

УДК 658.512.2+68.01(091)  
DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_19\_51

**Д.Д. Арутчева**

Самара  
Самарский государственный институт культуры  
daryadesigntr@yandex.ru

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРИЁМОВ ГРАФИКИ МОДЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНА КОСТЮМА

*Изменение внешнего облика человека в произведениях изобразительного искусства сопровождалось исторической эволюцией модного рисунка, его подходов и графических приёмов. В данной статье показано взаимодействие наброска дизайнера с воплощением готового костюма в различные моменты истории костюма. Модный рисунок рассматривается как основной графический навык для дизайнера или художника по костюмам. Прослеживается появление в моде иллюстрации и журнальной графики, а также эволюция графики моды в мировой культуре. Анализируется творчество самых выдающихся модельеров и художников-графиков, сформировавших графические направления в модной иллюстрации.*

**Ключевые слова:** графика моды, модный рисунок, модная иллюстрация, изобразительные приёмы в графике моды, история костюма и дизайна, авторская графика моды.

Знание истории моды синтезирует в себе знание истории искусства, истории дизайна, науки и техники, всеобщей истории, колористики, антропометрии как науки об изменчивости человеческих пропорций, истории ткачества и материаловедения. Таким образом, можно сказать, что, знание истории костюма даёт возможность полноценно знать историю человечества. Модный рисунок или графика моды, в свою очередь, является одним из способов фиксации исторического достояния конкретной эпохи, а именно отражением внешнего облика человека в той или иной период. Как и любой вид искусства или научное знание, модный рисунок подвержен изменениям во времени. Следовательно, изучение процесса поэтапной трансформации методов, техник изображения или изобразительного подхода модной графики является ничем иным как способом проследить трансформацию истории моды, запечатлённой в графической составляющей. Именно попытка раскрытия заявленной темы представляет научный интерес данной статьи.

Основной задачей практической применимости результатов последовательного изучения и освоения существующих исторических приёмов графики моды и актуальных современных трендов изобразительной выразительности модного рисунка следует назвать усиление профессиональной состоятельности будущих дизайнеров костюма в аспекте становления автора не только как модельера, но и как графика моды.

В процессе разработки и создания одежды самым первым этапом является рисунок, выполненный вручную, то есть некая модная зарисовка, фиксирующая первоначальный замысел или идею дизайнера. Именно от этой зарисовки идёт дальнейшая работа с костюмной формой и её воплощением. На протяжении всех последующих стадий воплощения костюма в материале всегда возвращаются к первой зарисовке для сверки процесса. Однако, даже воплотив костюм или коллекцию, зарисовка или эскиз могут представлять отдельный вид графического искусства и собственную ценность.

Следует обратиться к терминологии и расшифровать понятия «графика модного рисунка» и «модная графика». Рисунки моды можно рассматривать в аспекте двух понятий: «графика модного рисунка» («графика моды») – это иллюстрация моды с позиций социокультурного и эстетического отражения современных идеалов красоты, а «модная графика» – это наиболее актуальные и стильные графические приёмы [1, с. 297]. Графика модного рисунка представляет собой самостоятельный жанр изобразительного искусства, включающий рисунок или печатные художественные произведения. Таким образом, это непосредственный продукт изобразительной графики модельера, дизайнера или художника. Модная графика – это не сам продукт, а способ его достижения или получения, а именно актуальная изобразительная манера, присущая эпохе или стилистическому направлению дизайна.

Следует подробнее рассмотреть ключевые моменты становления графики моды в истории. Графика моды всегда несла в себе функцию отражения современных трендов и предписаний к внешнему облику знати. Изначальными изобразительными образами даже не всегда были именно рисунки моды. Первой фиксацией модных нормативов высшего света были куклы Пандоры, представляющие собой условные манекены человека в масштабе, выполненные из фарфора или воска. К каждой кукле прилагались образцы модных костюмов, которые вместе с куклой помещались в условный ящик, отсылающий к мифу о ящике Пандоры, приносящему раздор открывшему его. Это связано с тем, что куклы для изучения модных образцов, попадая сначала к правителям, а затем иерархически к представителям высшей и низшей знати, не всегда оставались с полным комплектом одежды. Таким образом, знатные люди сетовали на предшественников за частичное присваивание кукольного гардероба. Однако такой

способ фиксации и передачи изображения модных аналогов был отвергнут из-за неспособности быстро и своевременно ознакомить все слои общества с новшествами.

Революционной отправной точкой в графике моды следует назвать появление в 1672 г. во Франции журнала *Mercurie galant*, который знакомил читателей с предписаниями моды Версаля. Следует отметить, что он издавался в текстильной столице Франции Лионе, который благодаря знаменитому министру-реформатору короля Людовика XIV Кольберу стал центром промышленного производства. С этого момента Франция начала производить собственные шелка и зеркала наравне с венецианскими, а также диктовать миру французскую моду и её изобразительную графику [2, с. 112].

Стремительный расцвет книгопечатания и его распространение способствовало развитию модных иллюстраций в периодических изданиях. К XVIII столетию культура иллюстрированных модных периодических изданий стала более развитой. Появились такие французские издания, как *Galerie des modes et costumes francais* (с 1778 г.), *Cabinet des modes ou les modes nouvelles* (с 1785 г.), *Journal des Dames et des Modes* (с 1797 г.), немецкий модный журнал *Journal des Luxus und der Moden* и английский журнал *Ladies' Mercury* [3, с. 60]. Именно в подобных исторических примерах графики модного рисунка впервые встречается такой вид, как технический рисунок, являющийся до сих пор основным требованием к проектированию костюма. Он представляет собой графическую зарисовку модели с подробным описанием и предписанием к носке и манере держаться в обществе. Следует отметить, что особенной графики моды на тот момент не существовало, это были тиражируемые печатным путём гравюры на дереве. Гравёры стремились продемонстрировать мастерство и манеру текущего периода изобразительного

искусства. Одним из самых известных специалистов в данной области был Жак Калло, французский гравер и рисовальщик [4, с. 376]. Его художественные работы отражали не только пластику выразительности позы, как например в иллюстрациях знаменитой комедии дель арте, но и мельчайшую детализацию костюма, фактуры материалов, узоров кружев, складок [5, с. 44].

К XIX столетию и на всем его протяжении иллюстрирование моды в журнале становится отдельным видом изобразительного искусства и дизайна костюма, а сам престиж изданий носит более высокий уровень. Так, в Лондоне становится хорошим тоном отслеживать графическую манеру таких изданий, как журнал *Little Messenger of Parisian Costumes* и газета *Estafette des Modes*. Среди их подписчиков был и Чарльз Фредерик Ворт, стремившийся к мировой славе, ставший в итоге самым известным кутюрье XIX в. и создателем направления и термина «*haute couture*» (высокая мода) и Синдиката высокой моды. В 1867 г. выходит легендарный впоследствии американский журнал *Harper's Bazaar*, а в 1892 г. появляется первый номер культового журнала *Vogue*, который издается по сей день. В этих журналах становится престижным не только оформление иллюстраций, но и такой вид модного рисунка, как обложка издания.

Графика модного рисунка XIX в. разительно изменилась по сравнению с предыдущими периодами моды. Упомянутый ранее Чарльз Фредерик Ворт начал свою карьеру как рисовальщик текстиля и моды, именно его иллюстрациям стали подражать и делать с них копии во второй половине столетия. Изобразительная манера цветных рисунков моды, выполненных темперой или акварелью, с тонкой контурной обводкой и высокой степенью детализации заложила основу отдельного вида дизайна костюма – модной иллюстрации. На иллюстрациях Ворта дамы предстают чаще группами в интерьерах

и среде той эпохи, напоминая кукольную стилистику изображения, что очень отвечало представлениям и нормам восприятия дамы высшего сословия, обязанной соблюдать строгие требования внешнего поведения и облика. Следует упомянуть, именно Ворт создал максимально некомфортные конструкции костюма, такие как криолин, турнюр, кринолет, которые в сочетании с корсетом не позволяли дамам свободно дышать и двигаться, а иногда даже садиться и выполнять естественные физиологические потребности по первому желанию или без помощи нескольких горничных или служанок.

Человек, освободивший женщину от сковывающего корсета, знаменитый модельер-новатор Поль Пуаре в конце XIX – начале XX в. обратился к целой плеяде великих рисовальщиков моды для иллюстрации собственных альбомов мод, таких как Эрте, Жорд Барбье, Поль Ириб. Он создал в 1908 г. альбом акварелей «Платья Поля Пуаре для Поля Ириб». Три года спустя появился альбом Жоржа Лепаса «Вещи Поля Пуаре» [1911] [6, с. 151]. Стоит отметить, что Лепас также иллюстрировал журнал *Vogue* и программы Русского балета Сергея Дягилева, что в свою очередь повлияло на графическую манеру и стилистику костюма Пуаре, внедрившего в историю костюма не только такие направления, как «ориентализм», «японизм», но и стиль «а-ля рюс» (под влиянием Русских сезонов С. Дягилева). Графическая манера указанного периода очень эклектична, наполнена восточными образами и контрастными поверхностями [7, с. 24]. Стилизация внешности модного персонажа стала неотъемлемой частью графики моды. Художник и дизайнер не стремились к натуралистичности изобразительной манеры, а искали собственную стилистику образа и костюма, авторскую и узнаваемую.

На рубеже XIX – XX вв. самым известным и титулованным модельером России была Надежда Ламанова, которая

сама не иллюстрировала собственные модели. В РСФСР ей на помощь пришла легендарная художник и скульптор Вера Мухина, автор знаменитого монумента «Рабочий и колхозница». В соавторстве два великих мастера Ламанова и Мухина создали коллекцию, занявшую Гран-при Всемирной выставки в Париже в 1925 г., а также знаменитый альбом «Искусство в быту», проиллюстрированный Мухиной в стилистике советского авангардизма и конструктивизма. В разработке изобразительного подхода советской графики модного рисунка и театрального костюма первых десятилетий советской власти приняли участие и другие художники: Александра Экстер, Любовь Попова, Ольга Розанова.

В мировой истории моды, искусства и дизайна каждое десятилетие отличалось собственной выразительной узнаваемой стилистикой. Так, например, стилистика ар-деко – направления 1920–30-х гг. XX в., объединила в себе геометрические начала стилизации ар-нуво, ориентализма, египтомании, захвативших умы художников, и черты конструктивизма. Черты, характерные для древних культур Египта и Междуречья, можно чётко проследить в мотивах орнаментов и особенно стилизации внешнего образа персонажа-носителя костюма того периода.

Ещё одной отличительной чертой изобразительной выразительности модного рисунка, особенно в конце 1930-х гг., можно назвать смесь женственности и нарастающей маскулинности женского образа. Этому есть логическое объяснение из истории моды, и связано это с победой суфражистских течений ещё на рубеже веков, а затем с нарастанием акцента на расширение функции женщины в обществе. Во время и после Первой мировой войны женщины встали к станкам, пошли на фронт, стали во главе семейных кампаний из-за дефицита мужского населения. Особенно выразительно это сказалось на почти мужских стриж-

ках «гарсон» – под мальчика, короткой длине юбок и стремлению нивелировать женственные формы фигуры – зоны груди, уровня талии, бёдер, при помощи прямого или овального силуэта и смещения условной талии костюма ниже линии бедра. Революционными стали попытки ношения и постепенного вхождения брюк в женский образ костюма и графики. Так, Марлен Дитрих, которую однажды на гастролях заставили покинуть один из городов за ношение брюк, впоследствии назвали «самым стильным мужчиной Голливуда», а после Коко Шанель, привившей моду на мужскую тельняшку с широкими брюками, образ женщины как лучшей версии мужчины прочно укоренился в визуальном восприятии общественности и графике модных эскизов, на обложках журналов. В свою очередь, развитие брендов косметики популяризировало новый облик макияжа с акцентными яркими губами, нарочитой подводкой глаз. Таким образом, на обложках Vogue и Harper's Bazaar всё чаще начали появляться женщины нового типа, способные быть равными мужчинам и при этом ярко-притягательные с выраженным макияжем, широкими плечами. Например, модными стали изображения женщин на пляже, занимающихся спортом, управляющих автомобилем или даже самолётом, подражающих кумиру миллионов Амели Эрхард – первой женщине-пилоту. С точки зрения графического языка иллюстрации приобретали всё большую схожесть с плакатной графикой своей чёткой конструктивной направленностью и шрифтовыми гарнитурами.

В советской России 1930-х гг. утвердился стиль конструктивизма, отрицавший излишнее украшательство и опиравшийся на принципы геометрии и рационализма. Таким был провозглашён и костюм – рациональным, из максимально натуральных материалов, лаконичным и геометричным по крою, что отвечало актуальным на тот момент концепциям трудящегося, строителя новой страны и общества.

С 1923 г. активно издавался журнал «Ателье», созданный в ателье мод при тресте «Москвошвей». Он выступил главным транслятором изобразительных приёмов графики моды того периода [8, с. 79]. Изобразительное искусство дало новые легендарные имена, прославившие советское искусство, например, Александр Родченко и Варвара Степанова – авангардисты, конструктивисты по художественным убеждениям, оставившие богатое наследие в сферах фотографии, графического дизайна, дизайна книг, живописи и сценографии. К разработке костюма и его иллюстративного языка они подходили с инженерным проектным мышлением дизайнеров [9, с. 38].

В сфере изобразительной выразительности графика модного рисунка в рассматриваемый период претерпела значительные изменения. Агитационные мотивы проникли даже в текстильные полотна, чего стоил один только агиттекстиль того времени. Особенно видимыми эти мотивы стали в плакатной и рекламной графике. Практически можно констатировать создание новых конструктивных форм полиграфии, которые получили признание во всём мире как самобытная форма графического языка образа человека и его костюма. Примером может служить журнал «Огонёк» предвоенного периода, формирующий новый облик женщины, способной проявить себя в различных аспектах нового общественного строя.

Подобные настроения постепенно сформировали женский облик следующего десятилетия, причем не только в СССР, но и в мировой практике. Следует отметить, что из-за Второй мировой войны мода и модная графика не столько развивались, сколько отражали действительность. Можно проследить два чётких вектора модного рисунка костюма и образа. Так, первый эталон женщины-труженицы, равноправной строительницы общества и участника жизни перешёл из 1930-х в 40-е гг., однако был усилен ролью женщины-воина

и женщины-героя. Этому, так же как и в Первую мировую войну, способствовала необходимость встать к станкам, идти на фронт, воевать и носить на себе раненых солдат, только в других масштабах. В костюме исторический контекст проявился в виде гротескных преувеличений. Например, к началу 1940-х гг. модным стали подплечники, делавшие женские плечи шире мужских, что особенно заметно по модным журналам и кинофильмам. Здесь андрогинность предыдущих двух десятилетий пришла дамам на помощь, сформировав равный, а иногда и превосходящий мужчину по силе образ. Это читается и в плакатной графике, которая не стремилась показать женщину слабым полом, а, напротив, усилила в ней мужские черты, например на агитационных плакатах СССР и стран-союзников. Так, позднее в монументе «Родина-Мать зовёт» скульптор Евгений Вучетич наделил образ статуи абсолютно мужским лицом, бесстрашно призывающим защитников Отечества и указывающим путь к борьбе и победе.

Вторым вектором модного рисунка и образа в 1940-е гг. являлась американская графика *pin-up girl*. Дословно – девушка с пришпиленного к стене плаката. Этот образ стал антиподом женщины-воина с широкими плечами и, скорее, представлял собой мечту солдата о мирной жизни и женственности прекрасной половины. Специфика *пин-ап-стилистики* графики моды заключалась в чётком анатомическом построении, лишённом особой стилизации, отражении женственной фигуры и внешности в гипертрофированной чувственной манере. Так, за основу были взяты кумиры миллионов, актрисы Голливуда с идеальными по тем временам пропорциями и типажам лиц, такие как Бетти Грэйбл, поэтому *пин-ап-плакаты* рисовались в игриво-выразительной манере. Подобная стилистика, в свою очередь, сформировала графическую манеру и облик женской моды следующего десятилетия.

Послевоенная картина мира и взгляд на роль женщины стали иными. Мужчины условно утомились от образа амазонок, воительниц и солдаток. Необходимость в выразительной женственности как нельзя лучше совпадала со стилем New Look (новый облик) – элегантным, романтичным и нарочито женственным направлением, предложенным Кристианом Диором в 1947 году. Стоит отметить, что как в фотографиях, так и в эскизах за основу во многом были взяты образы пин-ап с детской наивностью и кукольным кокетством. Так, графика модного рисунка не только провозглашала новые эталоны красоты актуального времени, но даже предписывала в моде стилистику позирования и поведения. Таким образом, модным стало позировать в образе «идеальной хозяйки» – женщины в атмосфере идеально ухоженного и оснащённого по последнему слову техники дома, обязательно в ансамбле с идеальными причёской, маникюром и макияжем. Последний предписывалось делать до того, как семейство встанет утром и после того, как все отправятся спать, чтобы быть в макияже всегда, как в одежде. Графика моды особенно выразительна на рекламных плакатах, так как 1950-е гг. – это время максимального предложения и потребления товаров. Именно в этот период Диором было создано самое большое количество не образов, а силуэтов, что является сложнейшей задачей проектирования костюма, где вводится не только понятие комплекта, а ансамбля, то есть неделимой единицы образа с предписанными частями костюма и аксессуарами.

На протяжении 1950-х и в начале 60-х гг. наиболее выразительным представителем графики модного рисунка следует считать иллюстратора Рене Грюо. Его уникальная стилистика стала примечательной и копируемой многими последователями. Следует отметить, что даже сейчас, изучая модное иллюстрирование, обязательным является аналитическое копирование этого вели-

кого рисовальщика, не превзойдённого до сих пор. В основе его графических приёмов лежит совмещение анатомически точного предварительного построения, а затем плоскостного плакатного цветового фактурного решения или намеренной недосказанности с точно угадываемыми контурами. Его перу принадлежит большинство знаковых модных иллюстраций, плакатов, афиш и рекламных изображений 1950–60-х годов.

Графика 1960-х гг. становится всё более лаконичной, минималистичной, плакатной и упрощённой. Это связано с появлением таких стилей изобразительного искусства, как минимализм, поп-арт, оп-арт, а также космизмом, ведь с момента полёта Юрия Гагарина дизайнерами подчёркивался лейтмотив приближающейся жизни в космическом пространстве. Отсюда внежизненные типажи Твигги и Пегги Моффитт с гипертрофированно огромными глазами гуманоида, невероятно астеничным телом и полностью открытыми ногами. Последнее стало возможно из-за новшества дизайнера костюма Мэри Куант – изобретения колготок и мини-юбки. Таким образом, и на фото, и на эскизах моды перед нами предстаёт костюм в виде условной маленькой трапеции на прямых оголённых ногах, типаж девочки-подростка.

Одним из лучших рисовальщиков моды указанного периода можно назвать Антонио Лопеса. Особенностью его творчества является невероятное попадание в типаж не только 1960-х но и 70-х, и 80-х годов. В шестидесятые иллюстрации А. Лопеса почти напоминали комиксное минималистичное изображение женщины-трапеции, в семидесятые образы художника пронизаны эклектичной эстетикой хиппи и, наконец, восьмидесятые показаны самыми китчевыми, кричащими и порой вызывающими мотивами, что соответствовало особенностям данного периода в истории моды. В общей сложности Лопес иллюстрировал моду на протя-

жени тридцати лет [10, с. 116]. Стоит также добавить, что с 1960-х гг. мода как таковая стала набором уже созданных вариаций стилистик, образов, а соответственно, и графических приёмов. Понимая это, авторы стремятся показать, что в моде всё, а значит и графический язык, может быть составлено из натуралистичного рисунка, стилизации образа, аппликативного, коллажного метода иллюстрирования, контурной обводки и всех перечисленных выше приёмов и техник графики моды.

К выдающимся иллюстраторам 70-х и 80-х гг. XX в. также стоит отнести Ива Сен-Лорана и Кристиана Лакруа. Необходимо отметить, что Ив Сен-Лоран, несмотря на свой грандиозный успех, иногда был более удачен именно как график модного рисунка, примером чего может служить его русская коллекция, ставшая провалом на подиуме, но при этом хрестоматийно изучаемая в эскизной графике авторского модного рисунка. Если Ив Сен-Лоран шёл по пути тематических коллекций, посвященных выбранному девизу, то Кристиан Лакруа привнёс в иллюстрации моды сценический подход. Его эскизы и рисунки были гротескно вычурными и нарочито театральными с чертами историзма.

Вторая половина XX в. дала отечественной моде ярких художников-модельеров Общесоюзного дома моделей одежды «Кузнецкий мост». Следует назвать такие известные имена, как В. Зайцев, А. Игманд, С. Качарава, Ю. Денисова, Т. Макеева, Т. Осьмеркина, Н. Орская, Т. Фейдель. Советские дома моделей отвечали стилистическим особенностям моды в аспекте национального вектора развития страны [11, с. 12]. Необходимо отметить самобытную журнальную графику модного рисунка таких изданий, как «Альбом моделей с чертежами кроя», издаваемый в Ленинграде, «Гизлегпром», журнал «Георгиевский швейный трест», а также альбом «Мода стран социализма», в который входили публикации наработок Болгарии,

Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии, издаваемый в Москве.

Однако одним из наиболее титулованных российских кутюрье стоит назвать Вячеслава Зайцева. Начиная с 1960-х гг. Зайцев начал публиковать собственные эскизы, то есть первым этапом становления маэстро можно констатировать именно графику модного рисунка, а затем, возглавив дом моделей, стал наиболее ярким модельером, прославившим русский стиль в мировом пространстве моды. Отметим, что Вячеслав Михайлович преподавал именно модный рисунок и композицию костюма, видя в них важнейшую основу проектирования моды.

Начиная с 1990-х гг. и позднее с развитием Интернета и компьютерных графических программ художники-графики моды стали всё более синтезировать различные приёмы и эффекты обработки. При этом, начиная с 2000-х гг., натуралистичность, чрезмерная светотеневая коррекция и обработка становятся отличительной чертой графики моды. Однако данный тренд, как и всё в моде, постепенно стал ослабевать с повсеместным распространением графических планшетов. Это связано ещё и с тем, что подобная графическая манера создаёт однотипные эскизы, излишне «затёртые», выражаясь художественным языком, лишённые узнаваемости руки автора и его стилистического почерка.

Современная графика моды представлена чаще всего на сайтах и страницах социальных сетей популярных и признанных иллюстраторов. К наиболее выразительным представителям современной графики модного рисунка можно отнести английского рисовальщика Дэвида Даунтона. Как и Рене Грюо, он способен несколькими линиями задать модный эскиз, дополнив его тональными пятнами. Авторский сайт Дэвида Даунтона служит постоянным наглядным пособием для актуализации модных веяний графики эскизирования.

Ещё одним ярким современным автором можно назвать Майкла Сандерсона. Его стилистически узнаваемые работы появлялись в таких брендах, как Victoria's Secret, Big Drop NYC, а также ряде других компаний. Отличительной чертой графического языка Сандерсона является наличие акварельных объёмных пятен и локальных тональных плоскостных заливок в сочетании с контурной линейной графикой.

Современные модные эскизы сегодня представляют собой пример синтеза всех известных графических приёмов моды в сочетании с приёмами программной обработки. Часто в результате подобного микширования средств и приёмов графического языка невозможно точно идентифицировать способ создания изображения, однако главным здесь является узнаваемость авторства [12, с. 127].

Набирающим обороты методом графики модного рисунка стоит назвать фотоколлажирование с частичной дорисовкой как вручную, так и в графических программах. Такой метод позволяет совместить несколько источников вдохновения и прочтения образа автором, при этом сохранив его узнаваемую стилистику.

На основании всего вышесказанного следует отметить, что художники по костюмам, модельеры и дизайнеры костюма первыми чувствуют и улавли-

вают стилистические веяния времени и стремятся отразить их посредством графики модного рисунка. Модное эскизирование является способом запечатлеть, зафиксировать или привить эстетические каноны красоты, нормы и предписания моды через визуализацию актуального модного образа.

В заключение необходимо сказать, что каждый успешный автор формировал собственную авторскую стилистику модного рисунка, опираясь на историю появления, развития и трансформации изобразительных приёмов графики моды. Анализируя графику моды современности, в силу большой вариативности графических приёмов невозможно выделить отдельные стилистические направления и, соответственно, конкретные изобразительные приёмы, как это было ранее [13 с. 380]. Графика модного рисунка сегодня представляет собой синтез богатого наследия истории моды и трансформации графических приёмов, существующих на данный момент в дизайне костюма. Таким образом, дизайнер, демонстрирующий авторский уникальный стиль, транслирует тем самым долгий и профессиональный путь становления, начинающийся от большой степени насмотренности через аналитическое копирование до выхода на собственную индивидуальную графику моды.

## Список литературы

1. Арутчева Д.Д. Графика модного рисунка как основополагающий навык дизайнера // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и дизайн: сб. ст. / под ред. М.В. Шувалова, А.А. Пищулева, Е.А. Ахмедовой; СамГТУ. Самара, 2018. С. 295-298.
2. Базен Ж. Барокко и рококо / пер. с фр. М.И. Майской. Москва: Слово, 2001. 286 с. (Большая библиотека «Слова»).
3. Арутчева Д.Д. Роль изобразительного навыка в формировании графического образа модного рисунка // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия: Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19, № 4. С. 60-63.
4. Власов В.Г. Стили в искусстве: в 3 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Кольна, 1996. 543 с.
5. Агрatina Е.Е. Комедия дель арте в творчестве Жака Калло // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2016. № 1 (41). С. 44-56.
6. Музалевская Ю.Е. Развитие модной иллюстрации XX века // Тенденции развития науки и образования. 2022. № 85-3. С. 148-152.

7. Тангейт М. Построение бренда в сфере моды: от Armani до Zara / пер. с англ. А. Лисицыной. Москва: Альпина Паблишер, 2014. 310 с.
8. Бурова М.Д. Изобразительное искусство и мода – предпосылки формирования фэшн-иллюстрации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 71-81.
9. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова. Москва: Рус. авангард, 2009. 252 с.
10. Antonio 60-70-80: Three decades of fashion illustration. London: Thames a. Hudson, 1995. 215 p.
11. Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. Москва: Новое лит. обозрение, 2015. 488 с.
12. Быстрова Т.Ю. Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне: учеб. пособие. Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. 159 с.
13. Сафронова И.Н. Стилистические особенности fashion-иллюстрации // Евразийское научное объединение. 2021. № 3-4(73). С. 377-380.

### Сведения об авторе:

**Арутчева Дарья Дмитриевна**, заведующая кафедрой дизайна и декоративно-прикладного искусства Самарского государственного института культуры, доцент

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010  
daryadesigntr@yandex.ru

Дата поступления статьи: 23.06.2024

Одобрено: 21.01.2025

Дата публикации: 31.03.2025

### Для цитирования:

Арутчева Д.Д. Трансформация изобразительных приёмов графики моды в контексте истории развития дизайна костюма // Сфера культуры. 2025. № 1 (19). С. 51-60. DOI:10.48164/2713-301X\_2025\_19\_51

УДК 658.512.2+68.01(091)

DOI: 10.48164/2713-301X\_2025\_19\_51

**D.D. Arutcheva**

Samara  
Samara State Institute of Culture  
daryadesigntr@yandex.ru

## TRANSFORMATION OF GRAPHIC FASHION TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF COSTUME DESIGN

The change in the person's appearance in works of fine art has been accompanied by the historical evolution of a fashion drawing, its approaches and graphic techniques. This article reveals the interaction of the designer's sketch with the embodiment of the finished costume at various points in the history of the costume. A fashion drawing is seen as a major graphic skill for a designer or a costume designer. The emergence of illustration

and magazine graphics in fashion is traced, as well as the evolution of fashion graphics in world culture. The creativity of the most outstanding fashion designers and graphic artists who have formed graphic trends in fashion illustration is analyzed.

**Keywords:** fashion graphics, fashion drawing, fashion illustration, graphic techniques in fashion graphics, history of costume and design, author's fashion graphics.

## References

1. Arutcheva, D.D. (2018) Grafika modnogo risunka kak osnovopolagayushhij navy`k dizajnera [Fashion Drawing Graphics as a Fundamental Skill of a Designer]. *Tradicii i innovacii v stroitel'stve i arxitekture. Arxitektura i dizajn: sbornik statej* [Traditions and Innovations in Construction and Architecture. Architecture and Design: Collection of Articles]. Ed. by M.V. Shuvalov, A.A. Pishhulev, E.A. Akhmedova. Samara State Technical University. Samara, 295-298. (In Russian).
2. Bazin, J. (2001) *Barokko i rokoko* [Baroque and Rococo]. Transl. from French by M.I. Maiskaya. Moscow: Slovo. (In Russian).
3. Arutcheva, D.D. (2017) Rol` izobrazitel'nogo navy`ka v formirovanii graficheskogo obraza modnogo risunka [The Role of a Visual Skill in the Formation of a Graphic Image of a Fashion Drawing]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Seriya: Social'ny`e, gumanitarny`e, mediko-biologicheskie nauki* [Bulletin of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Series: Social, Humanitarian, Biomedical Sciences], Vol. 19, No. 4, 60-63. (In Russian).
4. Vlasov, V.G. (1996) *Stili v iskusstve: v 3 tomax* [Styles in Art: in 3 Vols], Vol. 2. Saint Petersburg: Kol`na. (In Russian).
5. Agratina, E.E. (2016) Komediya del` arte v tvorchestve Zhaka Kallo [Comedy del Arte in the Work of Jacques Callot]. *Academia: Tanecz. Muzy`ka. Teatr. Obrazovanie* [Academia: Dance. Music. Theatre. Education], No 1 (41), 44-56. (In Russian).
6. Muzalevskaya, Yu.E. (2022) Razvitie modnoj illyustracii XX veka [Development of Fashionable Illustration of the XX<sup>th</sup> Century]. *Tendencii razvitiya nauki i obrazovaniya* [Trends in the Development of Science and Education], No. 85-3, 148-152. (In Russian).
7. Tungate, M. (2014) *Postroenie brenda v sfere mody`: ot Armani do Zara* [Fashion Brands: Branding Style From Armani To Zara]. Transl. from English by A. Lisitsyna. Moscow: Al`pina Pablisher. (In Russian).
8. Burova, M.D. (2022) Izobrazitel'noe iskusstvo i moda – predposy`lki formirovaniya fe`shn-illyustracii [Fine Art and Fashion as Prerequisites for the Formation of Fashion Illustrations]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 1 (105), 71-81. (In Russian).
9. Lavrent`ev, A.N. (2009) *Varvara Stepanova* [Varvara Stepanova]. Moscow: Russkij avangard. (In Russian).
10. *Antonio 60-70-80: Three decades of fashion illustration* (1995). London: Thames a. Hudson. (In English).
11. Lebina, N. (2015) Sovetskaya povsednevnost`: normy` i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol`shomu stilyu [Soviet Everyday Life: Norms and Anomalies. From War Communism to Big Style]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
12. By`strova, T.Yu. (2009) *Filosofskie problemy` tvorchestva v iskusstve i dizajne: uchebnoe posobie* [Philosophical Problems of Creativity in Art and Design: Study Manual]. Ekaterinburg: Ural Federal University. (In Russian).
13. Safronova, I.N. (2021) Stilisticheskie osobennosti fashion-illyustracii [Stylistic Features of Fashion Illustrations]. *Evrazijskoe Nauchnoe Ob``edinenie* [Eurasian Scientific Association], No. 3-4(73), 377-380. (In Russian).

## About the author:

**Daria D. Arutcheva**, Head of the Department of Design and Decorative and Applied Arts of the Samara State Institute of Culture, Associate Professor

167 Frunze Str., Samara, 443010  
daryadesigntr@yandex.ru