

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ
дизайну
(повна назва факультету/інституту)
Мистецтва та дизайну костюма
(повна назва випускової кафедри)

УДК 7.012:687

Дипломна бакалаврська робота

на тему

Проектування колекції видовищного костюма з елементами
асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-
1940х років та творчості художника М. Ернста

Виконала: студентка групи БДк2-18
Спеціальності 022 Дизайн
Христина ОКРЕПКА

Науковий керівник
д. мист., проф. Наталія ЧУПРИНА

Рецензент к.т.н. доц. Тетяна СТРУМІНСЬКА

Київ 2022

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ
факультет дизайну

кафедра мистецтва та дизайну костюма

Освітній ступінь бакалавр
Спеціальність 022 Дизайн
Освітня програма Дизайн (за видами), спеціалізація 022.02 Дизайн одягу (взуття)

ЗАТВЕРДЖУЮ
т.в.о. завідувача кафедри
мистецтва та дизайну костюма

д.мист. проф. Наталія ЧУПРИНА
"09" 06 2022 року

ЗАВДАННЯ
НА ДИПЛОМНУ БАКАЛАВРСЬКУ РОБОТУ СТУДЕНТУ

Окрепкій Христині Богданівні

1.Тема проекту (роботи) Проектування колекції видовищного костюма з елементами асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-1940х років та творчості художника М. Ернста

Науковий керівник роботи: д.мист., проф. Чуприна Н.В., затверджені наказом КНУТД від « 24 » березня 2022 р. № 54-уч




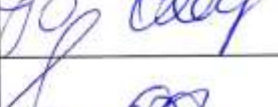
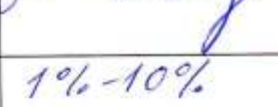
2.Строк подання студентом роботи 20.06.2022 р.

3.Вихідні дані до роботи: наукові публікації, навчальна література та дослідження дизайн-проектування одягу на основі тектонічного підходу

4.Зміст дипломної роботи (перелік питань, які потрібно розробити): Вступ, Розділ 1. Аналітичний, Розділ 2. Проектний, Розділ 3 Реалізація дизайн-проекту, Загальні висновки, Список використаних джерел, Додатки

5. Перелік графічно-наочного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень): ТАБЛИЦЬ-14, рисунків-6, фотографій-10, фотоколажів-6, репродукцій-6, ескізів-25.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН


№ з/п	Назва етапів дипломної бакалаврської роботи	Терміни виконання етапів	Примітка про виконання
1	Вступ	06.06.22	
2	Розділ 1. Аналітичний	04.05.22	
3	Розділ 2. Проектний	28.05.22	
4	Розділ 3. Реалізація дизайн-проекту	03.06.22	
5	Загальні висновки	06.06.22	
6	Оформлення дипломної бакалаврської роботи (чистовий варіант)	08.06.22	
7	Оформлення графічної частини дипломної роботи (чистовий варіант ескізного проекту)	16.04.22	
8	Здача дипломної бакалаврської роботи на кафедру для рецензування (за 14 днів до захисту)	09.06.22	
9	Перевірка дипломної роботи на наявність ознак плагіату (за 10 днів до захисту)	14.06.22	1% - 10% 
10	Подання дипломної бакалаврської роботи на затвердження завідувачу кафедри (за 7 днів до захисту)	16.06.22	

Студент


 (підпис)

Христина ОКРЕПКА
 (прізвище та ініціали)

Науковий керівник роботи


 (підпис)

Наталія ЧУПРИНА
 (прізвище та ініціали)

Рецензент


 (підпис)

Тетяна СТРУМІНСЬКА
 (прізвище та ініціали)

АНОТАЦІЯ

дипломної роботи бакалавра Окрепкої Христини Богданівни на тему:
«Проектування колекції видовищного костюма з елементами асиміляції
стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-1940х років та творчості
художника М. Ернста»

В роботі досліджено розвиток європейської моди 1930х-1940х років, походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках, біографію і творчість художника М.Ернста у руслі сюрреалізму, композицію та мотиви картин художника, на основі яких було створено колекцію одягу.

Актуальність досліджуваної теми обумовлена особистою зацікавленістю у створенні авторської колекції, поєднуючи стилістику 1930х-1940х років із творчістю майстра сюрреалізму М.Ернста з метою розробки сучасної колекції одягу унісекс в стилістиці сюрреалізму.

В даній роботі проведено передпроектне обґрунтування та проектну розробку видовищної колекції одягу з елементами асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-1940х років, яка є практичною у використанні, з унікальною кольоровою гамою у поєднанні із незвичними силуетними формами. Колекція є авторською розроблена для показів мод, демонстрацій, тематичних заходів, костюмованих вечірок. Головним призначенням даної колекції є поєднання моди 1930х-1940х років із рисами сюрреалізму.

Дипломна робота складається із трьох розділів. У першому розділі досліджено розвиток моди 1930х-1940х років, походження та становлення сюрреалізму, творчість художника Макса Ернста в контексті особливостей сюрреалістичного мистецтва. У другому розділі охарактеризовано концепцію, структуру та проектний образ авторської колекції костюма, розроблено п'ять блоків колекції та описано їх основні властивості. У третьому розділі описано технологію розробки та пошиття

обраних моделей колекції.

Створено обрану модель колекції, дана загальна характеристика обраного стилю виробу, опис зовнішнього вигляду, аналіз конструкції та матеріалу моделі.

Дана робота дала поштовх для дослідження великої кількості інформації, та розробки творчої колекції, з метою поєднання моди та мистецтва, які на перший погляд, мають не багато спільного. В наш час висока мода є на піку самовираження, тому тему сюрреалізму сміливо застосовують у моді.

Ключові слова: авторська колекція костюма, проєктний образ споживач колекції, сюрреалізм, дизайн костюма, унісекс, творчість, мода, видовищний костюм

SUMMARY

Thesis of bachelor Okrepka Khrystyna Bohdanivna on the topic: "Designing a collection of spectacular costume with elements of assimilation of stylistic manifestations of surrealism in the fashion of the 1930s-1940s and the work of the artist M. Ernst"

The development of European fashion of the 1930s-1940s, the origin and development of surrealism in the 1930s, the biography and work of the artist M. Ernst in line with surrealism, the composition and motifs of the artist's paintings, based on which a collection of clothes was created.

The relevance of the research topic is due to personal interest in creating an author's collection, combining the style of 1930s-1940s with the work of the master of surrealism M. Ernst in order to develop a modern collection of unisex clothing in the style of

surrealism.

This paper presents a pre-design substantiation and design development of a spectacular clothing collection with elements of assimilation of stylistic manifestations of surrealism in the fashion of 1930s-1940s, which is practical to use, with a unique color scheme combined with unusual silhouette shapes. The collection is author's designed for fashion shows, demonstrations, themed events, costume parties. The main purpose of this collection is to combine the fashion of the 1930s and 1940s with the features of surrealism.

Thesis consists of three sections. The first section examines the development of fashion in the 1930s and 1940s, the origin and formation of surrealism, the work of artist Max Ernst in the context of the features of surreal art. The second section describes the concept, structure and design image of the author's collection of costumes, developed five blocks of the collection and describes their main properties. The third section describes the technology of development and tailoring of selected models of the collection.

The selected model of the collection is created, the general characteristic of the chosen style of a product, the description of appearance, the analysis of a design and material of model is given.

Keywords: author's costume collection, design image of the consumer of the collection, surrealism, costume design, unisex, creativity, fashion, spectacular costume

ЗМІСТ

Анотація	4
Вступ	9
Розділ 1. Аналітичний	11
Вступ	11
1.1. Проектно-образні характеристики розвитку європейської моди 1930-1940 рр.	11
1.2. Походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках	16
1.3. Творчість художника Макса Ернста в контексті особливостей сюрреалістичного мистецтва	28
Висновки	33
Розділ 2. Проектний	35
Вступ	35
2.1. Принципи застосування зібраного матеріалу в колекції	35
2.2. Тип споживача, для якого розроблено колекцію	38
2.3. Художній образ колекції	39
2.4. Композиційний принцип побудови колекції	40
2.5. Колористика колекції	44
2.6. Декоративні особливості колекції	49
2.7. Асортиментний склад колекції	54
2.8. Аксесуари та доповнення, використані в колекції	58
2.9. Характерні для колекції варіанти стилістичного оформлення (зачіски та візаж)	59
2.10. Виконання моделей в матеріалі	60
Висновки	61
Розділ 3. Реалізація дизайн-проекту	62
Вступ	62
3.1. Характеристика асортименту та вибір моделі	62
3.1.1. Аналіз сучасного напрямку моди та загальна	62

характеристика асортиментного ряду виробів обраної моделі	
3.1.2. Художньо-технічне оформлення та опис зовнішнього вигляду моделі	64
3.1.3. Характеристика конструкції моделі	65
3.1.3.1. Опис зовнішнього вигляду з характеристикою конструкції виробу в цілому й окремих частин	65
3.1.3.2. Обґрунтування вибору методу отримання базової конструкції виробу	66
3.1.3.3. Обґрунтування вибору методу моделювання первинної форми	66
3.2. Вибір матеріалів	70
3.2.1. Характеристика матеріалу виробу	71
3.2.2. Символи та вимоги догляду за одягом	72
3.2.3. Характеристика ниток та фурнітури	74
3.3. Вибір раціональної технології обробки швейного виробу	74
3.3.1. Режим виконання ниткових з'єднань	74
3.3.2. Режим волого-теплової обробки (ВТО)	76
3.3.3. Обґрунтування та вибір обладнання	76
3.3.4. Складання технологічної послідовності обробки	77
Висновки	79
Загальні висновки	80
Список використаних джерел	82
Ілюстративний матеріал до дипломної бакалаврської роботи	85
Додаток А. Зразки європейської жіночої моди періоду 1930х-1940х років	86
Додаток Б. Приклади творчості художника М. Ернста	92
Додаток В. Аналіз сучасного напрямку моди в пальтовій асортиментній групі	96
Апробація результатів дослідження	98

ВСТУП

Дипломна робота присвячена проектуванню колекції видовищного костюма з елементами асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-1940х років та творчості художника М. Ернста.

Актуальність теми. В наш час видовищний костюм став проявом високої моди, яку можна спостерігати на світових подіумах. Давно відомо, що екстравагантність, надреальність та незвичність форм костюмів були актуальними ще за створення перших Будинків мод. На вершині свого розвитку, сюрреалізм та тематика підсвідомого також мали вплив на моду, починаючи із 1930х-1940х років.

Метою дослідження є розробка сучасної колекції одягу унісекс в стилі сюрреалізму та удосконалення крою костюмів для комфортного використання.

Для досягнення поставленої мети було вирішено такі **завдання**:

- охарактеризовано проектно-образні характеристики розвитку європейської моди 1930-1940 рр.;
- досліджено походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках;
- вивчено основні художньо-образні властивості творчості художника Макса Ернста в контексті особливостей сюрреалістичного мистецтва

Об'єктом дослідження є комплексний розвиток мистецтва та різних сфер дизайну у європейському культурному просторі 1930х-1940х років.

Предмет дослідження – художньо-образні властивості мистецтва сюрреалізму та їх відображення в європейській моді періоду 1930х-1940х років.

Новизною роботи є визначення критеріїв взаємовпливу естетики сюрреалізму, художньо-образних властивостей мистецтва та проектно-образних характеристик 1930х-1940х років та розробка колекції одягу для жінок та чоловіків у стилі унісекс з новими декоративними рішеннями та дизайн-проекуванням, опираючись на творчість художника М. Ернста у руслі сюрреалізму. Дана робота дала поштовх для дослідження великої кількості інформації, та розробки творчої

колекції, з метою поєднання моди та мистецтва, які на перший погляд, мають не багато спільного. В наш час висока мода є на піку самовираження, тому тему сюрреалізму сміливо застосовують у моді.

Практичне значення отриманих результатів полягає у розробці сучасної колекції в стилі унісекс та удосконалення декоративних та проектно-конструкторських рішень. На основі проведених досліджень було розроблено сучасну колекцію одягу.

РОЗДІЛ 1. АНАЛІТИЧНИЙ

Вступ

Мода та війна – ці два слова погано поєднуються між собою. Але будь-яке потрясіння неминуче призводить до змін у всіх сферах життя. Підкоряючись вимогам міжвоєнного часу ХХ століття, розбудовується промисловість, розробляють нові технології. Руйнується звичний спосіб життя. Всім зрозуміло, що світ ніколи не буде колишнім.

1.1. Проєктно-образні характеристики розвитку європейської моди 1930-1940 рр.

У 1929 році на світ, який перебував в ейфорії від життя без війни, обрушилася криза. Насамперед вона торкнулась Америки, в одну мить перетворивши мільйонерів на жебраків, потім докотилась і до Європи, принісши з собою інфляцію та безробіття.

Звичайна жінка, яка не мала можливості купувати дорогий одяг, сідала за швейну машину. Справжня модниця навіть у цей скрутний час, завдяки своїй винахідливості та бездоганному смаку, примудрялась виглядати і скромно, і спокусливо [3].

Мода 1930-х років, не зрікаючись завоювання фемінізму, стає більш жіночною. Сукні описують груди, талія підкреслена. Волосся середньої довжини, локони. Основні вимоги часу – природність, натуральність, простота (Додаток А, рис.1.1). Це стосується не лише одягу, а й усього, що оточує людину в житті [1]. Так, наприклад, меблі, створені Ж.-Мі.Франком, А.Арбю, Л.Су та А.Маром,

повністю відповідали цим критеріям неокласицизму. Це був час доброго смаку, і досі модельєри черпають натхнення в тій епосі.

У 1936 році у Франції було прийнято закон про надання громадянам оплаченої відпустки. І юрби щасливих людей кинулися до моря. Звичайно ж, їм знадобився новий зручний одяг для комфортного відпочинку на свіжому повітрі. І модельєри почали активно розробляти лінії спортивного одягу. Поки що не йшлося про масове виробництво готового вбрання, але вже з'являлися бутики, які торгували виключно спортивним одягом. Штани, купальники, пляжні спідниці, светри – все це можна було купити у великих магазинах, які добре підготувалися до довгих відпусток прекрасних дам (Додаток А, рис.1.2.).

Термін «спортивний одяг» (sportswear) відноситься не так до спорту, як до понять «вільний час», «свіже повітря», «відпочинок». Забезпечені громадяни 1930х - 1940х рр. могли дозволити собі витратити час на насолоди, прогулянки, фізичні вправи. І звичайно ж, їм було необхідне підходяще екіпірування. Так у 1930-х роках з'явився одяг для спорту. Одягаючи його, елегантний пан мав можливість хоч зрідка не дотримуватися найсуворіших правил моди. Поява трикотажних речей, тенісок, вітровок, плащів з капюшоном, матросок тощо урізноманітнювала чоловічий гардероб і дарувала його власникові відчуття свободи. Слабка стать не стояла осторонь модних течій [3] (Додаток А, рис. 1.3.). Після Г.Шанель і Ж.Пату модельєри потроху пристосовувалися до нового порядку речей. Струнка засмагла жінка 1930-х років – найкраще підтвердження корисності спорту.

Час між двома війнами – це єдиний період історії розвитку моди ХХ століття, коли світом моди керували жінки. Найбільш відомі серед них – М.Віонне та Г.Шанель [4]. Особи чудові і зовсім не схожі одна на одну. Одна – винахідливий практик-конструктор, Інша, яку вже весь Париж називав Коко, - теоретик стилю, що визначала правила, за якими повинен будуватися гардероб сучасної жінки.

В їх творчості ясно видно два основних напрями моди майбутнього. З одного боку – логічно вивірена побудова силуету, з іншого – створення гардеробу, підпорядкованого одному стилю.

Масове виробництво одягу наразі не почалося. Це відбудеться лише за двадцять років. А поки що, крім Г.Шанель та М.Віонне, не можна не згадати імені Е.Скьяпареллі, колекції якої відрізняються несподіваним поєднанням деталей та аксесуарів [4].

У 1930-х роках у світі високої моди було відоме ім'я М.Майнбокера (Mainbocher) (1890-1974) – він народився в Чикаго, у 1911 р. приїхав до Європи і став першим американським модельєром, що влаштувався в Парижі. До війни він малював рекламні плакати, а з 1925 р. працював кореспондентом американського Vogue у Франції. За чотири роки, несподівано для всіх, відкрив власний будинок моди. Його моделі відрізняють строгий силует у стилі М.Віонне та приголомшлива елегантність [21]. Творчість М.Майнбокера привернула увагу його співвітчизниці В.Сімпсон. У 1936 році вона довірила модельєру створення вбрання, зображення якого обійшло весь світ. Вперше в історії моди фасон туалету відтворювався в тисячах екземплярів – це була вінчальна сукня герцогині Віндзорської.

Ірландець Е.Моліне (1891-1974рр.) вважав своїм покликанням живопис. Але його ескізи помітили, і його запросили на посаду конструктора костюма спочатку в Америку, а потім і в Париж. У 1919р. Моліне відкрив свою справу. Він створив весільний гардероб для елегантної грецької принцеси Марини до її одруження з герцогом Кентським. Це принесло молодому модельєру швидкий та заслужений успіх. Стиль Е.Моліне (стриманий, англійський колорит; простий крій; строгий, але витончений силует) ідеально підходив як для суконь, костюмів і пальто, так і для домашнього вбрання [21].

У 1932 р. з'явився будинок моди Nina Ricci, добре відомий і сьогодні. Його моделі відрізнялися дуже високою якістю та благородною елегантністю. Під час окупації син Н.Річчі Робер освоїв нову сферу – парфумерне виробництво, розквіт

якого розпочався у 1948 р. з появи найзнаменитіших парфумів повоєнного часу L'Air du temps. Моделям будинку Nina Ricci судилося довге життя. Багато поколінь молодих жінок із вищого суспільства із задоволенням носять ці романтичні та елегантні сукні. (Додаток А, рис.1.4.,1.5). Ще одна назва, відома у світі моди, – будинок Revillon. Завдяки йому в жіночому гардеробі з'явилося хутряне манто, яке вважалося предметом розкоші та свідчило про високе становище його власниці. У той час перевага надавалася не норці, а хутру бобра, видри, каракулю. Лисицю носили в основному на шії – у вигляді накидки або пелерини. Хутро чорної мавпи чудово виглядало в моделях болеро [4].

Ермес, син шорника, що володів з 1837р. власним підприємством на вулиці Фобур-Сент-Оноре, запропонував у 1933р. паризьким модникам шийну хустку – шовковий квадрат, підшитий вручну. Безліч кольорів і відтінків, різноманітність малюнків, бездоганність виконання, неповторний стиль хусток принесли популярність імені Hermes. До речі, Hermes першим налагодив виробництво застібок-блискавок.

Спорт, що увірвався у життя суспільства, вимагав нової моди. Для їзди велосипедом винайшли шорти, для пляжу створили зручні моделі купальників, для лижних прогулянок теж придумали особливі костюми [21] (Додаток А, рис.1.6.). Оскільки спорт став масовим явищем, одяг впроваджувався вже у великих обсягах, що передбачало появу прет-а-порте.

Звичний для словника моди термін «бутік» (boutique) означав тоді не просто місце, де продається одяг, а магазин, у якому представлена продукція лише одного модельєра. І тут вже можна говорити про появу перших ліній прет-а-порте під маркою певного кутюр'є, хоча виробництво готового вбрання поки що не стало масовим.

У 1930-і роки будинки високої моди (Jenny, Martial et Armand, August Bernard, Premet та багато інших) займали кожен свою нішу та мали власну клієнтуру. Все, що вироблялося під ім'ям модельєра, несло на собі відбиток його особистості, у

кожній моделі відчувався його унікальний і відомий імідж [4]. Творці високої моди міжвоєнного періоду (як і сучасні творці одягу класу люкс) дбайливо зберігали секрети своєї майстерності.

Відтворюючи образ жінки 1930-х років, не можна не згадати і про таку важливу деталь жіночого гардеробу, як капелюшок. Кожній модниці належало мати кілька головних уборів, відповідних її туалету та образу, а також способу життя. Вранці було прийнято одягати невеликі фетрові капелюшки чоловічого фасону, вдень – легкі капори. А ввечері головки прекрасних дам прикрашали справжні витвори мистецтва – з вуалетками, пір'ям, квітами і навіть з коштовним камінням. У міжвоєнний період найвідомішою творцем модних капелюхів вважалася К.Ребу (Додаток А, рис.1.7).

У 1935 р. у Флоренції С.Феррагамо відкрив свій будинок взуття. Його ім'я досі гримить у світі моди. А тоді Італія переживала важкі часи. Майбутній великий взуттєвець використав для створення своїх колекцій незвичні матеріали – пеньку, соломку, дерево. Йому також належить винахід суцільної підошви (Додаток А, рис.1.8).

У 1930-ті роки повертається більш жіночний силует, що вимагав нового підходу до жіночої білизни. У гардеробі з'явилися витончені бюстгальтери, легкі корсети і комбінації. На зміну підв'язкам, що стягують ногу, прийшов зручний пояс для панчів [25] (Додаток А, рис.1.9). Якщо в 1920-і роки волелюбні жінки вважали за краще носити піжами, то в 1930-х вони вибирають нічні сорочки та хвилюючу повітряну спідню білизну, як у голлівудських фільмах.

В основному, жінки 1930-х років із задоволенням освоювали чоловічий гардероб. Занепокоєна таким поворотом подій висока мода змушена була вербувати нових клієнток серед кіноактрис, американських спадкоємиць, дочок великих промисловців і нуворишів, що раптово розбагатіли.

У 1930-ті роки «фабрика мрій» безумовно впливає на розвиток моди. Костюмами голлівудських дизайнерів Т.Бентона, Е.Хед, Г.Адріана милувалися

мільйони глядачів, тоді як фотографію сукні в журналі могли побачити набагато менше людей. Дизайнери американського кіно не намагалися наслідувати останню паризьку моду. Вони створювали свій оригінальний стиль. Для того, щоб з екранів туалети виглядали розкішно, вони використовували хутра, кисію, прикрашали сукні паєтками (Додаток А, рис.1.10,1.11). Простий силует підкреслював переваги фігури зірки. Глибоке декольте, складки, розрізи. Безліч аксесуарів, що допомагають створити потрібний образ, – страусове пір'я, мундштуки...[25]

Ж.Кокто, Ж.Бейкер, П.Пікассо, Е.Хемінгуей, М.Равель, Колетт, усі вони, віддавши належне «Бику на даху», із захопленням відкривають для себе джаз-банди, африканське мистецтво, трансатлантичні круїзи, кінематограф. Жадібний інтерес до життя у всіх його проявах, нетерпляче бажання спонукав до впровадження як у культурному просторі, так і в сфері моди нових форм та видів мистецтва, одним з найбільш розповсюджених та впливових з них був сюрреалізм.

1.2. Походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках

Сюрреалізм – авангардистський напрям у літературі та мистецтві, що виник у Франції на рубежі 1910 – 1920-х років. Термін „сюрреалізм” належить французькому поетові Г.Аполлінеру: він назвав свою п'єсу „Груді Тірезія” (1918 р.) „сюрреалістичною драмою”. У цей час навколо письменника і теоретика мистецтва А.Бретона групується ряд однодумців – це художники Ж.Арп, М.Ернст, літератори і поети – Л.Арагон, П.Елюар, П.Супо та ін. Вони не просто створювали новий стиль у мистецтві і літературі, вони, у першу чергу, прагнули переробити світ і змінити життя. Вони були упевнені в тому, що несвідоме уособлює собою ту вищу істину, що повинна бути затверджена на землі. Свої збори ці люди називали терміном *sommeils* - що означає "сні наяву"[31]. Під час своїх "снів наяву" сюрреалісти займалися дивними речами - вони грали. Їх цікавили випадкові і несвідомі смислові сполучення, що виникають у ході ігор типу "буриме": вони по

черзі складали фразу, нічого не знаючи про частини, написані іншими учасниками гри. Так один раз народилася фраза "вишуканий труп буде пити молоде вино". Метою цих ігор було тренування відключення свідомості і логічних зв'язків. У такий спосіб з безодні викликалися глибинні підсвідомі хаотичні сили.

В історії сюрреалізму розкривається і підтверджується одна з головних його особливостей – сюрреалізм не був, та й не прагнув бути тільки художньою школою. Сюрреалізм вже в першому і найбільш значному з національних варіантів – французькому – намагався стати громадсько-політичним рухом [32].

За своїм походженням сюрреалізм – дитя бурхливої, революційної епохи. Він формувався в роки першої світової війни, тобто тоді, коли почалася загальна криза капіталізму. «... Соціальна і політична ситуація в Європі була винятковою ... Повне банкрутство цивілізації, яка сама себе пожирає ... А.Бретон, П.Елюар, Л.Арагон, П.Супо не хотіли мати нічого спільного з цивілізацією, яка втратила сенс свого існування», – писав знавець сюрреалізму, автор найбільш відомої «Позиція надреалізму» М.Рістіч [35, с. 55]. Жага змін, яку відчули сюрреалісти, була відображенням до крайності загостреної кризи буржуазного укладу. Один з основоположників сюрреалізму, П.Супо, нині згадує: «По правді сказати, ми жили в тумані. Тим не менш, я пам'ятаю, що я почав бунтувати. Бунт був несвідомим, якщо можна так висловитися» [28, с. 27].

Генеалогію сюрреалізму визначити неважко. Самі сюрреалісти досить чітко вказували на своє родовідне дерево. Його основна гілка йшла від романтизму початку XIX століття, точніше кажучи, від того крила романтизму, переважно німецького, яке було позначено печаткою містики та ірраціоналізму і яке передувало «чистому мистецтву» середини минулого століття, – до декадансу кінця століття та до символізму [32]. Серед імен, найбільш часто згадуваних сюрреалістами, – ім'я Новаліса (спр. ім'я – Фрідріх фон Гарденберг). У першому ж маніфесті сюрреалізму А.Бретон радив не забувати таких його висновків: є події, які розвиваються паралельно реальним. Далі в ряду найбільш шанованих імен – Ж.

де Нерваль, Ш.Бодлер, Г. де Лотреамон, це безпосередні попередники сюрреалістичної естетики.

Тим часом у Парижі Сюрреалістична група А.Бретона об'єдналася з групою художника А.Массона, що прагнув створювати картини і малюнки, звільнені від контролю свідомості. А.Массон розробляв оригінальні прийоми психотехніки, покликані відключити «рацію» і черпати образи зі сфери підсвідомого. У результаті цього злиття в 1924 р. з'явився «Перший маніфест сюрреалізму», написаний А.Бретоном і переведений всіма європейськими мовами, був також заснований журнал «Сюрреалістична революція» («La Revolution surrealiste»). З цього часу сюрреалізм став дійсно інтернаціональним рухом, що проявився в живописі, скульптурі, літературі, театрі, кіномистецтві [6]. Десятиліття з 1925 р. (перша загальна виставка сюрреалістів) до 1936 р. («Інтернаціональна сюрреалістична виставка» у Лондоні, експозиція «Фантастичне мистецтво, дада і сюрреалізм» у Нью-Йорку та ін.) ознаменувалося тріумфальним ходом сюрреалізму світовими столицями.

На думку М.Ернста, одного з основоположників сюрреалізму, одним з перших революційних актів сюрреалізму було те, що він наполягав на чисто пасивній ролі так званого автора в механізмі поетичного натхнення і викривав усілякий контроль з боку розуму, моралі і естетичних розумінь [14, с. 64]. Щоб звільнитися від «контролю розуму» сюрреалісти застосовували два види прийомів. Це були чисто механічні методи «полювання за випадковістю» (наприклад, підкладали під аркуш паперу шорсткуваті поверхні і натирали папір сухими фарбами, одержуючи при цьому фантастичні конфігурації, що нагадували зарості фантастичного лісу – техніка "фроттажа"). Провідні майстри не могли задовольнитися такими примітивними методами. Вони домагалися внутрішньої, особистісної ірраціональності, відключення розуму на рівні психічного життя. Для цього практикувалися своєрідні форми зорового самогіпнозу. «Заворожлива» сила, як відомо, виявляється при тривалому спостереженні за полум'ям, рухом хмар і т.п.

Перехід від «механічних» прийомів до «психічних» (чи психоаналітичним) поступово захопив усіх провідних майстрів сюрреалізму [39]. А.Массон сформулював три умови несвідомої творчості: звільнити свідомість від раціональних зв'язків і досягти стану, близького до трансу; цілком підкоритися неконтрольованим і внерозумним внутрішнім імпульсам; працювати по можливості швидко, не затримуючи для осмислення зробленого [33, с. 128].

Важливе місце займає передуючий сюрреалізму плин – дадаїзм. Дадаїзм чи мистецтво дада (означає – чи то дитячий белькіт, чи то марення хворого, чи то шаманське заклинання) – це зухвала, епатуюча «антитворчість», що виникла в обстановці жаху і розчарування художників перед обличчям катастрофи - світової війни, європейських революцій. Цей плин у 1916-1918 р. бентежив спокій Швейцарії, а потім перейшов на Австрію, Францію і Німеччину. Дадаїзм у принципі відкидав усяку позитивну естетичну програму і пропонував «антиестетику». Для дадаїстів усе «розумне, добре, вічне» зазнало краху, світ виявився божевільним, підлим, ефемерним. Програма дадаїстів полягала в руйнуванні будь-якого стилю, будь-якої естетики за допомогою «божевілля». Головним видом діяльності дадаїстів стало абсурдизоване видовище, войовнича «антихудожність», що, зокрема, проявилось у використанні предметів фабричного виробництва в художніх композиціях [40]. Бунт дадаїстів був недовгим і до середини 1920-х років вичерпав себе. Дадаїсти першими погодились на «випадок» як на головний робочий інструмент. Художники стали кидати на полотно фарби, надаючи барвистій речовині і силі кидка самим утворювати ірраціональні конфігурації. Сам творець розглядався при цьому як знаряддя, маріонетка якихось світових сил. Сюрреалістичне ставлення до несвідомого, до стихії хаосу прямо виростає з дадаїстського «посіву». Однак спрямованість творчої активності в сюрреалістів була іншою: не просто руйнівною, а й творчою. Вичерпавши себе, дадаїзм на початку 1920-х років знаходить своє продовження в сюрреалізмі. І саме дадаїсти складають ядро сюрреалістської школи (А.Бретон, Л.Арагон, Т.Тцара, П.Супо), так

що навіть не завжди можна провести чіткі межі між двома течіями. Проте, різниця між мистецтвом дада й сюрреалізмом суттєва: якщо дадаїзм у своїй основі був анти-мистецтвом, антитворчістю, культивував бунт, деструкцію й нісенітницю, то сюрреалізм, навпаки, претендує на глибоке проникнення в сутність життя. Епатаж дадаїстів поступається масштабним задумам сюрреалістів, які, за свідченням Л.Бунюеля, „мало піклувалися про те, щоб увійти в історію літератури або живопису. Вони насамперед прагнули... переробити світ і змінити життя” [32, с.285].

Так в першій половині 1920-х років у надрах французького сюрреалістичного руху заклик дадаїстів до знищення досить швидко трансформувався в заклик до революції. Ця особливість французького сюрреалізму забезпечила йому авторитет у колах бунтарски налаштованої інтелігенції, відразу ж визначила особливе місце сюрреалізму в ряду інших шкіл європейського модернізму початку століття [40]. Безсумнівно, сюрреалізм зіграв значну роль у духовному житті закордонної інтелігенції в силу того, що зухвало заявив про себе як про місце збору тих, хто зрозумів – криза буржуазної цивілізації зайшов так далеко, що творення можливо тільки на основі радикального оновлення, на основі бунту, на нових шляхах.

Проголошена сюрреалістами революція була спочатку відчайдушно крикливою внаслідок того, що була переважно словесною. «Ми бунтарі духу», - заявляли сюрреалісти. Що ж це означало? Це означало, що «політичний і соціальний» бунт був для них «простою суперечкою». Бунт цей сповіщає звільнення «я» – абсолютне, тотальне, оскільки «я» скидає з себе (в своїй уяві) тягар соціальних, моральних, політичних, сімейних норм і зв'язків, пересувається в іншу площину, у площину «reve» [33]. Це французьке слово означає і «мрію», і «сновидіння», воно означає існування за межами логіки і моральності, в особливому світі. Проголосивши про свій бунтарський настрій, сюрреалісти запропонували спочатку форму індивідуалістичного бунту, тобто відповіли на найбільш поширені серед західної інтелігенції ілюзії. Бунт сюрреалістів ліг в саму

обкатану колію – колію звільнення особистості, звільнення «я». Цим шляхом рухається й екзистенціалізм, і фрейдизм. Свій індивідуалізм вони націлюють то на знеособлюючий конформізм буржуазії, то на колективістську мораль соціалізму, як умову звільнення особистості це передбачає звільнення колективу, класу, суспільства.

Теоретики сюрреалізму пов'язували з цією течією надії на побудову нової художньої реальності, яка була б реальнішою («надреальною») за існуючу. А.Бретон у своєму «Маніфесті сюрреалізму» «раз і назавжди» дає визначення сюрреалізму: «Чистий психічний автоматизм, завдяки якому ми хочемо висловити на письмі, усно чи якимось іншим способом, фактичне функціонування думки без будь-якого контролю, керованого розумом, поза великою естетичною чи моральною упередженістю» [6, с.12]. Отже, сюрреалізм прагне до автоматичної фіксації підсвідомого. Митець-сюрреаліст має спиратися на досвід сновидінь, галюцинацій, марень, містичних видінь тощо. Саме у сфері несвідомого, на думку сюрреалістів, криються справжні істини буття. «Сюрреалізм базується на вірі у всемогутність сну, у ворожу будь-якій цілісності гру мислення» [6, с. 14]. Разом із цим сюрреалізм оголошує війну розумові, матеріалізму, логіці, моралі – усе це гальмує та обмежує творчі можливості.

Сюрреалісти, які центр своєї уваги переносили на підсвідомість, сновидіння, транс, дитячі ігри, зазнали чималого впливу теорій З.Фрейда. Адже за З.Фрейдом, підсвідомість є тією внутрішньою силою, що „відтискає нашу свідомість у несвідоме” [34, с. 167]. Фрейдистські погляди перетворюються на спосіб мислення та світосприйняття багатьох провідних сюрреалістів. Наприклад, С.Далі зізнавався, що світ ідей З.Фрейда означає для нього стільки ж, скільки світ Біблії означав для митців Середньовіччя або світ античної міфології – для художників Ренесансу. З фрейдизму виникає також абсолютна довіра сюрреалістів до ірраціонального як джерела творчості. Завдяки фрейдизму сюрреалізм одержав можливість наполягати на тому, що він не необґрунтована фантазія, не вигадка анархістів, а нове слово в

розумінні людини, мистецтва, історії, думки. Це була така солідна опора, що вже не доводиться дивуватися впливовості і поширеності сюрреалізму, його всеохопленню до середини ХХ століття. Фрейдистські погляди настільки були засвоєні багатьма лідерами сюрреалізму, що перетворилися в їхній спосіб мислення. Так, М.Ернст розвивав свою зорову уяву, споглядаючи предмети примхливої, ірраціональної форми, але безумовно, вони були сприйняті через призму вчення З.Фрейда. Чисто "фрейдистским" методом користався і С.Далі, що писав картини, перебуваючи хоча б частково у владі сновидіння, про що вже говорилося раніш [11].

Самі концепції сюрреалістів одержували могутню підтримку з боку психоаналізу й інших відкриттів фрейдизму. І перед собою і перед іншими вони одержували вагомі підтвердження правильності своїх устремлінь. Вони не могли не помітити, що «випадкові» методи раннього сюрреалізму (напр. фроттаж) відповідали фрейдистській методиці «вільних асоціацій», що вживалася при вивченні внутрішнього світу людини. Коли пізніше в мистецтві художників сюрреалізму стверджувався принцип ілюзійного «фотографування несвідомого», те не можна не згадати про те, що психоаналіз виробив техніку «документального реконструювання» сновидінь. Крім того, психоаналіз звертав першорядну увагу саме на ті стани душі, що насамперед цікавили і сюрреалістів (сон, психічні розлади, дитяча ментальність, первісна психіка, вільна від обмежень і заборон цивілізації). Таким чином, не можна не визнати паралельності інтересів, точок зору, методів і висновків сюрреалізму і фрейдизму [26, с. 25].

Сюрреалізм проголосив нові засоби та прийоми творчості. Насамперед – принцип «автоматичного письма», з його парадоксальним, алогічним, випадковим зіткненням думок та образів. Адже сам образ, за твердженням поета П.Реверді, може виникнути «лише із зближення двох більш-менш віддалених одна від одної реальностей», і чим більш далекими будуть ці відношення реальностей, тим могутнішим буде образ, тим більше буде в ньому «емоційної сили й поетичної реальності» [20, с. 348]. Взагалі, ідеальною моделлю сюрреалістичного образу є

«зустріч на операційному столі швейної машинки з парасолькою» (образ Г. де Лотреамона). До зразків «автоматичного письма» близькою є сюрреалістична лірика, яка відзначається «надметафорійністю», неочікуваними асоціаціями, свідомим композиційним сумбуром. Монтаж різнорідного, непоєданого характеризує сюрреалістичний театр, теоретиком якого був А.Арто.

У 1930-ті роки основне ядро сюрреалістичної течії розпадається: П.Супо, Т.Тцара, А.Арто, Р.Вітрак, Р.Деснос, П.Елюар залишають лави сюрреалістів. В 1940-ві роки центр сюрреалізму переміщується до США, куди емігрували під час війни А.Бретон, С.Далі, І.Тангі та інші. Спроби відродити напрям у післявоєнні роки у Франції не мали успіху. Проте принципи й прийоми сюрреалістичного мистецтва повсякчас втілюються в різних сферах мистецтва. Вплинув сюрреалізм і на діяльність нових літературних течій («театр абсурду», «новий роман», література «розбитого покоління» тощо). Сюрреалізм, який від самого свого народження прагнув бути чимось більшим, ніж новим стилем, стає певним світоглядом, певним типом мистецького світобачення [32].

Особливістю сюрреалізму як філософії нашого століття була претензія на всеосяжне значення висунутих ним принципів, прагнення до вироблення всеохоплюючої концепції, що долає однобічність ідеалізму і механічного, вульгарного матеріалізму. У цій властивості сюрреалізму позначилася епоха – модерністські школи початку ХХ століття, спираючись на вироблені минулим століттям системи ідеалістичної естетики, як правило, сперечалися з символізмом, не беручи догляду символізму за життям на землі, відходу в інший світ, потойбічний. І кубізм, і футуризм, і навіть абстракціонізм претендували на «модерність», переконуючи у своїх найтісніших зв'язках з новим століттям, однак, в дійсності вважали головними її ознаками розвиток точних наук, математики, фізики, появу машин і, загалом, що завгодно, але не соціальний зміст епохи. Сюрреалізм – в цьому ряду, він одразу ж підключився до цього процесу модернізації ідеалістичної естетики, подолання однобічності суб'єктивно-

ідеалістичних основ модернізму. Сюрреалізм спробував вирватися за межі «чистого мистецтва», спадщина якого тяжіла до художніх пошуків на початку століття, особливо у Франції.

Одночасно з сюрреалізмом в кількох національних потоках розвивалася екзистенціалістська концепція дійсності. Спільне між ними в тому, що для сюрреалізму і екзистенціалізму зовнішній світ – щось порочне, абсурдне. Сюрреалісти та екзистенціалісти робили висновок зі спостережень над станом буржуазного суспільства епохи загальної кризи. І сюрреалісти, і екзистенціалісти відчували відчуження, позбавлення сенсу, відрив, який тягнув за собою висновок екзистенціалізму і сюрреалізму про абсолютну свободу індивідуума. Але екзистенціалізм обмежується виявленням, переживанням факту абсурдності буття – зосереджуючись при цьому на проблемі особистості у світі, який не може бути змінений, який увічнюється в безвихідно-песимістичній концепції «абсурдного світу» [31].

Найважливішою датою історії сюрреалізму став 1924 рік - цього року був опублікований перший «Маніфест сюрреалізму» («Manifeste du surrealisme»). Він був написаний А.Бретоном і став документом всієї течії. У цьому ж році з'явилися перші номери журналів «Сюрреалізм» (І.Голл) та «Сюрреалістична революція» (П.Навілль, Б.Пере). Була створена нова школа, сюрреалізм став фактом – зі своєю програмою, пресою і навіть особливим дослідницьким центром. Роль такого центру виконувало «Бюро сюрреалістичних досліджень», що розташовувалося в Парижі на вулиці Гренель, 15.

У квітні 1925 року сюрреалісти звернулися з листом до лікарень для душевнохворих. Душевнохворі були оголошені в цьому листі «жертвами соціальної диктатури», сюрреалісти зажадали їх звільнення в ім'я «індивідуальності, яка є головною суттю людини». Відповідно, з іншого боку, за їх заявою – «всі індивідуальні акти антисоціальні». Іншими словами, «я» – синонім свободи і

антагоніст суспільства, а тому воно рівносьильне безумству, бо божевілля є свободою від розуму, яка викликає репресивні заходи суспільства.

Вже восени 1925 року у своєму маніфесті «Революція перш за все і завжди!» («La Revolution d'abord et toujours!») вони визнали: «... Ми не утопісти – Революцію ми розуміємо саме в соціальній її формі» [6, с. 49], – хоча таке визнання соціальної революції уживалося з зневагою до «політичних і соціальних спорів», на початку того ж документа вираженим. Сюрреалісти відмежовувалися від «європейської цивілізації» і вище за все поставили «свою любов до Революції».

Так, в 1925 році в сюрреалістичному русі відбувся рух протиріч анархо-індивідуалістичної, «дадаїстської» основи сюрреалізму і неминучого, обумовленого обставинами, тяжіння до соціальної політичної революції. В середині сюрреалістичного угруповання виникла характерна для нашого часу суперечка – і цей спір з середини підривав, розколював угруповання [7]. Акт вступу в компартію групи сюрреалістів – один з моментів розгортання цієї суперечки, зараз надзвичайно важливий. Інша справа, що акт цей не був позбавлений декларативності, він зовсім не означав тієї капітальної внутрішньої перебудови, яка б звільнила сюрреалізм від протиріччя, не привів до суттєвих зрушень у філософії та естетиці сюрреалізму.

У другому маніфесті сюрреалістів («Second manifeste du surrealisme») у грудні 1929 року А.Бретон, вже член КПФ, писав: «Ми не можемо уникнути постановки найбільш пекучого питання про соціальну систему, в якій ми живемо, питання в прийнятті або неприйнятті цієї системи» [7, с. 35]. Він повторював, що «для звільнення людини, в першу чергу потрібно звільнити дух», можна розраховувати «лише на пролетарську Революцію» [7, с. 36]. Виходить, що А.Бретон намагається в кінці 1920-х років залучити сюрреалістів у процес возз'єднання з комуністичним рухом (з липня 1930 р. він випускає журнал «Сюрреалізм на службі революції»), намагається соціально активізувати своїх однодумців – на що деякі з них відповідали категоричною незгодою. Наприклад, А.Арто зі зневагою писав про

«соціалістичний план» буття і повторював, що сюрреалізм для нього завжди був і залишається «новим сортом магії», «підсвідомим, до якого рукою подати». Так у «Другому маніфесті» можна відслідкувати велику розбіжність між словами та діями А.Бретона. Ця розбіжність змусила багатьох митців порвати відносини з ним, зокрема Р.Десноса, він висловився: «Вірити в сюрреальність – значить знову мостити дорогу до Бога» [7, с. 42]. Сюрреалізм у тому вигляді, в якому він сформульований А.Бретоном, – це одна з найбільш серйозних небезпек для вільної думки, хитромудра пастка для атеїзму, краща підмога для відродження католицизму та клерикалізму». Ці слова прозвучали у «Третьому маніфесті сюрреалізму» («Troisieme manifeste du surrealisme»), написаному Р.Десносом в 1930 році в знак його демонстративного розриву з А. Бретоном. Відхід з групи Р.Десноса, одного з найбільш блискучих поетів, що примикали до сюрреалізму, був серйозним ударом для угруповання.

У 1930-х роках А.Бретон і його група невпинно повторюють слова вірності революційного руху і діалектичного матеріалізму. У 1932 році в спеціальному посланні, що засуджувало Л.Арагона, сюрреалісти писали: «Можна бачити, як у надрах сюрреалізму відбулася глибока еволюція, яка привела нас до діалектичного матеріалізму... Закономірний наслідок цього - наше ефективна участь у боротьбі революційного пролетаріату» [13, с. 34].

У лютому 1934 року, під час фашистських провокацій, сюрреалісти закликали всіх трудівників до антифашистського об'єднання. Але в наступному, 1935 році, ще один і надзвичайно значний міжнародний захід ясно показав суттєві і непримиренні розбіжності між політичною та ідеологічною програмою французьких комуністів і сюрреалістів. Це був Конгрес на захист культури. Культура викликала в сюрреалістів органічну, споконвічну ворожість, неприязнь, укладену в суті глибин «авангардизму».

У 1930-ті роки це і виразилося у відкритому обуренні гаслом захисту національної культури. «Ми, сюрреалісти, ми не любимо нашу вітчизну», - говорив

А.Бретон у промові на Конгресі на захист культури (точніше, мав намір сказати – слова йому не було дано, а текст зачитав П.Елюар) [13, с. 59]. Можна зрозуміти, як складалася неприязнь до «батьківщини» в сюрреалістів, наступників дадаїзму, породженому ненавистю до світової війни і до всіх проявів шовінізму, та патріотизму. У 1920-ті роки слово «вітчизна» фігурує серед найбільш лайливих слів, вважали сюрреалісти. А комуністи заявили: «Ми продовжуємо Францію...». Сюрреалісти повторювали при цьому – «пролетарі не мають батьківщини», «ворог у власній країні». Вони обрушилися на комуністів за те, що ті нібито «зрадили гаслу: перетворення війни імперіалістичної у війну громадянську». Вони виступили проти будь-яких переговорів між соціалістичною країною і капіталістичними країнами. Сюрреалісти в 1930-ті роки відстоювали необхідність розвитку різних тенденцій революційного руху.

Боротьбою на два фронти – проти буржуазії і проти комуністичних партій – цим самим завершується політична історія французького сюрреалізму 1930-х років. А.Бретон і сюрреалісти, які залишилися йому вірними, у другій половині цього бурхливого десятиліття сподівалися на створення політичного та ідеологічного руху, ареною діяльності для якого повинен був стати весь світ.

У 1930-і роки група французьких сюрреалістів сильно поріділа; поповнювалася вона літераторами вельми скромного дарування, яких приваблювала швидше політична орієнтація А.Бретона, ніж мистецтво. Поруч з ім'ям А.Бретона майже до кінця десятиліття незмінно стояло ім'я лише одного значного письменника – П.Елюара. Однак у 1930-ті роки сюрреалізм перестає бути явищем переважно паризьким, як то було в попереднє десятиліття [32]. При всій енергії А.Бретона, при всьому його прагненні видати бажане за дійсне, створити враження виняткової життєздатності сюрреалізму, ототожнити сюрреалізм з духом юності і т. п., протягом 1930-х років сюрреалістичний рух скоріше починає гаснути, ніж розпалюватися. Це пояснює зміна часу та соціальних умов, – писав у 1930-ті роки Л.Арагон, – які зробили можливим ... втечу від реальності, до магічних образів,

те, що називають «Паризькою школою», ці соціальні умови нині не існують» [31, с. 59].

Друга Світова війна, звичайно, перешкодила «природному» розвитку сюрреалістичного руху. Але не тільки і не стільки в ній справа. Сюрреалізм у тому вигляді, в якому його уявляв А.Бретон – і в якому він дійсно є – чахнув сам по собі. Єдина правомірна форма сюрреалізму сама з себе створила віровідступників. Щоб існувати, сюрреалізм змушений був змінити форму, хоча цього не визнавали, щоб не зізнатися у самозреченні.

У період між двома світовими війнами сюрреалізм став найбільш розповсюдженим культурним та мистецьким напрямом, хоча для нього були характерні деякі протиріччя. Його послідовники з'явилися не тільки в Європі, але й в США, куди емігрувало багато письменників та художників у воєнні часи. Відрізняючись широтою підходу та багатством форм, сюрреалізм полегшив сприйняття абстрактного мистецтва, його методи та техніка вплинули на творчість письменників та художників багатьох країн світу.

1.3. Творчість художника Макса Ернста в контексті особливостей сюрреалістичного мистецтва

Макс Ернст народився в містечку Брюль у Німеччині 2 квітня 1891р. У 1908-1914рр. паралельно із заняттями живописом і літературою вивчав філософію, психологію й історію мистецтва в Боннському університеті. У 1919р. в Кельні брав участь у створенні групи дадаїстів – прихильників руху, що виник трьома роками раніше в Цюріху серед художників, письменників і критиків, розчарованих війною, які прагнули спростувати встановлені громадські, моральні та художні цінності. Живописом М.Ернст серйозно зайнявся в 1909 р. Його кумирами стали В.Ван Гог, П.Гоген, К.Моне, пізніше – В.Кандинський, Р.Делоне і А.Марке, з яким йому пощастило познайомитися особисто. На початку 1910-х років М.Ернст вступив до

товариства художників «Молодий Рейн» [11]. В цей же час він виставив кілька своїх робіт в одній з боннських книгарень і в галереї у Кельні, потім познайомився з Г.Аполлінером і Р.Делоне, з'їздив до Парижа і взяв участь у Першому осінньому берлінському салоні, який організувало видавництво «Штурм». У тому ж 1919 р. художник створив свої перші колажі. М.Ернст брав для своїх колажів зображення та його фрагменти з різних джерел – рекламних каталогів, книг з палеонтології, посібників з ремонту та експлуатації пічних димарів тощо. Вирвані зі звичного контексту і з'єднані разом, вони втрачали свій первісний сенс і набували нового, абсолютно незбагненого. Зрозуміти його було неможливо, спілкування любителя прекрасного з таким колажем неминуче приводило його в глухий кут. А глухий кут – це улюблений напрям будь-якого поважаючого себе дадаїста. Пізніше М.Ернст став переводити ці колажі у живописний сюжет, вилучений зі свого контексту і перенесений в абсурдне оточення, перетворювався на сюрреалістичний образ. Він виготовляв цілі серії таких робіт, наприклад «роман в колажі» «Стобезголова жінка» (1929р.), що складається з 149 композицій [30]. У 1922 р. М.Ернст переїхав до Парижа, де жив до початку Другої світової війни. У 1924 р. він приєднався до А.Бретона і оточуючих його художників і поетів, разом з якими заснував сюрреалізм – напрям у мистецтві, який прагнув передавати реальність підсвідомого за допомогою «автоматизму» або техніки вільних асоціацій. Фрейдистські погляди настільки були засвоєні багатьма лідерами сюрреалізму, що перетворилися на їхній спосіб мислення. Вони навіть не згадували про те, з якого джерела узятий той чи інший чи погляд, чипідхід. Так, М.Ернст розвивав свою зорову уяву, споглядаючи предмети примхливої, ірраціональної форми [14].

У 1916 р. у Швейцарії, в Цюріху, зародився рух дадаїстів, який після закінчення війни поширився на багато міст Європи. Воно закликала художників відкинути спадщину минулого, зруйнувати традиційну мову мистецтва, минулу естетику. Дадаїсти намагалися відмовитися від ролі художника як автора та дозволяли створювати свої роботи нагоді. У Німеччині було три епіцентри дадаїзму

– Берлін, Ганновер і Кельн. І саме у Кельні, де М.Ернст після війни жив, він став одним із основоположників руху [40].

З фронту Першої світової війни М.Ернст повернувся переконаним пацифістом, і в 1919 році в Кельні брав участь у створенні групи дадаїстів - прихильників руху, що виник трьома роками раніше в Швейцарії серед художників, письменників і критиків, розчарованих світовою війною та прагнучих спростувати традиційні суспільні, моральні та художні цінності, які не змогли запобігти катастрофі.

У 1920 році проходить Кельнський дада-ярмарок, де М.Ернст представляє свої роботи, це були колажі. Навколо цієї виставки ходять легенди: за однією версією М.Ернст пропонував публіці знищити свої роботи, залишивши поруч із ними сокиру, є така версія, що М.Ернст поставив на виставці юну дівчину, яка декламувала вульгарні вірші, щоб створити дисонанс та шокувати відвідувачів [30]. І ось ці жести М.Ернста, досить сучасні, насправді звернули увагу і паризьких дадаїстів на його творчість. І в 1921 відбулася перша виставка М.Ернста в Парижі, що викликала великий резонанс. А.Бретон, засновник сюрреалізму, як і багато інших, захоплювався М.Ернстом.

У цей час – на початку 1920-х, до 1924 року, коли А.Бретон сформулював перший маніфест сюрреалізму - відбувається процес творчого пошуку, так званий рух у тумані, коли вже було очевидно, що дадаїзм нічого нового не привнесе. Художники поступово в ньому розчарувалися, бо він багато в чому став тим, проти чого повстав - черговим напрямком у мистецтві. Але при цьому були спроби переосмислити ідеї дадаїзму в ключі до фрейдистської теорії про несвідоме. Використовувалися різні практики: спроби розширення свідомості, гіпноз, автоматичний лист. Це було мистецтво, створене при обмеженому та редукованому контролі розуму, без жодних естетичних упереджень [11].

Те, що відбувається у творчості М.Ернста з 1921 по 1924 рік, мабуть, можна назвати протосюрреалістичною фазою, і художник продовжує працювати над технікою колажу, а також включенням колажних принципів у живопис. «Техніка

колажу – це систематичне пояснення випадкових чи штучно спровокованих зустрічей двох і більше чужих один одному предметів у абсолютно непридатному для цього на даний момент місці – плюс іскра поезії, яка проскакує при зближенні цих двох реальних предметів». [Додаток А, рис.1.12]

У своїх мемуарах він пише, що колаж для нього не просто якась склейка, а зустріч двох реальностей на якомусь новому рівні, завдяки якій утворюється щось нове, якийсь третій світ. По суті це вже можна сприймати як сюрреалістичні образи. Якщо ми згадаємо полотна С.Далі чи інших сюрреалістів, то побачимо, що й там окремі елементи здебільшого цілком реальні, лише їхнє несподіване поєднання змушує нас відчувати, що це сюр.

Колажі М.Ернста взагалі відрізнялися від тих, що робили дадаїсти. Тому що вони намагалися зробити колаж навмисне абсурдним, навмисне фрагментованим, а він створював цілісні образи, як із сновидінь. Він намагався мінімізувати стики між склейками, що надавало ще більшу переконливість, магічну силу цим образам. Часто М.Ернст пізніше відтворював свої колажі у живописі та графіці, і на виставці є одна така робота — це «Прекрасна садівниця», малюнок із дівчиною. Виконаний він після колажу 1919-1920 років та повторює його [30].

З 1925 р. художник почав працювати прийомом фроттажа ("натирання"). "Алхімічна" процедура фроттажа була почасти підказана текстом Леонардо да Вінчі про образи, що виникають при розгляданні випадкових безформних плям. Перекладаючи на папір різні фактури і слабкі рельєфи натираючи рухами олівця, художник створював якусь суггестивну прайформу, що породжує нестійкі та незрозумілі. У графічному альбомі "Природна історія" (1926) потік образів з'являється спонтанно, "природно", і прийом фроттажа немов моделює стихійне формотворення природи (Додаток А, рис.1.13). Фроттаж, в якому реалізувався сюрреалістичний принцип "психічного автоматизму", М.Ернст застосовував і в живописі. У полотнах, написаних за ескізами - фроттаж, відроджуються улюблені мотиви німецького романтизму: лісові хащі, таємничі печери, похмурі скелі, мертве

світло місяця, фігури і лики, що виникають, як марево, з гіллястих сплетінь і заростей ("Нічний вид воріт Сен- Дені", 1927; "Орда", 1927) [30].

Пізніше, 1927 р, М.Ернст винайшов ще й техніку граттажу — це аналог фроттажу, але вже у живописі. Під заздалегідь забарвлені фарбою полотна він підкладав рельєфні предмети і потім зіскребав фарбу, виявляючи рельєфи. Взагалі, з техніками художник експериментував протягом усього життя, він був дуже неординарною людиною, що відзначали його сучасники, які вважали його генієм, і він у своїх текстах цей образ підтримував[11] (Додаток А, рис.1.14).

Частий мотив у роботах М.Ернста – ліс. У його дитячих спогадах є епізод, коли зовсім маленьким батько взяв його в ліс, де він був вражений густим листям, йому здавалося, що це все якась гігантська клітка, яка замикає в собі все живе. І у своїх роботах він це відчуття неодноразово передає. З його робіт стає зрозуміло, що мотив вертикальних смуг навіває йому цей спогад. Є робота «Ліс та блакитне сонце», є «Ребристий ліс» [30]. Усі вони присвячені темі влади природи. Для М.Ернста, як і для сюрреалістів взагалі, була важлива критика сучасного устрою світу, раціональної думки, і вони бачили велику проблему у відриві людини та природи.

Альбом «Природна історія» – це така спроба перевернути все з ніг на голову і уявити навколишній світ як абсолютно незрозумілий людині, ніби світ не пройшов крізь багато століть наукового пізнання. Зображення в альбомі – це щось, що нагадує рослини та тварин, але при цьому вони здаються чимось не дуже зрозумілим і не дуже справжнім та раціональним.

Тут можна провести певну паралель з одним із посилок маніфесту сюрреалізму А.Бретона. Художники протягом багатьох століть намагалися наслідувати навколишньому світу, а ключовий теоретик сюрреалізму закликав шукати натхнення в собі, звертатися до несвідомого – внутрішньої моделі. Після винаходи фроттажу М.Ернст багато експериментував з новою технікою, і в «Природній історії» його фроттажі вже відтворені у техніці колотипії. У 1925р. він

створив близько 100 подібних робіт, а в 1926-му 34 з них було відібрано та видано [30].

Якщо порівнювати М.Ернста з іншими відомими творцями сюрреалізму, то можна визначити таке: С.Далі працював з параноїдальним маренням; Е.Міро – з архетипами свідомості на кшталт юнгівських; М.Ернст працював зі сном. Причому, це сон людини, яка ввібрала сувору реальність масової культури. Сон як джерело натхнення – це все, що М.Ернст приніс у сюрреалізм. Він приніс туди ту саму достовірність нереального, яку взяв у нього потім С.Далі і яку, своєю чергою, сам М.Ернст придбав у Дж. Кіріко, збагативши її тим самим лотреамоновським поєднанням непоєднуваного [14]. Незважаючи на свій дивний стиль, М.Ернст здобув неабияку репутацію, яка принесла йому кількох послідовників протягом усього життя. Він навіть допоміг сформувати тенденцію американського мистецтва в середині століття, завдяки своїм блискучим і неординарним ідеям, які були несхожі на ідеї інших художників того часу.

Висновки

В результаті виконаної роботи було проведено аналітичне дослідження розвитку європейської моди 1930-1940 рр. У цей міжвоєнний період мода стає більш жіночною, словом світом моди керували жінки – М.Віонне та Г.Шанель, саме вони сформували гардероб жінки тих часів. Було відкрито багато модних домів, які існують дотепер, а саме Nina Ricci, Revillon, Hermes, крім того стали відомі такі імена, як Е.Скьяпареллі, М.Майнбоккер, Е.Моліне, Н.Річчі, С.Феррагамо та багато інших. Спорт, що увірвався в життя суспільства, вимагав нової моди. Було введено таке поняття як «спортивний одяг», основними вимогами того часу були природність, натуральність та простота. Вцілому мода 1930-1940рр. стала більш витонченою, із появленням модних домів асортимент одягу став більшим та відповідав вимогам тодішніх обставин. Далі було досліджено походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках, було визначено генеалогію даної течії.

Сюрреалізм, що походив від романтизму, не був лише художньою школою, а й намагався стати громадсько-політичним рухом. Основоположником групи сюрреалістів був А. Бретон, разом із художником А. Массоном прагнули створювати картини, звільнені від контролю свідомості. Було досліджено течії, передуючі сюрреалізму, а саме дадаїзм та фрейдизм, прийоми творчості та концепції сюрреалістів. Сюрреалізм прагнув розробити всеохоплюючу концепцію, що долає однобічність ідеалізму та матеріалізму, проте суперечка всередині угруповання розділила його. Було видано три основоположних документи течії – «Маніфест сюрреалізму», які все більше відділяли угруповання від творчості та наближали до революції. Політична історія сюрреалізму завершується боротьбою проти буржуазії та комуністичних партій. Далі було досліджено біографію та творчість художника М.Ернста у руслі сюрреалізму. Було проведено аналіз творчих технік, якими користувався художник, а саме колаж, фроттаж, граттаж. Було проаналізовано тематику, композицію та мотиви картин художника для подальшого впровадження в дизайн моделей актуального одягу.

РОЗДІЛ 2. ПРОЄКТНИЙ

Вступ

Концепцією даної колекції слугує вислів майстра сюрреалізму М.Ернста: «Вишуканий труп буде пити молоде вино». Прихований сенс вислову криється у метафоричності та ірреальності. Саме ці два аспекти слугують фундаментом для створення колекції. Доповнюючими елементами є прообрази та мотиви картин художника, а саме образ лісових хащ, похмурих скель, птахів. Сугестивність та фактурність є головними характеристиками як творчості художника, так і колекції в цілому.

2.1. Принципи застосування зібраного матеріалу в колекції

Художні образи, перенесені в сучасний костюм. Художній образ створений на основі розглянутої теми сюрреалізму та творчості художника М. Ернста. З його творчості взятий образ лісових хащ, похмурих скель, таємничих печер та фігури, що виникають на стику двох реальностей, з гіллястих сплетінь і заростей [14]. Серед природних мотивів художник частіше всього зображує образ птаха та лісу, випадкові, майже нереальні форми об'єктів картин також формують певний образ.

Прояви силуетних форм та їх геометричних символів, особливостей пропорційності та членування образів теми-першоджерела. Силует об'єктів, зображених на картинах художника частіше всього плавний, витягнутий та масивний, в композиції здебільшого переважають вертикальні лінії, прямокутні та квадратні геометричні форми, композиція збалансована, частіше всього декількома об'єктами різної величини та пропорційності, адже сюрреалізм представляє собою хаотичні та незрозумілі форми. Членування об'єктів не пропорційне, проте не гіперболізоване, відносно велика голова чи ноги можуть здатися непропорційними тілу, та це не псує балансу, картина виглядає гармонічно.

Колористичні риси дослідженої теми, що застосовуються при створенні колекції. Здебільшого художник поєднує спліт-комплементарні кольори, такі як зелений та червоний, помаранчевий з блакитним, та тріадичні кольори, а саме блакитний, зелений та червоний, або жовтий, синій та помаранчевий та їх відтінки, в такому випадку одним із кольорів має бути доміантним, а інші доповнюючими, проте є картини досить спокійні за поєднанням кольорів, в них можна відслідкувати аналогове поєднання кольорів, таких як відтінки зеленого, коричневого або блакитного.

Орнаментально-декоративні властивості обраної теми-першоджерела та їх застосування в колекції сучасного образного костюма. На основі дослідження творчості художника, обґрунтовано, що основним джерелом декору служать техніки колажу, фроттажу та граттажу, які М.Ернст застосовував у своїй творчості. Художник створював сугестивну форму, наклеюючи фрагменти картин, та слабкі рельєфи, натираючи полотно олівцями. Під заздалегідь забарвлені фарбою полотна він підкладав рельєфні предмети і потім зіскребав фарбу, виявляючи рельєфи. Таким чином було створено враження про сон наяву, про ірреальний світ. та декоративні елементи, що формують загальне враження. У колекції сучасного образного костюма було застосовано техніку прикладання та пришивання тканини та декору, що нагадують цупку та рельєфну поверхню. З тканини було сформовано плавну перехідну форму, що не схожа на живий об'єкт.

Видозміни цілісного образу на якісь певні його риси для застосування в колекції. Серед сюрреалістичного образу лісу, та лісових істот у створенні колекції було використано вертикальні мотиви, плавність та не традиційність форм костюма, частіше всього палат та кафтанів, використаних у колекції, ірраціональна декоративність та зшивання клаптиків елементів одягу між собою, також зроблено акцент на кольорах, здебільшого вони такі самі як на оригінальних картинах Макса Ернста.

Застосування та видозміни фактур матеріалів при перенесенні їх з теми-першоджерела в колекцію образного костюма. При створенні творчої колекції костюмів було застосовано цупку та шершаву фактуру войлоку для створення пальта, та з допомогою пришивної тканини в якості декору та грубих шершавих елементів, виготовлених із глини, було створено імітацію образу лісових хащ та дивних істот.

Опис характерних доповнень та аксесуарів, характерних для дослідженої теми, що застосовані в колекції костюма. Характерними доповненнями та аксесуарами можуть бути химерні діадеми, у формі лісової істоти або сюрреалістичного лісу, сережки та перстні, виконані з запеченої глини у формі рельєфної химери, або кольє з масивними елементами. Також доречним аксесуаром може бути дамська сумочка, характерно незвичної форми, виконана з потертої тканини, з вишивкою та дивним лісовим орнаментом. Ці всі доповнення можуть бути виготовлені із тканини, дерева, глини, фарб, та засушених рослин, також для прикрас доречно використовувати срібло, адже срібне та холодне місячне сяйво є важливим елементом уяви сюрреалістів.

Принципи застосування та видозміни стилістики (зачіски, візаж та ін.) обраної та дослідженої теми-першоджерела в розробці колекції сучасного образного костюма. Стилiстика зачісок та візажу має бути відповідно химерною, проте стриманою, адже основний акцент має бути на костюмі та аксесуарах. Зачіска не має бути стриманою, вона може бути у формі кільця, або певної геометричної форми що зустрічається в творчості художника, або ж це має бути хаотично зібрана зачіска не несучи ніякого смислового навантаження, задля того щоб не відволікати глядача. Макіяж також не повинен бути занадто яскравий, а врівноважений та акцентуючий увагу на химерності та сюрреальності. Це може бути незвичний візаж очей у формі птаха чи лісового мотиву.

2.2. Тип споживача, для якого розроблено колекцію

За *віковими особливостями* колекція призначена для молодшої вікової категорії, тобто для людей віком від 25 до 40 років. Змістовне навантаження колекції має відповідати людям більш свідомого віку, які розуміють концепцію несвідомого, сну наяву та сюрреалізму в цілому.

Ставлення до моди. У людини, для якої розроблено дану колекцію, переважає дивне підхід до формування модних образів, поєднання непоєднуваного та свідоме ставлення до моди щодо висвітлення теми ірреального, виходячи з творчості митців та глибина мислення. Додатково людина має долучатися до соціальних проєктів в моді, задля висвітлення проблем та особливостей суспільства.

Спосіб життя. Споживач даної колекції веде розмірений та спокійний образ життя, має ліберальні погляди, проте бурхливі вечірки та світські заходи не є виключенням. Він або вона надають перевагу розумовій діяльності ніж фізичній, та надають перевагу активному відпочинку, відвідуванню картинних галерей, костюмованих вечірок та благодійній діяльності по захисту тварин та збереженню природи.

Значущі уподобання. Серед уподобань даного типу людей можна назвати зацікавлення культурою, мистецтвом, та благодійною діяльністю. Споживач колекції цікавиться культурою країн Європи, та полюбляє поєднувати модерн з різними стилями минулих років. Європейське мистецтво теж займає значне місце в уподобаннях представника, він цікавиться різними напрямками мистецтва, та полюбляє втілювати ідеї художників у костюми для благодійних костюмованих вечірок.

2.3. Художній образ колекції

Художній образ колекції можна описати таким чином: втілення образу сну наяву художника М. Ернста в сюрреалістичний екстравагантний костюм. При створенні художнього образу здійснено асоціативний аналіз ідеї лісу та лісових істот та втілено в костюмах колекції. Тип даної колекції – подіумний. Він демонструє авторську концепцію, створену для показу високої моди, виставок, творчих конкурсів та ярмарок. Колекція виражає творчий задум доби сюрреалізму через призму творчості М. Ернста.

I-й блок колекції («*Тріумф сюрреалізму*») призначено для споживача молодого віку, як жіночої так і чоловічої статі, середнього або високого рівня доходу, які надають перевагу розумовій діяльності над фізичною. Це - новатори, цікавляться культурою та мистецтвом; художній образу сюрреалізму, загадковість та тематику сну наяву споживач може застосувати на світському тематичному заході або на костюмованій вечірці з подібною тематикою.

II-й блок колекції («*Фази ночі*»), призначено для споживача молодого віку, як жіночої так і чоловічої статі, середнього або високого рівня доходу, які цікавляться культурою, мистецтвом та високою модою, даний художній образ колекції, що виражає жагу до життя мовою сюрреалізму може бути задіяний в на костюмованому заході або ж для інсталяції чи показу мод.

III-й блок колекції («*Антипапа*») призначено для споживача молодого віку, як для чоловічої так і жіночої статі, середнього або високого рівня доходу, які цікавляться мистецтвом, модою та культурою, люблять незвичний дизайн та екстравагантний стиль, образ лісу інтерпретований в прямі лінії, холодні відтінки та його мінімалістичне вираження, підходить для світських вечорів та тематичних зустрічей, інколи можливо використовувати і в повсякденному житті.

IV-й блок колекції («*Сюрреалізм і живопис*») призначено для споживача молодого віку, для чоловічої та жіночої статі, середнього або високого рівня

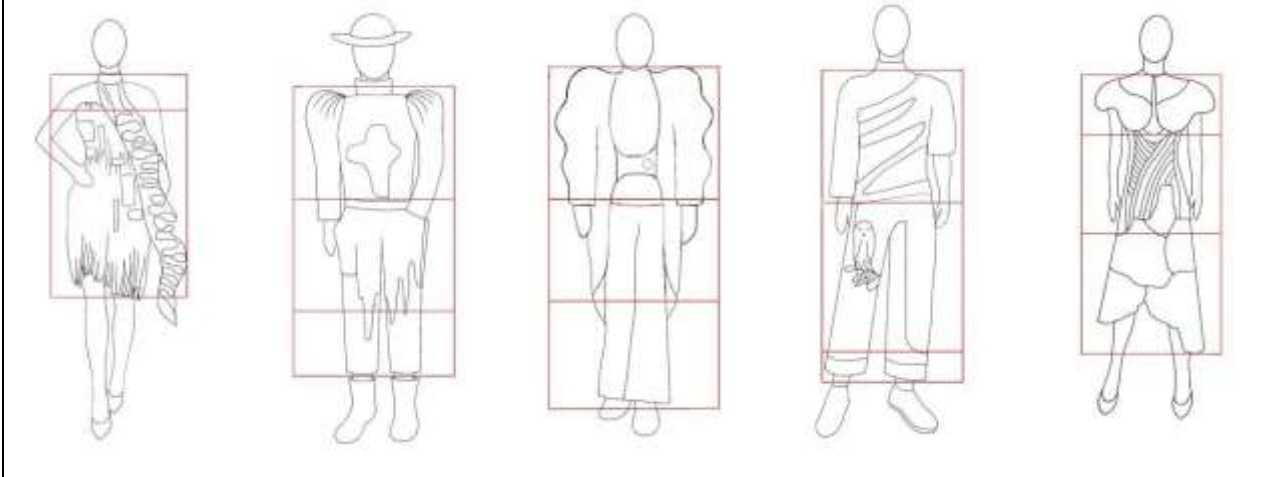
доходу, які надають перевагу розумовій діяльності, цікавляться модою та культурою. Художній образ даного блоку колекції також фантазійний та натякає на сюрреалізм М. Ернста. Костюм підійде для тематичного заходу, для відвідування картинної галереї чи інсталяції.

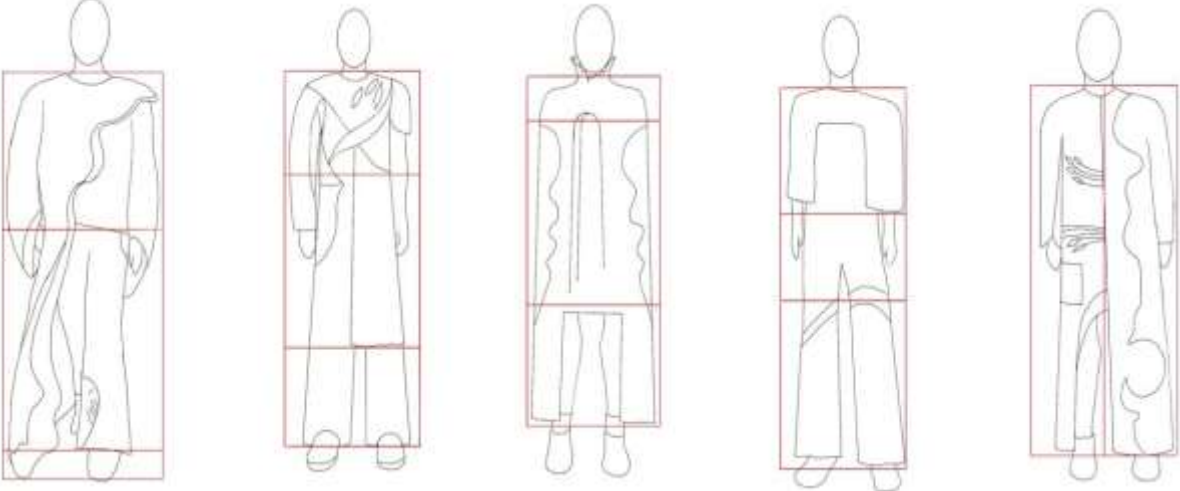
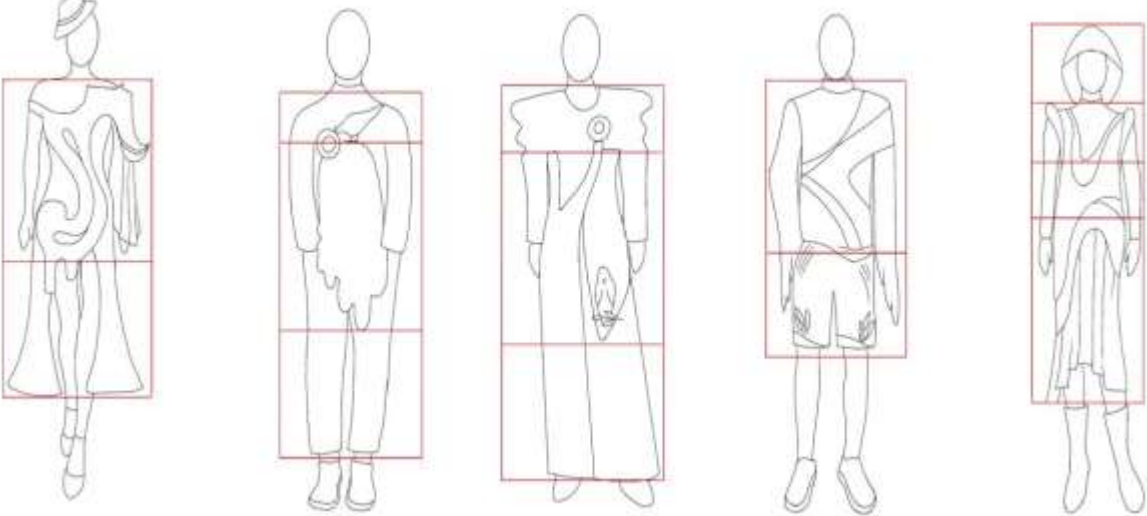
V-й блок колекції («*Око безмовності*»), призначено для споживача молодого віку, для чоловічої та жіночої статі, середнього або високого рівня доходу, які цікавляться мистецтвом, культурою та модою XX століття. Художній образ колекції підходить для костюмованої вечірки або інсталяції.

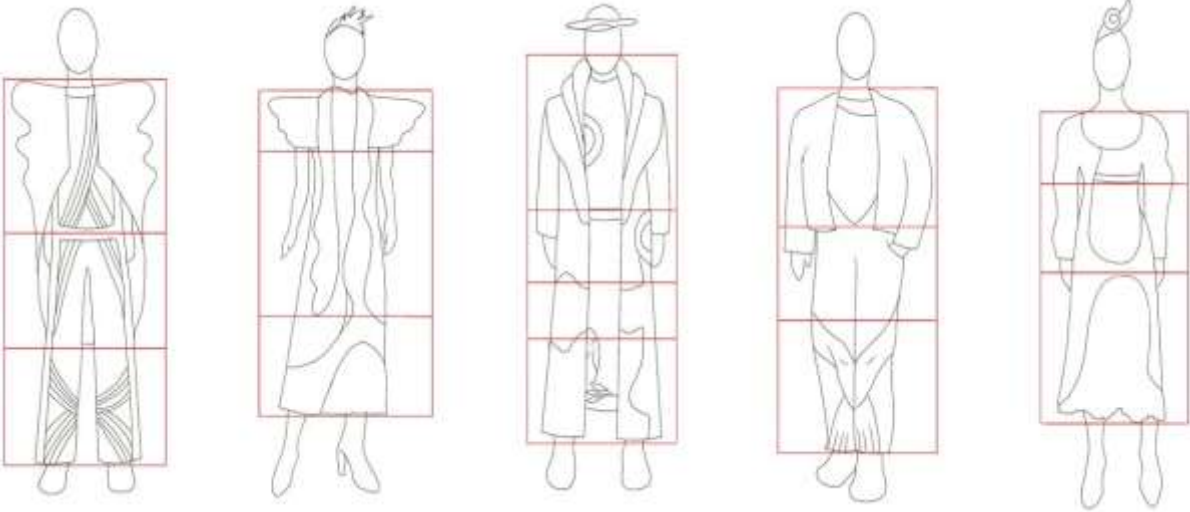
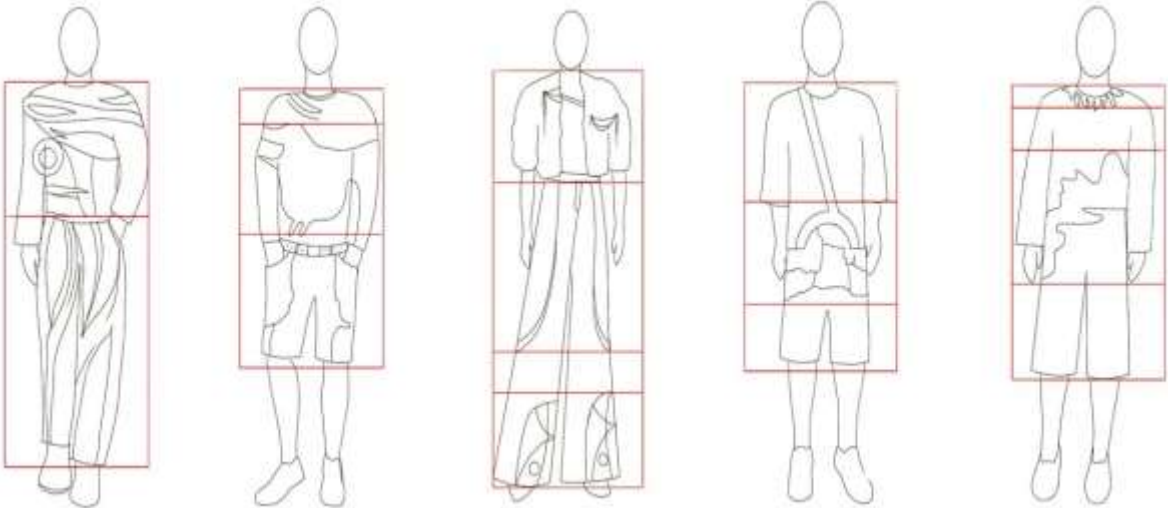
2.4. Композиційний принцип побудови колекції

Принцип формоутворення колекції, та видозміна її геометричних символів та особливостей пропорційності та членування силуетних форм від блоку до блоку, із коротким описом геометричних символів та членувань форми кожного блоку, у порівнянні з попереднім, наведено в таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

Назва блоку	Основні геометричні символи	Основні лінії членувань форми костюма
1	2	3
I. Триумф сюрреалізму	В основі силуету костюмів лежить прямокутна форма	Основні лінії членувань проходять через груди, тулуб та коліна
		

<p>II. Фази ночі</p>	<p>В основі силуетної форми костюмів лежить видовжений прямокутник. Силует костюмів - від плечей до кісточок</p>	<p>Основні лінії членувань костюмів проходять через тулуб та коліна</p>
		
<p>III. Антипапа</p>	<p>В основі геометричної форми костюмів лежить прямокутна форма різної довжини – коротша та довша</p>	<p>Основні лінії членувань проходять через груди, стегна та коліна</p>
		

IV. Сюрреалізм і живопис	В основі геометричної форми лежить видовжений прямокутник	Основні лінії членувань проходять через груди, стегна та коліна
		
V. Око безмовності	В основі геометричної форми лежить короткий та видовжений прямокутники	Основні лінії членувань проходять через плечі, тулуб, стегна та коліна
		

В I-му блоці переважає видовжена прямокутна силуетна форма. Три центральні чоловічі костюми мають три основи ліній членувань: шия, тулуб та кісточки. Розвиток такої силуетної форми походить від образу, зображеного на

картинах художника: вертикальний прямокутний силует, майже пропорційний людському тілу. Бічні моделі жіночих костюмів також видовженого силуету, ліній членувань форми костюма відрізняються від чоловічого: ліворуч - шия, тулуб, коліна та праворуч - шия, груди, гомілки. Сукні виповненні в тій же стилістиці, проте з більш фемінними рисами.

В II-му блоці переважає видовжена прямокутна форма, силует прямий та рівномірний. Проте костюми мають різні лінії членувань: центральний костюм - шия, коліна та щиколотки, два костюми пообіч центрального - плечі, лікті, коліна та кісточки, два бічних костюма - плечі, тулуб, коліна та щиколотки.

В III-му блоці переважає видовжена прямокутна форма, силует прямий та рельєфний, лінії членувань костюмів відрізняються від попередніх, це пояснюється тим що джерелом натхнення була інша картина художника з іншим композиційним центром. В третьому блоці центральна фігура має рельєфний силует та поділена такими лініями: плечі, тулуб та стопи, два костюма пообіч мають приблизно однаковий силует та поділені таким чином: костюм зліва - плечі, стегна, гомілки, справа - плечі, стегна, коліна. Бічні костюми також схожі за силуетним рішенням: костюм зліва має рельєфну лінію плечей та стегон так як і костюм справа, проте костюм справа починається з лінії голови, та обидва костюма закінчуються лінією гомілок.

В IV-му блоці переважає видовжена прямокутна форма, рельєфна форма плечей, брюки та сукні довжини міді прямої форми. Костюми діляться на декілька композиційних ліній: центральний: лінія голови, плечей та щиколоток, два костюми зліва мають рельєфну лінію плечей, чоловічий костюм також поділений на лінії стегон та щиколоток, жіночий лише на лінії плечей, грудей та щиколоток, так само і жіночий костюм справа. Чоловічий костюм справа має такі ж самі лінії членування що і чоловічий костюм зліва.

В V-му блоці переважає видовжена прямокутна форма, майже однакового силуету, окрім чоловічого та жіночого костюмів з довгими брюками. Центральний

жіночий костюм має основні лінії членування: плечі, тулуб та стопи. Чоловічі костюми мають однакові лінії членування: плечі, тулуб, стегна та коліна окрім брючного костюма.

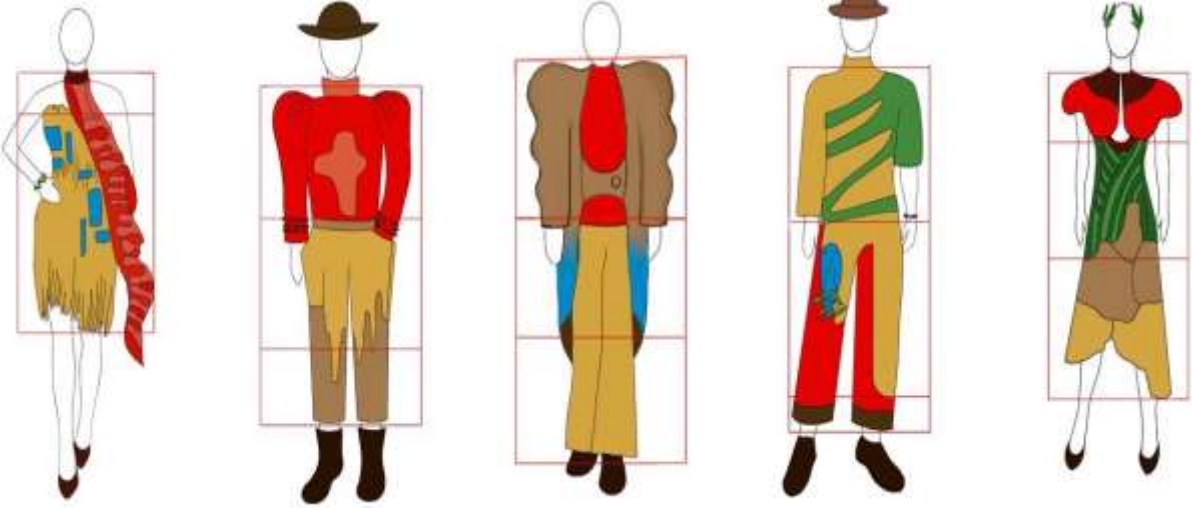
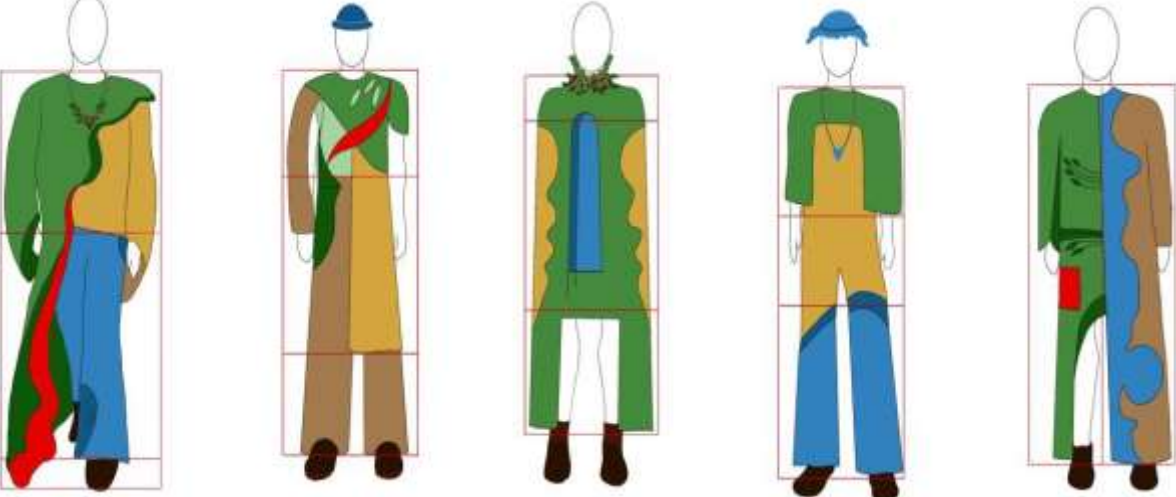
Серед п'яти блоків колекції можна виділити декілька моделей які є композиційним центром колекції, чи її домінантами. Це фігури розташовані по центру кожного блоку; вони відображають ідею сюрреалізму та сну наяву з розглянутих образів картин М. Ернста.

2.5. Колористика колекції

Першоджерелом даної колекції є картини М. Ернста у стилістиці сюрреалізму. Саме з них було взято основну колористичну гаму, та кожен блок в своїй основі має назву картини, яку взято як джерело натхнення для створення всієї колекції. Гамма кольорів складається з декількох основних – червоний, зелений, блакитний, коричневий та охра. Доповнюють образ відтінки тих же кольорів у вигляді декору, та пришивних деталей на тканині.

Принцип послідовної зміни колориту колекції, від блоку до блоку, із коротким описом колористичної гами кожного блоку, у порівнянні з попереднім, наведено к таблиці 2.2.

Таблиця 2.2

Назва блоку	Основні колоритні властивості кожного блоку
I. Триумф сюрреалізму	Основними кольорами першого блоку є відтінок охри, коричневий, червоний та зелений кольори, блакитний та темно-коричневий є доповнюючи ми кольорами
	
II. Фази ночі	Основними кольорами другого блоку є зелений, блакитний, коричневий кольори та відтінок охри, червоний колір є доповнюючим. У порівнянні з першим блоком, де основний тип поєднання кольор – аналоговий, в другому блоці спостерігається тріадричне поєднання кольорів та велика кількість вертикальних ліній, що змінюють акцент та динаміку колориту
	

<p>III. Антипапа</p>	<p>Основними кольорами третього блоку є блакитний, червоний та зелений кольори. Коричневий колір є доповнюючим. В даному блоці присутнє спліт-комплементарне поєднання кольорів, в якому червоний колір є доміантним. У порівнянні з другим блоком третій блок більш виразний та контрастний.</p>
	
<p>IV. Сюрреалізм і живопис</p>	<p>Основними кольорами четвертого блоку є блакитний, зелений, та відтінок охри, червоний та коричневий кольори. Колористична гамма четвертого блоку суттєво відрізняється від третього по поєднанню кольорів, їх динаміці та композиції.</p>
	

V. Око безмовності	Основними кольорами п'ятого блоку є зелений, блакитний та коричневий кольори, відтінок охри та сірий колір є доповнюючим. Даний блок відрізняється від попереднього меншою кількістю основних кольорів, та більш збалансованою композицією.
	

Колористичне вирішення блоку «Тріумф сюрреалізму» (I блок) полягає у поєднанні кольорів, таких як жовтий, а саме відтінок охри, коричневий та червоний. Це поєднання можна віднести до аналогового. Доповнюючими кольорами є зелений та червоний, вони лише акцентують увагу на деяких деталях. Це поєднання кольорів відповідає художньому образу сюрреалізму, відображеному на полотні М.Ернста – «Тріумф сюрреалізму» та відповідає вимогам лояльного, люблячого мистецтво споживача. Принципи розвитку колориту в блоці «Тріумф сюрреалізму» (I блок) можна охарактеризувати таким чином, що основні елементи одягу, виповнені в червоному, коричневому кольорах, та у відтінку охри. Вони створюють певну динаміку в костюмах, та доповнюючі кольори, такі як червоний та зелений, що є комплементарними, гармоніюють між собою та створюють контрастний акцент на костюмах.

Колористичне вирішення блоку «Фази ночі» (II блок) полягає у поєднанні таких основних кольорів як зелений, блакитний, відтінок охри та коричневий. Основними поєднаннями є зелений-блакитний-жовтий, зелений-блакитний-коричневий, такі поєднання кольорів можна віднести до тріадичного. Червоний

колір надає певного контрасту та робить акцент на деталях. Принципи розвитку колориту в блоці «Фази ночі» (II блок) можна охарактеризувати таким чином, що динаміка розвитку колориту колекції спостерігається нижче рівня грудей. Весь верхній одяг виповнений в зеленому кольорі, тому основний акцент знаходиться в другій третині костюма. Також на зміну динаміки кольору впливає велика кількість вертикальних ліній, що змінюють композицію, сегменти кольору та ліній членувань костюмів.

Колористичне вирішення блоку «Антипапа» (III блок) полягає у поєднанні таких основних кольорів як блакитний, червоний та зелений. Коричневий колір є доповнюючим кольором. Разом ці основні кольори утворюють спліт-комплементарне поєднання кольорів, тому даний блок колекції виглядає досить контрастним та яскравим. Співвідношення кольорів не пропорційне, блакитний та зелений кольори займають більшу частину костюмів, динаміка кольору кожного костюма відрізняється, проте це не псує гармонічність композиції блоку колекції. Розвиток колориту в блоці «Антипапа» (III блок) можна відслідкувати у верхній частині костюмів, саме там розвивається динаміка кольору. Блакитний колір змінюється на червоний або зелений з різною пропорційністю.

Колористичне вирішення блоку «Сюрреалізм і живопис» (IV блок) полягає у поєднанні таких кольорів як блакитний, зелений, червоний, коричневий та відтінок охри. Дане поєднання є складним, адже кольори використані майже в однаковому співвідношенні та утворюють різні типи кольорових поєднань, таких як комплементарне, спліт-комплементарне та тріадричне. Досить складне поєднання кольорів в блоці «Сюрреалізм і живопис» (IV блок) розвивають динамічний та складний колорит, адже пропорційне співвідношення кольорів майже однакове. Динаміка зміни кольору спостерігається по всьому костюма, ритм кольору змінюють декор та аксесуари.

Колористичне вирішення блоку «Око безмовності» (V блок) полягає у поєднанні таких основних кольорів як блакитний, зелений та коричневий кольори.

Відтінок охри та сірий колір є доповнюючими кольорами. Дані кольори утворюють між собою аналогове та триадричне поєднання. Такі поєднання на костюмі здаються досить гармонічними. Розвиток колориту в блоці «Око безмовності» (V блок) динамічний проте врівноважений. Всі кольори гармоніюють між собою, та не створюють контрастних поєднань. Динаміка зміни кольору спостерігається по всьому костюму, в деяких лишу в нижній частині тулуба.

2.6. Декоративні особливості колекції

Виходячи із дослідження теми першоджерела, аналізу образу картин, колористичної гамми, та фактур, які створював художник, можна охарактеризувати принцип вибору певних видів застосованого декору. Багатошаровість, шершавість, цупкість, велика кількість мілких деталей, та незвична форма описує зовнішній вигляд декоративних елементів. Це елементи костюму, аксесуари та доповнення. Роботи художника можна охарактеризувати великою кількістю деталей та фактурністю, саме це є основним принципом у створенні декору колекції.

Декор має володіти такими орнаментальними рисами як: вертикальність ліній (повторення орнаменту дерева), лісний орнамент, повторення геометричних фігур, образ птаха, що присутній на багатьох картинах художника та кільце, що також часто зустрічається у творчості митця, та символізує сонце.

Шершавість, цупкість, сітчаста та ребриста структура характеризують фактурні особливості обраної теми-першоджерела. Декор може бути створений з використанням пришивних бусин та каменів, що створює ребристу фактуру, таким чином можуть бути відображені лісові мотиви.

Силует костюма формують об'ємні та рельєфні буфи, створені із тканини костюма, проте пришивний декор формує додатковий об'єм. Багатошаровість, драпірування часто зустрічається в роботах художника, а саме в одязі, тому доречно буде відтворити це в колекції костюмів. У створенні колекції драпірування

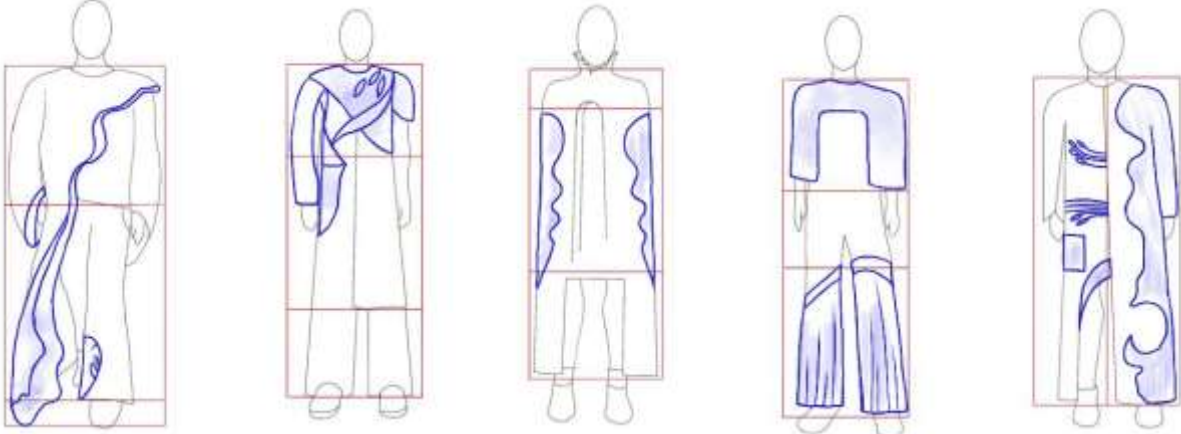
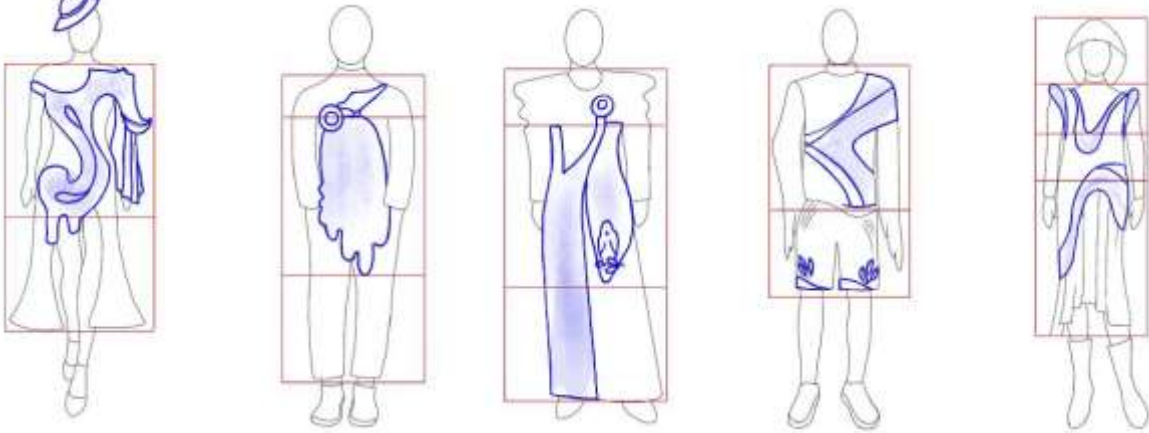
присутні у верхній частині костюмів, адже основний об'єм та композиційний центр знаходиться у верхній частині тулуба.

Взаємодія декору в колекції залежить від поєднаних фактур та розташування на костюмі, це має вплив на вирішення композиції колекції. Поєднання шершавих, цупких, та ребристих фактур лісних мотивів здається досить гармонічним у поєднанні з багатошаровістю та драпіруванням. Інколи ці фактури можуть поєднуватися, а інколи бути окремо задля врівноваження композиції колекції.

Принцип послідовної зміни видів декору колекції, від блоку до блоку, із коротким описом декорування кожного блоку, у порівнянні з попереднім, наведено в таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

Назва блоку	Основні фактурні та орнаментальні властивості колекції
I. Триумф сюрреалізму	Декор, позначений синім кольором, має шершаву фактуру, орнамент дерева відображений на костюмах пообіч. Центральний костюм декорований пришивними складками тканини, що є характерним для образу першоджерела.
	

<p>II. Фази ночі</p>	<p>Декор в другому блоці має цупку та шершаву фактуру, проте від першого блоку відрізняється мінімалізмом в оформленні деталей, та більший акцент зроблений на лісових мотивах образу птаха, гілок та листя.</p>
	
<p>III. Антипапа</p>	<p>Декор в третьому блоці колекції має ту саму шершаву фактуру, орнамент та вишивка із бусин з лісовими мотивами, елементи декору масивні та розташовані по центру костюмів на відміну від другого блоку.</p>
	
<p>IV. Сюрреалізм і живопис</p>	<p>Елементи декору четвертого блоку на відміну від попереднього двошарові, виповнені із цупкого та напівпрозорого матеріалу, верхній шар має оздоблення у вигляді орнаменту з картин першоджерела. Декор масивний проте розділений та розташований по всьому костюму, присутні головні убори.</p>



Декоративне вирішення блоку «Тріумф сюрреалізму» (I блок), полягає у розробці декору, який повністю характеризує тему першоджерела, а саме масивність, багат шаровість, фактурність, цупкість та шершавість. Ці характеристики були застосовані у створенні колекції. Розвиток декору в блоці

«Тріумф сюрреалізму» (I блок) починається з аналізу фактурних та орнаментальних особливостей теми першоджерела, декоративність розвивається в центральній частині костюма, основні акценти знаходяться на плечах та тулубі.

Декоративне вирішення блоку «Фази ночі» (II блок), полягає у створенні масивного та об'ємного декору, виконаного із грубого, та цупкого матеріалу, декорованого орнаментом за мотивами картин художника. Декор в блоці «Фази ночі» (II блок) розвивається за принципом вертикального розташування.

Декоративне вирішення блоку «Антипапа» (III блок), у відповідності до художнього образу, полягає у масивності деталей, орнамент виконаний із бусин та каменів за мотивами незвичних форм першоджерела, на основі цупкої та грубої тканини. Декор в блоці «Антипапа» (III блок) розташований в центральній частині композиції костюма, розвиток ліній декору співставлений з образом першоджерела.

Декоративне вирішення блоку «Сюрреалізм і живопис» (IV блок) полягає двошаровості та орнаментальності деталей декору. Перший шар – цупкий та щільний, верхній шар – напівпрозорий та тонкий з орнаментальним оздобленням. Розвиток декору в блоці «Сюрреалізм і живопис» (IV блок) розвивається за принципом динамічного розташування по всьому костюму. На відміну від попереднього блоку докор не є композиційним центром, а навпаки ділить композицію костюмів на окремі частини, що характерно темі першоджерела.

Декоративне вирішення блоку «Око безмовності» (V блок), характеризується використанням матеріалів з тими самими характеристиками, декор виповнений у фантазійній формі виходячи із художнього образу першоджерела, оздоблений орнаментом, виконаним із каменів у формі птаха та лісних мотивів. Розвиток декору в блоці «Око безмовності» (V блок) характеризується динамічним розташуванням орнаменту в моделях колекції зліва, інші дві моделі мають декоровані в композиційному центрі костюма.

2.7. Асортиментний склад колекції

Асортимент колекції складається з таких плечових виробів як пальто, піджак, сукня, накидка, гольф та футболка, та таких поясних виробів як штани, бриджі, шорти, спідниця. За призначенням асортимент колекції виконує в першу чергу захисну функцію та декоративну, адже колекція призначена для виставок та показів мод для споживача, що полюбляє мистецтво, світські заходи та високу моду.

Асортимент колекції змінюється послідовно від блоку до блоку за принципом теми першоджерела, її композиції та елементів декору. В першому блоці переважають плечові вироби, у вигляді пальта, кофтин та суконь, та поясних виробів у формі чоловічих брюк, акцент на верхній частині костюма. У другому блоці також акцент на плечові вироби, тут вони іншої форми, переважають вертикальні лінії та незвичні форми крою. Серед поясних виробів – чоловічі брюки. Третій блок відрізняється різноманітністю крою поясних та плечових виробів, переважають спідниці різного фасону, плечові вироби мають різне оформлення горловини. Четвертий блок також має різноманітний асортимент одягу, від пальта, жакета комбінезону та суконь до спідниці та брюк. П'ятий блок має більш організований асортиментний склад одягу ніж попередній блок. Переважають кофти, брюки та шорти різного фасону.

Асортимент блоку «Тріумф сюрреалізму» (I блок), у відповідності до художнього образу, призначення даного блоку та типу споживача складається з пальта, гольфа, накидки, сукні та комбінезону, серед поясних виробів – чоловічі брюки, серед головних уборів – капелюх. Характеристика асортименту, матеріалів, способу носіння моделей колекції в блоці «Тріумф сюрреалізму» (I блок):

- модель 1.1 – асортимент виробів: сукня та шарф виготовлені із тіару та шифону.
- модель 1.2 – асортимент виробів: капелюх, гольф з буфами та брюки. Капелюх виготовлений з повсті, гольф виготовлений із інтерлоку, брюки виготовлені з тіару.

- модель 1.3 – асортимент виробів: пальто, кофта та брюки. Пальто виготовлене із повсті, брюки із тіару, кофта із трикотажної тканини інтерлок.
- модель 1.4 – асортимент виробів: комбінезон виготовлений із тіару, червоні деталі із інтерлоку, зелені деталі із твіду.
- модель 1.5 – асортиментний склад: сукня з накидкою. Сукня виготовлена із твіду та тіару, накидка виготовлена із повсті та інтерлоку.

Асортимент блоку «Фази ночі» (II блок), у відповідності до художнього образу, призначення даного блоку та типу споживача складається з таких плечових виробів як пальта, кафтану та футболки, та поясних виробів – футболки та комбінезону. В даному блоці більше всього використано такі матеріали як тіар, повсть та інтерлок. Дана колекція призначена для виставки або костюмованого заходу. Характеристика асортименту, матеріалів, способу носіння моделей колекції в блоці «Фази ночі» (II блок):

- модель 2.1 – асортимент виробів: пальто, кофта та чоловічі штани. Пальто виготовлене із повсті, оброблене твідом та інтерлоком, кофта і штани виготовлені із тіару.
- модель 2.2 – асортимент виробів: футболка з асиметричними рукавами, декоративним продовженням футболки та штанами із завищеною талією. Футболка виготовлена із повсті та тіару, штани виготовлені із інтерлоку.
- модель 2.3 – асортимент виробів: кафтан, виготовлений із повсті, бічні вставки виготовлені із тіару, вставку в центрі костюма – із твіду.
- модель 2.4 – асортимент виробів: суцільна накидка на плечі та комбінезон виготовлені із повсті, тіару та інтерлоку.
- модель 2.5 - асортимент виробів: пальто, що складається з двох частин, виготовлений із різних матеріалів. Права частина із повсті, ліва – тіар та інтерлок.

Асортимент блоку «Антипапа» (III блок), у відповідності до художнього

образу, призначення даного блоку та типу споживача складається з таких плечових виробів як сукні, кофти та жилетки, та поясних виробів – штанів та шортів. Основними тканинами для виготовлення даного блоку є інтерлок, тіар та твід. Даний блок колекції призначений для костюмованої вечірки або тематичного заходу. Характеристика асортименту, матеріалів, способу носіння моделей колекції в блоці «Антипапа» (III блок):

- модель 3.1 – асортимент виробів: сукня із декоративним рукавом та капелюх. Сукня виготовлена із тіару та інтерлоку, капелюх – із повсті.
- модель 3.2 – асортимент виробів: кофта та чоловічі штани. Плечовий одяг виготовлений із інтерлоку та тіару, штани виготовлені із твіду.
- модель 3.3 – асортимент виробів: сукня, виготовлена із інтерлоку, твіду та тіару.
- модель 3.4 – асортимент виробів: гольф з подовженим рукавом та шорти. Гольф виготовлений із інтерлоку та тіару, шорти – із твіду.
- модель 3.5 – асортимент виробів: жилет з капюшоном та сукня. Сукня повністю виготовлена із інтерлоку, жилет виготовлений із тіару, твіду та шифону (капюшон).

Асортимент блоку «Сюрреалізм і живопис» (IV блок), у відповідності до художнього образу, призначення даного блоку та типу споживача складається з таких моделей одягу як пальто, піджак, сукня, комбінезон та футболка. Основними матеріалами з яких виготовлено даний блок колекції є повсть, тіар, твід та інтерлок. Даний блок колекції призначений для тематичних та неофіційних заходів. Характеристика асортименту, матеріалів, способу носіння моделей колекції в блоці «Сюрреалізм і живопис» (IV блок):

- модель 4.1 – асортимент виробів: кафтан та комбінезон. Кафтан виготовлений із повсті, комбінезон виготовлений із тіару, декорований твідом та інтерлоком.
- модель 4.2 – асортимент виробів: сукня із декоративними пришивними буфами виготовлена із тіару, декорована вшивною вставкою із твіду, буфи виготовлені

із повсті.

- модель 4.3 – асортимент виробів: капелюх, чоловіче пальто та сукня. Головний убір виготовлений із повсті, пальто виготовлене із тіару та твіду, сукня виготовлена із інтерлоку.
- модель 4.4 – асортимент виробів: піджак, футболка та штани. Піджак виготовлений із тіару, футболка і штани із інтерлоку.
- модель 4.5 – асортимент виробів: жіноча сукня виготовлена із твіду та інтерлоку.

Асортимент блоку «Око безмовності» (V блок), у відповідності до художнього образу, призначення даного блоку та типу споживача складається з таких моделей одягу як кофти, футболки, комбінезон, штани та шорти. Блок колекції виготовлений із таких основних тканин як тіар, інтерлок та твід. Даний блок колекції призначений для неформальних заходів, проте деякі елементи одягу можна використовувати в повсякденному носінні. Характеристика асортименту, матеріалів, способу носіння моделей колекції в блоці «Око безмовності» (V блок):

- модель 5.1 – асортимент виробів: чоловічий комплект із штанів та кофти, виготовлений із тіару та інтерлоку, зелені вставки виконані із твіду.
- модель 5.2 – асортимент виробів: кофта та шорти, виготовлені із інтерлоку, тіару та твіду.
- модель 5.3 – асортимент виробів: жіночий костюм складається з жакета, футболки та штанів із завищеною талією. Жакет виготовлений із інтерлоку, футболка виготовлена із шифону, брюки виготовлені із тіару та твіду.
- модель 5.4 – асортимент виробів: футболка та шорти. Футболка виготовлена із інтерлоку, шорти – із тіару та твіду.
- модель 5.5 – асортимент виробів: комбінезон чоловічий, плечова частина виготовлена із інтерлоку, поясна – із тіару.

2.8. Аксесуари та доповнення, використані в колекції

Виходячи від призначення колекції, її асортиментного складу, типу споживача, його ставлення до моди та образу життя можна підібрати певні види аксесуарів, що будуть доречними для даної колекції. Головні убори повинні бути незвичної форми, виходячи із образу першоджерела, доречним буде прообраз птаха, заокруглені, плавні лінії, рельєфна фактура, діадеми та обручі з елементами декору, що нагадують орнамент на картинах художника. Перстні, кольє та підвіски та браслети з елементами декору обраної теми-першоджерела.

Декорування кожного блоку має певний принцип та відрізняється від попереднього. В першому блоці аксесуари доречні на голові та кистях рук. Саме ці ділянки відкриті та потребують декоративного доповнення. Доречними будуть браслети, діадеми та капелюхи. В другому блоці декоративного доповнення потребують шия та голова, на відміну від першого блоку. Доречними будуть намисто, підвіски та капелюхи. В третьому блоці акцентного наголошення потребують голова та шия. Доречним доповнення до жіночого образу будуть сережки та капелюхи, для чоловічого – кольє. В четвертому блоці аксесуарне доповнення доречне на голові, шиї та кистях рук. Це можуть бути капелюшки, обручі для волосся, намисто та підвіски, сережки та браслети. На відміну від попередніх блоків даний блок має більше відкритих ділянок, які потребують доповнення. В п'ятому блоці аксесуари доречні на кистях рук та голові.

В блоці «Тріумф сюрреалізму» (І блок) застосовані браслети, діадеми та капелюхи. Капелюхи виготовлені із повсті коричневого кольору, браслети та діадеми виготовлені зі срібла та декоровані камінням в незвичній формі лісних мотивів.

В блоці «Фази ночі» (ІІ блок) застосовані намисто, підвіски та капелюхи. Капелюхи виготовлені із повсті блакитного кольору, намисто та підвіски виготовлені зі срібла та декоровані символікою першоджерела – птахи, камені

незвичної форми, лісні мотиви.

В блоці «Антипапа» (III блок) застосовані сережки, капелюхи та кольє. Капелюхи виготовлені із повсті зеленого кольору, сережки та кольє виготовлені зі срібла, декоровані зооморфними мотивами.

В блоці «Сюрреалізм та живопис» (IV блок) застосовані капелюхи, намисто, підвіски, сережки та браслети. Капелюхи виготовлені із повсті коричневого кольору, намисто та підвіски, сережки та браслети виготовлені із срібла, прикрашені камінням та кристалами та бусинами.

В блоці «Око безмовності» (V блок) застосовані браслети та капелюшки. Капелюхи виготовлені із повсті коричневого кольору, браслети виготовлені зі срібла та прикрашені камінням за лісними мотивами.

2.9. Характерні для колекції варіанти стилістичного оформлення

Стилістика зачісок моделей має бути екстравагантною та незвичайної форми. Доречними будуть плавні лінії у поєднанні із розбурханим волоссям, та плетінням. Доречним також може бути романтичний стиль у поєднанні з готикою, адже тема першоджерела передбачає поєднання непоєднуваного, що глядач може побачити крізь сон.

Зачіски та макіяж для блоку «Тріумф сюрреалізму» (I блок), можуть бути виконані у готичному стилі, із різкими та прямими лініями та щільною кладкою, візаж має на декілька тонів темніший ніж кольори костюма.

Зачіски та макіяж для блоку «Фази ночі» (II блок), можуть бути виконані у класичному стилі, візаж має бути стриманий, акцент на очах та вилицях. Макіяж та зачіски в даному блоці більш стримані ніж у попередньому адже аксесуари та доповнення акцентують більше уваги на собі.

Зачіски та макіяж для блоку «Антипапа» (III блок) екстравагантні та об'ємні, макіяж яскравий та акцентує більшу увагу на губах та очах.

Зачіски та макіяж для блоку «Сюрреалізм і живопис» (IV блок) більш стримані та лаконічні, виконані у романтичному стилі, адже самі костюми та аксесуари беруть на себе основний акцент.

Зачіски та макіяж для блоку «Око безмовності» (V блок) романтичні та класичні, що відповідає концепції блоку. Візаж неясковий та акцентує увагу на лаконічності та стриманості.

2.10. Виконання моделей в матеріалі

Обґрунтування вибору моделей, що виконуються в матеріалі, з точки зору відповідності:

- дані п'ять моделей одягу відповідають художньому образу теми-першоджерела, вони відображають бачення сюрреалізму та сну наяву своєю композицією, орнаментом, аксесуарами та фактурним оформленням;
- ці моделі підходять за призначенням колекції, для виставок, костюмованих вечірок, тематичних заходів та показів мод;
- вони відповідають вимогам типу споживача, що любить культуру та мистецтво, високу моду та незвичні форми;
- кожна модель виконує композиційне значення в сформованій колекції.



Рис. 2.1. Моднлв колекції, що відображають художній образ та доцільні для виконання в матеріалі

Висновки

В результаті виконання роботи було описано тип споживача, художній образ колекції та призначення колекції, також було визначено тип колекції. З допомогою таблиці було розроблено композиційний принцип колекцій, колористику та декоративні особливості колекції. Було визначено асортиментний склад кожного з блоків колекції, підібрано аксесуари, доповнення та стилістичне оформлення моделей колекції.

РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУ

Вступ

Пальто є невід’ємною складовою як жіночого, так і чоловічого гардеробу. В сучасності пальто несе не тільки захисну та зігріваючу функцію, а й в силу промислових технологій та різноманітності крою і фасону здатне передати настрій споживача. Даний плечовий виріб актуальний не тільки осінню та весною, а й завдяки утепленню, зимою. Серед тенденцій сезону осінь-зима 2022 – практичність, функціональність та комфорт, проте сумувати не прийдеться, адже в моді яскраві кольори, масивні деталі, неординарні гудзики та шерстяні коміри.

3.1. Характеристика асортименту і вибір моделі

3.1.1. Аналіз сучасного напрямку в моді та загальна характеристика асортиментного ряду виробів обраної моделі

Більшість моделей пальт шують із вовняних та бавовняних тканин. Вони характерні довговічністю, високим рівнем теплоізоляції, стійкістю фарбування, опором розтяжності і усадки та невибагливі у догляді. Одними з найпопулярніших вовняних тканин є твід, габардин, букле, діагональ та кашемір, їм характерні теплозберігаючі властивості.

Крій в 2021 році м’який та вільний, класичний та приталений жіночний. Англійське класичне пальто – універсальна модель з відкладним коміром, довжина строго визначена, від середини стегна до коліна, прямий або приталений силует, мінімалістичний дизайн, неяскраві колірні відтінки, серед принтів широко використовується клітинка та смужка. Класичне пальто можна поділити на декілька типів: редингот володіє напівприлягаючим силуетом і двубортною застібкою, що

складається з двох вертикальних рядів гудзиків, підходить різним типам фігури; дафлкот вирізняється прямим силуетом та наявністю капюшона, застібається гудзиками, завдяки особливостям крою є дуже комфортною для повсякденної носки та поєднується з будь-якими моделями спідниць та штанів. Стильно та елегантно виглядають моделі з двобортною застібкою, що візуально витягують силует та роблять його стрункішим. Глибокий виріз безпрограшно елегантний та вишуканий. Жіноче пальто-халат, яке доповнюється поясом, неодмінно підійде для дівчат з формами, та приховає недоліки з допомогою глибокого вирізу, а пояс підкреслить талію та зробить силует більш струнким [23] (Додаток В, рис.3.20).

Приталене пальто – чудовий варіант демісезонного одягу, фасон, довжина, колірна гама не мають обмежень. Дане пальто вигідно підкреслить будь-яку фігуру, не вибагливе до аксесуарів, лаконічне, підходить як для прогулянок, так для ділових зустрічей та урочистих випадків. Приталене пальто з пишною спідницею збалансує прямокутну фігуру. Спідниця такого крою завдяки пишності врівноважить широкий верх, та зробить талію вужчою. Пальто з капюшоном практичне та захищає від вітру, підходить тим, хто не любить носити головні убори. Розкльошене до низу пальто створює враження легкості та невимушеності [22]. Колірна гама приталених пальто надзвичайно широка, вона залежить від сезону та призначення. Активні та стильні жінки зупиняють свій вибір на яскравих кольорах та принтах, таких як «гусяча лапка», клітинка, стримані та спокійні тони одягають на урочисті та ділові події, щоб справити враження елегантності та вишуканості (Додаток В, рис.3.21).

Ще однією стильною формою пальто є так званий «оверсайз». Він характеризується мішкуватістю, широкими плечима та лаконічним кроєм, та личить абсолютно всім. Акцент йде на форму і розмір пальта, та його елементів, а саме широкими комірами, накладними глибокими кишнями та прямими рукавами. Популярним «оверсайз»-пальтом вважається двобортне прямого покрою, звужений донизу фасон візуально нагадує кокон, а в доповненні з рукавичками створюється

вишуканий, елегантний образ [18]. Пальто-жакет підійде абсолютно кожній фігурі, у нього відсутні рукави, тому воно підходить до теплої пори року, та стильно виглядає у поєднанні з в'язаним джемпером та джинсами. Прибічники функціоналізму та комфорту оберуть «оверсайз»-пальто з капюшоном. Часто «оверсайз» носять вагітні жінки, прибічники комфорту, або з ціллю приховати недоліки фігури (Додаток В, рис.3.22).

Пальто-трапеція унікальне своїм фасоном тим, що підходить під будь-яку фігуру, звужена лінія плечей та розширений до низу силует підкреслюють жіночність фігури. Вкорочена трапеція надає легкості силуету та робить акцент на ноги, така довжина підходить струнким дамам [18]. Для досягнення ефекту пластичності та вдалого поєднання форми та довжини необхідно грамотно підібрати тканину. Кашемір, драп, замша, тонка шкіра, трикотаж вдало підходять до даного типу пальто. Довжина до коліна є оптимальним варіантом, що підкреслить фігуру ти приховає недоліки, адже надто коротке пальто-трапеція робить стегна візуально широкими, а довжина міді або максі здається візуально важкою (Додаток В, рис.3.23)

Тож можна дійти до висновку що крій має велике значення, а яскраві кольори, свіжість, тигровий принт, клітинка, масивні деталі, примі силуети, практичність та зручність є складовою частиною сезону осінь-зима 2022.

3.1.2. Художньо-технічне оформлення та опис зовнішнього вигляду моделі

Таблиця 3.1

Формування вихідних даних для одержання конструкції

№	Найменування ознаки	Варіант ознаки
1	Асортименти (вид виробу)	Пальто
2	Поло-вікова ознака	Жіночий, середня вік. група
3	Силует	напівприлягаючий
4	Покрій	Пальто-«оверсайз» і з суцільно кроєним рукавом
5	Розмірно-повнотна ознака	164-92-100
6	Прибавка Пг	7 см
7	Матеріал	Повсть

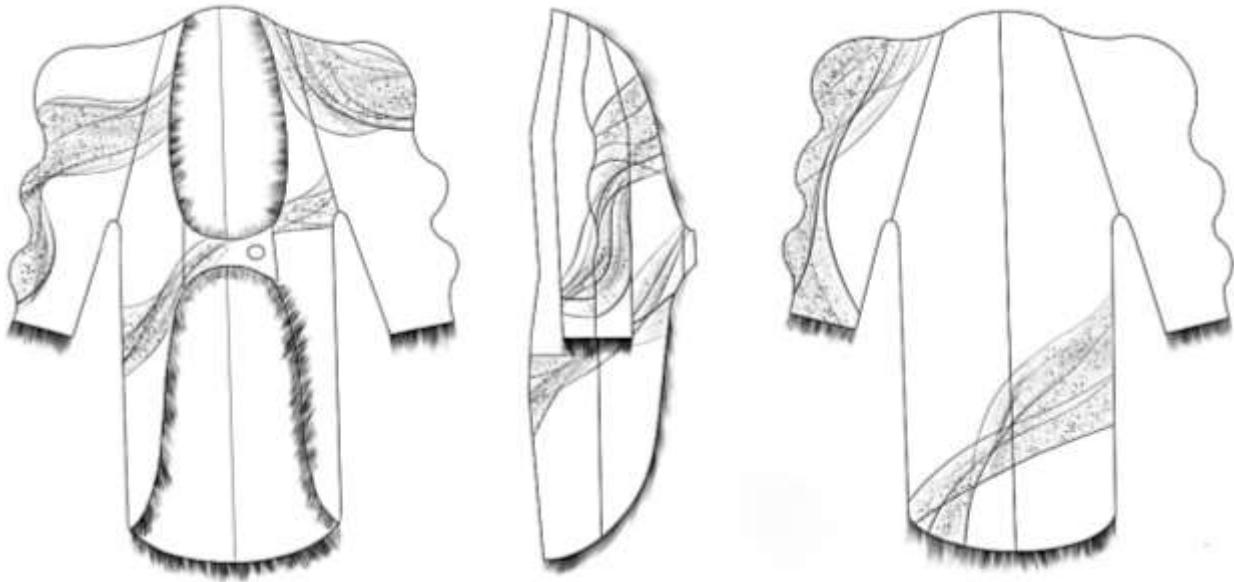


Рис. 3.1. Технічний малюнок виробу: вигляд спереду, збоку й ззаду

3.1.3. Характеристика конструкції моделі

3.1.3.1. Опис зовнішнього вигляду з характеристикою конструкції виробу в цілому й окремих частин

Жіноче пальто-«оверсайз» для особливих випадків: костюмованих вечірок, перформансів або тематичних заходів, виконане у фантазійному стилі, призначене для носіння у весняно-осінній період для жінок різних вікових і типових розмірно-ростових груп. Костюм виконується зі щільної напівгрубошерстної повсті, що має високі теплоізоляційні властивості. Форма костюма великого обсягу, фантазійна, розширена в лінії плечей, з прямою лінією талії. Довжина виробу знаходиться на лінії колін.

Лінія плеча завищена, та фігурна, що плавно переходить в буфи. Конструктивно форма пальта вирішена з допомогою об'ємного фігурного рукава реглана, середнього шва спинки, і пришивної застібки між пілочками.

Пройма по ширині та глибині велика, у нижній частині оформлена з нахилом

у бік для забезпечення комфорту руху. Рукав реглан довгий, зі швом по середині, з допомогою якого створено три рельєфних буфи з розширенням у плечах, комір відсутній.

Застібка однобортна, сполучає між собою дві пілочки. Самі ж пілочки утворюють глибокий виріз горловини до застібки, та ідентично симетричний виріз, що йде плавно від бокового шва до застібки. Лінія низу спинки подовжена та заокруглена.

3.1.3.2. Обґрунтування вибору методу отримання базової конструкції виробу

Для отримання модельної конструкції даної моделі використано метод типових конструкцій (ТК).

За основу взято конструкцію жіночого пальта «оверсайз» напівприлеглого силуету з суцільно кроєним рукавом, розмір 164-92-100. В якості типової конструкції була використана конструкція із наступними характеристиками:

- конструкція жіночого «оверсайз»-пальта напівприлеглого силуету з суцільно кроєним рукавом;
- розмірні характеристики 164-92-100;
- конструкція з прибавкою $P_{г}=7$

До лекал вихідної конструкції були внесені певні зміни у вигляді перетворень крою виробу.

3.1.3.3. Обґрунтування вибору методу моделювання первинної форми

Для отримання первинної форми жіночого «оверсайз»-пальта застосовано конструктивне моделювання 1-го виду.

До 1-го виду конструктивного моделювання відносяться:

- Побудова декоративної лінії горловини;
- Перенесення плечової виточки на спинці та пілочці;

- Побудова декоративної лінії низу спинки;
- Побудова декоративної лінії вирізу на пілочці;
- Побудова декоративного поясу, що з'єднує пілочки.

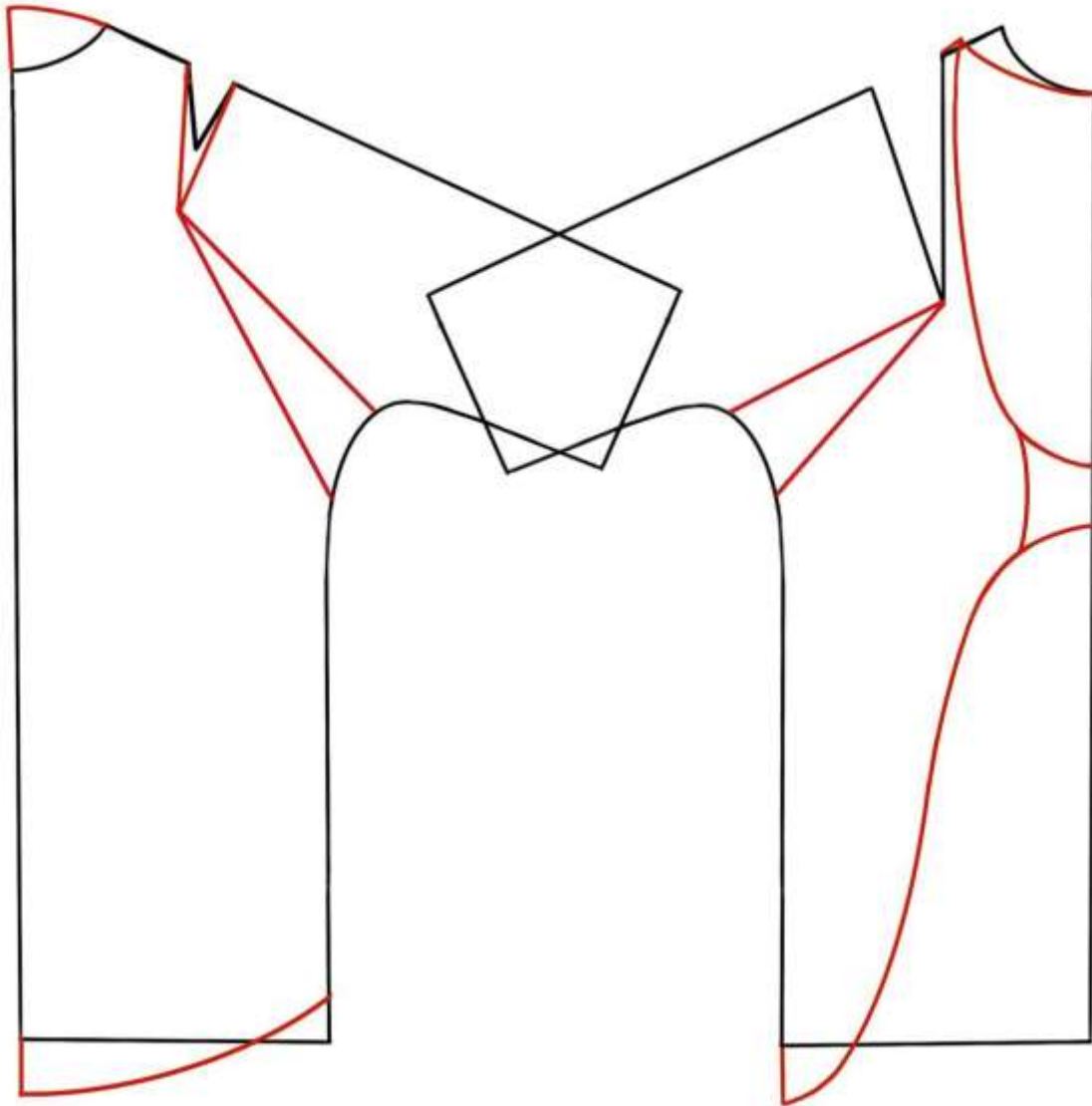


Рис. 3.2. Схема моделювання сукні 1-го виду

На етапі конструктивного моделювання 2-го виду було зроблено

- конічне звуження рукава, за рахунок плечової виточки;
- плечову та нагрудну виточку переведена в конструкцію рукава реглана;

- лінію пройми опущено на 4см;
- побудовано рукав реглан;
- побудовано декоративну лінію рукава.

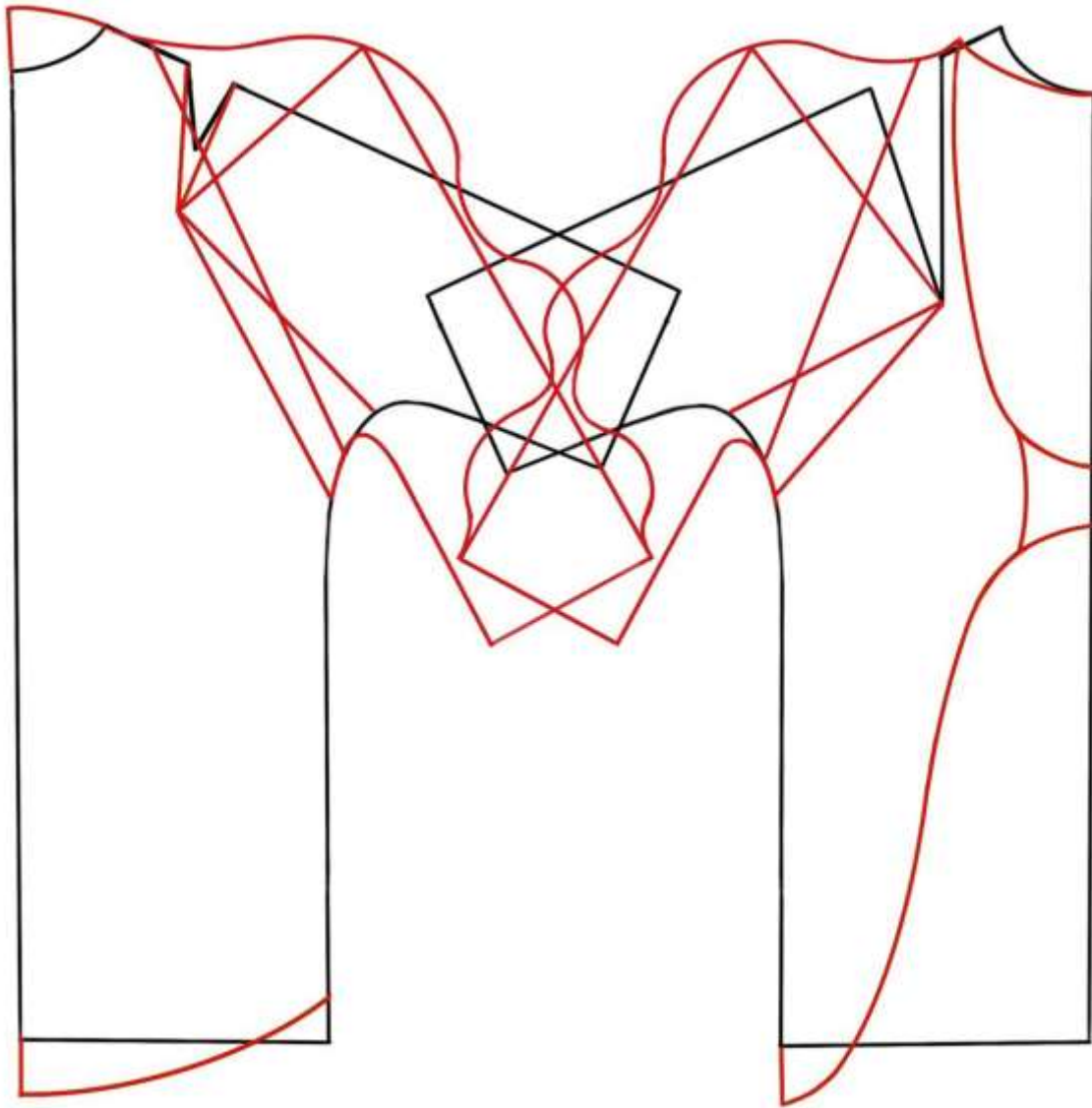


Рис. 3.3. Схема моделювання сукні 2-го виду

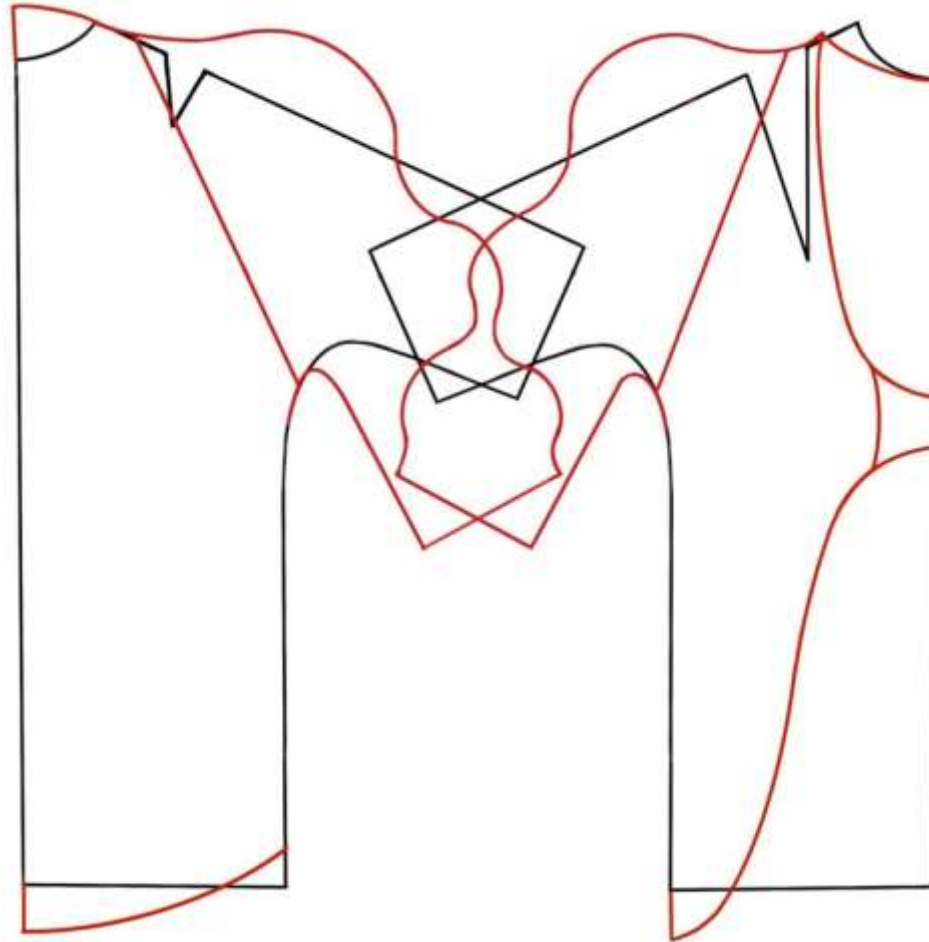


Рис. 3.4. Схематичне зображення лекал сукні

Таблиця 3.2

Специфікація деталей з тканини верху

№	Найменування деталей	Кількість лекал	Кількість деталей крою
1	Пілочка	1	2
2	Центральна частина пілочки	1	1
3	Спинка	1	2
4	Передня частина рукава реглана	1	2
5	Задня частина рукава реглана	1	2

3.2. Вибір матеріалів

3.2.1. Характеристика матеріалу виробу

Для виготовлення жіночого «оверсайз»-пальта було використано повсть – нетканий натуральний матеріал із вовни та шерсті. Ця тканина є одним з найдавніших матеріалів з унікальною історією. З тюркської мови, повсть, перекладається як «покривало», з'явилась вона у 5-6 столітті, коли скотарі помітили здатність вовни звалюватися при певних умовах. Овеча шерсть має лускату будову, завдяки якій волокна здатні зчіплюватися між собою під впливом пари та гарячої води. Таким чином можна створювати полотна різної товщини, та для різних цілей. Матеріал добре пропускає повітря, проте володіє низькою теплопровідністю.

Технологія виготовлення повсті передбачає тільки ручну працю, адже з'явилась вона задовго до появи ткацьких верстатів. Матеріал виготовлявся таким чином: овечу вовну укладали тонким шаром на тканину. Натирали мило на терці, заливали гарячою водою та отриману мильну масу наносили на шерсть. Полотно поплескували долонями та шерсть поступово звалювалася. Шари наносили один за одним, залежно від бажаної щільності матерії. Шерсть слід накладати в різних напрямках, щоб матеріал був міцним. Сушиться такий матеріал приблизно добу. Існує ще один особливий напрямок валяння вовни – фальцювання, або сухе валяння. В якості інструменту використовують спеціальну фальцювальну голку. Спеціальні щербинки на голці здатні вихопити із загальної вовняної маси окремі шерстинки та сплутати їх між собою, утворюючи повстяний матеріал. Даним методом користуються для створення іграшок, декоративних виробів та аксесуарів. Головне завдання цього матеріалу - утеплення, його використовують у виготовленні взуття, для пошиття головних уборів, іграшок, для пошиття пальто і теплих жилетів, для виготовлення сумок та рюкзаків, для промислового та побутового виробництва.

Повсть має ряд позитивних властивостей: першим з них є екологічність – вона

виготовляється з чистої вовни без будь-яких синтетичних домішок. Її часто використовують в якості підкладки або ізоляційного матеріалу, так як повсть може поглинати шкідливі речовини такі як формальдегід. Чоботи з повсті врятують від холодної погоди, так як матеріал добре вбирає вологу та не пропускає холод. Широко використовують повсть і у будівництві, нею утеплюють приміщення, та запобігають протяг. Ще однією унікальною властивістю повсті є запобігання поширення мікробів, цвілі та грибка, проте цей матеріал краще тримати подалі від молі та вологого середовища, в такому випадку тканина може давати усадку. Повсть може прослужити довгий термін, та не змінити своєї форми.

В наш час, сировиною для виготовлення повсті служить не тільки овеча вовна, а й шерсть кіз та кроликів, матеріал з неї виходить тонший, та певною мірою відрізняється за властивостями, та має іншу назву – фетр. Існують й інші різновиди повсті, та кожний з них має своє застосування. Технічна повсть найтовстіша, товщиною до 12 міліметрів, використовуються у якості підкладки в будівельних роботах, для звукоізоляції та для виготовлення фільтрів. Меблева або голкопробивна повсть, більш м'яка та застосовується у меблевому виробництві. З юртоитчної повсті кочові народи створюють юрти для порятунку від холоду. Потниковий або шорний тип повсті використовується для створення упряжі. Також повсть використовується для виготовлення взуття, устілок та капелюхів. Одяг виготовляється з цінних тонкошерстних та грубошерстних матеріалів.

Для догляду за тканиною краще всього використовувати суху чистку, прати краще руками в холодній воді, попередньо очистивши тканину сухою щіткою. Віджимати повсть краще промокнувши рушником, щоб запобігти розтягнення та усадки. Сушити одяг або взуття краще на спеціальній сушці, набивши його папером чи газетами. Зберігати речі рекомендовано в паперових пакетах або бавовняних мішках, задля збереження форми виробу.

Серед недоліків можна виділити усадку речей, при неправильному догляді. Через здатність вбирати вологу матеріал стає вогким та тяжким.

В якості підкладки було використано атлас-стрейч. Він володіє щільною та рівномірною структурою, тримає форму, зносостійкий, блискучий та антистатичний.

Таблиця 3.3

Структурні параметри текстильного матеріалу

Призначення	Назва тканини	Оформлення	Переплетення ниток	Волокнистий склад, %	Ширина, см
Виготовлення верху одягу	Повсть	Гладка та цупка	Валяння	Вовна 70% Поліестр 30%	200
Оздоблення пілочки та спинки за допомогою штучного атласу	Атлас штучний, арт. 719447, Китай	Однотонна гладка, глянцева	Полотняне, щільність 120 г/м	Поліестр 100%	150
Оздоблення пілочки та спинки за допомогою шифону	Шифон штучний, арт. 111427, Китай	Однотонна, цупка, матова, пісчана структура	Скручування ниток, щільність 75 г/м	Поліестр 100%	150
Оздоблення низу пілочки, спинки	Бахрома танцювальна, арт. 00055650, КНР	Бахрома, довжина нитки 5 см	Пряме, 25 мм	Нитки бахроми 90% Люрекс 10%	70

3.2.2. Символи та вимоги догляду за одягом

Щоб зберегти початкову форму повстяного жіночого пальта «оверсайз» під час експлуатації, необхідно дотримуватися зазначених правил. Виріб з нетканої вовни слід прати вручну в прохолодній воді за температурою не вище 30 градусів, категорично заборонено скручувати та віджимати пальто. Промислові підбілювачі не припустимі під час прання, миючі засоби мають бути щадні та м'які у

застосуванні. Терти та наражати на інтенсивне механічне тертя категорично заборонено. Даному виду тканини підійде делікатна суха чистка з використанням плямовивідника для шерсті. Сушіння слід проводити в лежачому стані на сушці. Температура під час прасування не має перевищувати 130-150 градусів, прасувати рекомендується через тканину, використовуючи функцію «відпарювання». Попри знання про догляд за даним матеріалом, необхідно знати, що його потрібно зберігати в сухому приміщенні, оснащеному вентиляцією, для запобігання просідання тканини [15].

Таблиця 3.4

Символи та вимоги догляду на етикетці жіночого пальта

Символи	Значення
Вовна 70% Поліестр 30%	Сировинний склад тканини
	Прати при температурі не вище 30 градусів
	Тільки ручне прання
	Не віджимати
	Сушити тільки на горизонтальній поверхні
	Прасувати при середній температурі не вище 150 градусів.
	Делікатна чистка
	Не вибілювати, на використовувати миючі засоби з вмістом хлору та пральні порошки з підбілювачем.

3.2.3. Характеристика ниток і фурнітури

Таблиця 3.5

Характеристика ниток і фурнітури

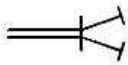
Назва	Призначення	Характеристика
Бавовняна швейна нитка з високоякісної гребінної пряжі, № 30, 100 % бавовна	Зшивання деталей виробу та оздоблення країв виробу	Нитки можуть бути лівого «S» або правого «Z» кручення, матові або глянцеві. Залежно від товщини швуйні нитки мають різні значення, від 10 до 120. Чим більше числовий показник, тим тонша нитка.
Гудзик дерев'яний фарбований декоративний	Скріплення між собою двох деталей пілочки	Гудзик діаметром 30мм, з чотирма прорізами, лакований в блакитний колір


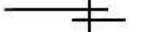
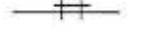
3.3. Вибір раціональної технології обробки швейного виробу

3.3.1 Режим виконання ниткових з'єднань

Таблиця 3.6

Режим виконання ниткових з'єднань

Назва шва або операції	Місце використання	Назва стібка	Код стібка	Рекомендовані режими обробки			Код шва	Умовне зображення шва
				Тип та № голки	Номер ниток	К-ть стібків в 1 см		
Зшивний з розпрасуванням	Шви спинки, бічних частин пілочки, центральної частини пілочки та рукавів	Двонитковий однолінійний прямий човниковий	301	Topstich 130/705 H-N, №90, Schmetz	30	3	1.01.05	

Зшивний	Шов приточування половинки рукавів між собою	Двонитковий однолінійний прямий човниковий	301	Topstich 130/705 H-N, №90, Schmetz	30	3	1.01.01	
Накладний	Пришивання бахроми до країв пальта	Двонитковий однолінійний прямий човниковий	301	Topstich 130/705 H-N, №90, Schmetz	30	3	2.01.01	
Настрочений	Пришивання декору	Двонитковий однолінійний прямий човниковий	301	Topstich 130/705 H-N, №90, Schmetz	50	4	5.04.03	

Таблиця 3.7

Режими виконання клейових з'єднань

Місце використання	Вид клейового матеріалу, артикул, фірма-виробник	Запропоноване обладнання	Технологічні режими		
			Температура, С	Час обробки, с	Тиск Бар (Н/см)
Дублювання поясу	Дублірін еластичний чорний, арт. 128594, щільність 40 г/м, 50% нейлон, 50% поліестр	Прасувальний стіл Silter 2000A, парогенератор з праскою «Janome» Silter Super mini 2002	145	25	4-5

3.3.2. Режим волого-теплової обробки (ВТО)

Таблиця 3.8

Режим волого-теплової обробки

Технологічна операція	Місце використання	Обладнання	Технологічні режими	
			Температура, С	Вологість, %
1	2	3	4	5
Розпрасування	Бічні, плечові шви, рукави	Парогенератор з праскою «Janome» Silter Super mini 2002	150	20-30
Припрасування	Шви з'єднання між поясом та пілочкою		150	20-30
Спрасування	Посадка рукавів, формування округлості		150	20-30

3.3.3. Обґрунтування та вибір обладнання

Таблиця 3.9

Технічні характеристики швейних машин загального та спеціального призначення

Клас, країна-виробник, торгова марка	Технологічне призначення	Максимальна швидкість шиття (об/хв.)	Тип стібка	Максимальна довжина стібка, мм	Додаткові відомості
Швейна машина Janome J9255	Зшивання деталей, прокладання декоративних строчок	5000	Двонитковий однолінійний прямий човниковий	4	Пристрій для обрізання нитки

Закінчення таблиці 3.9

Оверлок Janome 210D	Обметування краю деталей виробу	1500	Трьохнитковий обметувальний цепний	5	Вбудований механізм диференціального транспортера якісно просуває тканину.
---------------------	---------------------------------	------	------------------------------------	---	--

Таблиця 3.10

Технічна характеристика обладнання для ВТО

Клас, країна-виробник, торгова марка	Технологічне призначення	Додаткові відомості
Парогенератор з праскою «Janome» Silter Super mini 2002 та прасувальний стіл Silter 2000A	Прасування та відпарювання деталей виробу, дублювання окремих деталей виробу.	Парогенератор автоматично виставляє на прасці правильний рівень подачі пари і ступінь нагріву подошви для певної тканини.

3.3.4. Складання технологічної послідовності обробки

Послідовність технології обробки жіночого пальта «оверсайз» зроблено з урахуванням технологічних властивостей повсті, сучасних методів виготовлення та обробки швейних виробів з допомогою швейного обладнання та обладнання ВТО. На рис.3.5 зображено необхідні перерізи вузлів, що були застосовані при виготовленні пальта.

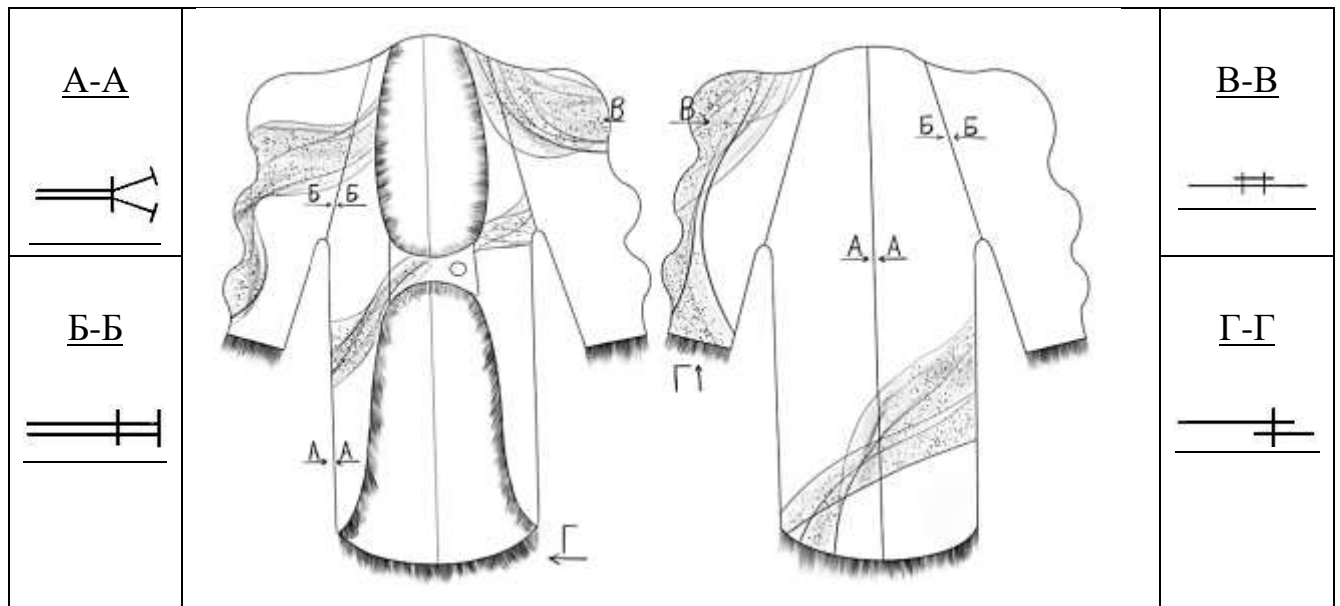


Рис.3.5. Технічний малюнок пальта з перерізами основних швів

Таблиця 3.11

Схема технологічного процесу виготовлення пальта

Заготовчі операції		Монтаж виробу	Остаточне оздоблення і ВТО
Права частина спинки			
Ліва частина спинки			
Пришивання частин пілочок по плечовому та боковому швах			
Центральна частина пілочки			
Передня частина рукава реглана(2)			
Задня частина рукава реглана(2)			

Висновки

В результаті виконання роботи був проведений аналіз тенденцій моди сезону осінь-зима 2022 в асортиментній групі жіночих пальто. Була дана узагальнена характеристика видів пальто, які стали трендом сезону 2022. Виходячи з проведеного аналізу було вирішено зробити акцент на вільному крої, контрастному поєднанню форми та тканини виробу. Була дана загальна характеристика обраного стилю виробу, опис зовнішнього вигляду, аналіз конструкції та матеріалу моделі. Було проведено аналіз основної тканини, її властивості, відповідна фурнітура, нитки та декор.

З урахуванням властивостей обраної тканини, були розроблені рекомендації по її догляду та експлуатації згідно ДСТУ. Були визначені чинники, які впливають на якість тканини, та розроблено технологію пошиття та обробки пальта «оверсайз» з допомогою запропонованого швейного обладнання та обладнання для волого-теплової обробки.

Технологічна послідовність обробки та виготовлення виробу була викладена графічно у вигляді технічного малюнку та схеми з зображенням перерізів вузлів.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Міжвоєнний період 1930х-1940х років став періодом вишуканості та практичності у моди. Жіночність та спорт, унісекс та витонченість – основні характеристики проектного образу модниць тих часів. Сюрреалізм, який набув піку свого зростання у 1930х роках, не схожий на моду та стилістику тих часів, а навпаки є його протилежністю, проте паралелі та спільні риси віднайти можливо.

В роботі досліджено розвиток європейської моди 1930х-1940х років, походження та розвиток сюрреалізму в 1930-х роках, біографію і творчість художника М.Ернста у руслі сюрреалізму, композицію та мотиви картин художника, на основі яких було створено колекцію одягу.

Актуальність досліджуваної теми обумовлена особистою зацікавленістю у створенні авторської колекції, поєднуючи стилістику 1930х-1940х років із творчістю майстра сюрреалізму М.Ернста з метою розробки сучасної колекції одягу унісекс в стилістиці сюрреалізму.

В даній роботі проведено передпроектне обґрунтування та проектну розробку видовищної колекції одягу з елементами асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді 1930х-1940х років, яка є практичною у використанні, з унікальною кольоровою гамою у поєднанні із незвичними силуетними формами. Колекція є авторською розроблена для показів мод, демонстрацій, тематичних заходів, костюмованих вечірок. Головним призначенням даної колекції є поєднання моди 1930х-1940х років із рисами сюрреалізму.

Дипломна робота складається із трьох розділів. У першому розділі досліджено розвиток моди 1930х-1940х років, походження та становлення сюрреалізму, творчість художника Макса Ернста в контексті особливостей сюрреалістичного мистецтва. У другому розділі охарактеризовано концепцію, структуру та проектний образ авторської колекції костюма, розроблено п'ять блоків колекції та описано їх основні властивості. У третьому розділі описано технологію розробки та пошиття

обраних моделей колекції.

Створено обрану модель колекції, дана загальна характеристика обраного стилю виробу, опис зовнішнього вигляду, аналіз конструкції та матеріалу моделі.

Дана робота дала поштовх для дослідження великої кількості інформації, та розробки творчої колекції, з метою поєднання моди та мистецтва, які на перший погляд, мають не багато спільного. В наш час висока мода є на піку самовираження, тому тему сюрреалізму сміливо застосовують у моді.

Список використаних джерел

1. Аванта плюс. Мода та стиль: сучасна енциклопедія / гол. ред. В.А. Володін. - М: Аванта +, 2002. 480 с.
2. Аверьянова Г. И., Львова Е. П., Сарабьянов Д. В., Кабкова Е. П., Фоміна Н. Н., Хан-Магомедова В. Д., Савенкова Л. Г. Світова художня культура. 20 століття. Зображальне мистецтво і дизайн. СПб.: Питер, 2008. 356 с.
3. Андреева А. Ю. , Богомолов Г.І. Історія костюма. Епоха, стиль, мода. Від Стародавнього Єгипту до модерну. М.: Паритет, 2008. 120 с.
4. Бодо Ф. Шик та Шарм/пров. із фр. О.Д. Богатиренко, О.Р. Будкіної, В.Д. Рум'янцевий. М: Слово / Slovo, 2006. 400 с.
5. Бондар К. І. Практикум з технології швейних виробів: Навчальний посібник. Хмельницький: ХНУ, 2004. 94 с.
6. Бретон А. Перший «Маніфест сюрреалізму». Перекладач: І.Голль. Ж.: 1924. 88с.
7. Бретон А. Другий «Маніфест сюрреалізму». Перекладач: І.Голль. Ж.: 1929. 47с.
8. Васильєва І.В., Гайдук ЛМ Конструктивне моделювання одягу. К.: КНУТД, 2008. 110 с.
9. Васильківська О. І. Розробка методу проектування базових конструкцій нових форм одягу на основі принципів трансформації.. Київ: Київський держ. ун-т технологій та дизайну, 2000. 20с.
10. Веймарн Б. В., Чегодаєв А. Д., Колпінський Ю. Д., Ротенберг Е. И., Яворська Н. В. Загальна Історія Мистецтв. - М.: Мистецтво, 1994. т. VI, ч. 2.
11. Вільям Кемфілд. Макс Ернст Дада і світанок сюрреалізму.-К.:1993. 98 с.
12. Дадаїзм у Цюриху, Берліні, Ганновері та Кельні. Тексти, ілюстрація, документи. – М.: Республіка, 2002. 560 с.
13. Деснос Р. Третій «Маніфест сюрреалізму». Перекладач: І.Голль. Ж.: 1930. 61с.

14. Діль Г. Макс Ернст. - М.: Слово, 1995. 64с.
15. ДСТУ ГОСТ 25295:2005 Одяг верхній пальтово-костюмного асортименту.
16. ДСТУ України 2027-92. Вироби швейні й трикотажні. Терміни та визначення.
17. ДСТУ 2162-93 Технологія швейного виробництва. Терміни та визначення.
18. Дуда Я. Ю. Конструювання і технічне моделювання жіночого верхнього одягу: посібник. Львів: «СПОЛОМ», 2009. 356 с.
19. Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. Моделирование и художественное оформление одежды. - М.: Академия. Высшая школа, 2000. 184 с.
20. Жирар Р., пров. за ред. Дубина С. Сюрреалізм. Звернення та трактати, М.: 2018. 348 с.
21. Історія моди з XVIII до XX століття. Колекція Інституту костюму Кіото. М: Арт-Родник, Taschen, 2008. 720 с.
22. Кібалова Ілюстрована енциклопедія моди / Кібалова та ін. М.: Прага: Артія; Видання 3-тє, 2001. 608 с.
23. Колосніченко М. В., Процик К. Л. Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу. К: КНУТД, 2011. 238 с.
24. Крюкова Н.А., Конопальцева Н.М Технологічні процеси в сервісі. Обробка одягу з різних матеріалів. Навчальний посібник. М.: Форум Інфра М, 2007. 240 с.
25. Лаура М., Есейса Н. Історія моди, костюма та стилю. Найсучасніший атлас світової моди. М: АСТ, Астрель, Lingua, 2014. 600 с.
26. Легге Ш. Привид сюрреалізму (Dark Windows Press, Rhos-on-Sea). Е.: 2014. 76 с.
27. Лукшин И. П. Сучасне образотворче мистецтво Заходу. (Про соціально-естетичну і ідеологічну суть модернізму). М.: Знання, 1986.
28. Лур'є Б. Змінена людина. Художня апофактика. М.: 2008. 27 с.

- 29.Методи обробки швейних виробів./Г.Г. Білоусова, МВ. Колосніченко, Л.О. Масловська, А.В. Курганський.: навч. посібник. К.: МВЦ. «Медінформ», 2007. 292 с.
- 30.Макс Ернст Книги та графічні твори. Institut fur Auslandsbeziehungen, М.: 1977. 11с.
- 31.Морріс Д. Голий сюрреалізм з передмовою Віллі Ван ден Бусше (Петрако Пандора, Антверпен / Музей Воор Модерн Кунст, Остенде). Е.: 2011. 80с.
- 32.Мосин И. Г. Сюрреалізм. Енциклопедія. СПб.: Кристал, 2005. 285с.
- 33.Пікон Г. Сюрреалізм. 1919-1939. Перекладач: Жак Петівер. М.: 1995. 128с.
- 34.Пінківський В.І. Сюрреалізм та фрейдизм: паралелі та розбіжності // Проблеми фолології, культурології та мистецтвознавства, №1. М.: 2008. 167-171 с.
- 35.Рістіч М., Вучо О. Позиція надреалізму (Позиція сюрреалізму). М.: 1931. 155с.
- 36.Славінська А. Л. Методи типового проектування одягу: навчальний посібник. Хмельницький: ХНУ, 2008. 159 с.
- 37.Сучасне оздоблення одягу/ М.В. Головніна, В.М. Михайлець, В.М. Ямпольська. К.: Техніка, 1977. 152 с.
- 38.Третьякова Л. И., Турчинская Е.П. Методы обработки швейных изделий: учебн. пособие. К.: Вища школа, 1988. 224 с.
- 39.Уорлік, М.Є. 2001. Макс Ернст і Алхімія: фокусник у пошуках міфу, стор. 83.
- 40.Хопкінс, Девід Дадаїзм та сюрреалізм. Дуже короткий вступ. К.: Астрель, АСТ, 2009. 224 с.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ
дизайну
(повна назва факультету/інституту)
Мистецтва та дизайну костюма
(повна назва випускової кафедри)

**Ілюстративний матеріал
до дипломної бакалаврської роботи**

зі спеціальності 022 Дизайн

освітньої програми Дизайн (за видами), спеціалізація 022.02 Дизайн одягу (взуття)
(код і назва)

на тему: Проектування колекції видовищного костюма з
елементами асиміляції стилістичних проявів сюрреалізму в моді
1930х-1940х років та творчості художника М. Ернста

Студента групи БДк2-18 Окрепкої Христини Богданівни

Науковий керівник д.мист., проф. Чупріна Наталія Владиславівна

Київ 2022

Зразки європейської жіночої моди періоду 1930х-1940х років

Рис.А.1. Жіноча мода 1930-х років



Рис. А.2. Жіночі купальники 1930-х років



Рис.А.3. Жіночий спортивний костюм 1930-х років



Рис.А.4. Будинок мод Ніни Річчі



Рис.А.5. Сукні Ніни Річчі 1930-х років



Рис.А.6. Жіночий спортивний костюм 1930-х років



Рис.А.7. Марлен Дитрих у капелюсі від К.Ребу, 1939р.



Рис.А.8. Жіноче взуття 1930-х років



Рис.А.9 Жіноча білизна 1930-х років



Рис.А.10. Голлівудські актори 1930-х років



Рис.А.11. Голлівудська акторка Мей Уест, 1932р.

Приклади творчості художника М. Ернста



Рис.Б.1. Техніка колажу М. Ернста, «За хмарами», 1920р.



Рис.Б.2. «Природна історія», М.Ернста, 1926р.



Рис.Б.3. «Забальзамований ліс» М.Ернста, 1933р.



Рис.Б.4. «Тріумф сюрреалізму» М.Ернст, 1937р.

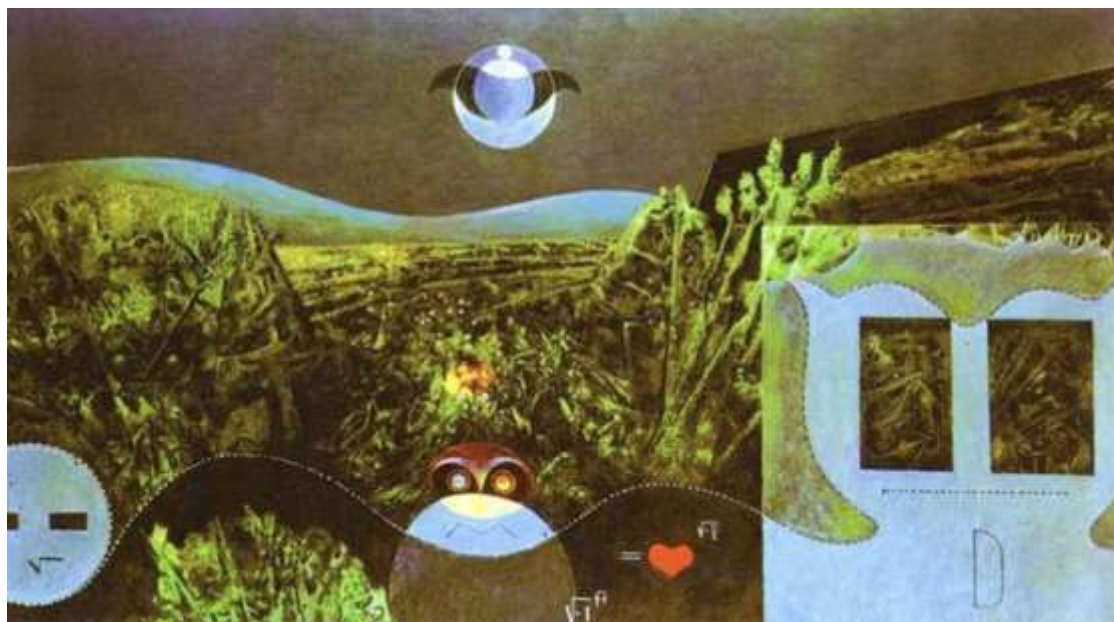


Рис.Б.5. «Фази ночі» М.Ернст, 1946р.



Рис.Б.6. «Антипапа» М.Ернста, 1942р.



Рис.Б.7. «Сюрреалізм і живопис» М.Ернст, 1942р.



Рис.Б.8. «Око безмовності» М.Ернст, 1944р.

Аналіз сучасного напрямку моди в пальтовій асортиментній групі



Рис.В.1. - Англійське класичне пальто в колекціях сучасних дизайнерів F/W 2022



Рис.В.2. - Приталене пальто в колекціях попередніх сезонів



Рис.В.3. - Пальто «оверсайз» в колекціях дизайнерів
сезону осінь-зима 2022



Рис.В.4. - Пальто-трапеція в попередніх колекціях дизайнерів

Чуприна Н.В., Прасол М.І., Логвинчук О.П., Окренка Х.В.

Київський національний університет технологій та дизайну

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ЯКІСНИЙ АНАЛІЗ ЯК ЗАСІБ ДОСЯГНЕННЯ ЗАГАЛЬНОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ЯКОСТІ МОДЕЛЕЙ ОДЯГУ ЯК ПРОДУКТУ МОДИ

Анотація. Досліджено основні принципи та етапи проведення функціонально-якісного аналізу при розробці моделей модного одягу. Визначено основні критерії системного, функціонального, структурного аспектів проведення даного аналізу. Охарактеризовано об'єкти та ідеї функціонально-якісного аналізу в дизайн-проектуванні. Сформовано принципovu схему-алгоритм проведення функціонально-якісного аналізу в дизайн-проектуванні моделей одягу. Здійснено апробацію застосування функціонально-вартісного аналізу в розробці актуальних моделей одягу як продукту моди.

Ключові слова: дизайн-проектування; продукт моди; функціонально-якісний аналіз; перспективна колекція одягу; загальна естетична якість.

Chuprina N.V., Prasol M.I., Logvinchuk O.P., Okrenka Kh.V.

Kyiv National University of Technologies and Design

FUNCTIONAL-QUALITATIVE ANALYSIS AS A MEANS OF ACHIEVING THE OVERALL AESTHETIC QUALITY OF CLOTHING MODELS AS A PRODUCT OF FASHION

Abstract. The basic principles and stages of functional-qualitative analysis in the development of models of fashionable clothing are studied. The main criteria of system, functional, structural aspects of this analysis are determined. Objects and ideas of functional-qualitative analysis in design are described. The basic scheme-algorithm of carrying out the functional-qualitative analysis in design designing of models of clothes is formed. Approbation of the application of functional-cost analysis in the development of current clothing models as a fashion product has been carried out.

Keywords: design; fashion product; functional-qualitative analysis; perspective clothing collection; general aesthetic quality.

Вступ. Слово «мода» походить від французького слова "mode", що в свою чергу походить від латинського "modus" – міра, образ, спосіб. Мода – це те, що має у певний час найбільше поширення, користується великою популярністю і визнанням більшості. Мода – це нетривале панування в суспільстві певних смаків, атрибутів, віянь, головним чином, у зовнішніх формах побуту, особливо, в одязі. Як відомо, мода є надзвичайно мінливою. Те, що було надзвичайно модним, здається, лише нещодавно, сьогодні видається смішним та незграбним. Адже, мода – це завжди і новизна, і наслідування, і індивідуальність. На моді завжди залишається відбиток того часу, коли вона виникає, відбиток життя всього суспільства. Таким чином, мода одного періоду нагадує моду іншого формами костюма, особливостями членування, конструкторським рішенням тощо [8].

Постановка проблеми в загальному вигляді. Критерієм ефективності проектної діяльності дизайнерської групи при розробці перспективної колекції є якість моделей одягу, їх актуальність та конкурентоспроможність на вітчизняному та світовому ринках. Це змушує модельєрів шукати і використовувати у своїй діяльності найбільш ефективні механізми та інструменти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У країнах пострадянського простору з початку 1990-х років різко знизилася кількість публікацій щодо функціонально-якісного аналізу, припинилася підготовка і перепідготовка спеціалістів, його перестали застосовувати на виробництвах. Фахівці виявилися не затребуваними на

Батьківщині, і частина з них працює за кордоном – в Ізраїлі, Канаді, США, Фінляндії, Кореї.

Протягом останніх років в нашій країні і за кордоном проводилися інтенсивні теоретичні дослідження, що дозволили на основі узагальнення багатої практики в найрізноманітніших сферах проектування та виробництва модного одягу сформулювати методологічні, методичні та організаційні засади функціонально-якісного аналізу, розширити спектр застосовуваних методів і прийомів комп'ютерної техніки, математичного та евристичного моделювання, знайти нові сфери їх застосування. Великий внесок у розвиток теорії цього методу в Росії внесли М.Г. Карпунін, Н.К. Моїсеєва [1], Б.І. Майданчик [2], Ю.М. Соболев, в Чехії – Р. Влчек, у Словаччині – В. Дістав, в Німеччині – Х. Велленройтер [3], К. Томас, Х. Еберт [4].

Постановка проблеми. Одним із найбільш ефективних інструментів підвищення загальної естетичної якості модних продуктів промислового виробництва в дизайн-проектванні є функціонально-якісний аналіз. Впровадження його принципів при розробці перспективних колекцій одягу малими асортиментними серіями дозволить спростити проекту структуру дизайн-діяльності та підвищити загальну естетичну якість моделей одягу.

Результати досліджень. Сьогоднішня індустрія моди тримається на творчій фантазії величезної кількості модельєрів і дизайнерів, професійність яких набуває справжнього мистецького рівня. Покази мод перетворюються у захопливі шоу. Але висока мода із властивими їй ознаками елітарності визначає основні тенденції повсякденного вбрання найширших верств споживачів. Якщо окреслювати основні тенденції сучасної моди, то в цілому її характеризує мобільність, свобода, зручність. Провідною є тенденція на практичність і омолодження, коли не надто різко відрізняється стиль повсякденного і ділового одягу й не відчутним є бар'єр між формою вбрання представників різних вікових категорій. Адаже модельєри в кінцевому рахунку працюють на споживача [5, 7].

В контексті цього функціональне моделювання у сфері дизайн-проектвання та виробництва моделей одягу на базі різних нових стандартів дозволяє отримати моделі бізнес-процесів при розробці перспективних колекцій. Робота з удосконалення таких процесів, підвищення їх ефективності, зниження витрат і підвищення якості продукції неможлива без додаткових методів і інструментів. Одним із таких методів є метод функціонально-якісного аналізу, спрямованого на функціональне удосконалення процесів, у першу чергу з точки зору зниження вартості при збереженні чи підвищенні естетичних властивостей та образно-проектних характеристик продукту моди.

Ключове завдання методу – визначення значущості функцій у рамках проектного процесу. Стандартні методи обліку не завжди правильно відповідають на питання, пов'язані з визначенням функціональної доцільності процесів дизайн-проектвання. Метод функціонально-якісного аналізу оцінює процес і ефективність функцій, визначає вартість проектування та виробництва одягу і вказує на можливості для удосконалення продуктивності і ефективності процесів, що аналізуються. На сьогодні у практиці розробки колекцій основні виробничі завдання полягають у зниженні матеріаломісткості, трудомісткості, енергоємності та фондомісткості модного одягу, підвищення якості продукції, забезпечення скорочення витрат на покращення якості продукції за рахунок повного або часткового виключення лишніх витрат на малоефективні заходи [4]. Таким чином, метод функціонально-якісного аналізу можна вважати змістовною апробацією на заключних етапах проектування моделей та колекцій модного одягу класів прет-а-порте та брідж.

За своєю суттю цей метод оптимізує роботу над помилками на етапі дизайн-проектвання та конструктивного моделювання одягу і роботу дизайнерської групи

загалом. Технічні процеси розвиваються за певними законами. Порушення цих законів неминуче призводить до матеріальних втрат як виробника, так і споживача модної продукції. Функціонально-якісний аналіз дає змогу виявити втрати і ліквідувати їх причини на етапі дизайн-проектування модного одягу широкого вжитку. Основні методичні положення методу функціонально-якісного аналізу в умовах ринку не втрачають своєї значущості та доцільності застосування, хоча при вдосконаленні організації процесу дизайн-проектування та в безпосередньому управлінні виробництвом використовуються недостатньо.

В економічній літературі та в виданнях щодо діяльності модної індустрії відзначають взаємозв'язок стратегії маркетингу та функціонально-якісного аналізу, що розвиває стратегію маркетингу, так як є ефективним методом дослідження техніко-економічних характеристик продуктів моди та їх функціональних можливостей [6].

«Під функціонально-якісним аналізом розуміють метод комплексного системного дослідження властивостей і характеристик продукції, включаючи функції та ресурси, задіяні у виробництві, діяльність з продажу, доставки, технічної підтримки, надання послуг, а також щодо забезпечення якості» [9], зокрема у сфері дизайн-проектування одягу (рис. 1).



Рис. 1. Зміст методу функціонально-якісного аналізу

Якщо метод функціонально-якісного аналізу є доцільним у застосуванні для дизайн-проектування одягу, то можна звузити профіль і використати його при розробці окремих колекцій одягу. За умови впровадження даного методу в процес проектування колекції, головна увага направлена на оптимізацію співвідношення між якістю, корисністю функцій об'єкту (моделі одягу) і витратами на їх реалізацію на всіх етапах життєвого циклу моделей колекції як продукту моди.

Системний підхід при функціонально-якісному аналізі передбачає, що об'єктом аналізу в рамках методу може бути вибрана конструкція, процес, діяльність, продукція або послуга. В даному випадку для дизайн-проектування, це – одяг як продукт моди масового споживання. Який би об'єкт не був узятий для аналізу, він розглядається як система, яка характеризується:

- здатністю створювати художні еталони та образно-проектні зразки, наділені загальною естетичною якістю;
- внутрішньою структурою, тобто вона складається з окремих взаємопов'язаних між собою компонентів [4].

Розгляд об'єкта аналізу (моделей з колекції одягу), як системи, дозволяє встановити причинно-наслідкові зв'язки між ресурсами, які надходять до входу системи, компонентами системи і результатами, що з'являються на виході системи .

Функціональний підхід свідчить про те, що в основі даного методу лежить передумова – для отримання очікуваного результату система повинна виконати певний набір функцій. Опис системи у вигляді функцій дозволяє абстрагуватися від конкретних носіїв цих функцій (компонентів системи) і їх фізичної та економічної природи. Функція є перетворювачем вхідних ресурсів і творцем виходів системи. Таким чином функціональний підхід дає змогу простежити і дослідити усі етапи процесу перетворення тканин та фурнітури, а творцем кінцевого результату – готового одягу є сама функція. В основі якісної складової методу лежить передумова про те, що, витрачаючи ресурси (матеріали, фурнітуру, нитки тощо), система переносить їх властивості на зпроектовані продукти моди / моделі одягу.

Розуміння причинно-наслідкових зв'язків у системі дозволяє зрозуміти механізм перенесення функцій та якісних характеристик продуктів моди (моделей одягу) в системі. Знання цього механізму є необхідною умовою ефективного управління системою в дизайн-проекуванні [7].

Результативність і ефективність є важливими складовими змісту функціонально-якісного аналізу. Результативність – це ступінь реалізації запланованої дизайн-діяльності та досягнення запланованих результатів. Ефективність – це взаємовідношення між досягнутим результатом і використаними ресурсами. У контексті розглянутого методу результативність – це характеристика системи, визначена як її здатність виконувати функції, а ефективність – це характеристика, обернено пропорційна витратам, які поглинаються продуктом моди як результатом дизайн-проекування. Іншими словами, для оцінки результативності та ефективності системи необхідно визначити співвідношення між функціями, які виконуються в системі, і витратами на їх виконання. Усі функції на передпроектній стадії та безпосередньо на стадіях дизайн-проекування одягу повинні бути співвідношенні між собою та відповідно до витрат на їх реалізацію. Після цього можна оцінювати результативність та ефективність системи в дизайн-проекуванні та індустрії моди.

Цілі використання функціонально-якісного аналізу на стадії проектування продуктів моди можуть розрізнятися залежно від об'єкта дослідження. Якщо об'єктом дослідження буде виступати проектний підрозділ дизайнерського бренду, то мета дослідження полягатиме в досягненні оптимізації проектних процесів та підвищення продуктивності дизайн-діяльності. Якщо об'єктом дослідження виступатиме підвищення естетичної якості моделей одягу як продуктів моди (удосконалення або оптимізація ергономічних, утилітарно-експлуатаційних, проектних, ергономічних, композиційно-технологічних характеристик моделей одягу або асортиментних груп), то метою дослідження буде активізація та покращення процесу художнього проектування, конструктивно-композиційної розробки, виявлення естетичних і функціональних характеристик моделей, а також їх технологічності, трудомісткості і продуктивності. При ньому в якості об'єкта дослідження розглядають утилітарну якість моделей одягу з розробленої колекції, а цілями функціонально-якісного аналізу є: на стадіях передпроектного аналізу та художнього проектування – досягнення естетичної та ергономічної досконалості, на стадіях виробництва та експлуатації продукту моди – скорочення або виключення невиправданих витрат і втрат. Кінцевою метою функціонально-якісного аналізу є пошук найбільш економічних варіантів того чи іншого проектного вирішення з точки зору споживача одягу і його розробника [10–12].

Теорія функціонально-якісного аналізу широко використовується комплексно в дизайн-діяльності, особливо при проектування промислових колекцій та моделей одягу. Це пов'язано з системністю методу, який полягає в тому, що необхідне дослідження об'єкта як єдиного цілого і як системи, що включає в себе інші складові елементи, які знаходяться у взаємодії, а також як частини іншої системи, вищого рівня.

В такій системі аналізований об'єкт знаходиться в певних взаєминах з іншими підсистемами. Але таким чином, використання функціонально-якісного аналізу при розробці колекції одягу дозволяє виявити в кожному досліджуваному об'єкті (в кожній моделі одягу) причинно-наслідкові зв'язки між якістю, характеристиками та утилітарною досконалістю продуктів моди. Відповідно розрізняють і завдання функціонально-якісного аналізу по об'єктах дослідження (рис. 2). На сьогодні у дизайн-проекуванні модного одягу основні завдання полягають у підвищенні естетичності ідейного змісту та образності продукту моди, удосконалення його об'ємно-просторової структури, дотриманні утилітарної досконалісті тощо [4].

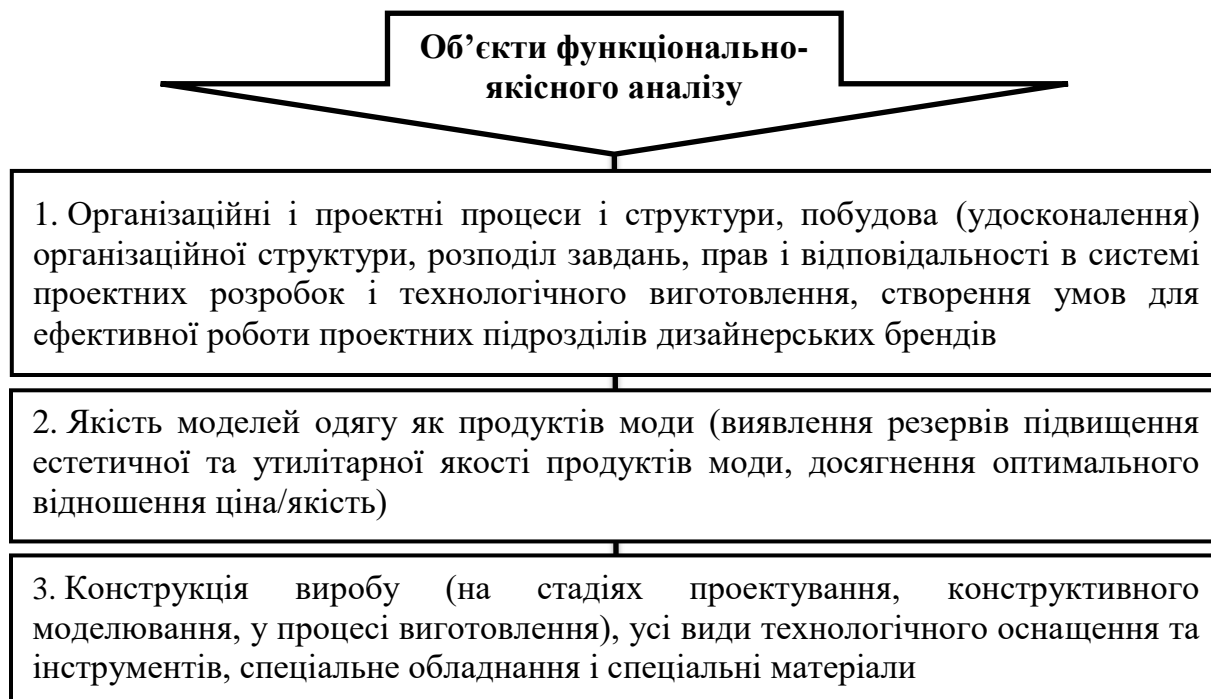


Рис. 2. Об'єкти функціонально-якісного аналізу в даному контексті

Роботи різних авторів, які займалися методологією проведення функціонально-якісного аналізу, свідчать про те, що:

- відсутня єдина методика функціонально-якісного аналізу, що підходила б усім напрямкам та усім об'єктам дослідження у сфері дизайн-діяльності та проектуванні одягу;
- перед тим, як прийняти рішення про застосування функціонально-якісного аналізу, потрібно проаналізувати основні фактори, що впливають на проектний процес і методику реалізації цього методу.

Функціонально-якісний аналіз дозволяє виконати такі види передпроектних робіт:

- визначити рівень (або ступінь) виконання різних передпроектних та проектних процесів при розробці і впровадженні перспективних колекцій одягу, в тому числі ефективність управління маркетингом та управління загальною естетичною якістю продуктів моди;
- обґрунтувати вибір раціонального варіанта дизайн-проекування;
- провести аналіз функцій, виконуваних проектними підрозділами, дизайнерськими та конструкторськими групами;
- забезпечити високу якість модної продукції, її актуальність;

- проаналізувати інтегроване поліпшення результатів діяльності дизайнерського колективу та ін.

З метою забезпечення оптимальної віддачі від проведення робіт в межах функціонально-якісного аналізу необхідно дотримуватись кількох основних принципів (табл. 1). Об'єктами функціонально-якісного аналізу виступають естетична та утилітарна якість модного продукту (моделей одягу). Естетична якість костюмів аналізується відповідно системного, функціонального і творчого підходу. Утилітарна якість – стосовно функціональності, системності, екологічності і творчості [9].

Таблиця 1

Принципи функціонально-якісного аналізу

Об'єкт	Принцип	Зміст принципу
Естетична якість продукту моди (моделей одягу)	Системний підхід	Аналіз естетичності як елемента системи вищого порядку і як системи, що складається із взаємопов'язаних елементів моделі одягу
	Функціональний підхід	Аналіз естетичної якості як комплексу виконуваних функцій
	Творчий підхід	Активізація творчої роботи з проблем структури і функцій естетичності моделі одягу
Утилітарна якість продукту моди (моделей одягу)	Функціональність	Розгляд продукції як комплексу виконуваних функцій
	Системність	Вивчення кожної функції продукції як самостійної системи
	Економічність	Аналіз витрат на функції продукції на всіх стадіях життєвого циклу продукції
	Творчість	Активізація колективної роботи над підвищенням якості продукції

Напрями проведення аналізу доцільно деталізувати, розподіляючи за ступенем значущості, що визначається методом експертної оцінки. Зіставлення функцій з витратами на їхнє здійснення дозволяє вибирати шляхи підвищення загальної естетичної якості продуктів моди, зокрема естетичності їх утилітарної досконалості, що входить до основних ідей функціонально-якісного аналізу (рис. 3).

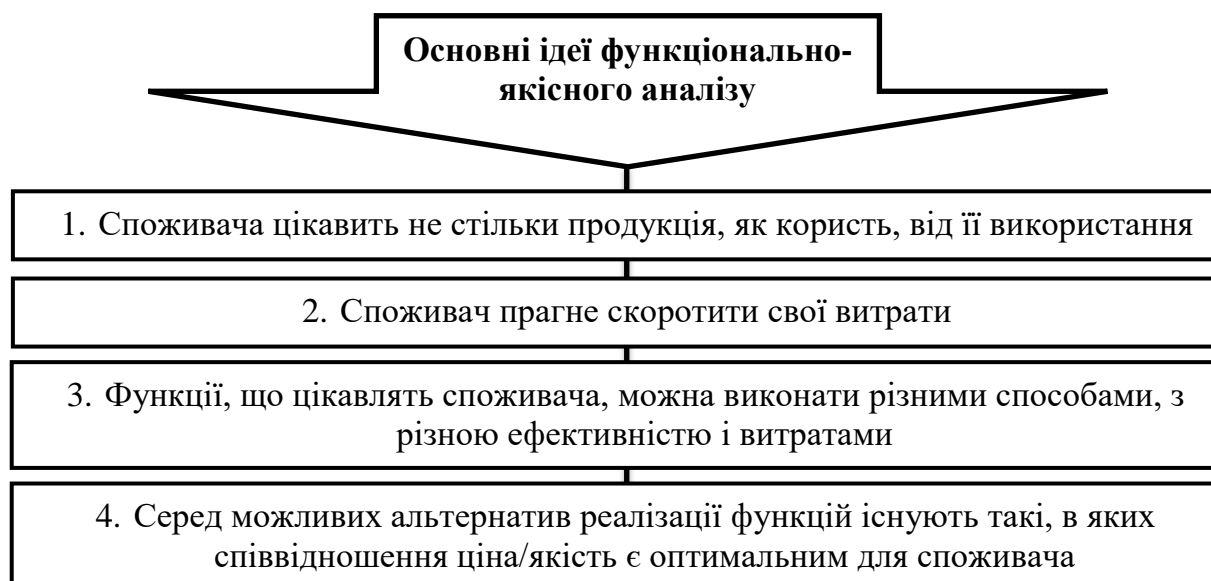


Рис. 3. Основні ідеї методу функціонально-якісного аналізу

Реалізація будь-якої форми функціонально-якісного аналізу передбачає виконання декількох етапів (табл. 2).

Таблиця 2

Етапи проведення функціонально-якісного аналізу

Етап	Зміст етапу
1. Підготовчий	Створення проектних передумов для впровадження функціонально-якісного аналізу в процесі дизайн-діяльності. Визначення об'єкта аналізу з відповідним проектно-технічним обґрунтуванням (наприклад, одиниці модного продукту). Розробка та затвердження плану-графіка передпроектних робіт
2. Інформаційний	Збір, обробка і аналіз інформації про об'єкт. Побудова структурної моделі функціонально-якісного аналізу модного продукту
3. Аналітичний	Визначення складу об'єкта і виявлення зв'язків між елементами продукту моди; виявлення, формулювання та класифікації його функцій; побудова функціональної моделі об'єкта; оцінка рівня виконання функцій; визначення функціональної, проблемної й витратної залежності об'єкта; побудова об'єднаної (функціонально-структурної) моделі об'єкта; формулювання завдань вдосконалення об'єкта (продукта моди)
4. Творчий	Пошук ідей і варіантів рішень щодо вдосконалення об'єкта; обробка та систематизація результатів проведення творчих трансформацій; підготовка матеріалів для оцінки результатів
5. Дослідницький	Проектна і комерційна оцінка варіантів рішень продуктів моди відповідно обраних на даному етапі критеріїв; оцінка реальних пропозицій продукту моди (моделей одягу)
6. Рекомендаційний	Розгляд пропозицій та прийняття рішення відповідним структурним підрозділом дизайнерського бренду про прийнятність пропозицій; складання плану-графіка впровадження рекомендацій в дизайн-проектування модного продукту (моделей одягу)
7. Етап впровадження	Затвердження креативним підрозділом дизайнерського бренду плану-графіка впровадження розроблених рекомендацій щодо вдосконалення загальної естетичної якості продукту моди (моделей одягу); впровадження та оцінка отриманих результатів

На основі проведення функціонально-якісного аналізу в сучасному дизайн-проектуванні в ході дослідження складено принципову схему-алгоритм проведення цього аналізу як етапу передпроектних робіт при проектуванні нових моделей одягу (рис. 4) та представлено зразок його застосування при розробці актуальних моделей одягу як продукту моди (рис. 5). В якості підтвердження дієвості цього алгоритму на його основі було проведено аналіз та здійснено розробку базових позицій формоутворення колекції моделей одягу, яку в подальшому було виготовлено в матеріалі.

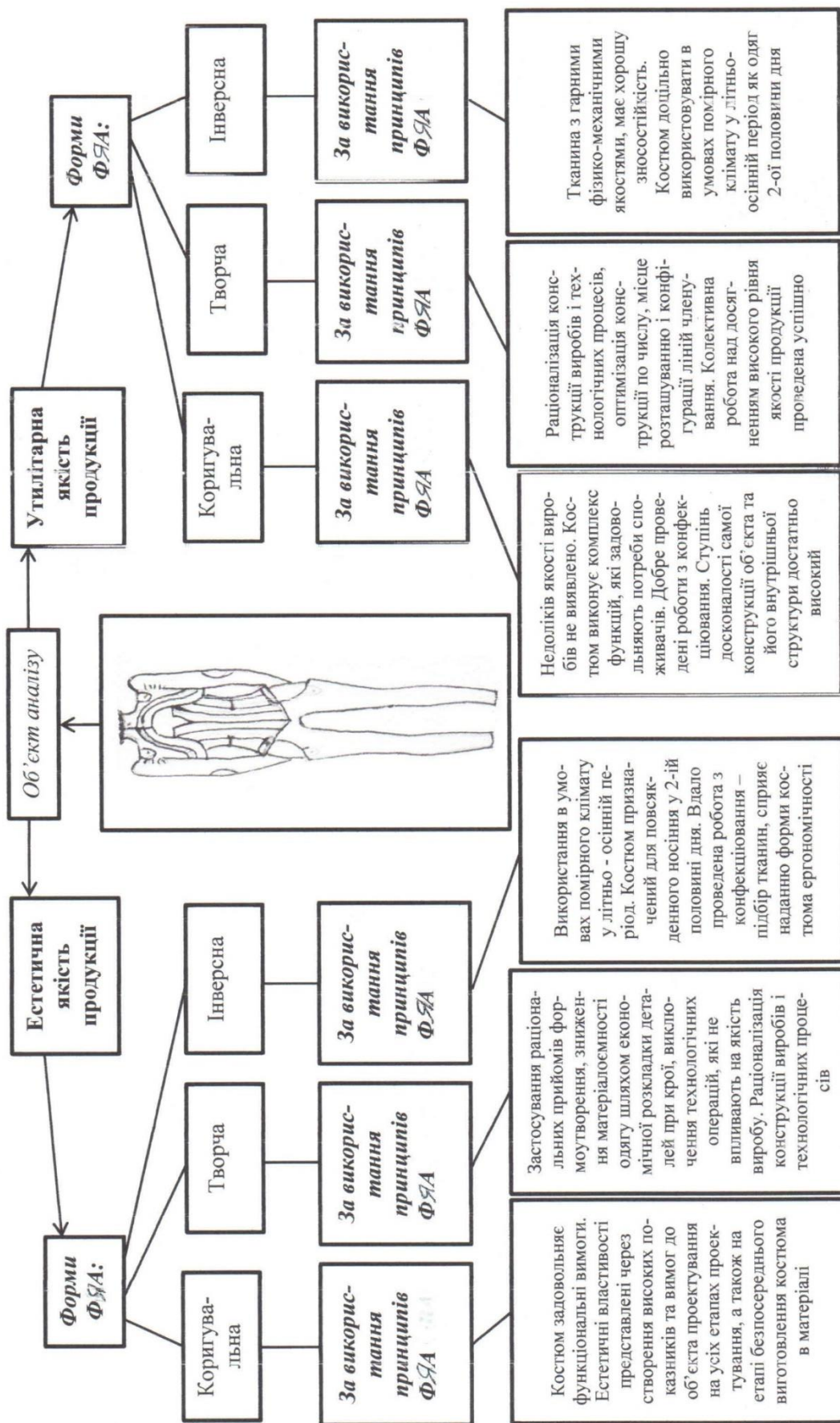


Рис. 4. Принципова схема-алгоритм проведення функціонально-якісного аналізу в дизайн-проектванні моделей одягу

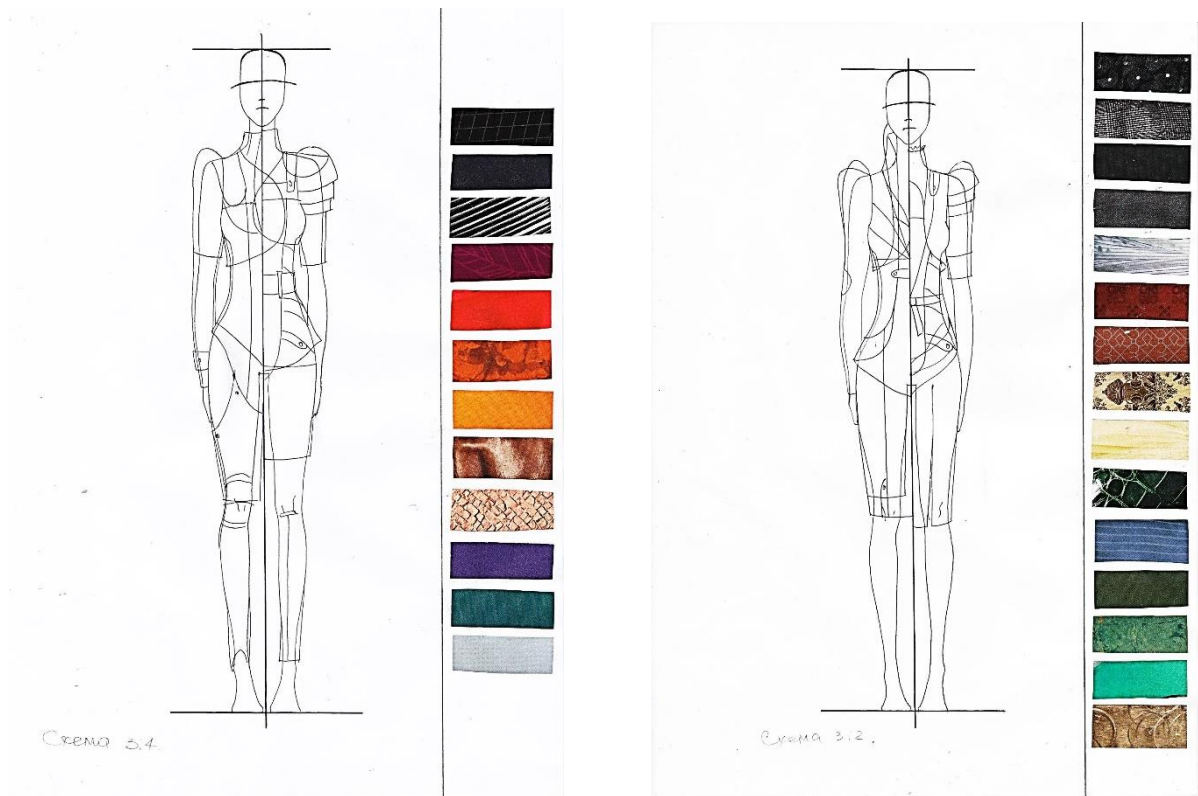


Рис. 5. Застосування функціонально-вартісного аналізу в розробці актуальних моделей одягу як продукту моди

Висновки. Успішне дизайн-проекування продукту моди значною мірою пов'язане з реалізацією принципів функціонально-якісного аналізу, які створюють необхідні і достатні передумови в рамках єдиної концепції та методології, щоб з'єднати задачі оптимізації підвищення загальної естетичної якості і витрат на всіх стадіях життєвого циклу моделей модного одягу як продукту моди, створити сприятливі умови для випуску конкурентоспроможного модного одягу, забезпечити якісне підвищення кваліфікації дизайнерів та фахівців у сфері розробки та виготовлення модного одягу масового попиту, розвиток у них нестандартного, творчого мислення.

Основні напрями використання моделей функціонально-якісного аналізу для реорганізації процесів проектування в сучасній дизайн-діяльності – це підвищення загальної естетичної якості, естетичності ідейного змісту та образності продукту моди, удосконалення його об'ємно-просторової структури, дотриманні утилітарної досконалості тощо.

Список використаної літератури

1. Моисеева Н. К. Основы теории и практики функционально-стоимостного анализа / Н. К. Моисеева, М. Г. Карпунин. – М.: Высшая школа, 1998. – 192 с.
2. Майданчик Б. И. Основы функционально-стоимостного анализа: учеб. пособие / Б. И. Майданчик. – М.: Энергия, 1980. – 172 с.
3. Велленройтер Х. Функционально-стоимостной анализ в рационализации производства / Х. Велленройтер; пер. с нем. – М.: Экономика, 1984. – 111 с.
4. Ивлев В. Что такое функционально-стоимостной анализ [Электронный ресурс] / В. Ивлев, К. Ивлев, Т. Попова. – Режим доступа: https://www.cfin.ru/management/what_is_abc.
5. Амосова Э. Ю. Формирование модных тенденций под воздействием инновационных технологий / Э. Ю. Амосова // Текстильная промышленность. – 2010. – № 2. – С. 40–43.
6. Андреева А. Н. Концепция портфеля дизайнерских брендов в фешн-бизнесе: постановка проблемы / А. Н. Андреева // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 8. – 2003. – Вып. 2 (№ 16). – С. 28–54.

7. Кавамура Ю. Теория и практика создания моды / Ю. Кавамура; пер. с англ. А. Н. Поплавской. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 192 с.
8. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М. Д. Штраусс; пер. с англ. А. М. Гольдиной. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.
9. Гордашнікова О. Ю. Функціонально-вартісний аналіз якості продукції та управління маркетингом на підприємстві / О. Ю. Гордашнікова. – М.: Видавництво «Альфа-Прес». 2006. 88 с.
10. Чуприна Н. В. Принципы оптимизации выбора художественной системы проектирования одежды при разработке коллекций модной одежды разного типа / Н. В. Чуприна // Известия вузов. Технология легкой промышленности. – 2017. – № 1. – С. 118–125.
11. Agins, T. (2000). The End of Fashion: How Marketing Changed the Clothing Business Forever. NY: HarperCollins Publishers Inc. 347 p.
12. Burns, L.D., O'Bryant, N. (2002). The Business of Fashion. New York : Fairchild Publications. 472 p.