втачивают пояс, два конца которого завязывают сзади. Лиф хитона стачивают с юбкой и крепят на сантур шириной 4—6 см, плотный, туго затягивающий талию. Застежку делают сбоку (крючки, петли или молния).

Пачка с обручем (сталькой). В последнее время все чаще встречаются пачки с меньшим количеством коротких юбок-оборков. Для того чтобы пачка была пышной, в одну из юбок вставляют стальку, которая держит не только эту юбку, но и другие, расположенные над ней. На трусы крепят оборки.



В зависимости от эскиза, роста балерины и ткани длина юбок различна. Верхняя юбка может быть длиной от 30 до 23 см, остальные соответственно короче. Пачки шьют из театрального тюля или марли. Здесь даны два варианта.

Первый вариант. Кроют три юбки из тарлатана. Во второй юбке на расстоянии 15—18 см от талии вставляют стальку в предварительно заготовленное гнездо. Край юбки падает свободно. Длина стальки 2 м. Третья юбка, по существу, является первой из десяти оборок, которые нашивают на трусы. Ширина ее — 15—16 см. Каждая следующая оборка на 1 см уже предыдущей. Их густо собирают и нашивают по горизонтали сверху вниз до перемычки. На перемычке между ног по вертикали (то есть перпендикулярно к оборкам) нашиваются узенькие (1,5—2 см) рюши, собранные и простроченные посередине.

Второй вариант. Верхнюю юбку кроют из театрального тюля. Две другие из марли. Разница в длине между юбками — 5 см. К третьей юбке по нижнему краю пришивают собранную оборку, ширина которой 10—12 см. Оборку пришивают таким образом, чтобы в месте ее соединения с юбкой образовался карман для стальки. Длина стальки 1 м 85 см. Обруч держит все три юбки. От юбок вниз по трусам сзади нашивают горизонтальные оборки. Верхняя оборка шириной 8 см, а самые нижние две-три оборки шириной 3,5 см.

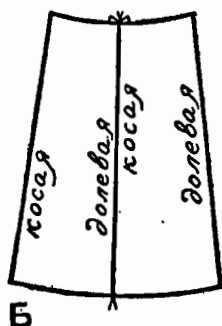
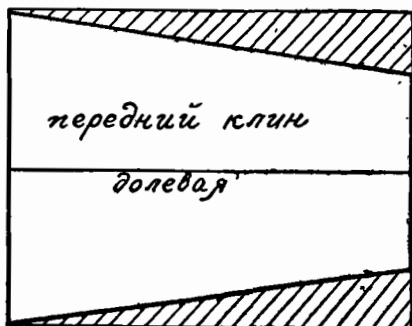
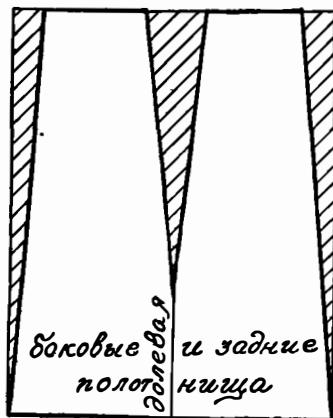
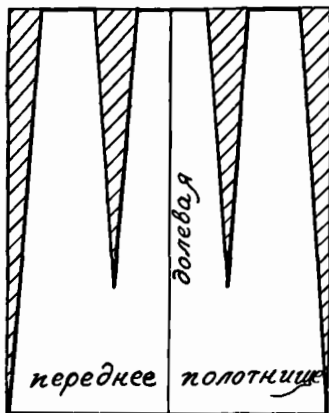
«Шопеновская» пачка (рис. 138) делается из марли и газа, тарлатана и газа, просто газа или нейлонового тюля.

В отличие от классической пачки «шопеновская» состоит из трех, а иногда и из двух юбок. Длина юбок зависит от эскиза художника, роста балерины и плотности ткани, то есть каждый раз кроится по специально снятым меркам. Здесь даны два варианта «шопеновских» пачек.

Первый вариант (рис. 138, а). Верхнюю юбку кроют из пяти полотнищ газа или другой легкой ткани. Например, из капрона, сетки, эксельсиора, тюля и т. п. Среднюю юбку кроют из шести полотнищ тарлатана (или из марли, но тогда соот-



кокетка



Б

ветственно надо уменьшить количество полотнищ, так как ширина тарлатана 60 см, а марли — 80). Нижнюю юбку кроют из семи полотнищ тарлатана. Если две нижние юбки делают из марли, ее предварительно крахмалят. Верхнюю газовую юбку не крахмалят. В пачках, выполненных целиком из газа, подкрахмаливают только нижние юбки. На переднем полотнище юбки по линии талии с обеих сторон снимают 4—6 см. Скос клина книзу сводят на нет. Затем, отступя от середины переда на 7—9 см, делают вытачки глубиной 8 см, не доходящие до подола на 20—25 см. На остальных (боковых и задних) полотнищах по линии талии также снимают 4—6 см, а по середине каждого полотнища по одной вытачке глубиной 8—12 см, также не доходящих до подола на 20—25 см. Кокетку кроют и обрабатывают точно так же, как у классической пачки. Длина кокетки — 12 см. По верхнему краю кокетки можно нашить тесьму, переходящую сзади в завязки, но чаще кокетка застегивается на большой (желательно пальто́вый) крючок.

Нижнюю юбку собирают сверху на сборки и вшивают между нижними краями кокетки, как и в классической пачке. Среднюю юбку пришивают, отступя кверху от нижней на 6 см. Ее собирают в сборку, накладывают на кокетку (лицом на лицо) линией талии на линию пришива на кокетке, прострачивают по сборке (со стороны сборки) и отворачивают. Верхнюю юбку пришивают так же, как среднюю, отступя от верхнего края кокетки на 1 см. Лиф к «шопеновской» пачке делают такой же, как и к классической.

Второй вариант. «Шопеновскую» пачку (рис. 138, б) кроют из клиньев, без вытачек. Для построения клина сверху по линии талии на переднем полотнище снимают с обеих сторон по 8—12 см. Далее идут по два одинаковых боковых и задних клина. Количество их различно и зависит от эскиза и ширины ткани. Боковые и задние клинья кроют с одной стороны по долевой нити, а с другой делают скос в 8—15 см. Раскошенная сторона уравнивается с долевой. Сшивают долевые стороны с косыми. Припуск на застежку делать не

надо. К верхнему краю кокетки пришивают крючок.

Количество клиньев на верхней юбке зависит также и от плотности ткани. При более плотной ткани ширина верхней юбки допускается на два клина меньше ширины нижней юбки. При легкой ткани (типа эксельсиор) верхнюю юбку увеличивают на два клина против нижней. Крой верхней и нижней юбок может быть одинаковым, иметь разную ширину, но может быть и разным.

Клинья юбок либо стачивают между собой, либо они падают свободно. Но сшитые между собой клинья накладывают друг на друга или соединяют встык. Верх обрабатывают поясом, от которого клинья расходятся свободно. Каждый клин внизу можно сделать круглым или овальным. Размеры кокетки бывают разные (ширина от 3 до 18 см). Если кокетка небольшая, то лиф ее перекрывает.

Нижняя юбка под народный танцевальный костюм. Ее моделируют на двухшовной основе. Кроют с обычными припусками. В боковых швах — встречная складка для свободы движения. Застежка сзади. Вытачки могут быть закрыты и перенесены вниз (раскlesh). По подолу может быть оборка. Пояс обычный, застежка на крючках, пуговицах или тесемках.

Обрабатывают танцевальную нижнюю юбку обычным способом, отделяют низ юбки узким или средней ширины кружевом. В низ юбки, чтобы она не западала, вшивается шнур (иногда вставляется обруч из стальной проволоки). Шнур в кулиску вшивается очень плотно.

В театральном костюме встречаются мягкие и жесткие конструкции, изменяющие фигуру. При помощи различных конструкций можно исправить фигуру (например, с помощью корсета или грации) или деформировать, пристроив на спине искусственный горб. Каркасы и толщинки помогают воссоздать силуэты исторических костюмов и костюмов фантастических, необычных, сказочных. Чиполлино, лешие, сахарные головы, чернильницы, кукурузы, лимоны, пенечки и другие персонажи ска-

зочных сюжетов оживают на сцене с помощью разных форм каркасных костюмов и масок.

Каркасный костюм делается по эскизу и чертежу художника. Заготовленный заранее, сваренный из стальной проволоки, каркас одевается в пошивочном цехе тканью, декорируется и передается художнику для окончательной обработки.

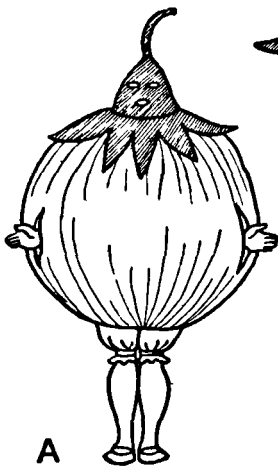
Необходимо тщательно продумать, как надевать и снимать каркас, не повредив костюм. Каркас может состоять из двух половин, соединенных с одной стороны шнуром, а с другой — завязками. В некоторых случаях каркас можно надевать целиком через голову.

Рассмотрим два варианта.

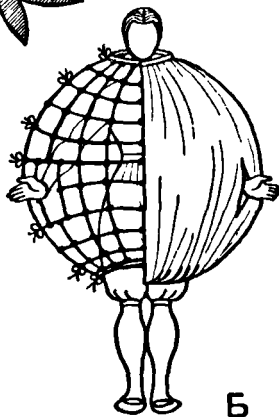
Первый — костюм синьора Помидора. Сварен круглый каркас, на котором смонтирован весь костюм (*рис. 139, а, г*). На сваренный каркас надевают сшитый из клиньев чехол (*рис. 139, б*). У горловины чехол собирают на сборку и крепят к каркасу. Внизу в некоторых случаях ткань также собирают на сборку и крепят к каркасу.

Может быть иной вариант. Внизу ткань чехла опускается несколько ниже каркаса и собирается на резинку. Обычно у шеи делают зеленый воротник, похожий на фрез. Если воротника нет, а на голову и лицо актера надевают колпак с пелериной, изображающий хвостик помидора, то голос пропадает, тонет внутри каркаса. Тогда к «горловине» каркаса необходимо прикрепить воротник-стойку из трикотажа или эластика, который закроет промежуток между каркасом и шеей. Под каркасный костюм в тех местах, где он прикасается к телу (плечи, бедра, верх спины), необходимо прикрепить ватные или поролоновые подушки, чтобы не травмировать тело и не причинять боли. На *рис. 139, в* показана подушка на спине актрисы, предохраняющая лопатки, плечи и шею.

Второй вариант — Буратино (*рис. 140*). Каркас держится на плечах актера или актрисы, поэтому под него необходимо сделать подплечники из ваты либо поролона, на которые он должен опираться. Перед тем как приступить к монтажке костюма,



A

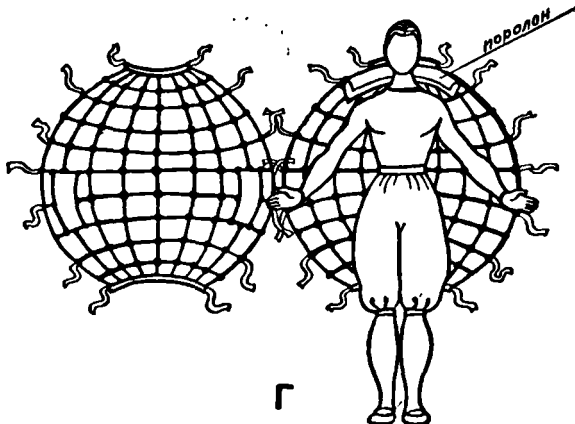


Б



*ватная
подушка*

В

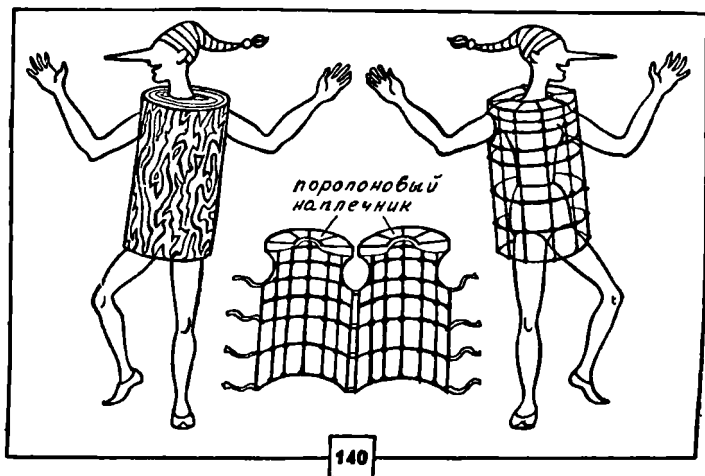


поролон

Г

весь каркас тщательно обматывают сложенным вдвое марлевым бинтом на сгибах и в местах пересечения проволоки. Бинт закрепляют нитками. К бинту крепят защитные подушки.

Способ обтяжки такого каркаса иной. Его можно затянуть тонкой тканью, на которую затем накрепить заготовленную заранее «кору».

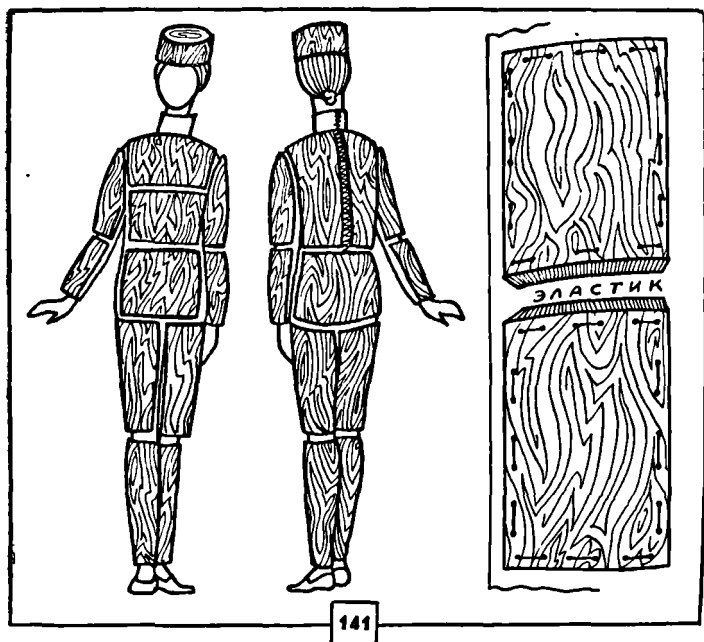


Каркасные костюмы не похожи друг на друга, а поэтому в каждом отдельном случае требуют специально продуманной конструкции и технологии.

Нередко каркасную конструкцию заменяют пенопластом, поролоном (рис. 141), которые прикрепляют на эластичное трико. Поролон или пенопласт можно красить, а можно обтянуть тканью с нанесенным на нее предварительно рисунком. При этом надо учитывать свободу движения рук и ног.

Существует много различных толщинок (рис. 142), выполняющих самые различные функции в театральном костюме. Простейшие из них — вкладки в бюстгалтеры, подушки для увеличения ягодиц. К простым толщнкам относятся и маленький горб, живот и т. д. Но бывают сложные толщинки, которые требуют глаза художника и рук скульп-

тора, когда, например, из тонкого стройного актера надо сделать Квазимодо или Добрыню Никитича. Тогда на манекен накладывают слой марли и последовательно слой за слоем накладывают вату, создавая необходимую форму. По мере того как

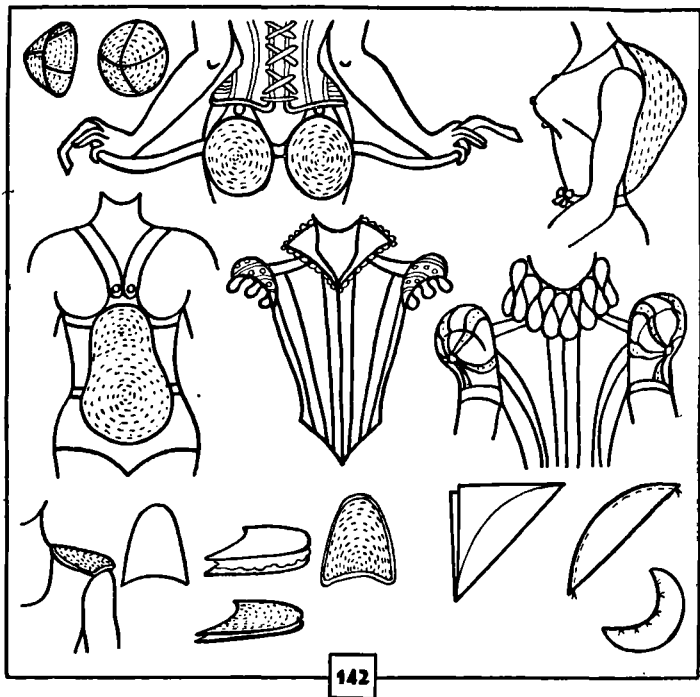


вата накладывается, ее простегивают большими свободными стежками. Когда нужная форма «вылепилась», ее сверху накрывают слоем марли, которую сначала прикалывают к вате булавками. После этого всю толщину осторожно снимают с манекена и, разложив на столе, окончательно закрепляют в нужных местах. Стегать вату надо легко, выпуклые места (грудь, живот, горб и пр.) обходить стежками по спирали, начиная от основания.

Трудно делать «мускулатуру» для рук и ног. Наметить ее надо на человеке, а потом «доводить» на столе. Эти толщинки крепят на теле с помощью

тесемок. В процессе работы толщинки надо смотреть на расстоянии, чтобы исправить недостатки.

Вату теперь нередко заменяют поролоном. Однако из него не сделаешь любой формы, да и тело не дышит под поролоновой толщинкой. Поэтому



поролон хорошо либо частично добавлять к вате, делая из него небольшие детали, либо выстригая по всей поверхности отверстия для вентиляции. Поролон с отверстиями довольно легко рвется, поэтому целесообразно помещать его, как и вату, между двумя слоями марли. Большие толщинки (закрывающие, например, весь торс) следует делать из двух половин, которые можно соединить тесемками или застежкой. Все толщинки по краям, по горловине, проймам, по низу обшивают тесьмой или бейкой.

К толщинкам относятся также валики на плечах, которые могут быть конструктивным или чисто декоративным элементом.

В первом случае валик подшивают с изнанки к окату рукава, и он держит пышный рукав (жигу, буфф или «фонарик»). Валик кроют двойным. Выстрачивают на машине, причем оставляют небольшое отверстие. Затем его выворачивают и набивают ватой, после чего отверстие зашивают и готовый валик прикрепляют у оката к вшитому рукаву. Валики можно делать и из поролон, причем декоративные валики из поролон иногда ничем не покрывают, а подкрашивают в нужный цвет (поролон хорошо принимает анилиновые красители, масло, бронзу и алюминий) и украшают.

Примерно по такому принципу, как валики, делают подплечники. В отличие от валиков подплечники к горловине делают тоньше, а к плечу толще и обязательно простегивают.

При простежке подплечник следует держать слегка согнутым посередине и, затягивая нитку, фиксировать его в этом положении.



С Л О В А Р Ь Т Е Р М И Н О В

А

- Ажур* — сквозная, тонкая, кружевная ткань.
- Азям* — вид грубого некрашеного крестьянского сукна. Крестьянский верхний кафтан.
- Акант* (греч.) — тропические травы или кустарники семейства акантовых. Форма листьев аканта используется в орнаменте.
- Аksamит* — старинное название бархата с узором, образованным неразрезанным петельчатым ворсом.
- Алтабас* — персидская парча.
- Амазонка* — костюм для верховой езды.
- Ампир* — художественный стиль эпохи империи Наполеона I (1801—1814). Этот стиль, выражавший эстетические вкусы крупной французской буржуазии, ориентировался на античное искусство (Древняя Греция, Древний Рим). Прославлял военные победы Наполеона. Главные черты: строгость, монументальность, величественность.
- Античное искусство* — искусство Древней Греции и Рима, воплощавшее эстетический идеал совершенного, доблестного, гармонически развитого человека. Главные черты — пластическая выразительность, четкость формы, ясность членений.
- Аппликация* — создание орнаментов путем нашивания или наклеивания на основную ткань отдельных элементов узора, вырезанных из разноцветных и разнофактурных тканей.
- Армяк* (армячина) — ткань из верблюжьей шерсти, была распространена в России; сшитый из армячины крестьянский кафтан.
- Атлас* — шелковая ткань, имеющая особое переплетение, благодаря которому у нее гладкая, блестящая поверхность с лицевой стороны.

Б

- Барокко** — художественный стиль XVII — начала XVIII века, получивший развитие в западноевропейских странах и прославлявший абсолютизм. Главные черты — преувеличенный пафос, насыщенная парадность, декоративность, контрастность и динамичность форм.
- Бархат** — шелковая ткань с мягким густым и низким ворсом на лицевой стороне.
- Бархат рытый** — бархат с вытканым орнаментом, причем на местах орнамента ворса нет.
- Баска** — гладкая оборка, которая крепится к поясу или линии талии.
- Бассонная тесьма** — тесьма с вытканым узором.
- Бахрома** — кайма, один из краев которой снабжен рядом свободно свисающих нитей, шнурков или других подвесок.
- Бейка** — вырезанная из ткани по косой нитке полоса (лента). Применяется для отделки платьев.
- Берта** — косынка с длинными концами, завязывающимися за спиной.
- Бижутерия** — ювелирные украшения.
- Бисер** — мелкие стеклянные бусы; часто применяются для вышивки.
- Блестки** — плоские украшения разной формы из блестящей пленки, употребляющейся для вышивки.
- Блочки** — металлические расширяющиеся кверху трубочки, которые вставляются в отверстия для шнура и закрепляются в них.
- Бляха (бляшка)** — кованая металлическая пластинка, иногда с отлитым или чеканным узором. Служит для украшения одежды или как отличительный знак.
- Боа** — шарф из хвостов или сшитый чулком из меха, пуха, страусовых перьев и т. д.
- Бортовка** — плотное суровое полотно, прокладываемое в некоторых изделиях по бортам, по краям и т. д.
- Бортовой волос** — специальное волосяное полотно, применяющееся для уплотнения изделия.
- Бочок** — боковая отрезная деталь у полочки или спинки лифа, или у юбки.
- Браница (брань)** — узорная ткань, где основа при ткани перебирается по узору.

Броше — легкая прозрачная шелковая ткань, на которой вытканы золотой или серебряной нитью отдельные орнаментальные медальоны, разбросанные по всей поверхности ткани.

Бретель — тесьма, лента или обработанная полоска ткани, перекинута через плечо и скрепляющая полочку и спинку в сильно декольтированном платье.

Брызжи — воротник, манжеты, полосы, собранные в густую складку или оборку.

В

Ватер-пруф — женское длинное летнее непромокаемое пальто.

Вафли — отделка. Заложенные квадратами или ромбами и скрепленные между собой складки.

Веретьё (веретище) — рядно, дерюга. Грубая домотканная ткань.

Вертюгад — каркас под тяжелую юбку, зрительно увеличивающий бедра.

Взакрутку — узкий ручной подрубочный шов.

Взапаковку — подрубочный шов в верхних вещах. Низ изделия заворачивается на подкладку и заделывается вручную.

Визитное платье — платье или костюм для дневных полуофициальных и официальных посещений.

Винт — шлейф у парадной юбки, скроенный таким образом, что при движении, особенно при повороте фигуры, он спиралью обертывается вокруг ног.

Возрождение — эпоха расцвета культуры стран Западной Европы в XV — XVI веках. Искусство Возрождения отражало интересы развивавшейся буржуазии и утверждало идеалы гуманизма — красоту и достоинство деятельной, волевой человеческой личности. Главные черты — максимальная естественность, пластичность форм, четкость членений, пропорциональность.

Воротник-ожерелье (диадима) — круглый воротник, оплечье, надевавшийся на верхнюю одежду в Древней Руси. Иногда воротники-ожерелья делались в виде стойки.

Войлок — один из видов валеных изделий, получаемых уплотнением (сволачиванием и валкой) сцепленных и переплетенных между собой волокон шерсти.

Вошва — треугольный кусок ткани, который нашивается на низ рукава летника.

В стык — когда края изделий или застежки смыкаются, но не заходят друг на друга.

Вуаль — личное покрывало, фата, покров.

Вытачка — застроченная клинообразная складка, с помощью которой формируется объем костюма. В зависимости от места носит название: нагрудная, талевая (задняя, передняя и боковая) на лифе и то же самое на юбке.

Вытачки раствор — максимальная ширина вытачки у основания.

Г

Галун — плотная лента или тесьма, вырабатываемая из хлопчатобумажной пряжи или шелка с применением золотой или серебряной нити.

Гармония — согласованное сочетание, соразмерность элементов (формы, цвета, линий, объемов).

Геральдика — гербоведение; составление, истолкование и изучение гербов.

Гиматий — прямоугольная полотняная или шерстяная обмотка длиной 6, шириной — около 2,5 м. Гиматий — официальная мужская одежда в Древней Греции.

Глазет — парча с шелковой или хлопчатобумажной основой и гладким металлическим личным утком.

Гнезда — карманы для костей на лифе или для сталеков на кринолине (см. кулиски).

Головка — верхняя часть вещи или отделки (может быть головка рукава, оборки и т. д.).

Горловина — отверстие для головы. Линия, по которой пришивают воротник.

Готика — художественный стиль западноевропейского искусства второй половины XII—XV веков. В готике нашло отражение мировоззрение феодалов и служителей церкви. Характерные черты: неестественная вытянутость пропорций, сложность форм, обилие декора.

Гребешок — заложенная густыми мелкими складками, полукруглая сборка из лино или другого плотного материала. Подшивается под пышный рукав.

Гульфик — клапан, застежка брюк; вообще всякая потайная застежка.

Д

Дамаст — название ткани.

Декатировать — сукно, шерсть смачивать до шитья, чтобы избежать усадки изделия.

Декольте — вырез горловины, когда шея. часть груди и руки обнажены.

Декор — сокращение от слова «декорация» — украшение. Здесь — отделка, совокупность украшений костюма.

Декоративный акцент — выделение, подчеркивание той или иной части костюма путем отделки.

Диадема — первоначально — повязка вокруг головы, позднее — украшение из драгоценных металлов и камней.

Динамика — состояние движения. В костюме — впечатление подвижности и неустойчивости формы.

Диплоид — отворот женского хитона.

Долевичок (супатик) — неширокая, скроенная по долевой нити полоска ткани, дополнительно прикрывающая застежку или шнуровку изнутри, с изнанки. Второе значение — долевичок при обработке вкладывают в швы, которые могут растянуться в носке.

Дополнительные цвета — в цветовом круге находятся на разных концах диаметра. При сопоставлении усиливают друг друга.

Дублюр — (выполняющий сходную работу) нижний двойной лиф, на котором держится форма платья.

Душегрея — телогрейка, короткая женская русская одежда. Покрой разный: сборчатая или сильно расклешенная; большей частью без рукавов.

Ж

Жабо (франц.) — кружевные или из легкой ткани густо собранные оборки, которые украшают перед лифа.

Жиго (франц.) — (окорок) рукав, сильно расширяющийся кверху и суженный книзу.

З

Запястье — узкая, высокая украшенная манжета. Может надеваться, как браслет, то есть отдельно.

Затяжка — 1) ткань или изделие (дублюр), с помощью которого затягивают тело; 2) тюлевая, газовая и т. п. легкая ткань, которой обтягивают сверху готовый лиф.

Защипы — «защипанное место», то есть строчка по самому краю сгиба ткани, имеющая декоративное значение.

Зигзаг — излучина, излом, то есть зубчатый, неровный шов, выполненный на специальной машине.

Золотое сечение — строго определенное соотношение, при котором целое так относится к своей большей части, как большая часть к меньшей (или приближенно — $\frac{3}{5}$ — $\frac{5}{8}$). Всякое тело, обладающее такими пропорциями, производит наиболее приятное зрительное впечатление.

Зуфь — род суровой шерстяной ткани.

К

Кайма — полоса по краю чего-либо, обвод, отличное от поля ткани украшение тесьмой, вышивкой или вытканное на ткани по краю.

Камка — шелковая китайская ткань с разводами.

Кант — выпушка, оторочка по швам или краям одежды.

Капюшон — пришитый сзади к воротнику откидной головной убор.

Каракo — жакет с сильно расклешенной баской.

Карe — квадратный вырез горловины.

Кика — русский женский головной убор с высоким жестким передом и мягкой головкой. Спереди богато украшался.

Кираса (патрон) — «купальник», который является либо самостоятельным костюмом для акробатических номеров, либо основой для балетного костюма.

Кисея — тонкая, редкая хлопчатобумажная ткань.

Классицизм — художественное направление в западноевропейском искусстве XVII—XVIII веков, связанное с придворной аристократической культурой эпохи абсолютизма. Образцом для художественного творчества представители классицизма считали античное искусство. Главные черты: стремление идеализировать природу и человека, отказ от передачи индивидуального и бытового. Строгая уравновешенность, четкость, пластичность художественных форм.

Клеш — постепенное расширение юбки книзу за счет раскоса клиньев или специального кроя «солнце».

Козырь — высокий стоячий воротник, украшенный с внешней стороны.

Кокетка — отрезная по фасонной линии верхняя деталь лифа или юбки.

Кокилье — раковина, круглое жабо.

Коленкор — тонкая хлопчатобумажная ткань.

Колье — парадное ожерелье из камней.

Композиция — структура художественного произведения (костюма), расположение и взаимосвязь его частей, обусловленные идейным замыслом и назначением.

Конструкция — строение, устройство.

Контраст — резко выраженная противоположность формы, цвета, объема и т. д.

Корсаж — 1) специальная плотная тесьма, на которой держится юбка; 2) широкий пояс-корсет, сделанный из плотной ткани, может быть на костях.

Корсет — пояс на костях, стягивающий нижнюю часть грудной клетки и живот с целью придания фигуре стройности.

Корсетка — род безрукавки: туго обтянутый лиф без рукавов, спереди на шнуровке.

Креп-жоржет — легкая полупрозрачная шероховатая ткань.

Крепдешин — легкая струящаяся шелковая ткань.

Крестиком шов — второе название «бархатный» или «козлик». Шов, которым подшивают низ изделия. Стежки ложатся на поверхности крест-накрест, почти не задевая ткань.

Кринолин — нижняя юбка со стальными или проволочными обручами.

Кулилка — карман для обруча или шнура.

Кумач — простая бумажная ткань алого цвета (иногда синего).

Л

Ластовица — ромбовидные или овальные вставки под мышками в платье, блузке или сорочке.

Лацкан — отворот на груди (пиджака, жакета и т. д.).

Лекало — см. патронка.

Леска — тонкая веревка или шнур (обычно из капрона), употребляемая для продержки.

Летник — древнерусская нарядная женская одежда (верхняя) с широкими рукавами.

Лино — (полотно) здесь — марля или ткань, проклеенная в несколько слоев на раме.

М

Мадаполам — отбеленный миткаль лучшего сорта.

Макет — скроенная из бумаги или специальной ткани модель изделия, которую отрабатывают на манекене.

Мантилья — женская накидка без рукавов.

Марки (марочки) — контрольные знаки на лекалах в местах соединения деталей.

Маркизет — прозрачная легкая ткань, изготавливаемая из лучшей, очень тонкой крученой из двух нитей пряжи.

Меандр — геометрический орнамент в виде ломаной или кривой линии с завитками.

Металлик — ткань с бумажной основой и гладким серебряным или золотым утком.

Мипартитум — (деленный пополам) костюм, специально сшитый из разных кусков тканей, расположенных на правой и левой стороне тела или зрительно разделяющих тело на четыре разных поля, как на гербе.

Модерн — художественное направление в европейском искусстве конца XIX — начала XX века, заключающееся в попытке создания подчеркнуто нового «современного» стиля. Главные черты — вычурно стилизованные формы, создание необычных декоративных эффектов, увлечение растительными мотивами орнамента (цветы ириса, лилии, лотоса).

Модуль — часть целого, служащая единицей измерения для придания соразмерности как целому, так и его частям. В человеческой фигуре за модуль принимается вертикальный размер головы.

Муар — шелковая ткань с волнообразным отливом.

Муфта — принадлежность женского туалета из меха или ткани на вате для согревания рук.

Н

Набойка — печать на ткани; название ткани по способу украшения.

Надсечки — маленькие надрезы на краях швов.

Накапки — длинные и широкие рукава у летника.

Ножки — 1) нитяные, плетеные соединения юбок пачки или оборок;

2) пятая юбка пачки.

О

Оборка — применяемая для отделки полоска ткани или кружева, собранная на нитку, заплиссированная или загофрированная и пришитая за один край.

Обтачка — (обшивка) здесь — подкроенная подшивка горловины, низа рукава.

- Обшлаг* — отворот на одежде, обычно на рукаве.
- Объярь* — ткань с пропущенной в нее золотой или серебряной нитью.
- Окат* — (округлость) здесь — верхняя часть рукава.
- Осанка* — стройность, величавость, красота походки.
- Основа* — основание, твердое начало — чертеж платья, сделанный по стандартным меркам или по меркам, снятым с конкретного лица. На основу наносят фасон и получают лекало или патронку.
- Отлетная бейка* — бейка, пришитая к изделию одной стороной, вторая сторона свободна.
- Отлет воротника* — свободный край воротника.

II

- Павловский платок* — знаменитые шерстяные русские женские головные платки и шали с цветочным узором.
- Паволока* — дорогая старинная ткань, бумажная или шелковая.
- Паголь* — рукав, расширяющийся книзу.
- Палла* — большая шаль, которую древнегреческие женщины носили как верхнюю одежду.
- Пальметта* — орнамент из стилизованных пальмовых листьев.
- Панье* — (корзина) каркас или толщинка на бедра.
- Парча* — сложноузорчатая ткань, выработанная из шелковых и металлических нитей.
- Патронка* — выкройка, готовая к раскрою. Основа с нанесенным фасоном и вырезанная из бумаги.
- Пелерина* — женский круглый воротник или накидка.
- Пенопласт* — пористая твердая пластмасса для различных поделок.
- Перекал задний* — задняя линия сгиба лекала рукава.
- Перекал передний* — передняя линия сгиба лекала рукава.
- Перфорация* — применительно к обуви, поясам, сумкам — отделка отверстиями разной формы.
- Пестрядь* — пеньковая грубая ткань, пестрая или полосатая, чаще синеполосая.
- Петлицы* — нашивные петли для застежки на пуговицу, часто богато украшенные.
- Пистон* — заклепка в виде короткой трубочки с разведенными концами, служит для соединения деталей с помощью шнура.

- Планшетка* — передняя жесткая застежка корсета.
- Пластрон* — от слова пластина, пластинка. Здесь — кусок ткани, вставленный в платье или юбку.
- Плащ* — верхняя одежда: обычно шьется из плотных водонепроницаемых материалов.
- Плюш* — шелковая, бумажная или шерстяная ткань ворсового переплетения и специальной отделки.
- Повойник* — (от слова повить) русский женский повседневный головной убор.
- Подбой* — обработка низа изделия другой тканью.
- Подкройная деталь* — воротники, манжеты, карманы, различные обтачки.
- Поднизи* — жемчужная или бисерная сетка или бахрома на женском наряде, главным образом на головном уборе.
- Подол* — нижний край юбки.
- Подплечники* — см. наплечники.
- Подрубочный шов* — узкий машинный шов для обработки края изделия.
- Позумент* — шитая золотом или серебром широкая тесьма для оторочки форменной одежды или старинных платьев.
- Полотнище юбки* — одна деталь юбки (перед, бок или спинка).
- Полочки* — передняя часть лифа, жакета или жилета.
- Полушелковая кутня* — азиатская полушелковая ткань.
- Поперечная нить* — нить утка в ткани.
- Поролон* — листовая пористая эластичная пластмасса.
- Посадка* (или припосадка) — небольшой излишек ткани на одной стороне шва, который распределяют пальцами при сметке таким образом, чтобы в сшитом шве он был незаметен.
- Посконь* — крестьянский рубашечный холст.
- Потайные стежки* — стежки, скрытые внутри ткани или подшивки.
- «Принцесс»* — цельнокроеное в талии платье.
- Припуск* — припустить, прибавить. Излишек ткани в тех местах, где нужна свобода или запас.
- Пройма* — отверстие для руки, место соединения крукава с лифом.
- Пройма квадратная* (в исторических костюмах) — прорезь для руки на полочке изделия.
- Прокладка* — плотная ткань, прокладываемая для плотности между верхней тканью и подкладкой.
- Прорешка* — застежка в юбке или брюках.

Разговоры — см. петлицы.

Разоре — кант со шнуром, которым отделяют нижний край лифа, край декольте или пройму (если изделие без рукавов).

Раппорт — повторяющаяся часть рисунка на ткани.

Раструб — расширение; отворот перчаток, рукавиц, сапог.

Ратин — одежная шерстяная ткань, лицевая сторона которой имеет мохнатый подвитой вид.

Рельеф — выпуклое изображение. В данном случае рельефная строчка.

Репс — шелковая или хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, на поверхности которой выделяется рубчик.

Ритм — закономерное чередование, повторение элементов формы, линий, цветовых пятен.

Розетки (от розы) — банты с многими петлями, образующие круг.

Рококо — стиль в архитектуре и декоративном искусстве, возникший в начале XVIII века и особенно развивавшийся во Франции при Людовике XV. Главные черты — причудливая орнаментация и обильное применение в орнаменте гирлянд, раковин, лент.

Романтизм — направление в европейском искусстве 20—30-х годов XIX века, в котором большое место отводилось субъективным переживаниям художника, противопоставляемым несовершенной действительности. Главные черты — передача захватывающего живого чувства, бурной динамики, преувеличенности форм, контрасты цвета.

Росток — горловина спинки.

Ротонда — женская верхняя одежда без рукавов.

Рукавчики — отдельно сшитые узкие рукава, надевавшиеся к платью с широкими рукавами.

Рулик — тонкий шнур из простроченной и вывернутой полоски ткани.

Рюш — оборка, собранная посередине.

Рясы — ожерелье или подвески, подниз. Чаще всего дорогие подвески к русскому женскому головному убору, крепившиеся по бокам лица.

С

- Салоп* — теплая верхняя женская одежда, род плаща.
- Сантюр* — корсаж или плотная тесьма, которую прикрепляют с изнанки к лифу по линии талии, чтобы изделие сидело лучше.
- Сермяга* — некрашеное крестьянское сукно; суконный кафтан.
- Силуэт костюма* — проекция объемной формы костюма на плоскость. Силуэт ограничен внешними контурами.
- Симметрия* — одинаковое расположение форм линий, деталей относительно некоторой оси. Средство придания равновесия в costume.
- Синелька* — бархатный шнур или бахрома для украшения платьев.
- Складка* — заглаженный или частично застроченный сгиб материала, имеющий в большинстве случаев декоративное значение.
- Складка Ватто* — мягкие складки на спине платья, идущие от горловины до пола.
- «Солнце»* — юбка, в крое представляющая из себя круг. Полу-солнце — это может быть половина круга.
- Спектр* — цветная полоса, получаемая при разложении луча белого цвета, проходящего через прозрачную призму.
- Спенсер* — маленький жакет с длинными рукавами.
- Сталька* — стальная лента, которую используют для изготовления каркасов.
- Стеклярус* — неокругленные, рубленные из стеклянного прута пронизки, похожие на бисер.
- Стбла* — верхняя нарядная одежда у женщин в Древнем Риме и Византии.
- Сукно* — ткань из шерстяной или полушерстяной пряжи с фильцем на лицевой поверхности.
- Супатик* — см. долевинок.
- Сутаж* — тесьма, напоминающая узкий шнур.

Т

- Тафта* — тонкая, гладкая шелковая ткань плотного переплетения.
- Тарлатан* — тонкая редкая кисея.
- Тарная ткань* — упаковочная ткань, широко применяемая в театральной практике.

Телогрея — древнерусская женская выходная одежда, длинная, с длинным наборным рукавом; шилась из тяжелых плотных тканей, окаймлялась золотым или серебряным кружевом.

Тесьма — тканая или плетеная полоса вроде ленты.

Ткань макетная — любая подсобная дешевая материя, обычно бязь, желательно гладкокрашенная.

Толщинки — ватные, волосяные или поролоновые подушки разной формы для изменения контуров фигуры.

Трен — см. шлейф.

Туаль — тонкая шелковая ткань полотняного переплетения.

Турнюр — толщинка, надевающаяся под платье сзади и придающая модный силуэт за счет увеличения бедер.

Тюник — верхняя часть двойной женской юбки.

У

Убрус — древнерусский женский головной убор в виде платка, фаты.

Ф

Файдешин — креповая шелковая ткань.

Фактура — структура ткани. Свойства ее поверхности: гладкая, шероховатая, рыхлая, плотная и т. д.

Фалбала — модная деталь женской юбки в 70—80-е годы XIX века. Представляет собой полотнище ткани, задрапированное по переду юбки, сзади же выложенное петлями или завязанное бантом.

Фалда — мягко лежащая незаутюженная складка на ткани.

Фасон — покрой, закрой, вид, образец. Вид одного определенного изделия или серии изделий.

Фетр — лучший сорт войлока.

Фестоны — зубцы, «городки».

Фибула — древние застёжки, булавки для одежды.

Флахтух — род жесткой шерстяной ткани, используемой в театральной практике.

Фижмы — криолин. В театре фижмами называют драпировки по бокам юбки на бедрах.

«*Фонарик*» — короткий пышный рукав.

Фрез — см. брызжи.

Х

Хитон (балетный) — одна из разновидностей классического балетного костюма.

Хитон (греческий) — древнегреческая бдежда из одного или двух сшитых или скрепленных фибулами (см.) кусков ткани. Дорические хитоны (в соответствии с дорическим орденом в архитектуре) строгой прямой формы с отворотом. Ионические (также в соответствии с орденом) более живописные, с красиво драпирующимся напуском.

Ц

Цвета ахроматические — белый, черный и промежуточные между ними. Оттенки серого цвета.

Цвета хроматические — все цвета спектра и производные от них смешения.

Цельнокроеное платье — платье, где лиф и юбка скроены вместе и не имеют шва по линии талии.

Цельнокроеный воротник — воротник, скроенный вместе с полочкой и имеющий шов только посередине спины и ростку.

Ч

Чепец — старинный женский головной убор.

Чертеж-основа — основа кроя, фасона, лекала, выкройки.

Чехол — отдельно обработанная подкладка платья или костюма, которая используется под прозрачные, ажурные или очень тонкие ткани.

Чистый край — окончательно заделанная аккуратная, незаметная подшивка.

Ш

Шаль — большой платок на плечи.

Шлейф — удлиненный сзади подол платья. Может быть широким или узким, круглым, заостренным, одинарным или двойным.

Шнип — мыс, округлый или заостренный, на талии спереди лифа.

Шнур — крученая или плетенная из отдельных нитей тонкая веревка.

Шу — бант со многими петлями, направленными в одну сторону.

Шуба — верхняя просторная меховая одежда, мужская и женская.

Шубка накладная — распространенная древнерусская женская одежда длиной до пола, с прямым воротом и застежкой на груди. В зависимости от ткани и отделки предназначалась для различных случаев, как для домашнего обихода, так и для парадных торжественных случаев.

Э

Эксельсиор — очень тонкая полупрозрачная шелковая ткань.

Эластик — упругая, растяжная синтетическая ткань.

Эмблема — выпуклое украшение, условное или символическое изображение какого-либо понятия или идеи.



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Общая

- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 99—105.
- Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., Политиздат, 1970.
- Энгельс Ф. Диалектика природы. М., Политиздат, 1969.
- «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., 1960.
- Акимов Н. Не только о театре. М.—Л., «Искусство», 1960.
- «Александр Бенуа размышляет». М., «Советский художник», 1968.
- Березкин В. Спектакль и сценическое пространство. М., «Советская Россия», 1968.
- Бояджиев Г. Поэзия театра. М., «Искусство», 1968.
- «История западноевропейского театра», т. I, II, М., 1956, 1957.
- Кноблок Б. Г. Артист выходит на эстраду.—Жури. «Искусство эстрады», М., 1961, № 2.
- Крэг Гордон. Искусство театра. СПб, 1908.
- Лаптев А. М. Некоторые вопросы композиции. В сб.: «Композиция». М., изд-во Академии художеств, 1959.
- Могильницкая Е. Стареет ли костюм.—«Театр» № 9, 1966.
- Марков П. Правда театра. М., «Искусство», 1965.
- Марков П. В театрах разных стран. М., ВТО, 1967.
- Пожарская М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца 19-го — начала 20 века. М., «Искусство», 1970.
- Рындин В. Художник и театр. М., ВТО, 1966.
- Смирнов-Несвицкий Ю. Ключ к образу. Л. «Искусство», 1970.
- «Современный английский театр». Статьи и высказывания театральных деятелей Англии. М., «Искусство», 1963.
- Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, М.—Л., «Искусство», 1941.
- Сыркина Ф. Я. Русское театральное-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М., «Искусство», 1956.

- Товстоногов Г. Современность в современном театре. М. — Л., 1962.
- Товстоногов Г. А. Сегодняшний день советского театра. — «Политическое самообразование», 1971, № 1.
- «Художник и сцена». Сборник статей под ред. Ю. Нехорошева. М., «Искусство», 1964.
- Шифрин Н. А. Художник в театре Л., «Художник РСФСР», 1964.

II. Специальная

- Армандт Т. Орнаментация тканей. М. — Л., «Academia», 1931.
- Богомолова М. Т. Использование металлизированной лавсановой пленки при отделке театральных костюмов. В сб.: «Сценическая техника и технология», вып. 4, 1969.
- Богомолова М. Т. Поливиниловый спирт для крахмаления тканей и костюмов. В сб.: «Сценическая технология», вып. 5, 1969.
- Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены. «Искусство», 1945.
- Гремиславская Л. В. Нетканые материалы в костюмах и декорациях. В сб.: «Сценическая техника и технология», вып. 1 (19), 1967.
- «Единая методика конструирования одежды. Женская одежда». М., НИИШП, 1967.
- Захаржевская Р. Костюм для сцены. М., «Советская Россия», 1967.
- Кобякова Е. Б., Савостицкий А. В., Антонов И. А. Основы конструирования одежды. М., «Легкая индустрия», 1968.
- Комиссаржевский Ф. Ф. Костюм. Спб, 1910.
- Львов Н. Костюм, грим, реквизит. В сб.: «Наша эстрада», вып. 4, 1970.
- Литвина И. М., Леонидова И. С., Турчановская Л. Ф. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды. М., «Легкая индустрия», 1964.
- «Метод раскрытия муляжированием» (пер. с франц. Третьяковской Г. В., Капицной Н. Э.). М., «Легкая индустрия», 1967.
- «Мы шьем сами». Основы домашнего платья (пер. с нем. и редакция Тер-Овакимян И. А.). М., Всесоюзное кооперативное издательство, 1958.
- «Практическое пособие по кройке и шитью». Госиздат БССР, 1959.
- «Русский костюм». Под ред. В. Ф. Рындина, М., ВТО, 1963—72.
- Русаков С. И., Морозовская И. С., Андреева И. А. Советскому человеку красивую одежду. М., «Легкая индустрия», 1967.
- Сердюкова Т. С. Конструирование легкого платья и белья. М., «Легкая индустрия», 1958.

- Соболев Н. Н. Набойка в России. М., 1912.
- Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. Л., «Academia», 1934.
- Соболев Н. Н. Русский орнамент. М., 1948.
- Черемных А. И., Самаров Г. А., Разбаш И. Я. Конструирование верхней женской одежды. Гизлегпром, 1959.
- Черемных А. И. Основы художественного проектирования одежды. М., «Легкая индустрия», 1968.
- Шугаев В. М. Орнамент на ткани. М., «Легкая индустрия», 1969.
- Шульгина А., Томилина Л., Замалкина Л. Советы костюмера. М., Профиздат, 1965.
- Эльясон И. Художественная обработка тканей для сцены. М., «Искусство», 1959.

III. Иностранная

- Banach Andrzej. Słownik mody.
- Bawit Peter and Joan Lanson. Dressing for the ballet. 1958.
- Dziekonska-Kotowska Alina. Kobieta XX wieku.
- Fernald M. and Shenton E. Costume design and making. London. 1937.
- Goutkowska-Rychlewska Maria. Historia ubiorów. Wrocław — Warszawa — Kraków. 1968.
- Laber Games. Fashions and fashion plates 1800—1900. London and New-York. 1943.
- Leoty Ernest. Le corset. Paris. 1893.
- Thiel Erika. Geschichte des Kostums. Berlin. 1963.
- Thiel Erika. Kostumkunde. Leipzig. 1962.
- Szilovitzky Margit. Oltozkodes, divat, muvészet. Budapest. 1970.
- Von Boehn Max. Die mode. München. 1908.
- Kybalová Ludmila, Herbenová Olga, Lamarová Milena. Das große Bilderlexikon der mode. Artia-verlag. Prag. 1966.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Композиция	11
Конструирование	56
Моделирование и технология	71
Ткани	94
Древняя Греция (V—IV вв. до н. э.)	102
Византия (IX—XI вв. н. э.)	107
Московская Русь (XIV—XVII вв.)	117
Средневековье (XIV—начало XV в.)	130
Возрождение (XV в.)	139
Испания (XVI в.)	147
Франция (XVII в.)	161
Франция (XVIII в.)	173
Англия (XVIII в.)	184
Начало XIX века	193
Тридцатые годы XIX века	203
Сороковые — пятидесятые годы XIX века	211
Шестидесятые годы XIX века	218
Семидесятые — восьмидесятые годы XIX века	227
Девяностые годы XIX века	242
Начало XX века	252
1911—1914 годы	265
Специальные костюмы	272
Словарь терминов	294
Библиография	309

К. В. Градова, Е. А. Гутина
ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Книга 1-я

ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ
Редактор **Е. Могильницкая**

Художественный редактор Ю. В. Афанасьев

Технический редактор Т. Д. Алексеева

Корректор В. И. Кравцова

Всероссийское театральное общество
Москва, ул. Горького, 16/2

Сдано в набор 10/X 1973 г.

Подписано к печати 15/IX 1976 г. Л-63256

Формат бум. 84×108¹/₃₂ Физ. печ. л. 9,75

Усл.-печ. л. 15,99 Уч.-изд. л. 15,24

Тираж 12 000 экз. Цена 1 р. 05 к.

Бум. № 2 Изд. № 357

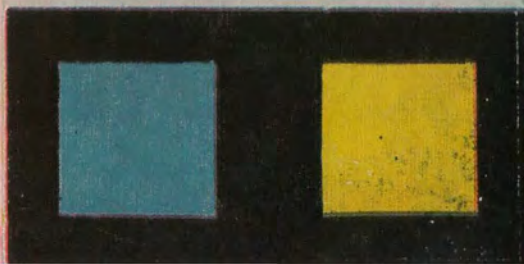
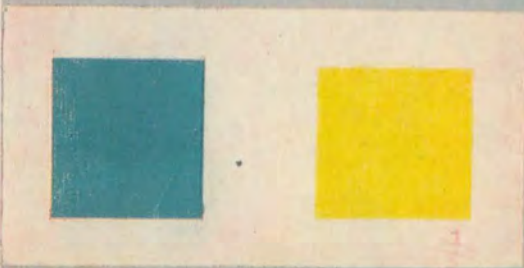
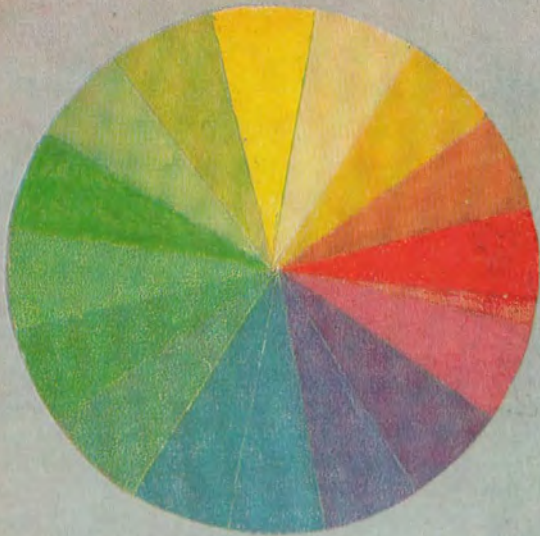
Набрано в Московской типографии № 13 Союзполиграфпрома
при государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
107005, Москва, Б-5, Денисовский пер., 30.

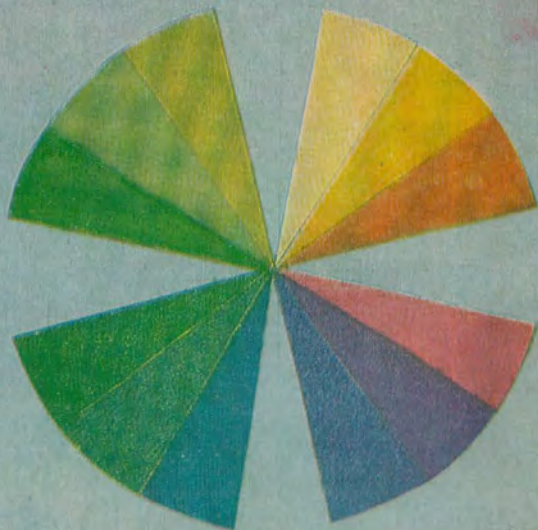
Заказ 492

Отпечатано и изготовлено в типографии изд-ва «Связь»
Госкомиздата СССР

Москва 101000, ул. Кирова, д. 40.

Заказ 254







Художник М. САВИЦКАЯ