

1.4. ДИЗАЙН УНІФОРМИ: ІСТОРИОГРАФІЯ, ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМИ ТА СТИЛЮ

КОЛОСНІЧЕНКО О.В.¹, ЯКОВЛЄВ М.І.²

¹Київський національний університет технологій та дизайну

²Національна академія мистецтв України

3212793@gmail.com

***Анотація:** Дослідження присвячено узагальненню художньо-естетичних, методологічних, технологічних проблем еволюції уніформи як об'єкту дизайн-діяльності. Наведено аналіз історичного розвитку уніформи як складової проектної культури; досліджено культурний феномен уніформи, її традиції, символіку та характерні особливості розвитку. Наголошено, що стильові напрями історизму відрізняються від стилю одягу як складової художніх систем визначених епох. Розглянуто еволюцію стилістичних напрямів, їхні особливості у дизайнерському формоутворенні одягу. Для розуміння сутності формоутворення як джерела стильових, художніх і композиційних ідей забезпечено розгляд форми одягу як сукупності елементів, що формують його якісні естетичні показники; проаналізовано взаємозв'язок технічної та художньої компонент у його змісті відповідно функціональному призначенню.*

***Ключові слова:** дизайн уніформи, художньо-композиційне формоутворення, стильові напрями одягу, культурний феномен уніформи, художньо-естетичні властивості корпоративного одягу, естетико-гармонійне проектування..*

Вступ. Дослідження проблем формоутворення в дизайні одягу дає підстави об'єднати аналіз досвіду предметно-художньої творчості, починаючи з кінця ХІХ ст. і завершуючи дизайнерськими роботами останніх років. Останні дають можливість виявити універсальність закономірностей формоутворення ХХ ст. в проектно-художньому, візуальному та технологічному аспектах. Питання формоутворення завжди були серед пріоритетних художніх і проектних проблем у дизайні. Особливо вони стали актуальними наприкінці ХХ ст. у зв'язку з появою нових форм організації життя суспільства, становленням нових ідеалів суспільної та художньої свідомості. Це викликало потребу розробки не тільки нового розуміння, але й нових підходів до процесу формоутворення в дизайні, що відображає цілісне уявлення про сучасний рівень розвитку візуальної культури, особливості образної інтеграції науково-технічних і соціокультурних факторів. У зв'язку з цим доцільно в даний час провести міждисциплінарні дослідження, покликані вирішити низку теоретичних і постановочних завдань у формоутворенні середовища життєдіяльності людини. Формотворчі імпульси в дизайні формуються і надходять з кількох сфер:

- з соціально-функціональної (тип суспільства, споживчі групи, призначення предмета, питання престижності або ж демократичності: форма предмета визначається рівнем розвитку соціуму, його смаками, звичками тощо);

- з художньої культури та мистецтва (що надають дизайну художньо-творчого характеру, оперування засобами формально-композиційної мови, технології моделювання прийомами образно-художньої виразності);

- з науково-технічної сфери (технології, матеріали, концепції природознавства і техніки, які іноді стають темою експериментальних художніх робіт).

Говорячи про мистецтво як чинник формоутворення, авторитетні вчені: Н.В. Воронов, О.М. Лаврентьев, В.Ф. Колейчук, В.Т. Шимко, С.О. Хан-Магомедов традиційно відводили суттєву роль композиції, засобам та прийомам виразності, творчим експериментам переважно щодо виробів промислового індустріального дизайну, згадуючи піонерські ідеї вітчизняних фундаторів сучасного дизайну, зокрема періоду авангарду [1-4, 7, 9, 11, 18].

Уніформу як одяг у історичному ракурсі досліджували такі автори як Р.П. Андреєва, І. Ц. Балдано, А. Васильєв, Л.М. Горбачова, А. Григор'єва [3, 11, 12, 17, 18, 20] тощо. Ґрунтовним дослідженням, що стало опорним масивом у вивченні розвитку уніформ є "Військові уніформи усіх країн світу" Пребена Каніка [10], яке виконане під кутом вивчення описових аспектів покрою та кольорової гами складових частин уніформи наряду із зазначенням комплектності. Окрема увага приділена історичному розвитку уніформи жінок, що здебільшого сконцентровано у закордонних виданнях Е. Евінга, Дж. Фінкельштейна, М. Гарбер та А. Харта, М. Янга [1, 7-9, 21-24]: отримані в результаті відомості визначають жіночу уніформу як фемінізовану чоловічу.

Основою досліджень естетики форми одягу спеціального призначення стали ґрунтовні роботи Н.В. Воронова, Я.Е. Шестопала з естетики техніки, начерках історії вітчизняного дизайну, а також працях Г.Л. Демосфенова, Е.М. Лазарєва, В.М. Муніпова, Ю.В. Назарова [1, 2, 4-9, 12, 13] та інші. Особливостям сприйняття форми і кольору присвятили свої праці Р. Арнхейм, І. Йоханес, Т.А. Кравцова, Т.А. Зайцева, Н.П. Милова, О.М. Лагода, Н.М. Милютіна, Н.П. Нікітіна, Х. Чідзіїва [4, 5, 7, 9, 12, 20] тощо.

Постановка завдання. Специфічні особливості художньої-творчої діяльності формуються цілісним «спілкуванням» її складових частин. Вони діють окремо, згодом інтегруючись, створюють предмет художньої творчості. Він не завжди може виглядати естетично привабливим: краса не завжди повинна містити у собі художньо-образний концепт. Така ситуація може спостерігатися у проектуванні предметів з акцентованою функціональністю, до яких належить уніформа у її історичному розвитку. Історія свідчить, що людина в уніформі завжди сприймалася як сталий образ [1, 3, 4, 7, 15].

Розглядаючи розвиток форм історичного побутового одягу, не виключаючи уніформу, варто зазначити, що питанням естетики останньої не завжди приділялося належної уваги. Нині, коли розвиток суспільства дійшов до позначки естетичної грамотності, виникла потреба вивчення ґенези та розвитку уніформи як окремого об'єкта художньо-естетичної діяльності людини. Форма одягу спеціального призначення (уніформа) поступово набуває ознак та характеристик об'єкта дизайну, наділеного естетичними якість, задовольняючи духовні потреби як споживачів, так і пересічних громадян суспільства.

Відомо, що у мистецтвознавстві більш поширені дефініції, які мають відносний та ймовірнісний характер: дефініції-описи (з'являються як результат обліку деякої кількості значень та ознак); дефініції-вказівки (відносять описувані явища до визначених груп). Так, у 1950-х рр. дослідниками [2, 5, 7, 8] було введено поняття «тлумачення» як основоутворюючого методу мистецтвознавства для пояснення змістовного насичення творів мистецтва шляхом побудови системних дефініцій. При цьому було зауважено, що естетичні та художні характеристики творів мистецтва складаються з багатьох факторів, які неможливо визначити з абсолютною точністю. Основна якість – це співвідношення змісту та форми (в іншому трактуванні – духовності (емоційності) та утилітарності). Вона залежить від інтенції автора, розробника дизайн-проекту або виробу (колекції виробів). Однак, цю інтенцію також не можна визначити точно. Справді, розглянемо найбільш поширені мистецтвознавчі терміни: тектонічність та атектонічність, скульптурність та пластичність, живописність та графічність, об'ємність та площинність, котрі виступають інструментарієм стилістичного аналізу та атрибуції творів мистецтва. На переконання фахівців нюансність цих визначень створює дефініції, які мають родовий характер [2, 4, 5], тобто ієрархічну структуру як логічну мотивацію від загального до часткового. Подібне сценарне прогнозування дає підстави стверджувати, що системний підхід до створення об'єктів мистецтва та дизайну є необхідним, він є можливим і здатним забезпечити ефективність дослідницького процесу.

Результати дослідження та їх обговорення. Останніми роками людина в уніформі стає частиною матеріальної культури, іноді навіть уніформа набуває модних тенденцій, сьогодні можна спостерігати так звану мілітаризацію уявлення. Так, наприклад, уніформа з ознаками військової приналежності користується популярністю серед певних категорій суспільства, її носять співробітники багатьох невоєнізованих відомств та установ.

У той же час у теорії дизайну недостатньо досліджено напрям дизайн-проекування одягу спеціального призначення: немає відповідей на низку важливих питань, що мають значення для теорії, методології, практики використання. Протягом ХХ ст. наукові школи глибоко опрацювали та вирішили питання функціональності та надійності

виробничого, спеціального, аварійного, форменого, відомчого та інших різновидів одягу спеціального призначення. Разом з тим розгляд наукових основ та теорії формотворчих процесів, що враховують естетичні категорії одягу спеціального призначення, майже до початку XXI ст. залишався поза увагою художників-дизайнерів. Виключенням хіба що можна вважати семіотичний підхід до його проектування, маючи на увазі формоутворення асортименту їхніх різновидів як систему використання деяких окремих знаково-символьних елементів і форм. Питанням формоутворення та естетичного потенціалу майбутнього виробу належить одне з основних місць у дизайн-проектванні одягу спеціального призначення разом із дотриманням усіх вимог функціонального призначення, про що свідчать результати анкетування та експертизи споживачів та експертів [17].

Питання формоутворення одягу спеціального призначення досліджуються шляхом вивчення та узагальнення художньо-естетичних, методологічних, технологічних, санітарно-гігієнічних та запобіжно-безпечних проблем. Методологічною основою дослідження є класифікаційний та технологічний підходи, які розкривають суть та діапазони використання завдань та засобів формоутворення в дизайні одягу, що уможлиблює виявлення суперечностей та проблемних ділянок у сучасному художньо-композиційному проектуванні спецодягу з урахуванням ергономічних вимог.

Застосування поняття дизайн при проектуванні спецодягу є, на перший погляд, зайвим, оскільки існує твердження, що спецодяг не є об'єктом дизайну. Такий стан речей був типовим для історії дизайну, тому що реальні контакти дизайнерів із виробництвом налагоджувалися з реаліями соціального та економічного розвитку. Існуючі до сьогодні проблеми створення одягу спеціального призначення, звичайно, пов'язані з вищезгаданими обставинами.

Сучасний одяг – багатогранне явище проектної культури, яке потребує глибокого дослідження. Питання семіотики у морфологічному словнику сучасної графічної мови в дизайні розглянуто в роботах багатьох дослідників [1, 6, 7, 12, 14, 17], у яких в теорію дизайну введено семіотичні поняття та сформульовано окремі теоретичні положення, що характеризують візуальну мову дизайн-об'єктів Наукові результати підтвердили ідею перспективи подальшої семантизації знань про сучасний одяг як об'єкт дизайну.

Особливої актуальності набувають такі питання сьогодні, коли у мистецтві відбуваються радикальні, руйнівні метаморфози, пов'язані як з об'єктивними, так і суто ідеологічними обставинами. Під об'єктивними причинами розуміється стрімкий розвиток науково-технічного прогресу, удосконалення технічного та технологічного інструментарію, соціально-економічна стабільність у суспільстві. При цьому ІТ-підтримка цієї апіорі антропоцентричної, амбівалентної (художньо-технічної) творчості має бути більш орієнтованою на посилення його естетичної значущості. Однак, в реальній практиці поки ІТ-проектвання переважно

спрямоване на економічні показники збільшення товарної маси промислової продукції та стимулювання її збуту.

Процеси створення нових видів спецодягу протягом десятиріч залишалися без змін та мали утилітарний характер. Однак в останні роки поруч з експлуатаційними характеристиками та захисними властивостями споживачі спецодягу висувають вимоги естетичного характеру. Разом з вимогами досконалості художньо-естетичних властивостей спеціального одягу до критеріїв його якості належать ергономічні, конструктивно-технологічні, захисні тощо. У разі невідповідності зазначеним вимогам одяг не може вважатися таким, що гармонійно акумулював у своїй формі критерії якісної оцінки. Крім цього, обов'язково мають бути враховані показники економічної доцільності.

Питання творчої концепції посідає центральне місце в проблематиці сучасного дизайн-проекування. Концептуальність є спільною творчою установкою, що становить суть проектної культури. Концепції, що існують в дизайні одягу, як правило, перебувають у руслі основних проблем дизайну свого часу і пов'язані з загальними тенденціями зміни способу життя. Сучасна специфіка дизайну одягу полягає в тому, що концепції на етапах ескізування, робочого проектування і виготовлення втілюються насамперед у візуально сприйнятних, а не в описових формах.

Одяг протягом століть своєї історії був предметом ремісничого виготовлення і не вважався об'єктом мистецтва: він поступово перетворювався на мистецтвознавчу категорію. На думку сучасних дослідників, у період, коли мода швидко поширюється завдяки світовим брендам і великим групам *pret-a-porter*, одяг стає більш уніфікованим, одноманітно-монотонним [10-12, 16, 19, 31]. Розвиток форм одягу, а також його складової та виокремленої частини – уніформи (одягу спеціального призначення) має свої особливості. Уніформа вважається одягом, який однозначно прив'язаний до статусу людини, вимагає її деіндивідуалізації. Уніформа формує у людини відчуття себе представником певної професії, створюючи подібний ефект з боку оточення. Загальновідомо, що людина в уніформі сприймається суспільством неоднозначно, але в цілому досить позитивно.

Авторські творчі концепції в дизайні одягу, як правило, не існують поза загальними тенденціями розвитку проектної культури, а вписуються в концепції, які існують в даний період у дизайні. Якщо говорити про пануючі глобальні концепції у дизайні одягу ХХ ст., варто виділити з них дві головних: функціоналізм – у дизайні першої половини ХХ ст., і постмодернізм (новий дизайн, антифункціоналізм), який виник в епоху постмодерну в останній третині ХХ ст.

Головними принципами функціоналізму були функціональність, доцільність і універсальність форм. Класик німецького функціоналізму Д. Рамс так визначав його основні настанови: просте замість складного, звичайне замість незвичайного, довгочасне замість модного, функціональне замість емоційного, розумне замість ефектного [1, 4]. Ці

риси характеризували творчі концепції архітекторів (Ле Корбюзьє, братів Гінзбургів), дизайнерів-конструктивістів (О. Родченка, В. Степанової) і модельєрів (Г. Шанель) епохи.

Аналіз джерельної бази свідчить, що особливості взаємовпливу технології та морфології розвитку форм одягу спеціального призначення досліджено недостатньо, розкрито лише частково, тому вони потребують всебічної розробки. Саме з цією метою в дослідженнях наведено великий перелік розробок, що сприяють створенню сучасних ліній та визначають тренд майбутніх розробок. Власне, технологія особливостей формоутворення одягу спеціального призначення розглядається нами як культурне явище, своєрідна бібліотека знаків та образів, які несуть визначене коло асоціативних значень.

Зауважимо, що світ інженерії, прийнятий культурою, віддрукуювано в уяві людини на рівні архетипів [2, 4, 5, 9, 12, 17]. Вони використовувалися дизайнерами та архітекторами для створення особливої, художньо змістовної мови техніки та технології у ХХ ст. Ціннісні аспекти технології формоутворення одягу спеціального призначення як елемента культури використовувалися дизайнерами при створенні образу дизайн-продукту в процесі міфологізації техніки та футуризації форми під час науково-технічної революції, для формування особливого ставлення споживачів до технологій проектування та процесів виготовлення промислових виробів. При цьому визначають ознаки та елементи техніки й технологій у формі продукту, що проектується.

У сучасних об'єктах дизайну, у тому числі в одязі спеціального призначення, форма створюється за загальними законами формотворення, звичайно, з окремими специфічними відтінками, враховуючи новітні матеріали, техніку і технологію. Тому так звана невідчутність, поєднання звичних та винайдених тактильних відчуттів на фоні нових прийомів пластичного формоутворення дає підстави [15-17, 28-30] свідчити про нову «цифрову тектоніку» сучасних об'єктів, своєрідний цифровий формалізм у проектуванні споживчих речей у ХХІ ст. У цілому можна зробити висновок про те, що світові стильові тенденції промислових форм однаковою мірою стосуються процесу формоутворення елементів одягу, тектоніка якого все більше залежить від пластики й технології матеріалів.

Враховуючи сказане вище, варто зазначити, що для виявлення трендів у дизайн-проектуванні одягу спеціального призначення потрібні нові засоби аналізу зовнішньої форми на предмет обґрунтування образно-естетичних характеристик: у розмаїтті форм і кольорів потрібне обґрунтування логіки і доцільності поєднання елементів у систему сучасного костюма. Усе це дає підстави підтвердження ідеї, що сучасний одяг спеціального призначення є багатограним явищем проектної культури, яке потребує системного глибокого дослідження.

Повертаючись до витоків конструктивізму, можна погодитись з думкою його дослідників, що саме з О. Родченка та В. Степанової

починалася, власне, вітчизняна історія конструктивізму, його теоретичного осмислення та практичних досягнень і утопічних проєктів. О. Родченко заявляв, що немає потреби зображувати що-небудь, потрібно будувати. Це підтверджує і В. Степанова в саморобних каталогах до виставок «прозодягу» (від терміну «производственная одежда»), який протягом останнього століття вважається прототипом сучасного спецодягу. Вона писала, що мистецтво як творіння унікальне відправляється в архів, а техніка та індустрія вимагають від художника конструктивного підходу, активної дії. В. Степанова стверджувала, що будь-який авангардний твір абстрактного мистецтва тиражується та відтворюється за допомогою тієї чи іншої технології друку, складання і монтажу, наголошуючи при цьому, що цінністю для конструктивістів є алгоритми, що визначають правила роботи з елементами, а також акценти та проробка цих елементів. Композиції В. Степанової з геометризованими і гранично схематизованими людськими фігурами можна вважати прикладами конструктивного підходу до проєктування промислового одягу.

Відомо, що форма, уніформа, мундир — це однаковий за стилем, кроєм, кольором та тканиною спеціальний (службовий) одяг для створення єдиного образу корпоративної групи. Форма символізує функцію її носія та його належність до організації. Стілке словосполучення «честь мундира» є ознакою військової або взагалі корпоративної честі. Протилежність уніформи—партикулярний або індивідуальний одяг. Отже, уніформа в цілому означає належність до армії, поліції, відомств, корпорацій. Поринувши в глибину століть, переконуємося, що вже тоді воїни мали визначену уніформу. Отже, візуалізація форми пройшла свій шлях, від яскраво колористичних, багатодекорованих зразків до функціонально мотивованих кольорів і відтінків зовнішнього їх вигляду.

Треба зазначити, що окремі різновиди військового одягу періодично ставали модними у побутовому одязі: короткі безрукавні туніки з так званою «римською шиєю» прийшли навіть у моду 1960-1970 рр. — светри без комірів.

Із занепадом традицій давнього світу тривалий час, наприклад, у середньовіччі ніякої уніформи не було, існували тільки знаки розрізнення у заможних та простолюдинів. З часом форму єдиного зразка було прийнято в арміях усіх країн. Відомо переважно два види форми: парадна та польова. Окрім того, у багатьох країнах носіння спеціального одягу було встановлено в окремих цивільних відомствах. Такий одяг носили державні службовці, залізничники, листоноші, працівники готелів, обслуговуючий персонал монарших домів та вельмож.

Військовою уніформою називають одяг, який встановлено правилами, обов'язковими для кожного роду військ. Ще у Римській імперії солдатам видавали однакову зброю та обладунки. У середньовіччя для ідентифікації воїнів на щитах було прийнято

зображувати герб міста, королівства або феодала. Щось на зразок уніформи було в королівських гвардіях. У XVI ст., спостерігалася поява спеціального одягу, наприклад, у королівських егерів під час полювання, коли маскувальні кольори визначали палітру зелених. Армійська форма у багатьох країнах вирішується з використанням зеленого кольору як основного. Вирізняється одяг, як правило, відтінками кольору тканини, формою головних уборів, знаками розрізнення та аксесуарами. І лише у XVII ст. було зроблено спробу уніфікувати військову форму, що було пов'язано зі становленням армії, особливо після Тридцятирічної війни (1618 – 1648 рр.), коли змінювались принципи ведення бою. Саме в цей час уніформу було введено одночасно у кількох країнах.

У свою чергу цивільна або індивідуальна мода також впливає на розвиток уніформи, тому її слід враховувати при дослідженні військового обмундирування визначеного періоду. Зазначимо також, що первинна різниця між цивільним та військовим одягом була мало помітною і менш значущою. Таким чином, актуальність проведення досліджень зумовлена потребою вирішення наукової проблеми пошуку нових методів формоутворення одягу спеціального призначення, спрямованих на підвищення естетичних, ергономічних та економічних показників його асортиментних серій.

Ця група досліджень [3, 8-11, 16, 17, 19] розкриває окремі аспекти створення естетичного та ергономічного одягу спеціального призначення, виявляє певні прогалини та утворює тенденції на шляху їх вирішення, допомагаючи провести аналогії у перенесенні основних художньо-композиційних принципів та прийомів з побутового одягу на одяг спеціального призначення у відповідності до виробничих умов. Представлене дисертаційне дослідження стало логічним продовженням зазначених наукових досліджень, а викладений вище аналіз наукової літератури виявив нагальну потребу у необхідності наукового осмислення проблеми формоутворення з метою створення дизайн-концепції та розробки асортименту естетичного форменого одягу державних службовців та уніформи корпорацій.

Концепція формоутворення в дизайні одягу створюється факторами пануючого стилю, соціально-економічними обставинами, технологією, матеріалами, впливом моди, які загалом виступають як джерело стильових, художніх і композиційних ідей. Цей фактор є універсальним для різних галузей дизайн-діяльності. Саме тому велику кількість досліджень присвячено історії становлення та еволюції стилів дизайну, розробці теоретичних і практичних питань стилю, особливостей [2-5, 7-9, 13, 25-27]. Відомо, що з люди завжди намагалися захищати тіло від впливів навколишнього середовища, створювати не тільки житло, а й одяг. Спочатку це були примітивні виробы, що покривали тіло. З розвитком людства одяг набував певних різновидів у залежності від використаного матеріалу.

Під час родових конфліктів, війн формувалися перші зразки однакового функціонального одягу для ведення боїв. Однотипність

форми в одязі виконувала не лише функцію захисту, а й сигнально-розпізнавальну.

З часом уніформа, її стилістика, колір змінювались, розвиваючись і вдосконалюючись з розвитком культури [3, 7, 9-11, 13, 15-17], але функціональність залишалась незмінною.

У теперішній час одяг спеціального призначення розглядають як систему нормативного одягу, який складається з багатьох різновидів відповідно до функцій призначення та експлуатації. Так, згідно з Третьою Гаазькою Конвенцією 1907 р., під час бойових дій або збройних конфліктів носіння уніформи є обов'язковою умовою: особливі привілеї та семантика одягу стають обов'язковими. Уніформа завжди була невід'ємною частиною людського суспільства, особливо в ситуаціях групової ідентичності. Вона використовувалася як ознака суспільного становища.

Як вже було зазначено, стилістика військового одягу в усі часи впливала на цивільний одяг. Свідченням того стала зміна стилю масової моди під час Першої світової війни. Війна стала поворотним моментом у новітній історії, змінивши не тільки політичну карту Європи, а й спосіб життя. Уніформа вплинула не тільки на цивільний костюм того часу, а й на моду ХХ ст. [7, 10, 11, 15-17]. У цілому багато елементів військового обмундирування перетворилися на повсякденний чоловічий одяг. У жіночому костюмі на теренах теперішньої України також народився новий стиль, пов'язаний з боротьбою жінок за рівноправність: поки чоловіки були на фронті, жінки опанували їхні професії. Вони працювали в сільському господарстві, на фабриках і військових заводах, на будівництві, були кондукторами та водіями автобусів. З початком війни питання моди тимчасово відійшли на другий план, уніформа набула особливого значення і поширення. Сталося те, за що боролися всі реформатори жіночого одягу: зникли прикраси, корсети, змінились кольорова палітра, довжина жіночих суконь, форма зачісок тощо. Провідне місце тепер посідав повсякденний костюм, в якому жінка проводила більшу частину дня. З'явилися функціональні деталі, запозичені з форменого одягу – відкладний комір, високі стійки «авіатора», накладні кишені: всі підприємства виконували замовлення на потреби фронту. Традиційно до військового часу цивільному населенню не вистачало тканин, тому доводилося перешивати військову форму. Видавалися навіть спеціальні брошури з порадами, як зшити з шинелі модне пальто або жакет. Наприклад, найпоширенішим жіночим одягом часів Першої світової війни був костюм (розширена спідниця із застіркою спереду, мішкуватий жакет з накладними кишенями, відкладним коміром або «стійка авіатора») та універсальна сукня з практичної тканини (чорного, сірого, коричневого або синього кольору) з білим відкладним коміром. Таку сукню можна було носити цілий день, не переодягаючись кілька разів, як це було прийнято до війни. За побутово виробничих обставин, застіжки в жіночому одязі довелося розміщувати виключно спереду. Спрощення зазнала нижня

білизна. Корсети остаточно поступилися місцем бюстгальтерам і поясам для панчіх [11, 15-17, 19, 29].

Друга світова війна вплинула на повоєнний світовий устрій та спосіб життя. Як додаток до загальної ситуації, можна зазначити, що для Британської Жіночої королівської морської служби і Жіночих допоміжних повітряних сил було розроблено військову форму синього кольору. У Німеччині жіноча уніформа для штабної служби була сірого кольору, військова – коричневого. У Радянському союзі жінки, службовці в армії, носили форму захисного кольору, як і чоловіки, основна відмінність була в тому, що замість штанів були спідниці, хоча льотчиці носили штани [7, 15, 17, 19, 26]. Майже всі підприємства текстильної та швейної промисловості виконували військові замовлення, випускаючи одяг мільйонами штучних одиниць і комплектів. Цивільне населення найчастіше носило перероблений старий одяг. Чоловічі костюми та сорочки, наволочки та ковдри перешивали на жіночі блузки та костюми, дитячі сукні та пальта. З фіранок шили ошатні навіть весільні сукні. У моду ввійшли комбіновані моделі, коли з кількох старих суконь робили одну нову. У моделях військового часу з'явилася безліч конструктивних деталей – кокетки, вставні клини, які робили з іншої тканини. Отже, незважаючи на всі труднощі, мода воєнного часу, як і раніше, підпорядковується вимогам стилю, вимагає збереження його єдності. Відмітимо, що культура одягу спеціального призначення і в теперішній час знаходиться у процесі становлення, що потребує проведення системних досліджень при створенні сучасних колекцій відповідної функціональності та стильової спрямованості. При цьому важливим залишається єдність корпоративної стилістики.

Традиції завжди відігравали важливу роль у розвитку уніформи, що є характерним для всіх епох. Традиції – це механізм передавання цінностей епох. Навіть сучасний одяг спеціального призначення несе на собі відбитки давніх традицій. З часом його деталі, які вказували на епохальну належність, втрачали своє первісне значення, але часто зберігалися у вигляді символічних ознак – орнаментів, хрестів, поєднанні кольорів.

Дослідження історії зародження та застосування робочого одягу свідчить про її дуже складний шлях. У Російській імперії робітники багато працювали, але носили старий та зношений одяг. У середині XVIII ст. було прийнято так званий суконний регламент. Він зобов'язував власників фабрик та інших підприємств одягати робітників в однаковий спецодяг, що мало підвищувати престиж підприємств та професій. Однак, мішкуваті штани та безрозмірні куртки з дешевих тканин зовсім не полегшували працю людей [7, 16, 17, 27].

Подальший розвиток промислової революції змушував застосовувати різні види виробничого одягу, потім настали часи «золотої лихоманки», народження джинси – культового предмету гардеробу у вигляді робочих штанів Levi's.

Промисловість продовжує розвиватися – тканини для спецодягу просочуються вогнезахисними та водовідштовхувальними розчинами. Кінець XIX ст. ознаменований появою перших ниток з хімічних волокон. Пізніше було створено прядильні та ткацькі машини, штучні волокна та змішувальні тканини. У 1930 р. в Радянському союзі було створено перший науково-дослідний інститут швейної промисловості, основним завданням якого була інноваційна політика розвитку вітчизняного спеціального одягу. Усе це мало поліпшити якісні показники спеціального, форменого та відомчого одягу, підвищити його функціональність [15, 17, 26-29].

Впровадження уніформи викликало деякі ускладнення, спочатку військові отримували обмундирування, вартість якого утримувалася з заробітної плати. У подальшому ця ситуація поступово змінювалась, а також уніфікувався крій, кольори уніформи, які могли забезпечити максимальне маскування. Нині в багатьох країнах військові мають польове (звичайне) обмундирування, яке слугує повсякденним одягом. Культурному феномену уніформи присвячено багато досліджень. Зазирнемо в історію розвитку цього феномену шляхом дослідження розвитку його зовнішніх форм.

Спочатку прагнули надати особливого вигляду уніформі кожного полку, але досить швидко переконалися в тому, що краще ввести для кожного роду військ (а потім і всієї армії) уніформу одного покрою, а військові частини розрізняти між собою формою і кольором коміра, обшлагів, галунів, тасьми, а також ґудзиків. Однак, деякі військові частини, такі як наприклад гусари, зберегли своє особливе обмундирування [3, 10]. Тільки на початку XIX ст. встановився звичай одягати всю армію або її більшу частину, в основному піхотинців, у майже однакове обмундирування і розрізняти полки по вензелях на головних уборах та символіці, але при цьому прагнення зберегти традиції не зникло. На початку XX ст. в більшості країн вибрали майже однаковий крій для військових уніформ. Але воїни гвардійських і кавалерійських частин у багатьох випадках, як і раніше, носили розкішне і пишне обмундирування. Досить яскраві кольори уніформ не змінювалися, поки гладкоствольні рушніці, що заряджаються через дуло, мали невелику далькостійність. Пізніше підвищення ефективності вогнепальної зброї змусило поглянути на уніформу зовсім з іншого боку. Щоб пересування солдатів на місцевості було непомітним для ворога, комір уніформи мав збігатися з кольором навколишнього ландшафту. У середині XVI ст. прикметною рисою стає носіння шарфів, кольори якого обирав монарх. Зазвичай це були кольори королівських гербів. Їх носили на головних уборах, одязі. Під час Тридцятирічної війни іспанці та воїни Німецької імперії носили червоні шарфи, французи – білі, голландці – оранжеві, саксонці – зелені. Так солдати союзних армій впізнавали один одного на полі бою та легко відрізняли солдатів неприятеля.

У Європі звичай одягати цілий військовий підрозділ однаково у так звану уніформу з'явився спочатку в гвардійських частинах (рис. 1-3). Такі частини були поширені в XVI і XVII ст. Вони формувалися з дворян і кращих унтер-офіцерів, і їхнім завданням була охорона королівських та інших знатних осіб. Особисті гвардійці були завжди розкішно одягнені і чудово озброєні. Привертає увагу чорний берет і білі рукавички (рукавички одягались не завжди). Правильна колірна схема чергування деталей костюма дуже важлива і однакова у всіх випадках. Капрал в уніформі – білий парадний моріон з червоним плюмажем з півнячих пір'їн. Великий круглий гофрований комір, який носили з білим моріоном. З-під круглого коміра видно і звичайний комір-стійку. Створення моделей військової форми гвардійців великими художниками Відродження Рафаелем або Мікеланджело є легендою. Основні риси існуючої уніформи та поєднання кольорів залишаються незмінними з середини XVI ст.

Як свідчить історія, роти королівських мушкетерів, де сам король був капітаном, з'явилися у 1634 р. (рис. 4); у 1816 році їх було остаточно розформовано через фінансові труднощі. На зміну прийшла уніформа революціонерів [3, 10, 17]. Шапка із хутряною опушкою надавала англійським драгунам войовничого вигляду (рис. 5). Колір форми військових артилеристів будь-якої армії був темним, скільки форма часто забруднювалася чорним зарядом гармати. До 1672 р. у Нідерландах офіцери носили перев'язь яскраво-червоного, пізніше – помаранчевого кольору (рис. 6).

Кольоровою гамою геральдичних кольорів провінцій Швеції було недостатньо для помітного виділення; саме тому додатково використовували коричневий та зелений кольори (рис. 7). Від важких обладунків залишався лише куленепробивний нагрудник. Схожість військової форми Швеції та Данії під час війни затребувала введення чітких розпізнавальних знаків, білі нарукавні пов'язки, пучки соломи або плетені з соломи кокарди на шляпах шведів. Ці традиції збереглися й донині і є знаком поваги за хоробрість.

Уніформа іспанської кавалерії наприкінці XVII ст. була жовтого кольору, на мундирах – червоні обшлагги (рис. 8); захистом служили кіраси та шолом. Корпус гренадерів датської армії (рис. 9) мав елегантну уніформу: редингот (сюртук) у польському стилі відрізнявся багатим оздобленням переду та обшлагів на рукавах. Обмундирування руських драгунських полків у ті самі часи було з оздобленням світло-сірого, білого або синього з червоним кольорами (рис. 10), яке проіснувало майже півстоліття. Поля шляпи закріплювали у трьох місцях. Так з'явився відомий головний убір – «трикутник», який з часом трансформувався у двокутну форму.

У 1699 р. Карл XII ввів для своєї гвардії нову розкішну уніформу: по краях мундирів та шапок була облямівка золотою тасьмою в офіцерів та срібною в унтер-офіцерів. Наприкінці затяжної війни шведські полки були одягнені у просте обмундирування сірого кольору (рис. 11).

Британський полк «Кирк» – один з найстаріших в армії. Перші хутрянні шапки замінені гренадерками з сукна, вишитими спереду; підкладка – з закатами (рис. 12), які потім стали прикрасою обмундирування багатьох армій світу

Французька піхота та кавалерія носили форму сірого кольору (рис. 13). Лише деякі полки одягалися у червону, а королівські – у синю форму із червоними обшлагами. Знаками розрізнення полків були різнокольорові узорні сідла та кобури пістолетів. Жовтий колір мундирів іспанських драгунів замінили зеленим (рис. 14); обмундирування різних полків відрізнялося кольорами обшлагів, але аксельбанти залишалися жовтими.

Уніформа баварського гренадерського полку та піхоти мала баварські геральдичні кольори – небесно-голубий та білий (рис. 15). Вони першими застосували чохла для панчіх або гетри з нефарбованого сірого сукна для зими. Після з'єднання Польщі та Саксонії військова форма відтворювала традиції обох держав: одяг кірасира вважають то польським, то саксонським (рис. 16). Після введення в російській армії єдиного одягу усі піхотні полки з 1720 р. мали уніформу з червоними обшлагами та такого ж кольору камзолами (рис. 17).

Після війни за австрійську спадщину, пруські драгуни отримали уніформу блакитного кольору. Мундир офіцера відповідно до моди епохи прикрашався плетеною тасьмою, вишитою золотом або сріблом (рис. 18). Австрійським драгунам наказано було носити обмундирування синього кольору, але вони не могли цього виконати через війну та продовжували носити форму зеленого (рис. 19), червоного або білого кольорів.

Угорські піхотинці носили мундири німецького типу, але офіцери часто носили не шляпи, а угорські мирлітони (рис. 20). Мундири угорців відрізнялися наявністю на грудях бутоньєрок замість лацканів; облягаючи кольорові штани, прикрашені на стегнах угорськими вузлами, та чорні краватки (у німецьких полках вони були червоними). Канонір російської артилерії з часів Петра I був одягнутий у червоний кафтан з обшлагами спочатку синього, потім чорного кольорів (рис. 21). Формений одяг піхотинців рейхсармії був австрійського (білого) або пруського (темно-синього) зразків (рис. 22).

Головні убори також були двох типів – митри або ведмежі шапки; налобники митри були металізованими. Англійський королівський військово-морський флот був забезпечений уніформною достатньо пізно лише у 1748 р. Офіційно було встановлено встановили синій та білий кольори, поєднання яких використовується і в сучасній уніформі. Оздоблення золотими галунами відповідало званню, було особливим на парадних зразках; зображену на рисунку 23 уніформу офіцери носили повсякденно.



**Рис. 1. Ватикан.
Швейцарська
гвардія,
рядові. 1506 р.**



**Рис. 2. Англія.
Трабанська
королівська
гвардія,
солдат. 1520 р.**



**Рис. 3. Іспанія.
Королівська
дворянська гвардія,
рядові. 1646 р.**



**Рис. 4. Франція.
Королівські
мушкетери. 1640 р.**



**Рис. 5. Англія.
Офіцер та
драгун. 1670 р.**



**Рис. 6. Нідерланди.
Офіцер артилерії.
1668 р.**



а б
**Рис. 7. Швеція:
а –кавалерист. 1676
р.; б – Гельсінг-
форський піхотний
полк, мушкетер. 1675
р.**



**Рис. 8.
Іспанія.
Драгун.
1690 р.**



**Рис. 9.
Данія.
Гренадерський корпус,
рядовий.
1709 р.**



**Рис. 10. Росія.
Драгунський
офіцер. 1701 р.**



**Рис. 11. Швеція. Піша гвардія.
Мушкетер. 1709 р.**



**Рис. 12. Великобританія.
Піший полк "Кірк", гренадер.
1715 р.**





Рис. 13.
Франція.
Рядовий.
1701 р.



Рис. 14.
Іспанія.
Рядовий.
1707 р.



Рис.15.
Баварія.
Мушкетер.
1701 р.



Рис.16.
Саксонія-
Польща.
Офіцер.
1734 р.



Рис.17.
Росія.
Гренадер.
1740 р.



Рис. 18 Пруссія.
Офіцер. 1757 р.



Рис. 19. Австрія.
Рядовий. 1763 р.



Рис. 20. Угорщина.
Гренадер, рядовий,
гусари,
кавалерія. 1756 р.



Рис. 21. Росія.
Канонір. 1757 р.



Рис. 22.
Франконський
округ. Гренадер.
1760 р.



Рис. 23. Великобританія.
Коммодор королівського
військово-
морського флоту.
1756 р.

Французькі офіцери галер носили обмундирування червоного кольору, офіцери парусників королівських кольорів – синього та червоного (рис. 24). З 1780 р. було отримано дозвіл на носіння повсякденного одягу білого кольору. В уніформі польських королівських гусарів поєднувалися характерні риси саксонського військового та національного польського одягу (рис. 25). Шапка з чотирикутним верхом називалася конфедератка; у подальшому вона слугувала моделлю для створення оригінальних головних уборів різного призначення. Прообразом командного жезла слугувала булава, яка у Польщі стала

знаком старших офіцерів. У британських північноамериканських колоніях ополченці-мінутмени носили свою уніформу. Командувач Вашингтон прийняв різношерстну одягнену армію; сам він носив темно-синій кафтан з обшлагами зі шкіри буйвола світло-коричневого кольору (рис. 26, а). Знаки розрізнення визначалися кокардами на шляпах.

Ідея уніфікації військової форми американської армії до 1778 р. була ілюзорною, оскільки нестача обмундирування була катастрофічною. Тому було прийняте рішення екіпірувати солдатів мисливськими куртками (рис. 26, б), що також дезорієнтувало ворога; пізніше шкіряні штани було замінено суконними або полотняними штанами-гетрами. Морські піхотинці США носили обмундирування зеленого кольору з білим коміром (рис. 26, в); пізніше коміри, відворототи, обшлага та підкладки стали червоними; потім обмундирування стало темно-синім. Британський рейнджерський корпус зберіг зелену уніформу завдяки її гарному маскуванню. Відрізнялись від американських солдатів головним убором форми зрізаного конуса (рис. 27). Англіїці зробили багато змін в уніформі: захисний одяг кольору хакі був пов'язаний з їхніми військами в Африці; шорти для жарких країн; багато кардиганів (ім'я англійського генерала); светри військових та моряків також з'явилися. Навіть балаклаву назвали на честь міста, в якому тривали воєнні дії. Тренчкот (Trenchcoat), окопне пальто, увійшло і в жіночу моду.

Уніформа гусарських офіцерів суттєво відрізнялась від одягу рядових (рис. 28). Солдати російських мушкетерських полків (рис. 29) були одягнені в уніформу традиційних кольорів: знаком розрізнення слугували еполети на лівому плечі. Уніформа шведів у ті часи була національного крою (рис. 30), до її складу входили довгі панчохи, черевики на шнурках, на шляпах – різнокольорове пір'я. Кольорова гама французької національної гвардії (рис. 31) відповідала новим національним кольорам.

Кавалерія швейцарської кантональної гвардії була переодягнена в уніформу на французький манер у гусарському стилі (рис. 32). Мундир уніформи російської армії нового крою застібався до талії, високий комір, без лацканів від світло до темно-зеленого кольору (рис. 33); вузькі штани білого кольору з високими чоботами. Мундир британських рядових були однобортними (рис. 34), петлиці обшивали галунами, що слугувало знаком розрізнення. Драгуни французької імператриці Жозефіни одягалися в обмундирування зеленого кольору (рис. 35,а); мідні каски із султаном на парадній формі надавали їй витонченого вигляду. Уніформа французьких маркітанток (рис. 35, б), які торгували продуктами, слугувала прообразом жінки-санітарки на війні. Вони одягалися в костюми таких кольорів відповідно до обмундирування полків, інколи брали участь у парадах.



Рис. 24.
Франція.
Офіцер
військово-
морського
флоту.
1763 р.



Рис. 25.
Польща.
Капітан
королівськ
их гусарів.
1770 р.



а б в
Рис. 26. США: а -
особиста гвардія
Вашингтона. Фузілер.
1775 р.; б - 1-й полк
Джорджії. Фузілер. 1777
г.; в – Корпус морської
піхоти.
Фузілер. 1780 р.



Рис. 27.
Великобри-
танія.
Гусар.
1781 р.



Рис. 28.
Франція.
Офіцер-
гусар
Лозансь-
кого
легіону.
1780 р.



Рис. 29.
Росія.
Мушкетер-
ський полк.
Рядовий.
1788 р.



Рис. 30. Швеція.
Кронберський полк.
Фузілер. 1788 р.



Рис. 31.
Франція.
Національн
а гвардія.
Гренадер.
1792 р.

Обмундирування козаків було різноманітним: шаровари, смушеві шапки (рис. 36); кольори відрізняли полки; гвардійці носили напівкафтани червоного, штани синього, шапки з яскраво червоним шликком. Уніформа російських військ свідчить про зміни у період наполеонівських війн (рис. 37): ківера на кшталт європейських, на бляхах герб та номер полку; парадна форма передбачала носіння білих панталонів. Польська повстанська армія мала однакове з руськими військами обмундирування (рис. 38), відрізнялася кольором – темно-синім з жовтим оздобленням.

Американська військова уніформа відповідала основним тенденціям моди: частиною повсякденного та парадного обмундирування були вузькі сині мундири (рис. 39). Пізніше до екіпіровки входили голубі штани, високий циліндричний ківер. Коміри мундирів прикрашала вишивка.



Рис. 32.
Гельветична
республіка.
Кінний сгер.
1800 р.



Рис. 33.
Росія.
Унтер-офіцер
драгунського
полку.
1803 р.



Рис. 34.
Велико-
британія.
Гренадер.
1801 р.



а



б

Рис. 35. Франція: а –
імператорська гвардія.
Драгун. 1809р.; б –
маркітанка, 1809р.



Рис. 36.
Росія.
Козак
уральського
війська.
1812 р.



Рис. 37.
Росія.
Рядовий
піхотного
полку.
1830 р.



Рис. 38.
Польща.
Капітан
піхотного
полку.
1831 р.



Рис. 39.
США.
Рядовий
драгунського
полку.
1847 р.



Рис. 40.
Данія.
Рядовий
лінійної
піхоти.
1848 р.

Офіцери носили жовті лампаси. Уніформу датської армії у 1842 р. спростили, батальйони відрізнялись номерами на погонах (рис. 40); старий мундир став довшим, парадна форма передбачала білі штани; головними уборами були каски з латунним оздобленням. Уніформу союзників та противників русько-турецької війни 1854 р. наведено на рисунках 41-44.

Полки входили до складу бригади, яка наступала під Балаклавою; саме британці придумали головні убори з відповідною назвою міста. Руська каска гострої форми (рис. 42) була пізніше замінена ківером циліндричної форми. Піхота носила в походах шинелі поверх мундирів; шинель була довгою, її підгинали; чоботи стали вищими та ширшими для заправки шароварів.



Рис. 41.
Великобританія.
Рядовий
уланського
полку. 1854 р.



Рис. 42. Росія.
Рядовий
піхотного
полку, 1854 р.



Рис. 43. Турція.
Канонір
артилерії.
1854 р.



Рис. 44.
Франція.
Маркітанка
лінійної
піхоти. 1854
р.



Рис. 45.
Пруссія.
Канонір
польової
армії.
1864 р.



Рис. 46.
Данія.
Рядовий
драгунськог
о полку.
1864 р.



Рис. 47.
Великобритані
я. Рядовий
полку
шотландських
стрільців. 1900
р.



Рис. 48.
Японія.
Рядовий
гвардійськ
ої піхоти.
1904 р.



Рис. 49.
Росія.
Рядови
й
піхотног
о полку.
1904 р.



Рис. 50.
Японія.
Капітан I
рангу
військово
о-
морськог
о флоту.



Рис. 51.
Росія.
Капітан I
рангу
військово-
морського
флоту.



Рис. 52.
Сербія.
Рядовий
кавалерії.
1913 р.



Рис. 53.
Греція.
Рядовий
піхоти.
1913 р.



Рис. 54.
Турція.
Бригад-
ний
генерал.
1913 р.

Після 1820 р. у турецькій армії введено уніформу європейського зразка, в основному французького. Однак, головним убором до кінця існування османів залишалася феска (рис. 43). Французькі маркітантки, які були дружинами унтер-офіцерів, носили єдину привабливу форму з головним убором невеликого розміру (рис. 44).

Уніформа пруських артилеристів повторювала форму піхотинців (рис. 45): шинелі, мундири з прямим коміром, чорною нашивкою та червоною випушкою; екіповані капюшоном. Мундири датських драгунів блакитні (рис. 46); широка шинель закривала круп коня. Британським військам наприкінці XIX ст. належало мати назви замість номерів (рис. 47); полки індійських військ екіпувалися уніформною кольорів хакі. Напередодні русько-японської війни самураїв у старій японській формі замінила одягнена за європейським зразком армія (рис. 48), яка доповнювалась робочою формою кольору хакі. У руській армії напередодні війни пришвидшилося впровадження польового обмундирування захисного кольору (рис. 49).

Форма офіцерів японського флоту (рис. 50) мала риси англійського та американського обмундирування: популярними були мундири, знаки розрізнення розташовувалися на рукавах у вигляді чорних смуг. Темно-зелена форма руського флоту з часів Петра I до кінця XIX ст. перетворюється на чорну; військові звання визначалися еполетами та погонами (рис. 51); мундири однобортні з позолоченими ґудзиками.

Сербська армія носила уніформу французького зразка (рис. 52), пізніше – руського крою. Зміни в формі грецької армії привели до зовнішньої схожості з датською уніформою (рис. 53). Французький вплив на уніформу турків посилювався німецьким впливом – офіцери носили довгі мундири (рис. 54); знаки розрізнення у вигляді золотих галунів генералів, а також по числу галунів на обшлагах.

Під час Першої світової війни в усіх арміях було введено уніформу одного крою та кольору [3, 17]. Знаки розрізнення були у вигляді дрібних літер та цифр, а також дрібних значків та окантовки. Німецькі війська вперше об'єдналися в єдину армію; уніформа була стандартизована за пруською моделлю (рис. 55); вводиться загальна емблема у вигляді імператорської кокарди чорного, білого, червоного кольорів; у стрільців – аксельбант на правому плечі. Характерною рисою уніформи солдатів Австро-Угорщини залишився старий спосіб розрізнення полків за кольорами обшлагів та ґудзиків (рис. 56); форма полків відрізнялася кольорами. Уніформа російської армії виявилася практично непридатною в умовах русько-японської війни, тому армія повернулася до удосконалених мундирів минулих років (рис. 57); удосконалювались і ківери. Мундири французьких піхотинців залишалися парадною формою (рис. 58), шинель з капюшоном використовувалася постійно. Уніформу червоного кольору завжди носили арміяці Великої Британії (рис. 59); каску одягали лише на службі.

Польова німецька форма для офіцерів та рядових була одного кольору (рис. 60, а); нашивки галунами дозволялось зберегти; офіцерська доповнювалась поясным ремнем-шаликом. Підрозділи кулеметників носили уніформу захисного кольору (рис. 60, б) із сукна сіро-зеленого кольору як в уніформі егерів. Кубанські козаки мали єдине обмундирування (рис. 61); система військових звань у козаків була

особливою. Колір хакі для сербської армії було остаточно впроваджено в 1914 р. (рис. 62); національне взуття – опанки – затребувано під час війни.



Рис. 55.
Німеччина.
Рядовий.
1914 р.



Рис. 56.
Австро-Угорщина.
Рядовий полку короля.
1914 р.



Рис. 57.
Росія.
Рядовий лейб-гвардійського полку.
1914 р.



Рис. 58.
Франція.
Рядовий лінійного піхотного полку.
1914 р.



Рис. 59.
Великобританія.
Рядовий піхотного полку.
1914 р.



а
Рис. 60. Німеччина: а – капітан польової артилерії. 1914 р.; б – рядовий кулеметного дивізіону. 1914 р.



Рис. 61.
Росія.
Осауул козацького війська.
1914.



Рис. 62.
Сербія.
Рядовий піхотного полку.
1914 р.



Рис. 63.
Німеччина.
Рядовий піхоти.
1917 р.



Рис. 64.
Франція.
Рядовий піхоти.
1917 р.



Рис. 65.
Австро-Угорщина.
Рядовий піхоти.
1917 р.



Рис. 66.
Польща.
Єгер польського легіону.
1919 р.



а
Рис. 67. Радянська Росія.
Червона армія: а – артилерист, 1919 р.; б – піхотинець, 1919 р.



Похідна куртка сучасної моделі (рис. 63) поступово змінювала німецьку уніформу; штани сірого кольору більше не мали відворотів; чоботи стали чорними – траншейна війна висувала свої вимоги; через застосування газів до спорядження додалися протигазу.

Важкі уроки французької армії змусили поміняти синьо-червоне обмундирування піхоти на польову уніформу (рис. 64). Крій залишився майже незмінним, колір сіро-блакитний, щоб відрізнявся від форми хакі німецької армії. Австрія приступила до виробництва польової уніформи у 1915 р.; пізніше куртку виготовляли з відкладним коміром (рис. 65); лише у 1933 р. армія знову отримала форму традиційного австрійського крою. Польський легіон мав французьке обмундирування сіро-блакитного кольору (рис. 66); квадратний кашкет з гербом вказував на національну належність легіону.

Особливою ознакою першої уніформи Червоної армії була червона пов'язка з написом «Красная гвардия» та червона стрічка на головному уборі (рис. 67, а) – гостроверхому суконному шоломі, відомому під назвою «будьонівка», розробленому ще для солдатів царської армії. Береги цього шолома могли загортатися в капюшон. Гімнастюрка (рис. 67, б) мала знаки розрізнення, на будьонівці – велика зірка з текстиллю червоного кольору. У фінській армії було тимчасове обмундирування; взято польову уніформу; визначальним знаком слугувала геральдична ваза; ґудзики та пряжки прикрашалися зображенням фінських левів (рис. 68). Естонська армія тих років була одягнена по-різному (рис. 69): національною деталлю уніформи був лише кашкет. Уніформа латвійської армії (рис. 70) була червоною з білою смугою; головний убір – сталева каска французької моделі. Ймовірно, що моделлю уніформи для литовської армії (рис. 71) слугувала французька, але захисного кольору.

Форму німецької армії початку Другої світової війни (рис. 72), розроблено на основі обмундирування Першої світової. Моделі польської (рис. 73), датської (рис. 74) уніформи були традиційними; відрізнялися лише нашивками різних кольорів у формі прапорців. Британська уніформа (рис. 75) стала прикладом в усьому світі. Її особливістю стали великі універсальні кишені для обойми автоматичної зброї.

Форма радянських військ напередодні Великої Вітчизняної війни постійно вдосконалювалась (рис. 76); знаки розрізнення розміщували на петлицях; суттєві зміни відбулися у формі командного складу. Допоміжний жіночий корпус морської піхоти США було сформовано у 1918 р. та призвано на службу у 1943 р. Повсякденна форма була зеленого кольору; білу носили лише влітку (рис. 77); знаки розрізнення та військове звання повторювали інші частини морської піхоти. Уніформа бундесверу (рис. 78) відрізнялася від старої форми вермахту. Пізніше німці удосконалювали уніформу, повернувшись до традицій вермахту у крої та кольорах; аксельбанти одягали в урочистих випадках.



Рис. 68.
Фінляндія.
Рядовий білої
гвардії.
1922 р.



Рис. 69.
Естонія. Улан
кавалерії.
1922 р.



Рис. 70.
Латвія.
Рядовий
піхоти.
1923 р.



Рис. 71. Литва.
Лейтенант
технічних військ.
1926 р.



а



б

Рис. 72.
Німеччина: а –
пілот військово-
повітряних сил.
1939 р.; б –
рядовий піхоти,
1940 р.



Рис. 73.
Польща.
Капітан
піхоти. 1939
р.



Рис. 74.
Данія.
Рядовий
піхоти.
1940 р.



Рис. 75.
Великобританія.
Рядовий
піхотного
корпусу.
1942 р.



а



б

Рис. 76. СССР: а –
старший
лейтенант
польової
артилерії. 1940 р.;
б – рядовий
піхоти.
1943 р.



Рис. 77.
США.
Капрал
морської
піхоти.
1944 р.



Рис. 78.
Федера-
тивна
республіка
Німеччини.
Лейтенант
артилерії.
1966 р.



Рис. 79. США.
Кадет військової
академії.
1965 р.

Перша уніформа кадетів (рис. 79) була темно-синього кольору; потім сірого, яка за кроєм та кольорами майже не змінювалась. Ківер прикрашений кокардою з зображенням герба; у теперішній час парадна

форма використовується тільки на церемоніях. Крім білих штанів, використовують сірі з широкими чорними лампасами. У багатьох країнах солдат має звичайне або польове обмундирування, яке слугує повсякденним одягом у мирний та військовий час, а також комплект обмундирування, призначений тільки для парадів та урочистих подій.

Таким чином, уніформа має неоднозначне поняття. Існує значна різниця між словесним визначенням уніформи (уніфікований одяг армії, відомств, організацій) та ознаками, які з нею асоціюються. Вартує уваги синтетичний образ уніформи в мистецтві – живописі, фотографії, кіно, мистецтві перформансу, музиці. Іншими словами – можна спостерігати постійну гру між двома аспектами уніформи: між заданим символізмом (знаком тотожності, правил, ієрархії, статусу, ролей) та стереотипами, що пов'язані з неформальним використанням уніформи та її деталей (диверсією, індивідуальною інтерпретацією).

Отже, сучасний цивільний одяг за своєю формою, стилем, кольорами, особливостями текстильних принтів все більше наближається до військового, відтворюючи «цивільний концепт». Незважаючи, що неоднозначність статутного, захисного, парадного, побутового носіння уніформи не є предметом нашого дослідження, ми свідомо звертаємо увагу на це як на один з формотворчих штрихів дизайну одягу, констатуємо, що норми та правила носіння форми складають ключовий блок. Саме це дозволяє дослідити нові підходи до процесу формоутворення в дизайні шляхом відображення цілісного уявлення про сучасний рівень розвитку візуальної культури.

Висновки. Проведеними дослідженнями встановлено, що дизайн є системним компонентом досвіду митців, продуктом їх художнього мислення, естетичної свідомості та практичної діяльності. Встановлено, що художня концепція розвитку уніформи залишається недостатньо розвинутою. Виявлено потребу вдосконалення творчої складової щодо аналізу та синтезу форми та стилістики уніформи, її розвиток як однієї зі складових проектної культури суспільства: розглянуто особливості взаємовпливу технології та морфологічної будови її форм, значенню професійної діяльності дизайнерів на кінцеву якість проєктованих зразків, простежено зміни художньо-композиційних та конструктивно-технологічних засобів та прийомів формоутворення.

Досліджено еволюцію стилістики уніформи та особливості її зорового сприйняття, впливу одягу спеціального призначення на цивільний одяг і масову моду. Розглянуто традиції, символіку, конструктивні та образно-пластичні характерні особливості розвитку уніформи різних народів у межах відповідної епохи. Зазначено за доцільне вважати традиції культурним феноменом уніформи. Наведено систематизовану хронологію розвитку уніформи, виокремлено географічні особливості розвитку форм, геральдичні компоненти форми, тонально-кольорові відношення. Встановлено композиційні засади утворення комплектних одиниць форменого одягу з урахуванням аксесуарів, головних уборів, особливостей зброї та її застосування.

Розглянуто особливості проектування, виготовлення та використання жіночої уніформи.

Література:

1. Аронов В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Москва: ВНИИТЭ, 1992. 122 с.
2. Власов В. Г. Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии. *Архитектон*: известия вузов. 2013. № 43. С. 5-18.
3. Военная одежда: Учебник / Н. Н. Горяев та ін. Львов, 1967. 467 с.
4. Глоаг Дж. Дизайн как он есть. Лондон, 1946. 285 с.
5. Гропиус В. Границы архитектуры (серия: Проблемы материально-художественной культуры). Москва: Искусство, 1971. 286 с.
6. Енциклопедія швейного виробництва: навч. посіб. Волков О.І. та ін. Київ: «Самміт-книга», 2010. 968 с.
7. Ергономіка і дизайн. Проектування сучасних видів одягу : навч. посіб. / М.В. Колосніченко та ін. Київ : ПП «НВЦ «Профі», 2014. 386 с.
8. Ермилова В. В., Гусейнов Г. М., Ермилова Д. Ю. Композиция костюма. Москва: АКАДЕМА, 2004. 431 с.
9. Земпер Г. Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика. Москва: Искусство, 1970. 320 с.
10. Канник П. Военные униформы всех стран мира П. Канник. СПб.: ООО «Издательство «Полигон», 2002. 384 с.; ил. (Энциклопедия военной истории)
11. Кирсанова Р. М. Война и мода. *Российская газета*. 2005. №6. С.46-48.
12. Козлова Т. В. Эстетика проектирования одежды массового производства. Москва: «Легкая индустрия», 1969. 57 с.
13. Козлова Т. В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века. Москва: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. 160 с.
14. Колосніченко О. В. Аналіз гармонійних систем пропорціонування та візуалізація художньої форми спецодягу на базі інформаційно-знакових систем. *Вісник КНУТД*. 2015. №1. С. 79-85.
15. Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л., Лозко Ю. Я. Художньо-образні особливості спецодягу в дизайні ХХ століття. *Art and design*. 2019. №1. С 66-74.
16. Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л., Остапенко Н. В. Естетико-гармонійне формоутворення у проектуванні одягу спеціального призначення: історичний розвиток, тенденції. *Art and design*. 2018. №3. С. 75-84.
17. Колосніченко О.В. Формоутворення одягу спеціального призначення як об'єкта дизайн-діяльності : монографія. Київ : КНУТД, 2018. 420 с.
18. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. Москва: Гардарики, 2007. 303 с.: ил
19. Савельева И. Н. Художественное проектирование спецодежды для рабочих горячих цехов. Москва: Легпромбытиздат, 1988. 208 с.
20. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм – концепція формоутворення. Москва, 2003. 215 с.
21. Ewing E. Women in Uniform Through the Centuries Hardcover: London: Batsford Ltd, 1975. 160 p.

22. Finkelstein J. Neckties. Slaves of Chic, Melbourne, 1994. Pp. 219-223.
23. Maldonado T. Ulm, Science and Design. 1964.
24. Myerly S. British Military Spectacle. From the Napoleonic Wars to the Crimea. Cambridge, MA and London, 1996.
25. Kolosnichenko O. V., Baranova A. I., Prykhodko-Kononenko I. O. Design of concordant forms of modern clothes on the basis of proportional correlations of sacred geometry. *Vlakna a textile*. 2017. Vol. 3. P. 10-14.
26. Kolosnichenko O. V., Ostapenko N. V., Kolosnichenko M. V. The development of new forms of special clothes by design projecting methods. *Vlakna a textile*. 2016. Vol. 2. P. 3-9.
27. Kolosnichenko O. V., Pryhodko-Kononenko I. O., Ostapenko N. V. Design of new articles of clothing using principles of contemporary style directions in architecture and art. *Vlakna a Textil*. 2016. №1. P. 18-23.
28. Pashkevich K., Kolosnichenko M., Yezhova O., Kolosnichenko O., Ostapenko N. Study of Properties of Overcoating Fabrics during Design of Women's Clothes in Different Forms. *Tekstilec*. 2018. 61(4). P. 224-234.
29. Pashkevich K., Yezhova O., Kolosnichenko M., Ostapenko N., Kolosnichenko E. Designing of the complex forms of women's clothing, considering the former properties of the materials. *Man-Made Textiles in India*. 2018. Vol. 46. Issue 11. P. 372-380.
30. Prykhodko-Kononenko I.O., Kolosnichenko O.V., Ostapenko N.V., Vinnichuk M.S., Kolosnichenko M.V. Research of topography of influence and classification of the requirements for uniform of passenger car attendants. *Vlakna a textile*. 2017. Vol. 2. P. 11-17.
31. Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression. Oxford: Berg, 2005. 290 p.

UNIFORM DESIGN: HISTORIOGRAPHY, EVOLUTION OF FORM AND STYLE

KOLOSNICHENKO Olena, YAKOVLEV Mykola

The research is devoted to the generalization of artistic, aesthetic, methodological and technological problems of uniform evolution as an object of design activity. An analysis of the historical development of the uniform as a component of the project culture is given; the cultural phenomenon of uniform, its traditions, symbolism and characteristic features of development are investigated. It is emphasized that the stylistic trends of historicism differ from the style of clothing as a component of artistic systems of certain eras. The evolution of stylistic trends and their peculiarities in the design of clothing design are considered. To understand the essence of shaping as a source of stylistic, artistic and compositional ideas, consideration is given to the form of clothing as a set of elements that form its qualitative aesthetic indicators; the interrelation of the technical and artistic components in its content according to functional purpose is analyzed.

Key words: uniform design, artistic and compositional formation, style of clothing, cultural phenomenon of uniform, artistic and aesthetic properties of corporate clothing, aesthetic and harmonious design.