

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.Н. КОСЫГИНА  
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)



ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ  
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ  
«Дизайн и искусство - стратегия  
проектной культуры XXI века»  
ДИСК-2022

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ**  
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**3**  
**ЧАСТЬ**

МОСКВА - 2022

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. А.Н. КОСЫГИНА  
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийский форум молодых исследователей  
«Дизайн и искусство –  
стратегия проектной культуры XXI века»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
Всероссийской  
научно-практической конференции  
«ДИСК-2022»**

**Часть 3**

**МОСКВА**

УДК 378:7(06)  
ББК 74.58:72  
В 85

В 85            Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2022»: сборник материалов Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 281 с.

ISBN 978-5-00181-354-5

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2022», состоявшейся 14-17 ноября 2022 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 378:7(06)  
ББК 74.58:72

#### **Редакционная коллегия**

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Оленева О.С., доцент; Гуторова Н.В., начальник ОСНИР; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., инженер

Дизайн обложки Крышевич В.В.

#### **Научное издание**

**ISBN 978-5-00181-354-5** © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022  
© Коллектив авторов, 2022

**УДК 687.12**

**РАЗРАБОТКА ЭСКИЗНОГО РЯДА СОВРЕМЕННЫХ МОДЕЛЕЙ  
ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ В РУССКОМ СТИЛЕ**

Катаева А.Н., Копылова М.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В России существует спрос, который существенно превышает предложение, на ассортимент женской одежды с элементами русского народного костюма, поэтому требуется внедрение новой стилизованной коллекции в русском стиле доступной по цене среднему классу. Несмотря на российские внедрения, большинство людей предпочитают европейские тренды, для того, что ответить на вкусы потребителя необходимо провести анализ, ушедших европейских трендов и создать новую, удобную, стильную, комфортную коллекцию в русском стиле.

В коллекциях, так полюбившихся брендов, стоит заметить динамичность, спонтанность и разнообразие. Любой образ основывается на базовой и трендовой вещах [1]. По мнению модных журналов, базовые вещи должны охватывать 80% женского гардероба, при этом 20% могут содержать в себе трендовые цвета [1, 2]. Тренд сезона весна-лето – яркие и насыщенные цвета, дизайнеры предлагают снова вернуться к лиловым, нежно-розовым, красным, персиковым, оранжево-желтым оттенкам. Кроме цветов модельеры возвращают объемность в свежие фасоны, что подтверждает цикличность [3].

Для того, чтобы современная коллекция сочетала в себе, помимо современных тенденций, русский стиль, стоит разобраться в декоративных элементах русского народного костюма. Русский народный костюм – это бесценное, неотъемлемое достояние культуры народа, накопленное веками. В русском народном костюме выразились миропонимание, обычаи, характер и сама суть коренного русского человека. На формирование состава, покроя, особенностей орнаментации русского костюма оказывали влияние географическая среда и климатические условия, хозяйственный уклад и уровень развития производственных сил. Из книги Ф.М. Пармона «Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары» [4], следует, что в Архангельском регионе были распространены такие типы конструкции сарафана, как прямой, косоклинный и сарафан с лифом. Основными декоративными элементами являлись тесьма и цветной шерстяной шнур. В качестве тканей использовали, как домотканые, так и фабричные: шелк, ситца, кумача. Самым популярным узором явилась крупная и мелкая красная клетка [4].

На данный момент многочисленные дизайнеры черпают вдохновение из русских народных костюмов, тем самым переосмысливают народные традиции и ремесла. В 2019 году прошла выставка «Русский север» в Государственном историческом музее. Выставка была направлена на изучение предметов быта и истории жизни жителей разных областей. Центральным элементом выставки был народный костюм – Северной губернии [5].

Ряд дизайнеров одежды, строят свои коллекции, используя концепции Северного костюма. Модные дома зачастую производят элементы отделки под заказ вручную. Такой подход становится популярным, потому что идёт вопреки модным домам, направленным на поточное изготовление одежды.

Ярким создателем современных коллекций в русском стиле Архангельской губернии является Анна Златко. Дизайнер, основатель бренда ANNA ZLOTKO родом из Архангельской области, с детства она вдохновляется культурой и традициями Севера. При создании коллекций «Ласточка» и «ГлухАмания» Анна применяла вышивки и росписи родного края. Коллекции попали в фотобанк итальянского Vogue [6]. Работы Анны можно рассмотреть, как аналоги для выявления положительных свойств изделий, которые будут учтены при проектировании современной коллекции в русском стиле. На рис. 1 продемонстрирована работа Анны.



Рисунок 1 – Костюм Анны Златко.

Проанализировав особенности, отличительные черты, разновидности, традиции ношения русского народного костюма Северной столицы была составлена коллекция из 8 моделей с элементами вышивки и росписи Архангельской губернии.

В таблице 1 продемонстрирована трансформация элементов русских народных элементов Архангельской губернии в современные образы.

Таблица 1 – Трансформация элементов.

Элемент	Исторический источник	Современная коллекция
Вышивка		
Жемчуг		
Крупная клетка		

На рис. 2 представлен эскизный ряд современных моделей, дизайн, которых разработан на основе русского народного стиля.



Рисунок 2 – Эскизы женской одежды в русском стиле.

На основе спроса на ассортимент женской одежды было выявлено решение создать современную коллекцию русского народного костюма Севера. Проанализировав аналоги, работы дизайнеров, специализирующихся по русскому народному костюму, был представлен эскизный ряд стилизованных женских изделий в русском стиле.

**Список использованных источников:**

1. Модные тенденции в одежде 2022–2023: главные тренды, фасоны, 65 фото подсказок [электронный ресурс] <https://vivatopday.com/modnyye-tendentsii/> , дата обращения 24.09.2022

2. Базовые вещи для женского гардероба 2022. Список от Эвелины Хромченко [электронный ресурс] <https://lifegirl.ru/bazovye-veschi-dlya-zhenskogo-garderoba.html> , дата обращения 24.09.2022

3. Самые модные цвета 2022-2023 по версии Pantone: тенденция цвета, трендовые оттенки, стильные образы [электронный ресурс] <https://beautyworld.com.ua/samye-modnyye-tsveta/> , дата обращения 24.09.2022

4. Пармон Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары. Учебник для вузов (3-е издание переработанное и дополненное). – М., «Триада плюс», 2002. – 312 с, 258 ил.

5. Государственный исторический музей в Москве [электронный ресурс] <https://shm.ru/shows/12336/> , дата обращения 20.12.2021

6. Народное платье: как российских дизайнеров вдохновляет Север [электронный ресурс] <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/385931-narodnoe-plate-kak-rossiyskih-dizaynerov-vdohnovlyayet-sever>, дата обращения 25.12.2022

© Катаева А.Н., Копылова М.Д., 2022

УДК 747

## ПОДХОДЫ К ДИЗАЙНУ ТЕМАТИЧЕСКИХ АРТ-ОБЪЕКТОВ В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ НАУКОГРАДОВ

Кириленко О.А.

Научный руководитель Бекк Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова», Новосибирск*

Одним из наиболее известных наукоградов мира является Кремниевая долина. В ней развиваются новейшие технологии и проводятся разработки в областях техники и науки. В долине расположены кампусы Google и Facebook:

В кампусе Google снаружи здания находится коллекция из сладостей, это фигурки логотипов продуктов компании, там же располагается Google Gate Bridge – мост, соединяющий различные здания кампуса.

Кампус Facebook предъявляет жесткие требования к входящим людям, туда невозможно попасть без приглашения одного из сотрудников, прежде здание принадлежало Sun Microsystem, которая впоследствии была поглощена Oracle. Данное событие было отражено на знаке возле кампуса на лицевой стороне появился новый логотип, в то время как на тыльной стороне он остался прежним, это служит напоминанием о круговороте технологий и компаний в Кремниевой Долине.

Арт-объекты в данном наукограде представляют собой простые, лаконичные, но несущие особую смысловую нагрузку объекты среды. Они зависят от окружения и привязаны к определенным местам и событиям.

Еще один научный город – Gujarat Science City, расположенный в Хебатпуре, Ахмадабад. Он создан по инициативе правительства для привлечения студентов к получению научного образования. В Гуджарате располагаются:

1. Павильон Планета Земля, который занимает собой площадь в 9000 кв. м. Данная купольная конструкция с шестиугольной сеткой имеет диаметр в 50 метров и является одним из крупнейших куполов в Индии. В нем демонстрируются различные стихийные бедствия и меры по борьбе с ними.

2. Модель динозавра в парке науке о жизни.

Арт-объекты данного центра являются в большей степени познавательными, а также весьма интерактивны.

Одним из крупнейших наукоградов России является Сколково, который делится на несколько кварталов. По наполнению в плане искусства лидирует квартал Менделеева, в нем арт-объекты могут располагаться в непосредственной близости друг от друга. Одной из самых популярных

стала скульптура, которую называют пингвинами, автор назвала ее «ПСИдентификация». Идея, которую арт-объект в себе воплощает, связана с размышлениями над философскими вопросами.

Вторым излюбленным местом для фотографий Сколково является красный Кинг Конг, его высота равна человеческому росту.

Также известными арт-объектами являются гуси, разработанные художницей Гусевой и семь велосипедов с витиеватыми техническими деталями и колесами квадратной и овальной формы. Данные велосипеды являются отсылками к различным кластерам наукограда, таких как робототехнического, биомедицинского и так далее.

Арт-объекты Сколково довольно разнообразны. Часть из них ссылаются на достижения и открытия наукограда, но есть и такие, которые нацелены на то, чтобы вызвать эмоции и вызывают интерес только за счет заложенных дизайнером идей. Они не подстраиваются под среду, а формируют ее вокруг себя.

В наукограде Зеленоград располагается арт-объект с фонтаном в центральной части. Он состоит из струй воды, которые обозначают 12 часовых, 60 минутных, а также 60 секундных делений. Чашу фонтана окружают каменные цифры, схожие с часовыми механизмами. Роль часовых и минутных стрелок берут на себя 60 малых и 12 больших шарообразных светильников. При взгляде сверху образуется самый большой в мире циферблат часов, диаметр которого составляет 45,9 метра. Также в Зеленограде расположен сад со скульптурами.

Арт-объекты на территории наукограда почти отсутствуют, а имеющиеся выполняют декоративную функцию.

В Сибирском регионе располагаются семь наукоградов, также к их числу относят четыре академгородка, которые являются крупнейшими научными центрами РАН. В Новосибирске располагается Академгородок – один из важнейших научных и образовательных центров России. На территории Академгородка расположены десятки научно-исследовательских институтов, Президиум Сибирского отделения Российской академии наук (СО РАН), Новосибирский государственный университет, физико-математическая школа. Проблемой Сибирских наукоградов является почти полное отсутствие тематических объектов, а те, что присутствуют, несут декоративный характер и не показывают характер территории, на которой расположены.

Арт-объект – это широкое понятие, которое может означать как непосредственно предметы искусства, так и любые дизайнерские решения, вызывающие интерес общественности. Данное понятие включает в себя множество других, например: живопись и скульптуру, предметы интерьера и экстерьера, архитектурные объекты, а также художественные образы [1]. Арт-объекты являются способом привлечения туризма и увеличения вовлеченности в жизнь наукограда его жителей. В связи с высокой



значимостью наукоградов их влияние как на экономическое развитие, так и на общественную жизнь. Привлечение туристического потока в такие места – это актуальный вопрос. Проектирование арт-объектов связано с множеством факторов, таких как: погодные условия окружающей среды, бюджет, выделенный на разработку и реализацию арт-объекта, потребности и интересы людей и влияние окружающей среды на материалы, используемые в объекте и эргономику.

Нами был предложен дизайн арт-объекта (рис. 1) для наиболее известного института Новосибирского Академгородка – Института ядерной физики им. Г.И. Будкера. Наиболее значимые разработки института связаны с коллайдерами, в частности с созданием вертикального коллайдера.



Рисунок 1

В ИЯФ существует музейный стенд, посвященный магнитопроводу ВЭП-1 – первому в мире коллайдеру, построенному в 1963 году, он является единственным за всю историю коллайдером, в котором пучки циркулировали и сталкивались в вертикальной плоскости. Взяв его за основу, было решено создать объект, который имел бы схожую с ним форму и светодиоды, которые бы создавали визуальный образ частиц. При этом светодиоды закреплены на гнущихся каркасах, похожих на трубы, в которых находятся провода. Это добавляет арт-объекту элемент игры и позволяет смотрящему ощутить вовлечение и изменять арт-объект по желанию. Также взаимодействие происходит благодаря тому, что в него добавлена функция визуального взаимодействия, технология дополненной реальности. Чтобы добавить арт-объекту больше легкости и сделать его более интересным, в процессе создания было решено разделить его на несколько частей. В дизайне используется зеркальное напыление, это придает особый смысл, так как считается, что зеркало напитывается энергетикой смотрящих в него людей, а это значит, что и отдаст оно такую же положительную энергию. Также зеркало является предметом настоящего, прошлого и будущего, оно отражает их и несет в себе их мудрость и знания. Именно данная мысль вкладывалась в арт-объект на этапе идеи, визуально он не должен был быть ярким, при этом гармонично вписываясь в среду дополнять ее и создавать вокруг себя пространство для встреч и отдыха людей во время прогулок по зеленому Академгородку и посещению различных его локаций (рис. 2).



Рисунок 2

### **Список использованных источников:**

1. Арт объекты в городской среде, [Электронный ресурс]//URL: <https://hit-art.ru/polgonalny>
  2. Арт-объекты вокруг нас? [Электронный ресурс]//URL: <https://www.signbusiness.ru/publications/practice/4129-statya-art-obekty-vokrug-nas.php>
  3. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. Санкт-Петербург: Питер, 2013. 256 с.
  4. Степанов А. В. Арт-дизайн: структура и содержание понятия / А. В. Степанов // Вестник Учебно-методического объединения по профессионально-педагогическому образованию. Екатеринбург: Изд-во Рос. Гос. Проф.-пед. Ун-та, 2009. № 2. С. 135–137
  5. Тарасова А. Г. Проектирование арт-объектов: учебное пособие / А. Г. Тарасова. Екатеринбург: Изд-во Рос. Гос. Проф.-пед. Ун-та, 2015. 75 с.
- © Кириленко О.А., 2022

**УДК 677.077**

## **АНАЛИЗ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ**

Киюр А.П., Николаева Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Театр – это искусство, которое художественно отражает нашу реальность в драматических действиях. Актеры театра перевоплощаются в героев действия с помощью самых разнообразных способов, начиная игрой актера и оформлением сцены и заканчивая специальными костюмами.

Костюмом в театре считается не только различная одежда, но и грим, прическа, обувь и аксессуары. Благодаря всем этим вспомогательным деталям театральный костюм может помочь зрителю погрузиться в действие, а актеру – натурально и правдоподобно сыграть роль, раскрыть внутренний мир героя.

Известно, что костюм начинается с эскиза, который часто бывает похож на иллюстрацию. В костюме важно учитывать все детали, так как в дальнейшем они должны гиперболизировать остроту характера, силуэт, необычность ракурса, гротеск изображения, усиленное цветовое звучание [1].

Зритель на сцене смотрит на образ актера, который должен быть понятен и виден, как с 1 ряда, так и с 20. На первых 5 рядах зритель может увидеть и перья Золотого петушка, и дорогие украшения придворной дамы. Но для тех, кто сидит дальше, без бинокля будет видно только объем

фигуры, большие детали костюма и цвет. Для таких костюмов важно учитывать еще и освещение (при сценическом освещении костюмы могут менять свой цвет).

Целью данной работы является анализ колористических сочетаний в театральном костюме и их влияние на зрительское восприятие.

В работе рассмотрены аспекты влияния цветов на чувства и эмоции человека и сравнительный анализ цветовых сочетаний в костюмах Московского Театра на Таганке, Московского Театра Мюзикла и Губернского Театра в Москве для спектаклей по мотивам произведения Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес».

Цвет вызывает определенные ассоциации у людей. Например, человек с незапамятных времен ассоциирует красный цвет с кровью и огнем, желтый – с солнцем, а синий – с небом и водой.

Так же в человеческой речи присутствуют выражения, где сущность выражается определенными цветами: «голубая кровь», «красно солнышко», «черное золото», «розовые очки», «белая смерть» и многие другие.

Вся символика цветов и их сочетаний условна и не является единой. Каждый человек уникален со своим багажом знаний и воспоминаний. Поэтому у каждого человека есть и собственные ассоциации с некоторыми цветами. Например, в Древнем Египте черный цвет был неотрывно связан с плодородием, а не с негативными эмоциями, как принято считать сейчас [2].

Часто со сцены в театре зритель может хорошо разглядеть только цветовые пятна. Поэтому в театральном костюме цвет надо подбирать с большой тщательностью.

Чаще всего костюмы создаются довольно яркими, так как белый под софитами будет отражать весь свет и ослеплять зрителя, а черный будет сливаться с неосвещенными частями сцены или темными декорациями.

На рис. 1а представлены костюмы Алисы, Белого кролика и Гусеницы из спектакля «Алиса в Стране чудес» по мотивам одноименного произведения Л. Кэрролла на сцене Губернского Театра [3].



Рисунок 1 – Колористические решения костюмов Алисы, Белого кролика и Гусеницы в постановках разных театров

В костюме Алисы присутствуют темные и ненасыщенные оттенки синего, олицетворяющие вдохновение, отрешенность и задумчивость. Приглушенный оттенок старой розы передает нотки меланхолии, беспокойства и обреченности, бледно-розовый и темно-коричневый – нежность и усталость.

Костюм Белого кролика выполнен в красных оттенках, что создает ощущение неуютности, тревожности, подавленности и неуверенности. Оттенки серого считаются фоновыми и нейтральными, передающими

эффект тяжести. Оттенки фиолетового указывают на мистику и магию, а также болезненность. В целом образ создает отталкивающее впечатление.

В костюме Гусеницы сочетание цветов позитивное, мягкое и заботливое. Мутные голубой и зеленый дают ощущение не холода, а тихого спокойствия и покорности.

Костюмеры этого театра отдают предпочтение темным приглушенным цветам: темно-синий, темно-коричневый, бордовый и темно-зеленый. Светлые цвета встречаются только в виде акцентов. Также присутствуют маленькие детали, которые благодаря небольшому количеству рядов для большой сцены (19 рядов партера и 5 рядов балкона) можно увидеть.

Костюмы могут ассоциироваться с предрассветным пейзажем, когда солнце только пускает свои лучики (светлые пятна в костюмах) по набережной пруда, внося в темноту ночи оттенки синего, зеленого и красного. Смотря на данные костюмы, трудно их назвать веселыми и активными, но такие сочетания вносят некоторое умиротворение и спокойствие.

Для такого произведения костюмы кажутся слишком безучастными и меланхоличными, а сказка «Алиса в Стране чудес» ассоциируется с яркими путешествиями, характерами, героями и цветами. Персонаж Алиса писалась с четырехлетней дочки друга автора произведения, поэтому в костюмах приветствуется детская непосредственность. Фантастическая детская сказка должна содержать в себе чуть больше бодрящих, романтических, дружелюбных и жгучих сочетаний, так как сказка в этом театре рассчитана на детей 6+.

На рис. 1б представлены костюмы Алисы, Белого кролика и Гусеницы из спектакля «Чудеса и Куралесы» по мотивам произведения Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес» на сцене Московского Театра Мюзикла [4]. В костюмах Алисы присутствует сочетание голубого и белого: воздушное, легкомысленное, меланхоличное, мечтательное, оттенки зеленого, подчеркивающие позитивность, легкость.

Тревога и беспокойство в костюме Белого кролика выражается в сочетании красных и оранжевых цветов. Оттенки красного придают отстранённость и холодный ветерок. Серый и черный являются фоном. Вместе эти цвета вызывают подавленность и опасность.

Для образа Гусеницы предложен цвет крем-брюле, нежно-голубой, неяркий коралловый, олицетворяющие спокойное буйство. Остальные цвета пугают и предостерегают. Такое сочетание на большом расстоянии сливается в темно-зеленые, фиолетовые и розовые цветочные пятна.

Костюмы дарят своим персонажам легкость и волшебность. Некоторые костюмы почти полностью совпадают с ранними иллюстрациями, одобренными еще самим автором в первом тираже, особенно костюм Алисы.

В целом цветовое решение костюмов ассоциируются с весенним цветением в ботаническом саду. Жгучие огненные бархатцы, гордые лилии, синие незабудки и алые розы в разнообразии зелени. Такие цвета радуют глаз всех своим взрывом красок, фейерверком сочетаний.

Большинство цветов сияют и радуют детей с большой сцены яркими узорами (но издали они сливаются в однотонное пятно) и большими объемами. Веселые сочетания поднимают настроение зрителю, также, как и необычные решения с этими костюмами. Предпочтение костюмеры отдают красно-оранжевым и сине-зеленым цветам. Но также присутствуют базовые ахроматические цвета, создающие нейтральный фон для остальных цветов.

Такие цвета хорошо вписываются в задумку автора фантастической сказки, учитывая, что рекомендуемый возраст для просмотра 6+.

На рис. 1в представлены костюмы Алисы, Белого кролика и Гусеницы из спектакля «Беги, Алиса, беги» по мотивам произведения Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес» на сцене Московского Театра на Таганке [5].

Образ Алисы выражен алым и белым. Горячность, чувственность и опасность красного подчеркивается белым. Их сочетание олицетворяет богатство, стойкость и энергию.

В пыльном сером в образе Белого кролика выражена тоска по былому и тепло. В целом сочетание серого и черного отнимает силы и усыпляет бдительность, внушает равнодушие.

В образе Гусеницы черный и белый цвета служат фоном для изменения форм, силуэтов и рисунков. Синий на их фоне сильно выделяется. Их сочетание показывает свежесть, прохладу, отстраненность и что-то инопланетное, а также консервативность и умиротворение.

Спектакль «Беги, Алиса, беги» рекомендуется к просмотру зрителям старше 16 лет. Из этого следует, что произведение Л. Кэрролла откроется под другим углом. Не просто как детская фантастическая сказка, но и как произведение, написанное с невероятным скрытым смыслом, который раскрывается уже во взрослом возрасте.

Поэтому для этой постановки костюмы будут отличаться от костюмов в детских постановках. Это заметно по цветовой гамме, в которой преобладают ахроматические сочетания и просто очень темные и ненасыщенные цвета. Также некоторым героям приписываются определенные цвета (например, Алиса или Гусеница), что позволяет наглядно показать основные черты персонажа (у Алисы – это сила и целеустремленность, а у Гусеницы – неземная притягательность и отрешенность).

Эти костюмы подходят только для указанной возрастной аудитории, так как детям вряд ли будет интересно смотреть на них. Несмотря, на кажущуюся простоту, они держат взгляд зрителя, не отвлекая от основных действий на сцене.

На базе проведенного анализа создано возможное цветовое решение для костюмов Алисы, Белого кролика и Гусеницы на основе психологии цвета и его сочетаний для спектакля «Алиса в Стране чудес» по мотивам одноименного произведения Л. Кэрролла (рис. 2).



Рисунок 2 – Возможный вариант цветового решения костюмов

Для образа Алисы предложен нежно-голубой цвет с сиреневым оттенком (нежность, изящество, отрешенность, мечтательность и романтичность). Темно-серый добавляет четкости, подчеркивает и разграничивает ахроматический белый и хроматические цвета. В целом в костюмах присутствует воздушность, легкость и сентиментальность.

В костюме Белого кролика присутствуют болезненный желтый и насыщенный розовый цвета, создающие неприятное сочетание: суетливость, болезненность, энергичность. Сочетание притягивает взгляд, но кажется холодным и отстраненным.

В костюме Гусеницы предлагается использовать сочетание темно-зеленого и голубого, отражающие медитативность, испуг, свежесть, меланхоличность. Светло-пурпурные вставки указывают на отстраненность и прохладу.

Предполагается, что данные костюмы предназначены для спектакля, который рекомендован для просмотра детям старше 6 лет. Поэтому костюмы должны быть понятными и яркими.

В целом эти костюмы основываются на простом сочетании двух цветов, так как дети должны сразу после того, как увидят персонажа, понять основные черты его характера, например, Алиса – мечтательница, Белый кролик – суетливый, а Гусеница – странная.

В данной работе проанализирована лишь небольшая часть цветовых сочетаний в театральных постановках. Можно проследить изменение восприятия героев одного литературного произведения в интерпретации режиссеров разных театров. Цвета для костюмов подбирались в зависимости от аудитории, размеров зала и возлагаемого на костюм функций.

Изучив колористику костюмов в выбранных спектаклях, можно сказать, что выбор костюмеров из Театра Мюзикла кажется наиболее подходящим и удачным для детской постановки «Алиса в Стране чудес», так как эти цвета передают основные эмоции и настроение в оригинальном произведении.

#### **Список использованных источников:**

1. Макарова Е.В. Театральный костюм и аксессуары как один из способов формирования внешнего имиджа театра.-Тамбов:, 2017.- 40 с.

2. Гармония цвета. Природные натуральные цвета: практический каталог расширенных цветовых гамм с расшифровкой всех оттенков по системе СМУК.-Минск: Харвест, 2006.- 288 с.

3. <https://teamuz.ru/chudesa-i-kuralesy/?ysclid=181rqy4y9t801752725>

4. <https://tagankateatr.ru/repertuar/Begi--Alisa--Begi?ysclid=181rrng7yo238062608>

5. <https://m-g-t.ru/performance/alisa-v-strane-chudes/?ysclid=181rtehjq713185118>

© Кююр А.П., Николаева Е.В., 2022

**УДК 747**

## **ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ВЫСТАВОЧНОГО ОБОРУДОВАНИЯ, ОТВЕЧАЮЩЕГО СОВРЕМЕННЫМ ТРЕБОВАНИЯМ И НОРМАМ ДИЗАЙНА**

Киютина Д.И., Лешуков А.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», Челябинск*

Вопросом формирования выставочных пространств в соответствии с современными требованиями рынка задается большая часть музеев, функционирующих в наше время. Дизайн в области музейного экспонирования является одной из самых быстроразвивающихся отраслей, а опыт, перенимаемый у зарубежных коллег, находит место в формировании выставочной среды лучших музеев России. В статье рассматривается проблема формирования и комплектации современных выставочных пространств различными видами современного выставочного оборудования, соответствующего актуальным запросам рынка и отвечающего нормам дизайна.

Формирование выставочных пространств находится под чутким руководством музейного сообщества. Дизайнеры музейных экспозиций решают множество задач и закрывают большое количество потребностей современного посетителя музея. Ввиду того, что посещение музея является одной из форм проведения досуга, музеи вынуждены ориентироваться на запросы, выдвигаемые посетителями, так как именно аудитория посетителей формирует вектор развития музея. Современный зритель имеет потребность в созидании: он становится создателем собственного контента на основе полученной информации, конструктором тех или иных смыслов. Еще одной потребностью современного посетителя музея является культурное просвещение. Каждый человек должен быть частью общественной и культурной жизни. Поход в музей обеспечивает человеку

новый опыт, опыт других эпох, других людей и других духовных ценностей [1].

Огромное внимание уделяется организации процесса проектирования и проведению анализа эффективности различных видов выставочных стендов и прочего оборудования. Вся прделываемая работа по созданию дизайн-концепции выставки влияет на ее успешность. Актуальность данной работы заключается в том, обращение к культуре нашего времени демонстрирует неугасающий интерес общества к музейной культуре в целом, и к художественной выставке в частности.

В связи с реновацией и появлением новых направлений в области культуры и искусства меняется подход к экспонированию. Создание вариативно-функционального, технологически продуманного пространства и соблюдение эстетических и художественно-выразительных принципов дизайн проектирования стендов сопровождается вопросом соотношения существующих планировочных систем и грамотной последовательности их определения [2]. Основной целью музейно-выставочных пространств является привлечение молодой аудитории, являющейся по своей сути визуалами. Для этого необходимы дизайнерские решения, направленные на модернизацию выставочного оборудования.

Концептуальное оформление экспозиций, согласно которому все элементы выставочного пространства соподчинены единому стилю и направлению выставки является трендом музейного мира. Проектируя выставочное оборудование, дизайнер уделяет огромное внимание мобильности, функциональности и лаконичности. Основным направлением моделирования музейно-выставочного оборудования является разработка размерно-модульной системы, которую принято рассматривать как единое средство, образующее многовариативную визуальную среду, включающую в себя так же построение модульных сеток, разработки фирменного знака и логотипа. Основным структурообразующим элементом проектируемых изделий является конструкция из материала, наиболее удобоваримого для конкретного дизайн-проекта. Как правило таким материалом служат дерево, металл или алюминий. Базовые модули, как правило, дополняются различными съёмными деталями и разнообразными креплениями. Вариативность размерного ряда ограничивается определенным количеством конструкций, идентичных по строению, но различных по длине и ширине. При объединении таких элементов легко получить конструктивный модуль, и даже оригинальную типовую конструкцию (рис. 1). Преимущество такого подхода к моделированию выставочного пространства заключается в большом количестве комбинаторных решений, служащих отличной альтернативой громоздким стеллажам, в большинстве своем маломобильных и статичных.





Рисунок 1 – Пример использования модуля

Таким образом, модульные системы выступают в качестве основы структурного строения, являются одной из излюбленных тем в творчестве проектировщиков и дизайнеров. Благодаря модулю дизайнер выражает всевозможные идеи конструирования, и структурирования предметного мира. Идея модульной организации имеет ряд преимуществ, таких как простота сборки, большое количество вариаций крепления и размещения модулей, относительная бюджетность используемых материалов и мобильность элементов модульной системы, и отмечается дизайнерами-проектировщиками как самый удобный подход к моделированию выставочных стеллажей.

**Список использованных источников:**

1. Зачем люди ходят в музей [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://folkmap.ru/articles/zachem-lyudi-hodyat-v-muzeey-10-predlozheniy.html> (дата обращения 01.11.2022)
2. Бердышев С.Н. Организация выставочной деятельности/ М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К», 2008. – 228 с.
3. Бреннет, В. Некоторые вопросы художественного оформления музеев / В. Бреннет // Советский музей. – 1937. – №11 – 12.
4. Гнедовский, М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы / М.Б. Гнедовский // Музееведение. Музеи мира. – М., 1991.
5. Лоренс Б. Дизайн выставки. М.: РИП-холдинг, 2015. – 350 с.
6. Майстровская, М. Т. Искусство музейной экспозиции: специфика развития жанра/ Майстровская // Музей и художник. – М. 2002. – С. 8 – 27.
7. Шмит Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Л., 1929.
8. Щербина, А.В. Музейное проектирование: учебно-методическое пособие / А.В. Щербина. – Тольятти: ТГУ, 2011. – 68 с.

© Кнюткина Д.И., Лешуков А.Г., 2022

**ТРАДИЦИЯ НАСТАВНИЧЕСТВА  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ  
НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «TODES» АЛЛЫ ДУХОВОЙ**

Киямова А.С.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время, в современном мире искусство играет значительную роль в жизни человека. В хореографической культуре много разных направлений, студий, школ. И в данной работе хочется более подробно рассмотреть одну из школ балета – «Todes».

Алла Духова – не только основатель и главный наставник всемирно известного балета, но еще и хороший источник вдохновения для всех начинающих танцоры. Она является хореографом и основателем известного танцевального балета «Todes».

Актуальность работы заключается в том, что данная тема ранее не становилась предметом научного исследования. Зачастую жизненный и творческий путь не анализируется современниками выдающегося деятеля.

Цель исследования: познакомиться с творческим и педагогическим путем А.В. Духовой. Задачи исследования: изучить творческий путь А.В. Духовой; проанализировать педагогическую деятельность А.В. Духовой.

Предмет исследования: творческая и педагогическая деятельность А.В. Духовой в контексте традиций наставничества.

Алла Духова – хореограф и основатель известного танцевального балета «Todes». На сегодняшний день ей 51 год, и она замужем. Она энергична, позитивна и всегда справедлива. Ее главное достижение в жизни – семья. Ее девиз по жизни: «Если ты идешь по дороге не сворачивая, рано или поздно, она приведет тебя к победе» [1].

Алла Владимировна Духова родилась 29 ноября 1966 года в селе Коса Коми-Пермяцкого автономного округа. В семье были одни учителя. Мама Галина Владимировна и отец Владимир Соломонович [2].

Алла Духова никогда не боялась экспериментировать и рисковать, наверное, этим и объясняется успех и долголетие проекта всей ее жизни – балета «Todes». Она сумела создать собственную методику обучения искусству танца, которую сейчас используют во многих странах. Она всегда любила эксперименты и никогда не боялась рисковать. Именно этим и объясняется успех творческого проекта балета «Todes». А.В. Духова смело совместила американскую и западноевропейскую школы танцев. Сумела

создать собственную методику обучения искусству танца, которую сейчас пользуют во многих странах [3].

Первая встреча с хореографией состоялась в музыкальной школе, где часами наблюдала за движениями в танцевальном классе, а дома повторяла всё на память. С 11 лет занималась в ансамбле народного танца «Ивушка» (художественный руководитель и преподаватель – Валентина Лайзане), где также работали Юрий Шуркин, пришедший в коллектив из государственного ансамбля народного танца Белоруссии, и Эдуард Дубовицкий из Рижского хореографического училища [3].

Балет «Todes», который создала и вот уже больше 30 лет руководит Алла Духова, называют легендарным. Жизнь Духовой может показаться со стороны одним сплошным успехом, но за плечами долгий путь к результату, к которому она пришла не сразу. Это большой труд и кропотливая работа команды, дружного коллектива.

Однажды коллектив Духовой пригласили на танцевальный конкурс в город Палангу, где она встретила с ленинградским коллективом под названием «Todes» [3]. В его составе были исключительно юноши, танцевавшие брейк-данс. Алла Владимировна пришла в полный восторг от необычных движений в исполнении парней, а они в свою очередь наслаждались танцем девушек из рижского коллектива «Эксперимент». Вскоре команды воссоединились в один коллектив под названием «Todes» (рис. 1). Они сумели органично переплести хореографию и элементы брейк-данса, и получили совершенно новый, ни на кого не похожий стиль исполнения.



Рисунок 1 – Алла Духова и балет «Todes»

Вскоре коллектив отправился в гастрольный тур на Северный Кавказ, где организаторы тура предложили талантливым ребятам пробиваться в Москву. Там она встретила работника Рижской филармонии Александра Бирмана. С его помощью коллектив оказался в Челябинске, где проходили гастроли Софии Ротару, Игоря Талькова, группы «Браво», и других звезд отечественной эстрады [4]. «Todes» заполнял перерывы в выступлениях певцов. Они сорвали море оваций и после этого обрели первую популярность у зрителя. После такого прорыва София Ротару предложила коллективу пятилетний контракт с условиями выступления на каждом ее концерте.

Свое пятилетие «Todes» отметил своим первым сольным концертом. После этого ребятам было предложено множество предложений о сотрудничестве от таких известных российских звезд, как Кристина Орбакайте, Валерий Леонтьев и Леонид Агутин. Первым и самым запоминающимся заграничным концертом в своей карьере балет считает

танцевальные номера на одной сцене с легендарным Майклом Джексонем в Мюнхене и Сеуле. Также они выступили вместе с Рикки Мартином и Марайей Керри в Монте-Карло [3].

Коллектив «Todes» начинался с 14 человек, а ныне в труппе 150 профессиональных танцовщиков. У группы самая крупная сеть танцевальных школ в мире – в 111 филиалах в разных странах насчитывается 20 тысяч учеников всех возрастов [4].

Алла Духова считает, что дети с любыми возможностями должны танцевать. В студии есть ученицы с физическими ограничениями, инвалиды. Она не видит никаких ограничений, если видно желание и стремление ребенка к танцам, то сама готова заниматься с такими детьми [1].

В коллективе есть свои традиции, кроме семейной атмосферы и творческого процесса, дети в коллективе встречают руководителя овациями. Имеется своя форма, пошив. В «Todes» помимо регулярных занятий и выступлений есть время для путешествий. Каждый год проходит общий сбор всех коллективов со всей страны в Болгарии. Детский отряд детей получают большое количество приятных воспоминаний и впечатлений [1].

Закончить свою работу хотелось бы словами выдающегося хореографа современной России А.В. Духовой: «Важны дисциплина и ответственное отношение к своей работе. Наш коллектив – это большая и дружная семья. Остаются надолго самые любящие и преданные, кто фанатично любит свое дело».

#### **Список использованных источников:**

1. <https://www.youtube.com/watch?v=6m79nQ79N6E&t=2910s>
2. <https://ug.ru/alla-duhova/>
3. <https://biographe.ru/znamenitosti/alla-duhova/amp/>
4. <https://photopodushka.ru/geran/alla-duhova-balet-todes-biografiya-rukovoditelya-sostav-kollektiva/>

© Киямова А.С., 2022

**УДК 687.021**

## **ПОИСК ФОРМЫ И КОМПОЗИЦИИ В ОДЕЖДЕ С ПРИМЕНЕНИЕМ ВОЗМОЖНОСТЕЙ IT-ТЕХНОЛОГИЙ**

Клетанина Е.П., Гусева М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Текущее состояние рынка швейной продукции – это конкурентная борьба производителей за симпатии потребителей. Особенно явно эта

тенденция прослеживается в больших городах, где покупатели имеют возможность выбора одежды, представленной на многочисленных торговых оффлайн и онлайн площадках. Моде подвержены все составляющие образа – одежда, прическа, аксессуары, обувь [1], поэтому, для привлечения клиентуры мерчендайзеры все активнее используют новые интеллектуально насыщенные технологии. В 2019-2020 гг., в период ограничений светской жизни, активно развивается рынок виртуальной одежды и визуализация образа [3] на типовом или персонифицированном аватаре. Виртуальным гардеробом заинтересовались как медиа-личности, так и простые обыватели, поскольку инновационный цифровой продукт стал доступным инструментом поиска индивидуальности без материального воплощения, что в кризисный период является значимым фактором. На российском рынке цифровую одежду потребителям предлагает маркетплейс «Replicant fashion» [3].

В настоящее время наиболее популярным IT-продуктом для поиска модной формы проектируемой одежды стала трехмерная графическая программа визуализации CLO3D [4]. Инструментарий САПР позволяет в интерактивном режиме симулировать композицию 3D-образа модели [5], визуализировать фактуру и некоторые физико-механические и оптические свойства материалов [6]. Интерактивная виртуальная среда так же является новым коммуникативным инструментом [7] для онлайн общения таких групп, как дизайнер/конструктор/технолог, дизайн-бюро/производство, дизайн-бюро/потребители [8].

Особенностью процесса проектирования одежды является обязательность макетирования, т.е. проверки поведения объекта в трехмерном пространстве. Макетированием уточняется образ модели в целом, соотношение его частей, баланс, формообразование [9]. В технике макетирования работают дизайнеры Домов Мод категории Haute Couture и конструкторы промышленных предприятий.

Натурное макетирование одежды Haute Couture – это 100% ручной труд, когда результативность поиска формы, пропорций и стиля зависит непосредственно от опыта и навыков дизайнера, а итог наколки превращается в объект творчества (рис. 1а, 1б).

Проектирование промышленных коллекций категории Pret-a-Porter (рис. 1в, 1г) так же сопровождается макетированием. Массовое изготовление одежды на современных швейных фабриках существенно ограничено во времени, по сравнению с аналогичным процессом в 20 веке. Для ускорения процесса проектирования дизайнеры предприятий используют архивные базовые и модельные конструкции, модифицируя их новым расположением конструктивно-декоративных элементов, изменением пропорций и т.п.



Рисунок 1 – Примеры моделей одежды, формообразование которых решено макетированием: а-б) из коллекции Ready-to-Wear Atelier (весна 2022), в-г) платья из коллекции бренда Mango [10]

Макетирование промышленных моделей одежды часто двухэтапное: с использованием макетной ткани, когда с помощью макета проверяют правильность композиционно-конструктивных решений;

с использованием материалов из confezione-пакета, когда изготовлением опытного образца окончательно подтверждают качество проекта.

Применение современных программ-симуляторов примерок позволяет частично оптимизировать процесс макетирования и заменить некоторые натурные примерки виртуальными. Поскольку виртуальное макетирование – развивающаяся технология, то наиболее информативными и достоверными являются цифровые двойники изделий четких форм [11].

В качестве объекта проектирования выбрано женское демисезонное пальто прилегающего силуэта с элементами динамической модификации гладкости поверхности. Творческим источником для разработки модели пальто выбрана luxe коллекция бренда Valetntino, сезон осень-зима 2021/22 (см. рис. 2). Основные акценты коллекции – ромбовидные членения, перфорация, многообразие карманов, смещенная застежка, новые пропорции воротников (соотношение раскепа, отлета концов и т.д.).



Рисунок 2 – Этапы композиционного поиска: а) аналоги моделей одежды из коллекции Valetntino; б) эскизы проектируемого пальто

Виртуальным макетированием в графической среде САПР CLO3D выполнено:

позиционирование и моделирование членений и креативных отверстий на боковых участках стана изделия;

преобразование плечевого пояса со стороны спинки, поиск параметров и симулирование на кастомизированном аватаре примерки виртуального макета изделия с рукавами комбинированного покроя для оценки качества посадки (рис. 3).



Рисунок 3 – Пример виртуального макетирования: а) примерка на аватаре, б) развертка модельной конструкции

Программная среда CLO3D совмещена с графическими редакторами специализированных САПР одежды. Поэтому, разработанные ранее базовые и модельные конструкции, а также цифровые двойники лекал швейных изделий инструментарием симулятора размещаются на аватарах, «сшиваются» (Sewing) при совмещении надсечек (Notch), что гарантирует правильность их позиционирования.

Преимуществом виртуальных примерок является наличие возможности персонификации как аватара, так и проектируемого изделия, причем, формирование образа потребитель может завершить как самостоятельно, так и в коммуникации с дизайнером.

Информированность современных потребителей об актуальных модных тенденциях связана с высокой компетентностью и наличием навыков использования IT-пространства. Интернет-журналы, видео- и фотоинформация об актуальных модных показах, онлайн сервисы покупок товаров швейной отрасли – факторы, изменившие коммуникацию производителей и потребителей. Поэтому одним из ведущих инструментов формирования модного образа сегодня становятся IT-графические продукты, позволяющие в интерактивном режиме выполнять проектную деятельность и одновременно, в соответствии с пожеланиями клиентов, модернизировать типовые решения.

#### **Список использованных источников:**

1. Козлова Т.В., Заболотская Е.А., Рыбкина Е.А. Костюм: теория художественного проектирования: учебник. - М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. - 382 с.

2. Marriott H. Miquela the ‘cyborg’ and handbag drones – Milan fashion week’s weird vision of the future// The Guardian, 27 Feb 2018. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2018/feb/27/miquela-cyborg-handbag-drones-milan-fashion-week-weird-vision-future> (дата обращения 24.03.2020)

3. Replicant. URL: [www.replicant.fashion/](http://www.replicant.fashion/) (дата обращения 05.02.2022)

4. Арсеньева Е.П., Рогожина Ю.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Инновации в 3D-дизайне одежды как основа развития швейных технологий // В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2020". сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». Москва, 2020. С. 18-21.

5. Алибекова М.И. Архитектоника объемных форм в композиции костюма. - М.: МГУДТ, 2010. - 147 с.

6. Белгородский В.С., Гусева М.А., Андреева Е.Г., Смирнова Н.А. Цифровизация свойств материалов в 3D проектировании одежды // Физика волокнистых материалов: структура, свойства, наукоемкие технологии и материалы (SMARTEX). 2020. № 1. С. 41-45.

7. Кузьмичев В.Е. Виртуальная реальность как основа новой коммуникативной среды и взаимосвязи производителя и потребителя одежды // Физика волокнистых материалов: структура, свойства, наукоемкие технологии и материалы (SMARTEX). 2017. № 1. С. 72-78.

8. Али К.К., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Виртуальные примерочные как профессиональные тренажеры для подготовки специалистов швейной отрасли // В сборнике: Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2021). сборник материалов Всероссийская научная конференция молодых исследователей с международным участием. Москва, 2021. С. 110-113.

9. Калмыкова Н.В., Максимова И.А. Макетирование. - М. Архитектура-С, 2003. - 95 с

10. VOGUE [Интернет-портал] URL: <https://www.vogue.ru/collection> (дата обращения 12.04.2022)

11. Рогожина Ю.В., Гусева М.А. Инновационные технологии обработки моделей одежды из каучуковых материалов // В сборнике: Сборник научных трудов Международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения профессора Н.А. Васильева. Сборник научных трудов. Москва, 2021. С. 96-100.

© Клетанина Е.П., Гусева М.А., 2022

**УДК 78.047**

## **ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ – ШВЕЙЦАРИЯ» ФЕРЕНЦА ЛИСТА**

Клочкова Е.В., Козырева С.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Годы странствий» Ференца Листа – это не только цикл фортепианных пьес, объединенных общей тематикой, но и «Альбом путешественника», музыкальный дневник воспоминаний и образов.

В сочинении реализовалась блестящая попытка композитора создать синтез разных видов искусств, дополнив музыкальные сочинения эпитафиями и рисунками. Музыке Листа свойственно живописное, изобразительное и колористическое начало. Средствами своего искусства



он стремился передать запоминающиеся образы, будь то явления природы, произведения живописи и скульптуры, впечатления от своих путешествий: «Я попробовал выразить в музыке наиболее сильные из моих чувств и наиболее яркие из моих впечатлений» [1, с. 493].

Фортепианный цикл «Годы странствий – Швейцария» зародился в счастливый период жизни композитора. Лист со своей возлюбленной Мари д'Агу сбегают из шумного Парижа в тихую Швейцарию, где они в уединение путешествуют в Альпах, и композитор создаёт свой «Альбом путешественника», вкладывая в него впечатления, полученные от новых мест, звуков швейцарской природы, наигрышей пастухов, атмосферы звучания народного фольклора, колокольных звонов. Лист писал о том, что эти пейзажи вызвали «глубокие чувства в его душе». «Изменчивые мысли и чувства его словно находили соответствие с окружающим миром» [1, с. 12]. Однако это было не простое «любование» пейзажами. Композитор находился под влиянием всемогущей шеллинговской натурфилософии: он отрицал подражательное и чисто визуальное отношение к природе, и считал себя ее «частью», проповедовал «интеллектуальное созерцание» окружающего мира. Эти идеи подтверждаются эпиграфом к пьесе «Женевские колокола»: «Не сам я по себе: во мне частица природы всей...», который композитор позаимствовал из «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона. Это литературное сочинение было особенно дорого композитору и его возлюбленной, и неразрывно связано с фортепианным циклом.

В последующем Лист переименовывает цикл из «Альбома путешественника» в «Годы странствий» (ред. 1855 г.), а если использовать более точный перевод в «Годы паломничества», что напрямую указывает о связи с байроновским героем, и использованием строк из этой поэмы в качестве эпиграфа к пьесам: «Валленштадтское озеро», «Гроза», «Долина Обермана», «Эклога», «Женевские колокола». Эпиграфы обогащают и дополняют программные названия, помогают раскрыть поэтический смысл впечатлений автора от природы Швейцарии. Созвучны им выдержки из Сенанкура и краткая цитата из Шиллера в идиллической пьесе «У родника». Такое богатство литературного наполнения подчеркивает приверженность Листа идее синтеза искусств. Желание полностью погрузить слушателя, исполнителя в атмосферу этих пьес подчеркнуто не только звукоизобразительными приемами и наличием философских эпиграфов, но и желанием композитора дополнить свои сочинения прекрасными романтическими иллюстрациями немецкого художника Р. Кречмера.

Гармоничное изображение картин природы, покой, поэтическое повествование определяют образный строй этого цикла и по строению подчиняют его закономерностям вдохновенной живописной сюиты. Музыка Листа в данном цикле представляет собой выражения самых сокровенных чувств и мыслей человека, своеобразный «поэтический язык». Как и в других своих крупных сочинениях, в «Годах странствий», Лист

стремится создать прежде всего полное соответствие музыки с программным содержанием.

Открывается цикл монументальной героической прелюдией «Часовня Вильгельма Телля». Это торжественный гимн природе и музыкально-поэтическая картина. Автор разворачивает величественную панораму альпийских гор: «призывные фанфары, кличи свободы звучат на фоне угрожающих тремоло, „горных раскатов”» [2, с. 28]. Величие сменяется умиротворённостью и простотой пьесы на «Валленштадтском озере», которая, по словам Мари д’Агу, «подражает вздохам волн, взмахам весел» [3, с. 54]. Лист находит удивительные приемы гармонического письма. Для того чтобы точнее передать образ, он использует бесполутоновый звукоряд на чередовании и варьировании двух простых однотипных тем. В музыке не только раскрывается образ горного озера, но и противопоставляется бурному потоку жизни, житейскому водовороту.

Ещё один удивительный «музыкальный пейзаж» этого цикла – пьеса «У родника». Она овеяна дымкой мечтательных размышлений. В первоначальном варианте эта пьеса была объединена с «Валленштадтским озером» в маленькую сюиту, у них даже общая тональность *As-dur*. Она передаёт образ светлой, юной природы. «Играет юная природа, прохладен шелест ручейка» – гласит шиллеровский эпиграф. Удивительно точно и звукоизобразительно рисует Лист картину журчащей воды с помощью мелких виртуозных фигураций в высоком регистре и „прыгающей” темы с секундовыми созвучиями, словно брызгами (пример 1). Но одновременно – это не только натуралистическое изображение серебристого источника – это, прежде всего, раскрытие внутреннего мира молодого человека.



Пример 1 – Ф. Лист «У родника»

Образ светлого ручейка сменяется «налетевшими» октавными пассажами следующей пьесы – «Грозы». Образ могучей стихии передаётся мощной, тяжелой фактурой, нисходящими гаммами из октав и хроматизмов, использованием дальних регистров, с преобладанием нижнего, пунктирных скачков и «раскатов» гамм через всю клавиатуру, яркой динамикой и быстрым темпом. Это сочинение очень эффектно и звукоизобразительно. Лист показывает фортепиано «во всей его гармонической полноте» [4, с. 16].

Философским и смысловым центром цикла стала самая объемная и монументальная пьеса – «Долина Обермана». «Потом мы направились в долину Роны вблизи Бекса, где читали „Обермана” и „Жоселена” – вспоминает Мари д’Агу [1, с. 123]. Действительно, трактовка этой пьесы невозможна без обращения к роману Сенанкура «Оберман», содержащего характеристику швейцарских пастушеских песен. Образы природы здесь

аллегоричны состоянию человеческой души, ее сомнениям и вечным вопросам: «Чего я хочу? Кто я? О чем вопрошаю природу?». Такая программа полностью воплощает музыкальную композицию сочинения: она построена на одной вопрошающей и скорбной лейт-теме, которую Лист развивает, гармонически окрашивает, используя диссонирующие созвучия, хроматические гармонии (пример 2).



Пример 2 – Ф. Лист «Долина Обермана»

Тема видоизменяется: то она предстаёт в виде печальной мелодии-размышления, то в виде экспрессивного речитатива, а в итоге перерастает в трагический монолог.

В пьесах «Пастораль», «Эклога» и «Госка по родине» присутствуют фольклорные мотивы, слышится северный колорит, как будто вырисовываются импрессионистские пейзажи. Они представляют собой своеобразные интермедии между опорными точками цикла.

Завершает цикл тонкая, акварельная, наполненная гармонической колористкой, пьеса, представляющая жанр ноктюрна – «Женевские колокола», еще одна удивительная попытка выразить музыкальными средствами новое романтическое отношение к природе через тонкую передачу психологических чувств души человека.

#### **Список использованных источников:**

1. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. Изд. 1-ое, расширенное и дополненное. – М.: Музыка 1956. – 601с.

2. Левашева О.Е. Ференц Лист: Молодые годы. – М.: Музыка, 1998. – 334 с.

3. Александрова В.Н. Мейлих Е.И. Ф. Лист: Краткий очерк жизни и творчества. – Музыка, 1968. – 128 с.

4. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. Изд. 2-ое, расширенное и дополненное. – М.: Музыка, 1970. – 600 с.

© Клочкова Е.В., Козырева С.В., 2022

**«СЕРЬЕЗНЫЕ ВАРИАЦИИ»  
В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА  
ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА**

Клочкова Е.В., Перхурова Т.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Значение творчества Феликса Мендельсона (1809-1847 гг.) в истории немецкой музыки убедительно определено П.И. Чайковским. Композитор, по его словам, «всегда останется образцом безукоризненной чистоты стиля, и за ним будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность, бледнеющая перед сиянием таких гениев, как Бетховен – но высоко выдвигающаяся из толпы многочисленных музыкантов-ремесленников немецкой школы» [цит. по: 1, с. 9]. Исключительный размах, как известно, приобрела музыкально-просветительская деятельность Мендельсона, которой он уделял огромное внимание, так как считал своей главной задачей развитие передовой общенемецкой культуры. Мендельсон-дирижер исполнял крупные значительные сочинения прошлого, воскресил многие из забвения. «Мендельсон любит музыку серьезную и глубокую, с сильными, но не преувеличенными, кричащими чувствами, с большими идеями» [2, с. 14].

Фортепианным сочинениям Мендельсона, относящимся к периоду раннего романтизма, свойственны ясные формы и прозрачная фактура. Мелодическая линия особенно подчеркивается в них, иногда дублируется. Произведениям Мендельсона не присущи конфликтность и трагичность, преобладают лирические образы, уравновешенность и поэтичность. Восприимчивая натура Мендельсона особым образом откликнулась на проявления немецкого романтизма, в котором композитору импонировали именно лирическая настроенность и поэтическое восприятие природы. Среди фортепианных сочинений Мендельсона наиболее любимы и часто исполняемы концерты для фортепиано с оркестром, «Песни без слов», пьеса «Рондо-каприччиозо» и «Серьезные Вариации».

Основные фортепианные произведения Мендельсона – антипод модного направления ярких, виртуозных концертных сочинений первой половины XIX столетия. Им присуща поэтичность, камерность, интимность лирического высказывания. Сочинения Мендельсона пользовались большой популярностью и распространялись как в среде профессионалов, так и в музыкальном быту, среди любителей музыки.

Будучи выдающимся пианистом, Мендельсон-композитор значительно обогатил образно-содержательную и техническую стороны

фортепианной музыки. Он уделял особое внимание пению на инструменте, выявлению красочности и тембральности фортепиано. Наиболее показательными в этом плане явились «Песни без слов» (цикл из сорока восьми пьес). В них прослеживается и близость к бытовой музыке, и, одновременно, яркая романтическая образность при лаконичности и ясности формы. А. Рубинштейн отмечал: «“Песни без слов” – подлинное сокровище по лирике и фортепианной прелести» [цит. по 3, с. 134].

Мендельсон противопоставил серьезность и значительность замысла своих крупных сочинений поверхностному блеску и изящной игривости современной виртуозности. В противовес модным «блестящим» вариациям он пишет «Серьезные вариации» d-moll, op. 54 (1841). В этом опусе композитор избегает внешних эффектов и изощренности виртуозной техники. Свое *credo* он выражает так: «Я считаю невозможным сочинять музыку, которая не прочувствована мною вполне; это кажется мне ложью, ибо ноты имеют такой же определённый смысл, как и слова – быть может, ещё более определённый» [4].

Вариации были одной из любимых музыкальных форм Мендельсона. Напомним, что им создано несколько вариационных циклов для разных составов: Концертные вариации op. 17 для виолончели и фортепиано (1829 г.), в 1841 г. этом году были написаны три цикла фортепианных вариаций для «Альбома Бетховена»: «Серьезные вариации» d-moll op. 54, Вариации Es-dur op. 82, Вариации B-dur op. 83 и другие.

«Серьезные вариации» являются вершиной этого жанра в творчестве Мендельсона и одним из самых репертуарных произведений. Они противопоставлены поверхностным по содержанию пьесам салонных композиторов, которые в это время часто могли импровизироваться на популярные мелодии. Мендельсон создает цепь содержательных вариаций, которые раскрывают выразительные и образные возможности темы. Диапазон образного содержания, заключенный в теме сочинения, достаточно велик: от сдержанно собранных настроений, до подлинной трагедийности. Одна из важных особенностей произведения – это его полифоническая насыщенность. Самостоятельность каждого из голосов демонстрируется уже в теме. Именно тема и является сразу подтверждающей название «серьезные» вариации. Она четырехголосная, хорального склада. Ядро темы состоит из интонаций двух нисходящих секунд a–gis, d–cis, что характерно для *lamento*. Особую выразительность придают интервалы тритона и уменьшенной квинты.

«Серьезные вариации» сложны своей особенной виртуозностью, в которой есть мелкая техника, фигурационные пассажи, арпеджио и скачки, но превалирует крупная аккордовая фактура и техника (пример 1).



Пример 1 – Ф. Мендельсон «Серьезные вариации» d moll, вариация 14

Фортепианная фактура вариаций часто видоизменяется. Плотное ее изложение сменяется на разреженное, и наоборот, что придает музыке особый контраст.

«Серьезные вариации» условно можно разделить на три части. Первая часть – с первой по четвертую вариации. Для них характерна драматизация, ускорение темпов. Вторая часть – с пятой по одиннадцатую вариации, в них продолжается интенсивное развитие материала первой части. Десятая вариация – fuga, после чего начинается третья часть. Единственная вариация, написанная в тональности D-dur (четырнадцатая) является лирико-философским центром и плавным переходом к заключительной кульминации.

В данном сочинении особенно отчетливо проявились основные особенности фортепианного стиля Мендельсона. Как пишет Н. Смирнова: «Истоки стиля Ф. Мендельсона в наибольшей мере соотносятся с искусством барокко и классицизма. Это, прежде всего, чувство меры, сдержанность в выражении, импровизационная манера изложения и полифоническая техника» [5, с. 7].

Перед исполнителями, обращающимися к интерпретации «Серьезных вариаций» Мендельсона, возникает множество художественных и технических задач. Главными являются, безусловно, владение разнообразным туше при передаче образно-художественного содержания, исполнение певучей мелодии, ощущение целостности масштабного сочинения. Цикл вариаций представляет сложную философскую концепцию, для реализации которой необходимо рельефное выявление всех элементов фортепианной фактуры, раскрытие индивидуального облика каждой вариации и, одновременно, цельность и внутренняя значительность. Одним из лучших исполнений «Серьезных вариаций» Мендельсона, на наш взгляд, является интерпретация Владимира Софроницкого, воплотившего мужественную силу, драматизм и благородство, присущий этому бессмертному сочинению.

#### **Список использованных источников:**

1. Жиркова М.Н. Феликс Мендельсон-Бартольди. Композиторский стиль в фортепианном творчестве на примере собрания инструментальных миниатюр [Электронный ресурс] URL: <https://infourok.ru/kursovaya-rabota-feliks-mendelson-bartoldi-kompozitorskij-stil-v-fortepiannom-tvorchestve-na-primere-sobraniya-instrumentalnyh-m-4072641.html?ysclid=I9yn522is0328104427> (дата обращения: 31.10.2022).

2. Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.

3. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие в 3-х т. Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983. – 215 с.

4. Феликс Мендельсон – цитаты. [Электронный ресурс] URL: <https://vse-frazi.ru/persony/feliks-mendel-son.html> (дата обращения: 25.09.2022).

5. Смирнова Н.М. Лекция «Особенности фортепианного стиля ранних романтиков: Ф. Шуберт. Ф. Мендельсон-Бартольди» [Электронный ресурс] URL: [https://erudit-online.ru/files/lectures/music/Smirnova\\_Early\\_romantizm.pdf?ysclid=19урауshuq551905759](https://erudit-online.ru/files/lectures/music/Smirnova_Early_romantizm.pdf?ysclid=19урауshuq551905759) (дата обращения: 31.10.2022).

© Клочкова Е.В., Перхурова Т.А., 2022

УДК 781.61

## АВАНГАРДНЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Клочкова Е.В., Сейдаметов С.Р.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Алемдар Сабитович Караманов (1934-2007 гг.) – один из крупнейших композиторов второй половины XX века. Его огромный музыкальный талант, самобытность мышления и оригинальный стиль вызывали восторженные отзывы современников и «гигантов музыкального Олимпа» XX века. Дмитрий Шостакович говорил о раннем творчестве Караманова: «Это интересный и оригинальный талант. И его своеобразия нельзя не заметить даже в его студенческих работах» [цит. по 1, с. 37]. Альфред Шнитке – однокурсник Караманова по консерватории, неоднократно рассказывал о Караманове и подчеркивал, что он «превосходил всех своих однокурсников. Это невероятно одаренный, феноменально одаренный человек. Талантливей его нет никого. Во время учебы в Москве он буквально всех подавлял. Он развивался очень бурно и заражал своим развитием почти всех учащихся композиторов, оказывая на них непосредственное влияние» [цит. по 2, с. 15-16].

Основные идеи композитора на протяжении всего творческого пути пропитаны стремлением к свету и добру. Балансируя между традициями классического и авангардного искусства, он создавал шедевры, которые сегодня по праву можно назвать «золотым фондом» мирового музыкального наследия.

Творческий путь Караманова сложен и многогранен. Ранние опусы (до поступления в Московскую консерваторию) отражают юношеские романтически-импрессионистические настроения молодого автора, которые вылились в программные фортепианные миниатюры. В период обучения в консерватории Караманов раскрывает себя как композитор-симфонист, создавая десять симфоний. В них реализуются и поиски многочастного конфликтно-драматического симфонизма (Третья симфония), и импрессионистической звукописи, колористичности (Седьмая симфония «Лунное море»), и новых форм симфонического жанра (Пятая симфония-драматория по поэме В. Маяковского).

Авангардный период в творчестве Караманова продолжался с 1962 по 1964 гг., после окончания Московской консерватории, частично во время обучения в аспирантуре. Этот период явился чрезвычайно насыщенным. Композитором были созданы многие оригинальные сочинения: Девятая и Десятая симфонии, фортепианные произведения («Пролог, мысль и эпилог», «Музыка для фортепиано №1 и №2», Девятнадцать концертных фуг, Прелюдии для фортепиано), а также камерные опусы («Музыка для скрипки и фортепиано», «Музыка для виолончели и фортепиано» и другие). Эти сочинения дают основание считать Караманова, наряду с другими, более известными сегодня авторами, одним из основных представителей советского авангарда 60-х годов. Композитора называли тогда «главой консерваторских модернистов».

Ю.Н. Холопов очень точно определил выразительные средства авангардной музыки Караманова: «Пронзительная резкость звучаний, их обжигающая диссонантность, стихийная необузданность экспрессии, полная эмоциональная раскованность» [3, с. 122]. Караманов вспоминал: «Когда я был ребенком, мой слух вообще не переносил резких диссонансов современной музыки. Когда я поступил в Московскую консерваторию, то ко мне пришло все – вся большая музыка Земли. Появилось стремление и к музыкальному модерну. Я был увлечен Луиджи Ноно, Ксенакисом» [цит. по 4, с. 324].

Ключевые открытия новой музыки можно заметить именно в сочинениях авангардного периода творчества композитора. Караманов оставляет классическую форму и начинает использовать свободное развитие музыкальной мысли, а как следствие, и формы. Интонационная «острота» мелодии, резкие смены темпов, динамики, диссонантность – становятся инструментами его выражения. В таком стиле написаны «Музыка №1 и №2» для фортепиано, Десятая симфония и фортепианный триптих «Пролог. Мысль. Эпилог». Для всех произведений авангардного периода характерна техника свободной атональности с ритмодинамическими сонорными эффектами. Например, в Прелюдиях для фортепиано все время присутствует ощущение додекафонии, поскольку композитор использует двенадцатитоновые звукоряды, но практически без



повторений. В результате он словно специально «сбивается» с точного повторения предполагаемой серии: у каждого голоса имеется своя мелодически вычерченная линия, но целое возникает как единый интонационный комплекс, иногда напоминающий звучания А. Веберна. Полутоновая система звукоряда, гемитоника, ощущается Карамановым как непрерывное присутствие полутона в вертикали или горизонтали.

Караманов говорил: «В отдельных случаях мне удавалось изобрести что-то новое. Например, «Мысль» (середина триптиха) полностью построена на особых пианистических приемах: нужно играть тыльной стороной руки. Когда хорошо овладеешь этим приемом, получается нечто алеаторически-додекафонное, вероятностное совпадение всех звуков, которые обязательно зацепливаются. Я не писал строго серийную музыку, не следовал определенному ряду, но звучит она как чисто серийная. Конечно, это новое – только «на один раз», все время так играть нельзя. Но тогда мне было важно найти такую вещь, и она действительно пошла» [цит. по 5, с. 108]. Ю.Н. Холопов предложил следующее определение техники сочинений Караманова авангардного периода: «несерийная додекафония» [3, с. 122]. Музыка достигает эффекта серийно-додекафонной, но без применения повторности серийных рядов.

В цикле «Девятнадцать концертных фуг» можно наблюдать движение от раскрепощенной свободы к строгой форме. Караманов считал, что в фортепианной музыке наибольший интерес представляют его сочинения именно авангардного периода. «Высшее из них – Девятнадцать концертных фуг, – совершенно необыкновенных, таких интересных и глубоких. Они были изданы у нас, но, как водится, тиражом 220 экземпляров, их нигде не достать. Эта музыка прекрасно прослушивается сегодня. Иногда, я с удовольствием возвращалось к записям, особенно сильных пианистов – Явряна, Ковы, Огаркова, которые потрясающе с ними справлялись. Вообще, довольно трудно представлять, как их можно запомнить, разучить. Некоторые из этих сочинений считались неисполнимыми» [цит. по 5, с. 107].

В авангардный период творчества Карамановым создано и несколько камерно-вокальных сочинений. Одно из них – «Преступление было в Гранаде» на текст М. Эрнандеса, посвященное памяти Федерико Гарсии Лорки, убитого фашистами в 1936 году. Оно представляет собой яркий и захватывающий триптих, полный высокого гражданского пафоса и трагизма, в котором есть такие слова: «Его убили с первыми лучами. Никто из палачей глаза не поднял». Пение сопровождается скрипкой, флейтой и двумя роялями, из которых один – подготовленный. Музыка этого триптиха отличается экспрессивностью, мощными драматическими кульминациями, достигающими лавинообразных звучностей.

Караманов нередко опережал многих композиторов его времени, но особого значения новым техническим идеям в последующий период

творчества он не придавал. Альфред Шнитке свидетельствовал: «Самые сложные его сочинения, написанные в 1961-1962 годах, – это сложнейшая атональная музыка без серий, то есть он не нуждался в опоре на серию, свободно слыша атональную технику. Причем, в отличие от Шёнберга, о котором досконально известно, что вся его атональность идет не от слуха, Караманов слышал все, но по каким-то причинам решил дальше не идти в этом направлении» [цит. по 2, с. 16]. Создавая слуховое впечатление той или иной новой техники, композитор впоследствии пользовался только некоторыми ее приемами. «В целом, эта музыка производит интересное впечатление, но теперь я отношусь к ней как к чему-то давно ушедшему, мимолетному, что не затрагивает основную пласта моего творчества» [цит. по 5, с. 108] – говорил композитор в 80-е годы.

С 1965 года в творчестве Алемдара Караманова начинается новый период, который возможно назвать «религиозным». Он создает сочинения на религиозные темы, погружаясь в изучение текстов разных мировых религий. Караманов говорил: «Религия как первичный импульс породила мое вдохновение, поднимала на новую высоту все мое творчество» [цит. по 6, с. 42], которое складывалось в крупные симфонические формы. Итогом обретения веры и принятия христианства стали многочисленные сочинения композитора, написанные на религиозные тексты: среди сочинений этого периода: цикл из десяти симфоний «Совершишася» по четырем Евангелиям, цикл из шести симфоний «Бысть» по Апокалипсису, Stabat Mater, Реквием для солистов хора и оркестра, Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria» и другие. Однако в этих сочинениях постоянно присутствуют некоторые технические приемы авангарда: использование несерийной додекафонии, гемитоники, алеаторических построений, сонорики. В цикл «Совершишася» Караманов вводит двенадцатиголосную фугу, в основе которой двенадцатитоновая тема (четвертая часть цикла), созданную в авангардный период творчества.

Алемдар Караманов в начале 60-х годов XX столетия, одним из первых в нашей стране обратился к авангарду, а в середине 60-х годов одним из первых встал на путь создания религиозных сочинений, предвосхитив мощную тенденцию развития отечественной музыки в этом направлении.

#### **Список использованных источников:**

1. Лагина Н.А. «Или в сердце было в моем» // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – С. 37-40.
2. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. – М.: Деловая лига, 1993. – 110 с.
3. Холопов Ю.Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. – М.: Композитор, 1994. – С. 120-138.

4. Шаповалова О.В. Новое имя – композитор Алемдар Караманов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – С. 322-327.

5. Польшяева Е.Г. Апокриф или послание? // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – С. 102-132.

6. Ключкова Е.В. Библейские симфонии Алемдара Караманова. – М.: Классика-XXI, 2010. – 228 с.

© Ключкова Е.В., Сейдаметов С.Р., 2022

УДК 745/749

## **АДДИТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИ СОЗДАНИИ ОБЪЕКТОВ И КОЛЛЕКЦИЙ**

Клычникова Е.Н., Груздева М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена аддитивным технологиям и их использованию в декоративно-прикладном искусстве. Рассмотрены основные материалы, сферы использования и изделия, которые сейчас создаются с использованием данной технологии.

Аддитивное производство – процесс соединения материалов для создания различных объектов, которые создаются послойно на основе трехмерных моделей [6]. Сейчас термины «аддитивное производство» и «3D-печать» используют для обозначения одних и тех же процессов.

Основное преимущество аддитивных технологий – возможность создания изделий сложной формы с высокой точностью.

К аддитивному производству относятся семь различных процессов: экструзия, струйное напыление, УФ-отверждение, ламинирование, сплавление материалов.

Основные материалы, которые используются при данном процессе: термопластики, УФ-отверждаемые жидкие фотополимеры, воск, гипсовый порошок, металлические сплавы в виде порошка.

В последнее время 3D-печать активно используется в декоративно-прикладном искусстве, особенно, в ювелирной промышленности [1]. Пример восковой модели, напечатанной на 3D-принтере, показан на рис. 1.



Рисунок 1 – Восковая модель и готовое кольцо

В ювелирной промышленности используются две технологии: литье по выплавляемым моделям и литье по выжигаемым моделям. У этих процессов есть схожие черты, но есть и различия.

Литье по выплавляемым моделям – это более простой и точный метод, поэтому его применяют чаще. Для него используют 3D-принтеры, в которых применена технология многоструйной печати. Они печатают модели из воска, на основе которых затем создаются литьевые мастер-модели.

Трёхмерная печать для литья по выжигаемым моделям – это построение изделия из жидкого фотополимера по технологии лазерной стереолитографии. Изделие, полученное этим методом, может использоваться сразу в качестве мастер-модели. Данный способ менее точный, но и менее затратный.

Аддитивные технологии применяются далеко не только в ювелирном искусстве. С их помощью создаются изделия и коллекции одежды, обуви, ваз, светильников, фигурок и даже скульптур.

В моделировании и создании одежды данные технологии хороши тем, что с их помощью можно создать такую вещь, которая бы сидела чётко по фигуре [2].

Так же они позволяют изготавливать одежду из необычных материалов, например, пластик, металл. Также создавать на ней самые разные фактуры и рельефы (рис. 2).



Рисунок 2 – Коллекция одежды Данит Пелег (Danit Peleg), напечатанная на 3D принтере

Создание ваз и светильников с помощью 3D-печати схоже. Сначала, как и во всех случаях, создаётся модель, затем печатается выбранным способом из выбранного материала: пластика, металла, керамики и т. д. Изделиям можно придать любую форму, фактуру [4]. Но в отличие от ювелирного дела, в данном случае печатается уже готовое изделие, которое, при необходимости, дорабатывают. Светильники в данной технике создают, например, Джесс Луи-Розенберг и Джессика Розенкранц [4].

Данным методом были созданы и вазы Либерто Рутило (рис. 3). Основная цель его проекта – повторное использование пластиковых бутылок. Для её реализации дизайнер разработал и напечатал вазы, которые состоят только из внешней «оболочки». Коллекция включает в себя четыре

вазы, которые выполнены из одного материала и в одном цвете, но каждая из которых уникальна своим узором на корпусе [3].



Рисунок 3 – 3D-печать. Вазы. Миланский дизайнер Libero Rutilo из DesignLibero

Аддитивные технологии позволяют печатать и различные фигурки высокой детализации. Современные 3D-принтеры способны напечатать даже целые скульптуры, например, скульптуры разных размеров методом печати создаёт скульптор Дуонг Ле [7].

Также немецкий архитектор Мото Ваганари создаёт свои скульптуры из различных материалов с помощью 3D печати. Его изделия словно сплетены из проволоки. На выставку каждая из подсвечивается, чтобы отбрасывать тень на стену [5].

Данная технология продолжает развиваться, возникают новые методы печати, технологии, постепенно создаются и применяются материалы. Всё больше художников и дизайнеров обращаются к этой технологии при создании своих произведений.

Аддитивные технологии уже оказали и продолжают оказывать огромное влияние на развитие проектирования и производства предметов искусства. В будущем их роль будет все больше возрастать.

#### **Список использованных источников:**

1. Blog.iqb.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.iqb.ru/3d-technologies-jewelry-workflow/>
2. Fishki.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fishki.net/1872980-kinematik-plate-napechatannoe-na-3dprintere.html>
3. Unusual-design.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://unusual-design.ru/2016/03/26/vazyi-dayushhie-plastikovyim-butylkam-vtoruyu-zhizn/>
4. Livejournal.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://qrdom.livejournal.com/47197.html>
5. 3dtoday.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://3dtoday.ru/blogs/3dпарк/mega-art-projects-in-3d-printing-wire-art-part-7>
6. Trends.rbc.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://trends.rbc.ru/trends/futurology/6284222d9a79472c8b9a67bc#:~:text=Аддитивные%20технологии%20\(Additive%20Manufacturing\)%20–,3D-объекты%20создаются%20с%20помощью%203D-принтеров](https://trends.rbc.ru/trends/futurology/6284222d9a79472c8b9a67bc#:~:text=Аддитивные%20технологии%20(Additive%20Manufacturing)%20–,3D-объекты%20создаются%20с%20помощью%203D-принтеров)
7. 3dtoday.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://3d-daily.ru/art/3dprinted-human-souls.html>

© Клычникова Е.Н., Груздева М.А., 2022

## ИСТОРИЯ КУКОЛ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Клычникова Е.Н., Морозова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Кукла является неотъемлемой частью человеческой культуры уже много тысяч лет. Она имеет достаточно богатую историю и её назначение менялось на протяжении веков.

На ранних этапах развития общества не существовало различий между предметами религиозного культа и предметами, выполняющими роль игрушек. Древние куклы – глиняные фигурки являлись частью различных ритуалов. Их клали в могилы, жгли на кострах, заменяя ими животных и людей, в качестве искупительных жертв.

Самой первой найденной куклой считается кукла, найденная в Чехословакии. Она выполнена из слоновой кости и имеет подвижные конечности. Возраст находки оценивают в 30-35 тысяч лет [1]. Предположительно, она считалась вместилищем души покойного человека, о ней, согласно обычаю, заботились и подносили еду.

Древнем Египте изготавливали кукол, которых клали в могилы к умершим, чтобы скрасить их одиночество. Они вырезались из дерева, у них были черты лица и парик, но не было рук и ног. Самым ранним из них более 4 тысяч лет [4]. Фотографии таких кукол представлены на рис. 1.



Рисунок 1 – Древнеегипетские погребальные куклы

Японцы также изготавливали кукол с древних времён. Первые из них относятся к эпохе Дзёмон (10000 лет до н.э. – 300 лет до н.э.). Куклы изготавливались из глины, камня или кости и назывались нингё. У них также религиозные функции, куклы выступали оберегами от болезней и злых духов [2].

Дети же рано вступали во взрослую жизнь, приобщаясь к ценностям взрослых. Однако куклы как самостоятельные объекты можно видеть, например, в Древней Греции и Риме.

С развитием общества период детства увеличился, и кукла стала самостоятельным явлением. Игрушка постепенно становится средством воспитания и обучения ребенка.

Со временем у кукол появились и иные значения. Например, в Античной Греции и Древнем Риме, куклы были символом женского

плодородия [1]. Девочкам при рождении дарили куклы, сделанные из дерева, глины или слоновой кости. В отличие от погребальных, у таких кукол были подвижные руки и ноги, которые прикреплялись с помощью ниток или палок. Эти куклы были предназначены для того, чтобы девочки учились уходу за малышами.

Куклы отличаются по внешнему виду; по степени сложности их изготовления; по традиции и месту происхождения; по материалу изготовления; по функциональным особенностям.

Славянские куклы по своему назначению можно разделить на три большие группы: куклы-обереги, игровые и обрядовые.

Кукла-оберег. Это особенная категория кукол. Она как бы заменяла собой человека, отвлекала на себя злые силы и тем самым берегла своего хозяина. Так её и звали: оберег или берегиня.

Люди верили в то, что кукла может защитить человека от злых сил, болезней и несчастья. Поэтому на Руси существовало большое разнообразие тряпичных кукол. Например, большое значение имела кукла «капустка» (рис. 2). Она считалась хранительницей домашнего очага, богатства и благополучия. Её делали из обрезков ткани, без ножниц и иглы. Детали куклы связывали между собой нитями [5].



Рисунок 2 – Кукла «Капустка»

Кукла для игры предназначались для забавы детям. Делали кукол не только из тряпок, а из глины, дерева, кости, соломы, ниток и даже из сыра. Самые старинные матерчатые куклы, что дошли до нас, сделаны во второй половине XIX века. В куклы играли дети во всех странах мира. Этим кукол мастерили своими руками мамы, бабушки, старшие сёстры. С пяти лет каждая девочка могла сделать себе куклу сама.

В русских крестьянских семьях игру в куклы не считали пустой забавой. Наоборот, она всячески поощрялась. Крестьяне верили, что чем больше и усерднее ребенок играет, тем больше будет достаток в семье и благополучнее жизнь.

Обрядовая кукла. Куклы спасали людям жизнь, заменив человека в обрядах жертвоприношения, то есть чучела, которые приносили в жертву разным богам. У каждой куклы было своё имя: Кострома, Морена, Купало, Ярило, Масленица, Покосница, и другие. Смысловое содержание обрядовых действий наших предков соединяло в себе идею возрождения жизни, плодородия, благополучия. В ритуалах и обрядах прослеживается желание призвать силы природы на нужные земледельческие действия.

Позже куклы начинают использовать для театральных представлений. Появляются кукольные театры [4]. Изначально для постановок

используются сюжеты из Библии, позже другие сюжеты – для развлечения детей и взрослых. Для таких представлений изготавливали специальных кукол, которыми управляли с помощью ниточек сверху или тростей снизу, потом появились перчаточные куклы, позже – механические.

В конце XVI – середине XVII вв. французами были созданы первые куклы-манекены для демонстрации моделей одежды. Эти куклы получают название «Пандора». Пандоры передавали образ взрослой женщины. Их делали среднего размера, из фарфора, для них создавали целый гардероб нарядов, аксессуаров.

В конце XVII века французские кукольники создали кукол с механизмами. Их делали мастера-часовщики. Эти конструкции механизмов были очень сложными и разнообразными. Такие куклы могли выполнять различные действия, например, играть на музыкальных инструментах (рис. 3) [4].



Рисунок 3 – Механическая кукла «Пишущий мальчик» Автор Анри-Луи Жаке Дроз

В середине XIX века французами была изобретена кукла «Bebe» [1]. Она быстро приобрела популярность, поскольку до этого большинство кукол изображало взрослых женщин. Также стали уделять внимание духовным потребностям ребенка. Куклы начинают использоваться для детских игр. Открываются фабрики по изготовлению игрушек и кукол. Для создания художественной куклы объединяются художники и педагоги.

В XX веке произошёл окончательный переход кукол в распоряжение детей. В магазинах появляются виниловые пупсы, фарфоровые куколочки в балльных платьях, пластиковые Барби.

С развитием серийного производства искусство изготовления кукол отошло на второй план. Куклы стали фабричной продукцией, лишились индивидуальности и художественности. Но в конце XX века снова возрастает интерес к куклам ручной работы. Появляется новое направление – авторская кукла [1]. Она изготавливается вручную и служит для украшения интерьера или является объектом коллекционирования.

Таким образом, вне зависимости от того, какую роль играла кукла в конкретном регионе в ту или иную историческую эпоху, очевидно, что понятие «кукла» достаточно сложно и многогранно.

Кукла – это важный элемент культуры любого народа. Она имеет богатую историю, имела и имеет самые различные значения функций: от оберега до предмета познания мира, от театральных представлений до игрушек, от демонстрации одежды до объекта коллекционирования.



### **Список использованных источников:**

1. Фасюк В.В. История создания авторских кукол, Фисюк В.В. School-science.ru [Электронный ресурс]- 12.10.2022- Режим доступа: <https://school-science.ru/5/16/35454>

2. Игры в куклы (Япония)// ж. Япония сегодня № 8, 2005, с. 24-27. [Электронный ресурс] -4.10.2022- Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>

3. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Избранные статьи. т. I. Таллинн, 1992, с. 377-380. [Электронный ресурс]- 2.10.2022- Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>

4. Ярмарка мастеров [Электронный ресурс] [Электронный ресурс]- 2.10.2022- Режим доступа : <https://www.livemaster.ru/topic/806757-istoriya-kukol-s-drevnih-vremen-do-nashih-dnej>

5. Ваш оберег [Электронный ресурс]- 12.10.2022- Режим доступа : [/https://vashobereg.ru/kukly/vepsskaya-kapustka](https://vashobereg.ru/kukly/vepsskaya-kapustka)

© Клычникова Е.Н., Морозова Е.В., 2022

**УДК 745/749**

## **ГОТИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ В ПРЕДМЕТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Клычникова Е.Н., Дембицкая А.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассмотрены основные особенности и виды орнамента эпохи готики, и их применение при создании предметов декоративно-прикладного искусства того времени.

Готический стиль зародился в 12-м веке в Европе и пришёл на смену Романскому стилю [1]. Для него характерно использование сложного и разнообразного орнамента.

Готический орнамент очень многогранен и символичен. В изделиях эпохи готики можно встретить разнообразные виды орнамента, но, его основным признаком является криволинейные формы.

Чаще всего встречается растительный орнамент. Зачастую это такие растения как виноград, дуб, плющ, репейник, клевер, роза, чертополох, терновник. Они изображались достаточно точно и реалистично. Также использовались зооморфный и мифологический орнаменты: разные реальные и фантастические животные, например, единороги. Можно встретить и антропоморфные образы, особенно, на витражах и шпалерах. Примечательно, что в этот период сами формы архитектуры становились

разновидностью орнамента. Особенно часто использовалась стрельчатая остроконечная арка [2].

Среди видов растительного готического орнамента выделяются трифолий – трилистник, квадрифолий – четырёхлистник, символизировал удачу, и крапп – растительным орнамент с помощью которого выделялись элементы окна, скаты крыш (рис. 1) [6]. Одним из ярких примеров готического узора стал масверк. Он представляет собой сложные узоры, составленные из дуг окружностей разного радиуса.



Рисунок 1 – Окно с краппом

Особенно ярко готический стиль отражён в архитектуре и витражах того времени, но примечательно и декоративно прикладное искусство. Среди предметов данного искусства можно выделить богослужебные предметы, например, реликварии и потиры, которые украшали филигранью. Также алтари, которые украшали эмалью и чеканкой по драгоценным металлам [1].

В светском обществе широкое распространение получили шпалеры. Они служили для украшения интерьеров и также богато украшались узорами. Например, на шпалере, представленной на рис. 2, основная сцена дополняется растительным и зооморфным орнаментами [5].



Рисунок 2 – Шпалера из цикла «Дама с единорогом», 15 в., Музей Клюни, Париж

Были распространены и статуэтки, складные диптихи, гребни, шкатулки. Их декорировали росписью, резьбой по слоновой кости [1]. В ювелирных изделиях яркие цвета и драгоценные материалы сочетались со строгой архитектурной композицией. Во всех этих предметах применяется роспись или чеканка с большим количеством разнообразного орнамента.

Мебель эпохи готики также богато украшалась орнаментами. Спинки стульев, скамьи, элементы шкафов могли повторять очертания шпилей готических храмов. Они декорировались резьбой по дереву, которая повторяла архитектурные орнаменты, зачастую – растительные. Ярким примером являются скамьи из Костёла Успения Марии в Торунь (рис. 3). Их форма напоминает готический собор с башнями, они украшены резным

орнаментом в виде стрельчатых арок, также использованы масверк и крапп [7].



Рисунок 3 – Готические скамьи из Костёла Успения Марии в Торунь, Польша

Витиеватыми узорами украшались и настенные панели, и двери. Напольная плитка также расписывалась растительными и анималистическими готическими орнаментами.

Проанализировав данные, можно сделать вывод, что орнамент в эпоху готики активно использовался при украшении и отделке предметов декоративно-прикладного искусства. Примечательно, что многие мотивы, формы и узоры были взяты из архитектуры.

#### **Список использованных источников:**

1. Studopedia.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://studopedia.net/17\\_60621\\_goticheskoe-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo.html](https://studopedia.net/17_60621_goticheskoe-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo.html)

2. Galamosaic.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=444>

4. Ярмарка мастеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/3335406-article-mnogogrannost-i-simvolichnost-goticheskogo-ornamenta>

5. Ppt-online.org [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ppt-online.org/729844>

6. Фотографии интерьеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.foto-interiors.com/decor/ornamenty-gotika>

7. Livejournal.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ornament-i-stil.livejournal.com/547269.html?view=comments>

© Клычникова Е.Н., Дембицкая А.С., 2022

Князева Я.С.

Научный руководитель Морозов В.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном мире арт-терапия является весьма популярной практикой в области психотерапии. В ее основе лежит применение различных вариантов творчества и искусства, развитие способностей человека к самовыражению и самопознанию. Главной целью арт-терапии как одного из средств формирования современной культуры является воздействие на эмоциональное и психологическое состояние человека, а также его гармонизация и реабилитация.

Впервые термин «арт-терапия», который с латинского языка переводится как «лечение искусством», был введен в употребление художником Адрианом Хиллом в 1938 году при описании своей работы с туберкулезными больными в санаториях [1]. Пациентам, с которыми он работал, при помощи рисования удавалось быстро избавляться от эмоциональной тревожности. В 1969 году в Америке была создана Американская арт-терапевтическая ассоциация, а в России в 1997 году было создано первое сообщество арт-терапевтов [2].

В начале своего развития арт-терапия также отражала взгляды известного психолога и психоаналитика Зигмунда Фрейда, который считал конечный продукт художественной деятельности пациента, будь то картина или скульптура, выражением его внутренних психологических процессов и эмоций [1].

В наше время арт-терапия является одним из множества ответвлений так называемой психотерапии искусством (expressive arts therapies) совместно с музыкальной терапией, драматерапией и танцевально-двигательной терапией и включает в себя работу с разными упражнениями, в ходе которой используются сказки, игры, рисование, лепка из глины. В процессе работы над собой создание арт-объектов помогает человеку либо раскрыть актуальные для него на данный момент переживания, которые бывает непросто выразить словами, либо проработать травмы прошлого. Поэтому ценностью применения арт-терапии в психотерапевтических целях является доступность и легкость выражения всего спектра эмоций, будь то любовь, ненависть, радость или грусть через предметы искусства.

Одним из распространенных видов арт-терапии является сказкотерапия, широко используемая в работе с детьми младшего возраста. Сказкотерапия помогает ребенку сосредоточиться на какой-либо

существующей проблеме, например, на трудностях в общении со сверстниками, внутренних страхах, и показывает пути их решения. Определенная жизненная ситуация ребенка переносится в сказочный мир, где персонажи рассказа обладают характеристиками реально существующих людей. Таким образом, сказкотерапия устанавливает связь между сказочными событиями и поведением ребенка в реальной жизни, перенося волшебные ситуации в реальность. Путем размышлений и разговоров педагог, врач или даже родитель помогают ребенку прийти к логичному решению конфликтного вопроса.

Основной принцип такого метода – духовное, целостное развитие личности ребенка, забота о его душе [3]. Сказкотерапия решает конфликты с родителями, помогает ребенку преодолеть трудности контакта, сложности в учебе, агрессивность во взаимоотношениях, чувство неполноценности, одиночество, неуверенность в себе.

Для детей старшего возраста и взрослых более актуальными формами арт-терапии являются скульптуротерапия, музыкотерапия, фототерапия и другие. Нужно отметить, что все эти формы существуют не только ради создания эстетически красивых произведений искусства. В первую очередь они преследуют главную цель – помочь человеку понять самого себя, проработать внутренние проблемы, наполниться жизненными силами. Внутреннее самопознание человека, самопринятие себя как личности индивидуальной и неповторимой ведет к гармонии между людьми в социуме и в системе социальных отношений.

Арт-терапия широко используется не только в работе психотерапевтов, но и в рамках социальной работы, в адаптационных программах для беженцев, иммигрантов, бездомных и безработных, людей, испытывающих трудности в семье. Работа психологов идет с разными категориями людей. Ей также находится место в контексте разнообразных тренингов по личностному росту, которые являются весьма актуальным феноменом современной культуры.

Арт-терапию можно назвать «экологичным» методом терапии, поскольку она выходит за рамки типичных форм психологических практик, таких как, например, «вопрос другу», «час тишины» и др. «Экологичность» здесь означает «очистку» внутреннего мира человека от всего лишнего, ненужного и вредного (негативных эмоций, неправильных установок и комплексов), а центром внимания становится концентрация человека на самом себе, своих чувствах. Арт-терапевтические занятия способствуют освобождению от внутреннего напряжения, эмоциональному очищению, духовному обновлению (катарсису, по Аристотелю) и являются мощным средством воздействия на эмоциональное состояние личности и ее ценностные ориентации. Поэтому арт-терапию можно считать способом путешествия по своему внутреннему миру, миру своей субъективной реальности – миру своей души [4].

Такой вид психотерапии позволяет улучшить жизнь человека не напрямую, а путем лучшей реализации его личных возможностей как самоценного существа. Таким образом, арт-терапия является мощным инструментом в развитии человеческого потенциала, следовательно, может быть использована как средство формирования культуры. Творчество помогает переосмыслить систему ценностей, развивает способности творческого самовыражения и самопознания социальных отношений общества и природы, позволяет сохранять интерес к окружающей среде [4].

Состояние арт-терапии в России сегодня находится на пике своего развития. Все больше и больше специалистов в области психологии и психиатрии прибегают к использованию арт-терапии в процессе своей работы. Однако к такому методу борьбы с проблемами прибегают не только врачи-специалисты. Многие люди интересуются арт-терапией из личного побуждения, самостоятельно прибегают к рисованию, лепке, вышиванию и другим формам арт-терапии для того, чтобы снизить уровень стресса или решить различного рода проблемы. Именно поэтому арт-терапия стала частью современной культуры во многих странах всего мира.

**Список использованных источников:**

1. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Арт-терапия> (Дата обращения 28.10.2022)
2. URL: <https://nemkova.pro/articles/art-terapiya-cto-eto-takoe/> (Дата обращения 28.10.2022)
3. URL: <https://rosuchebnik.ru/material/skazkoterapiya-teoriya-i-prakticheskoe-primenenie/> (Дата обращения 29.10.2022)
4. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=14996> (Дата обращения 30.10.2022)

© Князева Я.С., 2022

**УДК 687.01:677.025(072)**

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ АРХИТЕКТОНИЧНОЙ ФОРМЫ КОСТЮМА  
НА ОСНОВЕ БИОНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XXI века**

Князева П.А., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А.  
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассматривается один из самых релевантных способов проектирования архитектурной формы и деталей костюма – бионический метод. Объектом исследования служит разработанная форма костюма, в качестве предмета исследования рассматривается корреляция формообразующего фактора современной бионической архитектуры и костюма на примере выполненного проекта.

Исходя из этого, цель исследования представляет собой выявление потенциала в связи в формообразовании и декоративном решении костюма и архитектуры XXI века для обличения оригинальных форм.

Основная задача бионического метода – анализ конкретных объектов бионики, создание баланса искусственной и природной среды.

Согласованность – общая и фундаментальная черта архитектуры и костюма. Пропорциональности членений здания, приемы распределения архитектурных масс, линии, формы, выражение через различные свойства материалов – все эти критерии точно так же проявляются в ритмическом построении, в линиях костюма.

Архитектурная бионика в проектировании костюма – таким термином можно охарактеризовать перенимание идеи бионических архитектурных сооружений в разработку новой формы костюма. Результативность такого заимствования гарантируется имеющимся между ними тождеством: наличием череды качеств – предназначенностью для человека, вертикальной направленностью форм, устойчивостью. Нужно по-настоящему понимать конструкцию, чтобы видеть в ней, в её работе одно из важнейших эстетических начал для организации формы костюма [1, с. 90].

Самый яркий пример архитектурной бионики в костюме – коллаборация Захи Хадид с модными брендами. Например, футуристические туфли, созданные ей для United Nude, которые заметно подражают «слоеному» зданию Гонконгского Политеха.

В своей книге «Архитектура нового времени» Заха Хадид пишет: «Недолгие размышления показывают, что всё, что касается функции дизайна, должно быть достигнуто путём работы над его формой. Моя формула для этого триумфа: форма обеспечивает функцию» [2, с. 8]. Анализируя бионическую архитектуру XXI века, можно сделать вывод о том, что это угасание исключительно формальных характеристик (работа над формой для формы) и расцвет нового стремления – к функциональности посредством формального решения. Новая и современная корреляция «форма – функция» в моде, также как и в архитектуре, эффективно решает проблему поиска актуальной, инновационной формы костюма.

Опираясь на выявленную актуальную связь функции через форму, обличенную посредством изучения бионической архитектуры XXI века, стоит отметить тектонические особенности, неразрывно связанные с поиском оригинальной архитектурной формы, а именно факт того, что материал – ткань, основа, из чего создаётся костюм, его детали и есть функция (полезность), обуславливающая внешнюю форму. Совершенная тектоническая форма костюма достигается сбалансированным соотношением материалов, конструкции полноценного исполнения функции через форму. «Также как и функцию, материал нельзя считать тем, что задаёт форму. Нельзя сказать, что форма – это «второстепенный

придасток» ни функции, ни материала, хотя она определяется ними. Форма сама по себе активна» [3].

В результате проведенного исследования была выявлена важная для настоящего тенденция проектирования архитектурной формы костюма. В современной высокой моде, зачастую видна связь «форма-функция» и тектоника, которая диктует функцию, также как это прослеживается в бионической архитектуре.

На практических занятиях дисциплины «архитектоника объемных структур» проектное задание по созданию арт-объектов костюма и его гармонизации было реализовано в виде комплекса упражнений с последовательным решением задач:

- проведение исследования источника формообразования;
- графическая разработка вариантов форм костюма на основе бионического источника с учетом пластики, ритмов, пропорций;
- выполнение исходной формы костюма в материале.

Источником творчества послужила современная постройка – Харбинский оперный театр, спроектированная архитектурно-дизайнерской фирмой MAD Architects. Комбинируя элементы из интерьера и экстерьера здания, был разработан интересный архитектурный авторский рельеф, который впоследствии был использован при разработке декора.

Реализация тенденции «форма-функция» и «материал-функция» в проектировании изделия наблюдается в организации ее частей (геометрических и пластических): через формоустойчивый и гибкий материал, ритмическую организацию, пропорциональную соотнесенность, что в последствии отражает эстетическую функцию костюма.

Орнаментальные мотивы явились основой декора для расположения его на форме костюма по принципу симметрии. Были разработаны вариативные ряды форм с использованием мотивов с разными масштабами и поворотами (рис. 1).



Рисунок 1 – Графическая разработка вариантов форм костюма

Выполнение проекта изделия было произведено методом конструктивного моделирования в сочетании с муляжным методом.

Из бязи был выполнен макет конструкции, на котором были отработаны баланс, пропорции, конструктивные линии, силуэтная форма изделия. Следующим этапом работы явился выбор материалов, соответствующих по своим свойствам созданию полученной формы изделия.

Оптимальными материалами для создания эскизной формы костюма, исходя из своих свойств, стали неопрен и гибкий полимерный пластик.



Неопрен черного и серого цветов является упругим формоустойчивым материалом, не требующим обработки срезов. Полимерный прозрачный материал, ввиду своей пластичности, при необходимой плотности, придает легкость и некоторую воздушность конструкции. Для соответствия костюма в материале разработанному эскизу, необходимо было окрасить прозрачную пленку в серый, что было сделано с помощью декоративной аэрозольной эмали «Luxens». Для крепления деталей конструкции был использован ниточный способ соединения.

При моделировании костюма были применены композиционные приемы визуальной гармонизации, такие, как пропорционирование размеров форм с помощью числового ряда золотого сечения и ритмическая организация орнаментальных элементов на основе авторского рельефа.

Следовательно, тенденция «форма-функция» при формообразовании костюма, взятая из проектирования бионической архитектуры XXI может служить средством для создания оригинальных форм.

#### **Список использованных источников:**

1. Горина Г. С. Моделирование формы одежды. – М.: Лёгкая и пищевая промышленность, 1981. – 184 с., ил.
2. Хадид З. Архитектура нового времени. – М.: Бомбора, 2019. – 284 с.
3. Понятие формы в философии дизайна. Лиховских А. [taby27.ru](http://taby27.ru) // Электронный ресурс] URL: [http://taby27.ru/studentam\\_aspirantam/philos\\_design/referaty\\_philos\\_design/524/ponyatie-formy-v-filosofii-dizajna.html](http://taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/524/ponyatie-formy-v-filosofii-dizajna.html) (дата обращения: 14.09.2022)

© Князева П.А., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А., 2022

#### **УДК 7.01**

### **РОЛЬ СРЕДЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ**

Кожевникова К.И., Новикова Л.В.

*Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский городской педагогический университет», Москва*

В современных условиях общественного развития, основная цель которых формирование образовательной, культурной, толерантной личности, с ее неповторимой индивидуальностью и самобытностью, ведущая роль принадлежит окружающей среде, построенной по художественно-эстетическим принципам, опирающимся на запросы и потребности общества. Особенно важна организация такой среды в учреждениях образовательного типа. Она обладает возможностями удовлетворять, с самого раннего возраста, эстетическими потребностями, развивать вкус, воспитывать культуру; пробуждать любовь к природе и создаваемой предметной среде; учить понимаю гармонии мироздания и уважению живущих рядом, воспитывать способность воспринимать и

оценивать продукты художественно-творческой деятельности, произведения искусства.

Роль такой среды рассматривается нами с позиций искусства интерьера и экстерьера, городской и ландшафтной архитектуры, монументального и станкового искусства, дизайна и декоративно-прикладного творчества, как необходимых функций удовлетворения эстетических и художественных потребностей развития личности. Необходимо отметить, что личность взаимодействует с данной средой постоянно, в процессе своей ежедневной деятельности, оформление которой – это комплексное решение ее функционального и социокультурного назначения, с учетом современных требований. Художественная выразительность среды – это ансамблевая форма проявления красоты, гармонии, вкуса, соответствующий социальной действительности эстетический идеал, выраженный различными средствами искусства. Все это позволяет нам рассматривать художественно-эстетическую организацию среды, как значительный фактор формирования положительных качеств личности, свободной, стремящейся к постоянному самосовершенствованию и саморазвитию.

Концепция формирования личности через взаимоотношения со средой опирается на установки социально-эстетической детерминированности этой среды, активизирующей творческие способности личности. В тоже время среда, в силу постоянного взаимодействия с личностью, побуждает, находящегося в ней, к еще большему ее облагораживанию и совершенствованию. Приводя высказывание Л.С. Выготского, можно утверждать: «Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться вверх нашей жизни к тому, что лежит за ней [1]. Следовательно, характер взаимоотношений среды и личности определяет воспитательное и развивающее воздействие, которое усиливается в результате постоянного взаимодействия. Однако, необходимо учитывать, что создаваемая среда, для молодой, развивающейся личности, не должна быть только внешне красивой, она должна быть функционально обоснованной, удобной и комфортной, что рождает покой, радость, чувство удовлетворения, вызывает интерес и потребность творческой деятельности. Создаваемая таким образом среда обладает большими возможностями. Она учит, развивает, воспитывает и формирует личность. Правильно организованная среда способствует становлению личности в большей степени, чем взаимодействие со взрослыми наставниками.

Для юной формирующейся личности основной средой обитания являются образовательные учреждения. Детский сад (дошкольное образовательное учреждение), школа, гимназия, лицей, учреждение

дополнительного образования – это среда, в которой ребята проводят значительную часть времени, и сделать эту среду родной и близкой, красивой и уютной, задача посильная и вполне выполнимая. Все понимают, насколько важно, чтобы каждое учреждение и помещения в нем были большими, светлыми и чистыми, имели собственное лицо, свой стиль, свое художественное оформление. Однако, анализируя существующую среду образовательных учреждений, к сожалению, мы часто встречаемся либо с безликостью и однообразием, скукой и формализмом, либо с перегрузкой, безвкусицей, обилием декора и лишней информации, которые не учитывают специфики учреждения, запросов и темперамента его обитателей. Как правило это является следствием отсутствия привлечения к организации среды профессионалов и пренебрежительным отношением к рекомендациям ученых, педагогов, психологов и других специалистов [2].

При простоте архитектурных решений, выполненных по типовым проектам, все же возможно добиться индивидуальности и красоты за счет цвета, фактуры и текстуры отделочных материалов, новых технологий организации и переоборудования интерьерных помещений и т.д. Каждое образовательное учреждение сегодня вправе рассчитывать не только на самостоятельный выбор направления обучения, но и на характерную для его специфики художественно-эстетическую среду.

Большую выразительную и эмоциональную неповторимость в организации среды, направленной на формирование личности, создают изделия декоративного и художественно-оформительского искусства. Они влияют на повышение уровня культуры, формирование идейно-нравственных принципов, эстетических вкусов, социальной и творческой активности. Важным и вполне обоснованным является использование для оформления среды элементов народного творчества, вся сущность которого глубоко гуманна, оно связывает человека с природой, культурной средой, является его духовным началом. Оно формирует высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения народного творчества, памятники истории и культуры, красоту и богатство родной природы.

Широкий диапазон возможностей применения современных архитектурно-планировочных перестроек, новых отделочных технологий и использования в организации художественно-эстетической среды различных видов искусств, позволяет создавать необходимые условия для развития положительных качеств личности. Деятельность по качественной реорганизации используемого пространства направлена прежде всего на формирование среды дружественной для ее обитателей, удовлетворяющей все их потребности. Она создается с возможностями многофункционального ее применения, для изменения ее архитектоники и пластики, цветовой организации в соответствии с назначением здания и каждого помещения в отдельности. Художественные произведения применяются с целью обогащения пространства помещений, придания им большей

выразительности с учетом удовлетворения эстетических потребностей, находящихся в нем, но это достигается лишь тогда, когда они находятся в полном композиционном единстве с конкретной средой и ее внутренним содержанием. Следует отметить, что все виды деятельности, направленные на художественно-эстетическую организацию среды, дружественную для ее обитателей, направлены на формирование положительных качеств личности в системе взаимоотношений «среда – личность» [3]. Следовательно, материальный процесс организации художественно-эстетической среды и духовный по формированию личности есть обоюдный процесс, направленный на постоянное совершенствование и взаимообогащение, способствующее формированию и развитию творческой личности.

#### **Список использованных источников:**

1. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского / – М.: Просвещение, 1987. – 344 с.

2. Корешков В.В. Эстетическая среда школы и личность учащегося: Учебн. Пособие для студ. худ. - граф. фак. – М.: Изд-во «Прометей»; МГПУ им. В.И. Ленина. 1994. – 75 с., ил.

3. Азарова Л.Н. Развитие духовно-творческих начал личности. Перспективы исследования современных проблем педагогики: коллективная монография. / Отв. Ред. С.А Козлова; сост. Г.М. Коджаспирова. – М.; Изд-во «Экон-Информ», 2017. – 254 с., С. 109-118.

© Кожевникова К.И., Новикова Л.В., 2022

**УДК 7.025**

## **ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ КОНСЕРВАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ**

Козлова К.А., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Важную роль в реализации хранения предметов, имеющих духовную, эстетическую, научную или мемориальную ценность играет консервационно-реставрационная деятельность по пресечению процессов разрушения экспонатов и созданию условий, замедляющих их естественное старение. Большое значение для сохранения физической целостности и подлинности музейных предметов как исторических документов, отразивших в себе различные «аспекты развития общества и личности, власти и права, нравственности, мотивов и стереотипов человеческого поведения», имеет всестороннее изучение реставрируемых объектов. Выявляя их культурно-историческую значимость, изначальную структуру и

материалы, степень разрушения, изменения и утраты. Предреставрационное исследование позволяет выбрать наиболее безопасные неразрушающие консервационно-реставрационные мероприятия, оставляющие возможность использовать в будущем новые способы получения достоверной информации.

Музейный текстиль относится к наиболее хрупким памятникам искусства. Многие музейные вещи иногда бывают значительно разрушены временем или неправильным хранением. Сохранность музейных тканей зависит от ряда факторов, главным из которых является естественное старение. Процессы старения вызываются резкой сменой влажности и температуры, воздействием ультрафиолетовых лучей, влиянием микроорганизмов. Другим фактором, определяющим состояние сохранности тканей, являются разрушения, причиненные тканям при их использовании. Это касается главным образом одежды, знамен, ковров. Самые характерные разрушения: ослабление нитей, выцветание красителей, разрывы, утраты, сечения. Также важно отметить неблагоприятные условия хранения, которые имели место на протяжении многовековой истории памятника [1].

Текстиль из волокон животного происхождения и растительных волокон подвержены разным видам разрушений. Лен, конопля и другие растительные волокна разрушаются быстро, особенно в почве. Их находки при археологических раскопках очень редки. Разрушение шерсти и шелка, а также кожи происходит под воздействием окружающей среды, микроорганизмов, грибов и т.п., а также старения, утраты пластичности, влаги и особенностей тканых изделий (например, ткани из различных материалов). В зависимости от вида сохранности ткани могут быть очень сухими, утратившими пластичность, или влажными – из влажного археологического слоя. В первом случае ткань может крошиться, во втором – «ползти». Встречаются такие виды текстильных остатков, как фрагменты, полностью или частично сохраняющие форму изделия и структуру волокон, спрессованные с грунтом, минерализованные отпечатки на предметах, сохраняющие характер переплетения текстиля.

Методы, применяемые в реставрации текстиля, должны быть максимально обратимыми, безопасными и безвредными для текстиля и реставратора. При необходимости и последующей реставрации должна быть возможность отделить дублировочные материалы от оригинала. Необходимо сохранять физические свойства текстиля и восстанавливать их, если они утрачены.

Процесс реставрации текстиля включает в себя изучение сохранности предмета; первичную обработку, очистка от поверхностных и внутренних загрязнений; анализ и определение методик основных этапов реставрации; дезинфекция объекта; дублирование (частичное или полное при

необходимости); реконструкцию, включающую восполнение утраченных фрагментов и подклеивание разрывов; консервацию.

В число реставрационных мероприятий входит:

восстановление гигроскопичности, эластичности, прочности текстиля;

нанесение защитного слоя, изолирующего ткань от соприкосновения с окружающей воздушной средой;

восстановление целостности изделий.

Для уничтожения и предотвращения развития микроорганизмов, плесневых грибов, жучков предметы из текстиля подвергаются антисептической обработке.

Текстильный объект подвергается очистке и пластификации. Фрагменты текстиля, сохранившиеся на металлических предметах, пропитываются укрепляющим раствором. Для этого применяются растворы связующих, создающие поверхностную пленку. Консервацию, образование защитной пленки, дублировку и укрепление можно производить одновременно или отдельно, в зависимости от степени сохранности ткани.

В реставрации текстиля применяются универсальные вещества (клейстеры), которые выполняют сразу несколько функций:

- 1) закрепления структуры волокна;
- 2) образования защитного поверхностного слоя;
- 3) приклеивания ткани к новой основе [2].

С учетом современных требований к сохранению культурных ценностей в практику реставрационных мастерских вносятся корректировки, вырабатываются новые подходы к операциям, включаемым в программы реставрации памятников музейного текстиля. Например, в 1990-е гг. в Отделе реставрации произведений прикладного искусства ВХНРЦ было изменено задание на реставрацию единственного сохранившегося в России стрелецкого знамени XVII в. Методика, разработанная в 1970-х гг., включала реконструкцию знамени и восполнение утрат шелка в цвете и материале, приближенным к подлинным, методом дублирования с применением мучного клея. Однако «величина, руинированность, двусторонность изображения на одной основе, собранной из массы выкроенных деталей, исполненных в разной технике», затрудняли работу, и после очистки, экспонат был законсервирован. Внедрение в реставрационную практику новых материалов и методик позволило при возобновлении работ в 1994 г. изменить утвержденную ранее программу. За это время изучение архивных документов и литературы выявило, что у реставрируемого знамени есть аналог – знамя стрелецкого полка Д.Р. Жукова, которое хранится в фонде нарвских трофеев в Государственном национальном военно-историческом музее в Стокгольме. Его изучение позволило точнее атрибутировать реставрируемое знамя, например, определить святого в нижнем правом клейме как преподобного Савву

Сторожевского. Фотографии стокгольмского памятника помогли расположить осыпавшиеся фрагменты шелка на омском знамени. Дублирование экспоната осуществлялось двусторонним перекрытием прозрачным шелком с помощью клея АК-45, не проникавшего в структуру древней ткани. Использование минимальных концентраций адгезива делало реставрацию обратимой [2].

Аналогичный метод двустороннего дублирования тонким прозрачным шелком был использован в мастерской Исторического музея при реставрации памятника XVIII в. штандарта Я.В. Брюса. При поступлении в реставрационную мастерскую экспонат находился в руинированном состоянии с сильными загрязнениями, заломами, разрывами.

После сложной комбинированной очистки и укрепления живописи производилось общее дублирование ткани штандарта на тонированный шелк и дополнительное консервирование его разрушенных концов между двух слоев шелкового газа. В полученном «конверте» иглой по контуру было проведено укрепление с помощью тонкой нити, при этом авторская ткань фрагмента нигде не прокалывалась [1].

Способ двустороннего дублирования был использован в реставрационной практике Государственного музея изобразительных искусств при повторной реставрации фрагмента полотняной ткани «Книги мертвых»: после тщательного удаления с ткани следов мучного клея она была законсервирована между двух слоев тонированного шелкового газа и прошита газовой нитью вдоль края [1].

В конце XIX – начале XX вв. произошло качественное изменение реставрации. Она начинает все больше осознаваться как форма деятельности по охране культурного достояния страны, постепенно утрачивая в своих главных функциях характер прикладной дисциплины археологической науки. Задача археологического восстановления памятников в их прежнем виде постепенно уступила место проблеме консервации и сохранения культурного и художественного наследия, закрепляя за реставрацией статус самостоятельной научной дисциплины [3].

Новый подход к реставрации и консервации текстиля служит не только сохранению большего объема культурно-исторической информации, которой обладает каждый музейный предмет, но и позволяет «соприкоснуться с миром вещей, которые окружали наших предков, и оценить их подлинную красоту. На основании этих принципов Л.А. Барбиновой была проведена реставрация двух кукол из собрания Музеев Кремля. Изучение использовавшихся при их изготовлении шелковых и золотных тканей, художественных и технических приемов украшения, а также собранные сведения об истории их бытования позволили уточнить атрибуцию памятников: куклы были изготовлены в конце XVIII- начале XIX в. и поступили в Оружейную палату в 1852 г. в составе собрания

академика М.П. Погодина. Множество мелких деталей, выполненных из различных материалов, потребовали от реставратора использования различных приемов, выбор которых определялся сведением к минимуму внедрения в структуру памятников и использованием обратимых методов консервации.

Так микроскопическое исследование состояния сохранности шелковых нитей тюлевых рукавов, бантов и ткани с затылочной части головных уборов не позволило применить для их очистки моющее средство, удаление которого требует многократной промывки. Их очистка осуществлена дистиллированной водой. Остальные ткани костюмов без демонтажа были очищены различными растворителями (спиртом, перхлорэтиленом). Некоторые пятна ослаблены перекисью водорода. Для укрепления ветхих тканей была применена методика консервации прозрачным шелковым газом, практически не изменившим внешнего вида экспонатов.

В конце 1990-х гг. в Третьяковской галерее был очень бережно реставрирован убрус XVI в., вышедший из мастерской царицы Анастасии Романовны. Очистка деструктурированной ткани и шитья производилась мягкой кистью и влажными тампонами с дистиллированной водой, а укрепление прорывов – способом дублирования между двумя слоями газа, при этом важную роль в придании памятнику экспозиционного вида сыграло крашение дублирующей ткани в цвет, совпадающий с цветом древнего шелка (реставратор Н.Ф. Сотцкова). После реставрации памятник помещен в экспозицию «Сокровищницы» ГТГ.

Современная методология определяет предреставрационное исследование как наиболее важный этап консервационно-реставрационных мероприятий, который должен включать технико-технологическое изучение музейного предмета и его историко-археологический анализ. На основе результатов исследования принимается решение или о превентивной консервации, или о необходимости проведения реставрации. При разработке реставрационной программы определяющими должны быть сведения о бытовании памятника, которые желательно сохранить при проведении его очистки и укреплении, «поскольку только зная, что надо сохранить, можно начинать думать, как это сохранить» [1]. Только после ответа на первый вопрос, следует переходить к выбору консервационно-реставрационных мероприятий, которые должны учитывать полученные в ходе исследования сведения о материальной структуре памятника.

#### **Список использованных источников:**

1. Ермакова Н. В. Реставрация шитья и тканей в московских музеях: Становление и развитие: автореферат дис. канд. истор. наук. М.: РГГУ, 2005. 25 с.

2. Степанова Ю. В. Основы реставрации: учебное пособие. Тверь: ТГУ, 2018. 56 с.



3. Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. М: ГосНИИР, 1999. 99 с.

© Козлова К.А., Пыркова М.В., 2022

УДК 785.7

## КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: ЖАНРЫ И СТИЛЬ

Козырева С.В.

Научный руководитель Радзецкая О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русская музыкальная жизнь начала 19 века носила интенсивный характер, ее активному развитию способствовали процессы интеграции в нашу культуру сочинений европейских авторов, которые часто включались в программы разнообразных концертов, иностранные артисты приезжали работать в Россию на чрезвычайно выгодных для себя условиях. Это способствовало проникновению европейских традиций в отечественную композиторскую школу и в последствии определило ее уникальную творческую природу. Цели и задачи нового времени во многом нашли свое отражение и в ансамблевом исполнительстве, обозначив его яркие грани, аутентичную традицию и академическую музыку.

Первые значимые сочинения для камерного ансамбля были написаны представителями русской романтической школы М.И. Глинкой и А.А. Алябьевым. В их сочинениях прослеживается влияние итальянской музыки, искусства инструментального *bel canto*, ощущается тонкое знание «грамматики и синтаксиса» венской школы. При этом, в них присутствуют и новаторские черты: в трио *Es-dur* Алябьев предпринимает попытку свободного обращения с сонатной формой, а в трио *a-moll* четко определяет эмоциональную канву тематического материала, где Главная партия носит лирический характер, а Побочная, наоборот более энергична, что станет отличительным приёмом в музыке отечественных композиторов 20 века. Интересно и сближение двух интонационных сфер: народной песни (в финале трио звучит цитата «Ванька Таньку полюбил») и бытового романса, национальный колорит передаёт инструментовка с звукоподражанием балалайке и гудку (пример 1).



Пример 1.

В сочинениях Алябьева прослеживается постепенное усложнение фактуры и достижение яркой концертной краски в партии фортепиано, отличающейся богатством и синтезом классического и романтического видов пианизма.

К этому же приему прибегает в своём секстете М.И. Глинка. Особой красочностью и разработанностью отличается у него партия фортепиано, рассчитанная на исполнителя-виртуоза. Отчасти, это сочинение напоминает фортепианный концерт: пианисту отводится ведущая роль, струнным – аккомпанирующая. Не менее блестящей партия фортепиано предстаёт и в «Патетическом трио», но здесь Глинка больше устремляется в сферу психологического. Содержание музыки полностью соответствует его эпиграфу: «Я познал любовь только в страданиях ею приносимых» [1]. Данной программе полностью соответствует контрастное сопоставление частей трио, интенсивная полифонизация музыкальной ткани, мастерское владение инструментальной, подчеркивающей выразительные возможности каждого ансамблиста, новаторские тенденции в драматургии сочинения – генеральные паузы, несущие большую смысловую нагрузку и обозначающие высшую степень чувственного напряжения.

Финал несет в себе разрешение драматических конфликтов. В нем в наибольшей степени обозначилось органическое единство классической формы и романтического содержания. В своем стремлении обобщить и укрупнить художественный замысел сочинения, достичь широты и непрерывности музыкального развития Глинка выступает безусловным новатором, следуя принципам симфонизма в отечественном камерном ансамбле, а музыкальный рисунок и интонационная канва тем необыкновенно близки по своему звучанию оперной эстетике.

Из двух струнных квартетов Глинки более известен Второй – фамажорный, который композитор создал незадолго до отъезда за границу, не выходя за границы европейских канонов. Главная партия сонатного Allegro наделена чертами менуэта, а Andante, наоборот, отличается эмоциональной сдержанностью. Третья часть представляет собой оживленный Менуэт, а четвертая – Рондо с ярко выраженной жанрово-танцевальной основой. Единство цикла обеспечивает опора на мотив, основанный на восходящем квартовом ходе. Национальные черты прослеживаются в главной теме первой части, отдаленно напоминающей по своему звучанию русский романс, а в истинно гайдновском финале, один из его эпизодов интонационно близок песне А.Е. Варламова «Вдоль по улице метелица метет». В целом же этот квартет носит подражательный характер. Самобытные глинкинские черты в большей степени проявились в Первом ре-мажорном квартете: характерный секстовый ход в начале главной партии первой части роднит ее с русскими песнями, а фактура опирается на традиции русской подголосочной полифонии, так же излагается и побочная, представляющая собой вариант главной.

Соединение классических и романтических черт является основообразующим в творчестве А.Г. Рубинштейна для камерного ансамбля. Среди его сочинений: 5 фортепианных трио, фортепианный октет, фортепианные дуэты со скрипкой, виолончелью, альтом, квинтет для фортепиано и духовых, квартет для фортепиано и струнных и т.д. В них ощущается интенсивная работа композитора над целостностью формы, системой тематических арок, романтическим развёртыванием темы в разработке. Характерным для Рубинштейна является тяготение к симфонизации музыкального материала, драматургической конфликтности тем, полифонизации фактуры, масштабности звучания и виртуозности партий. Композитор часто обращался к народному мелосу (молдавскому и еврейскому фольклору) и русской романсовой лирике.

Истинную «русскость» можно услышать и в фортепианном квартете М.М. Ипполитова-Иванова. Это единственное сочинение композитора в данном жанре. Оно наполнено былинной песенностью, народном мелосом, широтой фразировочного дыхания. В первой части стоит отметить певучесть и масштабность тематизма, интересные тембровые находки, драматичную разработку и светлый характер репризы. Вторая часть – одно из лучших творений русской ансамблевой музыки. Глубокая кантилена виолончели, красивые ансамблевые переключки, размеренность и широта сочинения воплощены в этой части. Живой, радостный финал наполнен народными плясовыми темами. А завершает сочинение монументальная кода в унисонах струнных, сопровождаемых величественными арпеджио рояля (пример 2).



Пример 2.

Близость к народно-песенным, элегически-созерцательным образам свойственна сочинениям А.С. Аренского. Его камерные сочинения (2 фортепианных трио и фортепианный квинтет) отличаются искренностью, простотой выражения, мастерством, изяществом и тонкостью фактуры. В творчестве композитора заметно влияние П.И. Чайковского и его искреннее увлечение фортепианной музыкой Р. Шумана.

Важнейшую роль в русской ансамблевой музыке занимают сочинения *in memoriam*. Уникальным посвящением является трио П.И. Чайковского «Памяти великого художника», посвящённое Н.Г. Рубинштейну. Это особое сочинение в мировой музыкальной культуре, симфоническое по объёму и истинно «русское» по содержанию, поражающее богатством духовного мира и многомерностью психологических переживаний. По силе художественного воздействия равным произведению Чайковского можно назвать 2 элегических трио Рахманинова. В них композитор размышляет на

прощальные эпитафийные темы, повествует о вечной трагедии человеческой жизни и бессмертии художника.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что камерный ансамбль в русской культуре развивался в традициях венской классической школы и романтической музыки XIX в. Русские композиторы синтезировали эти знания с народным мелосом, совершенствовали форму и содержание, привнесли в них лирико-психологические черты, сопоставимые по масштабу и глубине замысла с жанрами симфонической музыки, что создало в будущем времени прочную основу для развития камерно-ансамблевых жанров.

#### **Список использованных источников:**

1. Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. – 263с.

© Козырева С.В., 2022

УДК 745/749

## **СИНИЙ ЦВЕТ И ТВОРЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ**

Кокорекина Е.А.

Научный руководитель Куликова М.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Художники очень любили рисовать голубое небо и синие море, например, сияющий небесный свод падуанской Капеллы Скровеньи – работа Джотто (1305 г.) или знаменитый «голубой период» Пикассо. Однако, мастера сетовали, что отсутствовали краски чистого синего цвета. Природные синие краски были редкостью, и замыслы художников зависели от создателей красок-химиков. Одни оттенки синего были дорогостоящие, а другие не оправдывали ожиданий.

Первое время в качестве красок люди применяли легкодоступные минералы, а в 2005-м году американские учёные разгадали секрет древней синей краски – синьки майя. Синьки майя – смесь тончайших слоёв глины с молекулами индиго (природной синей краски), застрявших между слоями.

Лучшей синей краской, которая была доступна художникам Средневековья, считался ультрамарин. Он появился в западном искусстве в 13 столетии. Эту краску завезли с Востока. В древнем языческом Иране синий минерал лазурит терли на каменных жерновах, прокаливали – выжигали серу, опять тёрли, смешивали со смолой, воском, маслом, снова месили, тёрли, промывали. И оседала очень тонким синим слоем лазоревая краска. Такой же процесс шёл и в Индии. После эпохи Возрождения появились более дешёвые синие краски.

В 1704-м году немец Дисбах открыл первую синтетическую краску – берлинскую лазурь. Он хотел получить красный цвет с помощью щелочного поташа, но поташ был подпорчен животным маслом, и получилась другая химическая реакция. В итоге, вместо красной краски вышла синяя.

Все оттенки синего применялись в ювелирных изделиях, обуви, разных видах одежды, обуви, всяких аксессуаров и интерьере. Например, в одежде 19-го века довольно часто применялись ювелирные изделия, как ляпис-лазурь, бирюза, сапфир, голубой топаз, аквамарин.

Также синий цвет считается романтическим и цветом прозаиков и поэтов, влюблённых в неведомое. «Цвет таинственной души мира» – так романтики воспевают синий, восхищаясь всеми его оттенками.



Рисунок 1 – Берлинская лазурь, ультрамарин, синьки майя (справа налево)

В художественном проектировании проект изделия создаётся в процессе активных творческих поисков художника с помощью карандаша или кисти (рис. 2). Методологи выделяют три смежные стадии проектной работы: подготовительную; эскизную; завершающую.

Все стадии имеют свои цели и задачи, который художник-проектировщик должен знать и создавать.



Рисунок 2 – Художественное оформление текстильных изделий

Подготовительная стадия – это изучение и сбор материала для создания проекта. Изучение состоит из анализа проекта (например, модные тенденции), далее с зарисовок изобразительных и орнаментальных мотивов. В изобразительном искусстве такого вида зарисовки называют так называемыми путёвыми зарисовками. В крайней ситуации используют и проработанные рисунки. Такие зарисовки и рисунки – подготовительный материал, из которого выбираются наиболее удачные варианты. Зарисовки уже имеют цель, несмотря на их разницу.

Эскизная стадия – это основа зарисовок и рисунков, сделанных в процессе сборов материалов. Она создаётся в процессе конкретных композиционных схем, попавших в текстильный орнамент. Эскизный поиск – важная часть процесса, и в связи с этим необходимо для чёткости композиционной структуры орнаментальной графики применить главные принципы композиции: цельность, симметрия, асимметрия, ритм и пластика. Также в эскизе определяется построение пространства, в котором

создаётся изображение. В работе над цветными эскизами важно найти общие цвета композиции. Для этого используют заливку всей поверхности эскиза одним главным оттенком цвета. Работа над эскизом сначала выделяет главное, существенное в проекте, затем переходит к второстепенному, учитывая первое. Эскиз – это план законченной работы.

Завершающая стадия – это более серьёзная доработка текстильного рисунка задуманного в эскизе. Композиция выполняется на бумаге, уже без исправлений, и показывает замысел автора во всех подробностях.

#### **Список использованных источников:**

1. [https://lookcolor.ru/kak\\_poluchit\\_cvet/kak-poluchit-sinij-cvet/](https://lookcolor.ru/kak_poluchit_cvet/kak-poluchit-sinij-cvet/);
2. <https://bigpicture.ru/u-sinego-cveta-svoi-legendy/>;
3. Основы художественного оформления текстильных изделий: Учебник для вузов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981
4. Н.П. Бесчастнов. Графика текстильного орнамента (Печатный рисунок). Учебное пособие для вузов – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2004 г.

© Кокорекина Е.А., 2022

### **УДК 398**

## **ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА «ПРЕКРАСНОЕ» В НАРОДНОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ: БЕЛЫЙ ЦВЕТ**

Кондакова Е.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Эстетические категории «прекрасное» и «безобразное» очень значимы для народной культуры. Эти два определения, формируются через целый ряд понятий, связанных не только с «украшающей» функцией, с бытом русского человека, его представлениями о мире и поведенческими нормами и категориями общего характера, к которым относятся цвет. Цвета часто привлекали внимание исследователей поскольку в народной культуре цвет очень часто связан с понятием красоты. Однако исследований посвященных формированию представлений об эстетике, как некой норме в понятии прекрасное практически нет, хотя работ по символике и семантике цвета немало, это труды Дульневой Т.М. [1], Лебедевой Г.Н. [2], Душенко К.В. [3] и др., но именно обращение к цвету как к эстетической категории является в настоящее время актуальной темой исследований. Целью данной работы является анализ цветовой символики белого цвета и его влияния на формирование понятия «прекрасное». В данной статье были использованы различные методы, обусловленные современными научными подходами, прежде всего структурно-семиотическим, который позволил

выявить существующие в традиции модели объяснения понятия «прекрасное». Помимо этого, использовались текстологический и сравнительно-типологический метод, которые позволили провести системное исследование мировоззренческого концепта «прекрасное».

Белый цвет чаще всего имеет положительную коннотацию и наряду с красным является один из наиболее значимых цветов в русском народном мировоззрении, также сочетание красного и белого является одной из основных цветовых комбинаций для русского народного ткачества и вышивки, костюма и росписей.

В первую очередь лучше всего положительное маркирование белого цвета можно проследить в иконографии, данный цвет – это символ божественного света, цвет чистоты, святости и простоты, но это же значение ограничивается не только церковным каноном, но и в общем в сознании людей ассоциируется цвет именно с этими характеристиками. На иконах и фресках в белом изображались святые и праведники, то есть люди, живущие «по правде», также белым цветом светились пелены младенцев [1]. Белым цветом также пишутся одежды Христа, как например на иконе «Сошествие Христа во ад» Андрея Рублева или в «Преображение Иисуса Христа пред учениками на горе Фавор» неизвестного иконописца XV века.

Также присутствуют примеры предметов декоративно-прикладного творчества исключительно в белом цвете, так в середине XIX века формируется мстёрская белая гладь, вышивка белыми нитками по белому батисту или маркизету. Для этого вида русского народного шитья характерны мелкие узоры в виде бутонов и гирлянд цветов, что делает изделие с мстёрской белой гладью исключительно легким и изящным. Также один из примечательных образцов русской игольчатой вышивки белым по белому является Кадомский вениз, появившийся при Петре I и предназначавшийся для украшения костюма знатных людей, также белым по белому вышивали в рамках тарусской вышивки и многих других. Также надо отметить, что в традиции в основном кружевные изделия изначально белого и кремового цвета.

Также и в народном костюме чистый белый цвет является признаком высокого социального статуса его владельца, так как белую ткань могли себе позволить только богатые и знатные люди. В остальном роль белого символически отводилась кремовым, льняным и шерстяным тканям.

Однако, при всей статусности белого цвета костюм из исключительно «белой» одежды носили люди в переходные периоды жизни и белый цвет в этом случае означал и отсутствие цвета как такового, и маркировку пограничного состояния человека. Ребенок, не достигший определенного возраста, считается безгрешным, не нуждающимся в исповеди, и носил белую одежду. Старики – люди с точки зрения традиции близкие к иному миру, миру смерти также в ряде локальных традиций носили светлую одежду. В большинстве русских традиций покойника было принято

обряжать в светлые вещи. В русской иконографии души умерших людей изображались в белом, например, на иконе «Успения Богородицы», где Христос сам принял душу матери в виде спеленатого младенца. Также традиционно извещали о смерти вывешивая на избе белый плат или полотенце, которым проходящий покойник сорок дней утирал слезы [4].

Активное использование белого цвета мы наблюдаем в свадебном обряде. И речь не столько об относительно новом явлении, которым является платье невесты, сколько о фате («уали») – покрывале, закрывающем невесту, и о белых платках, которыми закрывают сосватанных девушек. В данном случае белый цвет маркирует статус невесты и ее переходное состояние. Будучи покрытой, она невидима для своего окружения, фата синонимична савану. Она умерла в одном статусе, статусе девичества и возродится в новом качестве – замужней женщины.

Также мы имеем возможность судить о оценке кого или иного явления из лингвистических источников. Так, можем активно наблюдать положительную коннотацию белого цвета в многочисленных прискрипциях «Если белого голубя бросить на пожар, погаснет», «Красный огонь в печи – к морозу; белый – к оттепели», где предметы белого цвета приобретают заведомо положительную характеристику, это также свойственно и описанию внешности «Бела, румяна, да нравом упряма.», «Всего милее, у кого жена всех белее», красота определялась признаками физического здоровья: «Бела, румяна – ровно кровь с молоком». Девушка с белоснежной кожей часто представлялась символом красоты. Значение к белому как к чистому, опрятному видно в поговорках: «К чему бело умываться, коли не с кем целоваться», «Мойся беленько, гости близенько», «Мойся, хоть кожу сотри, а белее воды не будешь», «Как ни мойся, белее снегу не будешь» [5].

Художественном контексте эпитет белый также приобретает значения «красивый, прекрасный», «лучший», «славный, достойный», «милый, любимый», «святой, священный». Эти значения передают значимые эстетические и этические характеристики.

Схожее с иконографическим значением белого цвета как с цветом непорочности мы видим в поговорках: «Этого ни забелить, ни закрасить», «Поганое к чистому не пристанет», «Черное к белому не пристанет», «Выдь на крыльцо, покажи свое белое лицо», «Рука руку моет, и обе белы живут», «Говорит бело, а делает черно», «Бел лицом, да худ отцом» [5].

Предметы белого цвета приобретают заведомо положительную характеристику, и также маркирует положительную коннотацию у животных, например, белые лебеди символизировали красоту, что также связано с фольклорным образом прекрасной девушки-лебедя (царевна-лебедь, дева-лебедь и т.д.). Также интересен образ ворона, который чаще ассоциируется с нечистой силой и имеет негативную коннотацию, но фразеологизм белая ворона, то есть отличная от черной, изначально с положительной коннотацией, используется для обозначения лица,



имеющего поведение или систему ценностей, отличные от других лиц своей общности. Сейчас же обладает двойственным значением, с одной стороны маркирует уникальность, с другой стороны несоответствие нормам.

Белые цветы также приобретали значение чистой и непорочной красоты. Так предание о том, что белые цветки ландыша – слезы морской царевны Чернавы, которая полюбила того самого гуслира Садко. Но у Садко уже была невеста Любава, которую гуслир любил всем сердцем. Поэтому царевна не открыла своих чувств Садко. Только по ночам, сидя на берегу озера, она плакала над своей неразделённой любовью. Вместо слез из её глаз катились крупные белые жемчужины, из которых и прорастали нежные ландыши.

Но более частым и важным является образ белый лилии, которая выступает неизменным атрибутом христианских святых в качестве символа божественной непорочности. В частности, с XVII в. в России появляется иконографический тип Божьей Матери, называемый «Неувядаемый Цвет», где Богородица изображается с цветком в руке, причём часто (особенно на более поздних изображениях) в этом цветке можно узнать белую лилию, символ Богородицы – лилия выросла у Её престола из крови мучениц [6]. Символ безусловно пришел из западной иконографии, но белая лилия как символ богородицы в российской культуре закрепился прочнее, чем роза. Также Богородица с белыми лилиями мы видим на иконах Благовещенья [6].

Хотя нужно отметить, что в Византии лилия воплощала процветание власти императора. Часто цветы лилий украшали причёски или платья, находились в руках девушек, символизируя их непорочность [7].

Также согласно библейскому преданию, лилии появились из слёз изгнанной из эдемского сада Евы. Сама форма цветка и ее части символизируют определенные качества Богородицы: прямота стебля – Божественный ум, белый цвет – чистоту, поникшие листья – скромность, аромат – Божественность, или же тройная лилия могла символизировать троицу и три добродетели (веру, надежду и милосердие) [8].

Как символ чистоты и целомудрия лилия изображается также в руках святого преподобного Моисея Угрина, стяжавшего эти добродетели в жестокой борьбе против плотских искушений.

Белая лилия в качестве символа не оставалась исключительно в рамках иконографической традиции, этот цветок как изысканный и прекрасный был использован в рамках модерна в конце XIX века, который был тесно связан с символизмом, где цветок – это символ красоты, нежности и мимолетности. В декоративных мотивах модерна встречается образ водяной лилии, часто присутствует в оформлении интерьеров, лестничных перил, в архитектурном декоре [9].

Огромные цветы белых лилий изображены на картине М. Якунчиковой «Лилии над городом», где эти прекрасные цветы занимают все

внимание зрителя, а фотография самой художницы с букетом лилий, идущая как пролог к картине, подчеркивала нежность и красоту этих цветов.

По мимо художественной красоты и нравственной чистоты белый цвет также использовался в политической трактовке, символизируя царскую власть. Понятие «белый царь» было известно еще до революции 1917 года, так, в «Повести о осьмом соборе» датируемый началом 1440-х годов Симеона Суздальского употребляется выражение царь всея Руси, что одновременно указывало титул русского монарха – царь, и где возможна связь с «Белой Русью» как обозначение Русского государства. Бытование близости белого цвета с государственной властью также зафиксировано в Толковом словаре В. Даля, где он писал, что русские называли белыми «веру, царя и отечество». В пословицах концепт белый зафиксирован как символ Руси, родины: «На белой Руси не без добрых людей», «Матушка Москва белокаменная, златоглавая, хлебосольная, православная». И выходит, что отсюда интерпретация этой идеи через словосочетание типа «белая гвардия» в противоположность «красной» революционности [3].

Итак, белый цвет в русской традиционной культуре и в культуре в целом чаще всего наделен положительной семантикой. Он связан с такими понятиями чистота, изящность и красота, и это находит свое отражение в народном мировоззрении и проявляется в образцах древнерусской живописи, в традиционном текстиле, в интерьере домов и народных костюмах, авторской живописи т.д.

#### **Список использованных источников:**

1. Дульнева Т. М. "Цвет в древнерусской иконописи, его символика и значение" / Национальные приоритеты России, № 4 (31), 2018, – С. 92–99.
2. Лебедева Г. Н. "Символика цвета в русской традиционной культуре" / Царскосельские чтения, № III, № XV, 2011, – С. 142–146.
3. Душенко К. В. "Красные и белые: символика цвета в политическом языке" / Символическая политика, № 3, 2015, – С. 255–297.
4. Бузин В. С. "Белый и черный цвета в атрибутике русского народа" / Современная научная мысль. 2017. №5, – С. 6–4.
5. Даль В. И. Пословицы и поговорки русского народа. / URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 22.10.2022).
6. Макарова Инна Сергеевна Образы лотоса и лилии в мифологических системах востока и запада / Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2013. №4. – С. 99–106.
7. Толмачева У., Ромах О. В. Семиотичность образа цветка в культуре / Аналитика культурологии. 2010. №16.
8. Солоницына Марина Николаевна Символика лилии в европейской художественной культуре / Концепт. 2015. №S18. – С. 1–5.
9. Леонова Н. Е. Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И.Ф. Анненского / Вестник НовГУ. 2010. №56, – С. 40–43.

© Кондакова Е.А., 2022

УДК 74.01/09

## КОНСТРУИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ МОДНОЙ ИНДУСТРИИ

Кондакова Ю.В., Гомбоева С.Б.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова», Екатеринбург*

В современном мире на фоне процесса глобализации обостряется проблема сохранения культурной самобытности и национальной идентичности человека. В последнее время все больше людей возвращается к корням, чтобы сохранить историю и искусство народов многонациональной страны, тем самым, проявляя интерес к духовным и культурным ценностям, способствующим возрождению традиций и утверждению культурного кода. Переосмысленные в современном ключе национальные традиции дают возможность вернуться к истокам, что можно выразить посредством моды, рассказывая миру о себе.

Национальная идентичность или национальное самосознание – это чувство «нации как связанного целого, представленного уникальными традициями, культурой и языком» [1]. Данное понятие ассоциируется с такими определениями как самобытность, устойчивость, преемственность, отождествление и осознание своей национальной принадлежности и характеризуется качественной определенностью [2]. Одним из ярких показателей идентичности является национальная одежда, которая представляет визуальное повествование, свидетельствующее о местности, традициях и народных промыслах, менталитете и духовности нации.

Интегрируя элементы национальной одежды в современный костюм, важно сознавать, что в каждый элемент заложен свой смысл и своя история, которая проявляется через традиционные способы создания тканей и декора, крой, форму и силуэт, орнаменты и колористическое решение, тем самым подчеркивая принадлежность к конкретной нации. Это становится одним из способов культурной коммуникации, передачи информации и трансляции системы национальных ценностей.

На примере апелляции к творчеству Жени Ким можно проследить формирование национальной идентичности и ее проявление в дизайне костюма. Женья Ким – основательница марки J.Kim создала свой бренд на основе совокупности корейско-узбекских культурных кодов. В своих коллекциях дизайнер демонстрирует органичность и естественность использований ремесленных техник народов Узбекистана и интеграцию традиционных техник, форм и декора с современными формами костюма (рис. 1).



Рисунок 1 – Коллекция J. Kim

Национальная идентичность включает множество компонентов, чтобы создать единое семиотическое поле, состоящее из системы знаковых средств, таких как язык, традиционные формы поведения, национальные традиции, мифы, национальные образы, символика, знаки и др., тем самым, обеспечивая их взаимопонимание и повседневное взаимодействие.

Ю.А. Кожевникова в своей работе «Кризис национальной идентичности в глобализирующемся мире» рассматривает национальную идентичность как «комплекс различных измерений и атрибутов» [3] и как глубоко укоренившееся символическое пространство, в котором общность людей становится национальной, способной отличать себя от «чужих» и создавать свою культуру и систему морально-общественных ценностей, культурных норм и идеалов. Визуализировать общность и отличия можно путём апелляции к семиотической сфере.

Семиотическая система культуры воспринимается как одна из форм коммуникации, где культурные явления становятся системой символов и знаков. Знаковые системы или языки культуры включают в себя такие факторы как язык, письменные тексты, традиции, искусство, обряды, и декоративно-прикладное искусство, благодаря которому ряд обычных предметов приобретают смысл, чтобы передать информацию (символическое значение вышивки, орнаментов на одежде, керамике, архитектурных форм жилых домов и др.) [4].

Так, например, ливанский дизайнер Салим Аззам известен как рассказчик, который со страстью и точностью вплетает истории своей родины в каждое созданное им изделие. Вышивка является неотъемлемой частью одежды и играет важную роль в становлении идентичности дизайнера. Вышивка включает в себя обращение к истории, культуре и ценностям целого народа, а также внутреннему миру человека. При интерпретации вышивки как элемента национальной одежды в современном костюме, она зачастую используется просто как декор и редко применяется в целях передачи смысла, сохранения традиции или рассказа истории. В коллекциях Салима (рис. 2) вышивка создается вручную с использованием традиционных техник по его иллюстрациям, что позволяет сохранять богатое наследие и передавать его новым поколениям.



Рисунок 2 – Коллекция Salim Azzam

У культуры могут быть разные определения, но содержание любой культуры выражается через язык, представляющий собой систему знаков или кодов, благодаря которому можно передавать информацию между собой. Система знаков является одним из способов сохранения социальной информации и передачи ее из поколения в поколение. Характерно, что в 2015 году кириллица стала трендом у зарубежных дизайнеров, использующих соответствующие логотипы и слоганы на брюках и рубашках (рис. 3), что можно встретить у Moschino, Vetements, Loewe и др.

Законодателем данной тенденции является Гоша Рубчинский, использовавший такие надписи как «Готов к труду и обороне», «спорт» и др. Американский дизайнер Херон Престон использует надпись «стиль» и помещает на не характерные места для логотипа такие как воротник или манжеты толстовки. Японский дизайнер G.V.G.V для своей коллекции выбрал красный и черный цвета как символы России и в качестве принтов взял серп и молот, добавив такие слова на кириллице, как «спорт», «молодежь», «красный» и «черный».



Рисунок 3 – Примеры надписей на кириллице у зарубежных дизайнеров

Таким образом, можно сделать вывод о том, что национальную идентичность можно выразить посредством использования в современной модной одежде традиционных техник вышивки, орнаментов, традиций создания тканей, способов кроя и др.

Внедрение культурных кодов в современный костюм дает возможность рассказать об истории народа, культуре и ценностях, где в каждом элементе заложен смысл, и открывается уникальная возможность позиционирования российской моды на международном рынке. Национальные традиции, орнаменты, история и культура могут стать частью ДНК бренда.

#### **Список использованных источников:**

1. Хренов Н.А. Искусство и цивилизационная идентичность: учеб.пособие. М.: Наука, 2007. 275 с.
2. Велилаева, Л. Р. Понятие «национальной идентичности»: теоретико-литературный аспект исследования // Universum: филология и искусствоведение. – 2020. – № 6(73) [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42996085> (дата обращения 01.11.2022).

3. Кожевникова Ю.А. Кризис национальной идентичности в глобализирующемся мире: автореф. дис. ...канд. философ. наук. Москва: 2012. 22 с.

4. Пашкова, Н. И. Культурный код – символический язык культуры // Язык и культура (Новосибирск). – 2012. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20390330> (дата обращения: 01.11.2022).

© Кондакова Ю.В., Гомбоева С.Б., 2022

УДК 75.047

**ИМЕНИЕ БОРОК  
В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В.Д. ПОЛЕНОВА  
1890-1900 гг.**

Кондратьева О.А.

Научный руководитель Арутюнян Ю.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры», Санкт-Петербург*

Вторая половина XIX века в Российской Империи – это время расцвета изобразительного искусства и значительных перемен в нем, когда под влиянием различных событий отечественной истории окончательно сложилось и укрепилось реалистическое направление в живописи. Под его влиянием оказались художники-пейзажисты, которые ставили перед собой задачу эмоционального и глубоко содержательного показа национальной природы, как бы увиденной глазами самого народа. Таковым является Василий Дмитриевич Поленов – мастер так называемого «пейзажа настроения», реформатор отечественной пейзажной школы, привнесший «понимание пленэрного этюда как самостоятельного произведения» [1, с. 3].

Пейзажам В.Д. Поленова посвящено довольно много исследований, однако в научной литературе не рассматриваются работы художника 1890-1900 годов, за исключением полотен «Ранний снег» (1891 г.) и «Золотая осень» (1893 г.). Эти работы были написаны в его собственном имении Бёхово в Тульской губернии, которое позднее получило название Борок. Как отмечает В.С. Манин, «пестроватые картины приокских мест обидно, но заслуженно затерялись в обилии пейзажных произведений рубежа веков» [2, с. 38]. По этой причине выбранная тема является актуальной.

Целью настоящего исследования является анализ пейзажных работ В.Д. Поленова 1890-1900 годов, показывающих виды его собственного имения Борок в Тульской губернии. Для достижения этой цели необходимо с помощью формально-стилистического анализа, исторического и иконографического исследований решить следующие задачи: собрать и

проанализировать сведения о вышеуказанных полотнах, описать эти работы и выявить их характерные черты.

Имение Борок, расположенное на высоком берегу Оки, Василий Поленов приобрел в 1890 году. Решение о покупке связано со многими обстоятельствами: это и проведенное детство на природе в имении отца под названием «Имоченицы», и время препровождение в усадьбе Абрамцево у С.И. Мамонтова в обществе ярких деятелей культуры и искусства того времени. В эти моменты он полюбил красоту бескрайних русских полей и густых лесов, стал восхищаться атмосферой деревни, о чем не раз писал в своих письмах: «Как Европа и ни хороша, а Россия в деревне мне милей в сто тысяч раз» [3, с. 263].

Приобретение собственного имения позволило художнику продолжить поиски целостного обобщенного образа русской природы, начавшиеся еще в 1870-е годы. За то время, что Василий Поленов провел в Борке, он написал большое количество произведений.

Вид на Оку – это основной мотив, присутствующий практически во всех картинах данного периода. В.Д. Поленова поражала красота приокских долин, поэтому он часто выходил на пленэр, на холмистые берега реки, стремясь запечатлеть природу этой местности. Здесь он возвращается к «чистому», панорамному пейзажу, одухотворенному присутствием человека [4, с. 409-412]. В этих работах художник стремился через всю красоту и умиротворенность природы этой местности показать поэзию тихих уголков русской природы. Для художника было важно, чтобы «искусство давало счастье и радость, иначе оно ничего не стоит» [3, с. 243], поэтому его пейзажи наполнены солнцем, воздухом и радостным настроением, чему поспособствовала сильная любовь к своему имению.

Поленов пишет приокские долины с разных точек зрения, в основном с крутого берега реки, в разные времена года. В этих пленэрных работах появляются основные характерные элементы: извилистая спокойная река, холмистые берега, уходящие к горизонту дали. Почти все они довольно камерные, небольших размеров и написаны маслом на картоне, реже на холсте. Многие из них смело можно назвать этюдами еще и из-за техники исполнения: художник не уделяет внимания деталям, пишет природу обобщенными плоскостями. Красочный слой часто неравномерный: где-то краски положены густо, видна отчетливо фактура мазка, а где-то холст просвечивается или не закрашен вовсе. Эти работы можно сопоставить с творчеством импрессионистов, которые, выходя на пленэр, стремились зафиксировать момент и впечатление от увиденного, использовали чистые, яркие цвета, которые смешивали прямо на холсте, и наполняли свои произведения светом и воздухом. Все это применимо и для описания пейзажных работ В. Д. Поленова 1890-1900 годов.

Любимым временем года художника было лето, поэтому многие из полотен данного периода показывают природу именно в летние месяцы. К

подобным произведениям можно отнести следующие работы: «Ока летом» (1890-е, Саратов), «Ока. Летний день» (1890-е, ГТГ), «Ока близ Тарусы» (1890-е, Краснодар), «Часовня на берегу Оки» (1893, Ростов) и другие. В.Д. Поленов пишет эти произведения на горизонтально растянутых полотнах и изображает местность с высокой точки зрения, разворачивая панораму живописной природы долины Оки. В его работах можно увидеть спокойную извилистую реку, зеленые поля и леса, холмистые дали и чистое голубое небо. Линия горизонта здесь расположена высоко, что позволяет охватить как можно больше пространства, показывая красоты приокских долин. Художник выбирает теплую цветовую гамму и делает акцент на богатстве красок, среди которых преобладают зеленые, синие и коричневые оттенки, изменяющиеся под воздействием окружающей атмосферы, что сближает эти работы с творчеством импрессионистов.

Достаточно большим корпусом произведений представлены осенние пейзажи: знаменитая «Золотая осень» (1893, Поленово), «Долина Оки» (1902, Ульяновск), «Ока. Вечер» (1903, Харьков), «Ока осенью» (1903, Поленово), «Ока. Церковь» (1897, Поленово) и другие. Здесь изображена ранняя пора этого времени года. Поленов показывает, как под лучами еще греющего осеннего солнца переливаются постепенно опадающие листья, какое многоцветное звучание имеет природа в эти моменты. Здесь он словно ставит перед собой задачу показать атмосферу той самой пушкинской «Золотой осени» с ее «в багрец и в золото» одетыми лесами. Но в его картинах это далеко не унылая пора: произведения наполнены мажорным звучанием, уютом и спокойствием. Этот эффект достигается и подбором ярких теплых красок, среди которых доминируют желтые, голубые и зеленые оттенки, и спокойной общей композицией, где тихая широкая река, плавно изгибаясь, уходит к самому горизонту.

Реже В.Д. Поленов обращался к зимнему пейзажу. Он написал несколько вариаций знаменитого полотна «Ранний снег» (1891, ГТГ), а также виды одного и того же холма, получившие названия «Зима» (1890, Астрахань) и «Зимний пейзаж. Бёхово» (1897, Поленово). Эти работы уже лишены того веселого настроения, которым проникнуты другие работы. Однако в их несколько мрачном серо-синем колорите, в изображении расстилающихся приокских далей с высокой точки зрения чувствуется суровость русской зимы, монументальность и величие национальной природы.

Важно отметить, что среди всех этих полотен не встречаются весенние пейзажи. О вероятных причинах отсутствия таких произведений можно лишь предполагать. Возможно, атмосфера ранней весны не вдохновляла художника, а, может быть, в это время В.Д. Поленов редко посещал свое имение, находясь то в Москве или Петербурге, то в заграничных поездках, о чем говорит сохранившееся эпистолярное наследие мастера [3].



Часто в полотнах 1890-1900 гг. можно встретить мотив тропинки, которая ведет свое начало от нижнего края произведения куда-то вдаль, в лесную чащу, или к какому-то сооружению. Таковой является картина «Часовня на берегу Оки» (рис. 1). Здесь дорожка ведет к небольшой одноглавой деревянной часовне, на главке которой ярко горит последний луч уходящего солнца. Таким приемом Поленов создает активную иллюзию глубины пространства и словно ведет диалог со зрителем, приглашая его насладиться долинами реки Оки.



Рисунок 1 – В.Д. Поленов. Часовня на берегу Оки. 1893 г. Холст, масло. 24 × 43 см. Ростов, Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль».

Отдельно можно выделить работы, где художник изображает собственный дом и мастерскую, получившую название «Аббатство». Многие из них связаны с последним десятилетием жизни В.Д. Поленова, когда он занимался разработкой общедоступного провинциального музея в своей усадьбе. Одной из ранних работ, в которой художник изображает свой дом, является этюд «Большой дом» (рис. 2). Здесь, как и в аналогичных произведениях, он пишет в летний солнечный день белоснежную усадьбу на возвышенности и открывающиеся пейзажные дали, показывая красоту окружающей местности. А яркий теплый колорит несет то радостное и умиротворенное настроение, которое стремился своими полотнами подарить зрителю художник.



Рисунок 2 – В.Д. Поленов. Большой дом. 1899 г. Холст на картоне, масло. 9,3 × 6,0 см. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.

Подводя итог, следует еще раз отметить, что В.Д. Поленов в своих поздних пейзажных работах 1890-1900 годов предстает художником, который показывает особую поэзию тихих уголков русской природы на примере приокских долин в собственном имении Борок. В этих небольших импрессионистических по своей сути красочных пленэрных этюдах раскрывается то чувство любви, с которым художник относился к своей усадьбе и к окружающей ее природе. Все это помогло наполнить полотна солнцем, воздухом и тем радостным настроением, которое он хотел передать каждому зрителю. Ведь «искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит» [3, с. 243].

### **Список использованных источников:**

1. Королева С. Василий Дмитриевич Поленов, 1844 – 1927. – Москва: Директ-Медиа: Комсомольская правда, 2010. – 48 с.
2. Манин В. С. Пейзажное творчество Поленова // В. Д. Поленов и русская художественная культура второй половины XIX – первой четверти XX века. – М.: СПб.: Лет. сад: Гос. Третьяк. галерея, 2001. – С. 33-39.
3. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: Хроника семьи художников: Письма, дневники, воспоминания / под ред. А. И. Леонова. – Москва: Искусство, 1964. – 838 с.
4. Копшицер М. И. Поленов. – СПб.: Азбука, 2019. – 480 с.

© Кондратьева О.А., 2022

УДК 7.05

## **ГЕНЕРАТИВНЫЙ ДИЗАЙН КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ**

Конева А.С., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современные реалии все больше и больше привлекают дизайнеров, конструкторов и архитекторов использовать новейшие технологии в создании своих проектов. Автоматизация части этапов дизайнерского проектирования вынуждает находить значительное количество новых методов и подходов для более быстрой, точной и качественной реализации проектных задач. Актуальность данного исследования состоит в оглашении инновационного подхода к дизайнерскому проектированию, который позволяет синтезировать человеческие идеи и качество компьютерной реализации.

Исследовательская работа нацелена на изучение понятия «генеративный дизайн», описание его использования, выявление преимуществ метода и рассмотрение актуальных примеров использования подхода в современных реалиях.

Понятие генеративного дизайна появилось еще в 1960-х годах, но наибольшего применения достигло в последние десятилетия. Этим понятием можно охарактеризовать синергию человека и вычислительной машины – компьютера, которая является не просто инструментом в руках проектировщика, а полноценным участником процесса [3].

Генеративный дизайн – это инновационный подход к технологии проектирования реальных и виртуальных объектов в различных областях дизайна и искусства в целом с участием сложного математического ядра, с помощью которого в короткий срок реализуются несколько вариантов

задуманного проекта, отвечающего необходимым заданным характеристикам [4]. Это могут быть как готовые предметы дизайна, так и подосновы для разработки более выигрышного и актуального варианта.

Сила и удобство генеративного дизайна в современном технологичном мире несоизмерима. Именно благодаря ему вместо того, чтобы начинать вручную отрисовывать идеи из головы или проектировать САПР (Системы автоматизированного проектирования) на основе имеющихся знаний, дизайнеры и инженеры могут ввести в программу генеративного проектирования цели проекта вместе с параметрами требования к производительности или пространству, материалу, методу производства и ограничения по стоимости. Так, по сути, только узнав проблему и желаемый итог, компьютер может предоставить множество практичных и легко производимых вариантов дизайна, полностью соответствующих введенным критериям.

Метод генеративного дизайна имеет массу преимуществ в области проектирования индустриальной промышленности, которые нельзя ни отметить. Так важными плюсами являются: экономия не менее 20% времени создания проекта, что напрямую ведет к увеличению прибыли и сокращает время вывода продукта на рынок; увеличение творческих возможностей проектировщика, ведь генеративный дизайн может предоставить больше неординарных и выигрышных по форме и размеру решений, чем человеческий разум; возможность консолидации деталей, что позволяет объединить несколько отдельных деталей в одну более сложную форму, которая будет так же легко изготавливаться с помощью аддитивного производства, что уменьшает количество деталей, упрощает создание объекта, цепочку поставок, технологического обслуживания и значительно снижает стоимость производства; возможность ослабления веса деталей для достижения инновационного облегчения; возможность предоставления большого количества разнообразных моделей, которые будут созданы в рамках указанного в задачах бюджета с минимальными потерями; возможность более быстрого обнаружения высоконагруженных или слабых мест модели, что позволяет делать проектирование более качественным.

В качестве наглядного примера использования генеративного дизайна в промышленности можно рассмотреть компанию Airbus, которая смогла уменьшить вес одной детали – перегородки – в самолете на 45%, что составило без малого 30 кг. Деталь оказалась наиболее удачной в плане прочности, а это снижение веса способствовало хорошему уменьшению расхода топлива, что равносильно тому, чтобы убрать с дорог 96 000 автомобилей на год. Объект представлен на рис. 1.

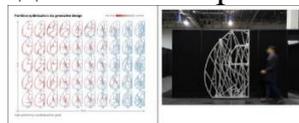


Рисунок 1 – Аэрокомпания Airbus, перегородка для самолетов

Также ярким примером послужит японская компания WILL, которая использовала генеративную конструкцию, чтобы уменьшить вес аккумуляторного отсека – самая тяжелая часть портативного моторизованного инвалидного кресла – на 40%, что значительно увеличило портативность, а также снизило конечную стоимость производства за счет уменьшения количества деталей в объекте. Объект представлен на рис. 2.



Рисунок 2 – Компания WILL, портативное моторизованное инвалидное кресло

Таким образом, можно сделать вывод, что генеративный дизайн, объявивший о себе лишь в 1960-х гг., а активно показавший себя лишь в 21 веке, имеет значительное влияние во многих областях искусства и дизайна современности. Дизайнеры нашли разнообразные пути и принципы внедрения технологий генеративного дизайна таким образом, чтобы выйти за рамки стандартных подходов и при этом в короткие сроки получить оптимизированный, выгодный и гарантированно реализуемый результат благодаря взаимодействию человека и программы.

#### **Список использованных источников:**

1. Метелик Т.С. Генеративный метод проектирования и способы его реализации в графическом дизайне // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1. №2(6). С. 1.

2. Генеративный дизайн - будущее инженерии? [часть 2]/ [Электронный ресурс] Интернет-блог Stankoff.RU. 2021. – Режим доступа: <https://www.stankoff.ru/blog/post/466>

3. Давид Айвазян Будущее инженерии: что такое генеративный дизайн и как его использовать/ [Электронный ресурс] RB.RU. 2021. – Режим доступа: <https://rb.ru/opinion/generativnyj-dizajn/>

4. База знаний: Генеративный дизайн в Autodesk Fusion 360/ [Электронный ресурс] ИЕСОФТ. 2022. – Режим доступа: <https://www.iesoft.ru/it/autodesk/generativnyy-dizayn-v-autodesk-fusion-360/>

5. Как устроено творчество машин: примеры применения генеративного дизайна/ [Электронный ресурс] Интернет-блог ukitAL. 2018. – Режим доступа: [https://ukit.ai/blog\\_ru/kak\\_ustroeno\\_tvorchestvo\\_mashin\\_primery\\_pri\\_menenija\\_generativnogo\\_dizajna/2018-03-06-23](https://ukit.ai/blog_ru/kak_ustroeno_tvorchestvo_mashin_primery_pri_menenija_generativnogo_dizajna/2018-03-06-23)

6. Генеративный дизайн – новый творческий инструмент в руках дизайнеров/ [Электронный ресурс] Журнал о дизайне и технологиях BORDER. 2022. – Режим доступа: <https://jborder.ru/stati/generativnyj-dizajn-stanet-novym-tvorcheskim-instrumentom-v-rukax-dizajnerov/>

© Конева А.С., Куртова К.Г., 2022

Константинова А.А.

Научный руководитель Дубова А.А.

*Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования «Национальный исследовательский университет  
«Московский институт электронной техники», Москва*

Научный материал посвящен обзору концепта разработки комбинированных кресел «Нимфея», представляющих собой комплект мебели для оснащения детских центров. Кресла «Нимфея» предназначены для оборудования детских развлекательных зон в специализированных центрах отдыха для посещения детей с родителями. Комплект мебели состоит из 3 частей: кресла для матери, кресла для ребенка, платформы, на которой располагаются кресла. Устройство и функционал кресел позволяют создавать различные комбинации расположения основных элементов относительно друг друга.

В настоящее время торговые центры обладают развитой досуговой инфраструктурой. Частью этой инфраструктуры являются зоны детского досуга. Однако, не все подобные площадки учитывают удобства сопровождающих взрослых.

В свете данной проблемы становится актуальной разработка проекта мебели, предназначенной для комфортного расположения родителя, ожидающих детей [1-3]. Основными пользователями разработанной мебели будут матери, имеющие детей разного возраста, включая детей грудного возраста. Наличие в развлекательных центрах такой мебели избавит семью от необходимости возить повсюду с собой детскую коляску.

Образ комплекта «Нимфея» навеян формой знаменитого стула Tulip Ээро Сааринена, скульптурной мебелью Гаэтано Пеше и, одновременно, образностью мебели группы «Мемфис» (рис. 1).



Рисунок 1 – Внешний вид комбинированной мебели «Нимфея»

Основные составляющие разработанного комплекта мебели: кресла для матери; кресла для ребенка; платформы.

Платформа представляет собой круг, благодаря чему, детское кресло может менять свое положение относительно центра платформы и кресла матери, ориентированного каким-либо образом [4, 5]. Детское кресло расположено на одной опоре и имеет возможность поворачиваться на 360° (рис. 2). Также, конструкция предполагает три положения наклона спинки,

которые легко меняются и прочно фиксируются, принимая форму колыбели, высокого детского кресла или стула для детей постарше (рис. 3).



Рисунок 2 – Габаритные размеры мебели «Нимфея»

Для дополнительной фиксации ребенка, детское кресло обеспечено 5-точечной системой крепления, используемой в детских удерживающих системах [6, 7]. Опора детского кресла, снабжена шарниром, который позволяет ей «сломаться», приближая таким образом сиденье максимально близко к креслу матери. Так кресло становится более удобным в использовании, за счет создания множества различных комбинаций расположения основных элементов относительно друг друга.



Рисунок 3 – Механизм работы детского стула

Корпуса кресел комплекта «Нимфея» выполнены из формованного стекловолокна, что делает конструкцию не только надежной, но и удобной в уходе. «Внутренняя» часть снабжена подушками в текстильном исполнении. Платформа, опоры и каркасы кресел окрашены таким образом, чтобы нивелировать видимую разницу в фактуре металла и пластика.

Таким образом, комбинированная мебель «Нимфея» станет новым словом в обеспечении детского и семейного досуга.

#### **Список использованных источников:**

1. ГОСТ 20400-2013. Продукция мебельного производства. Термины и определения - М.: Изд-во стандартов. – 2013. – 57 с.
2. ГОСТ 19917-2014. Мебель для сидения и лежания. Общие технические условия - М.: Изд-во стандартов. – 2014. – 32 с.
3. Бобиков, П.Д. Изготовление художественной мебели – Москва: Высшая школа, 1978. – 256 с.
4. Грашин, А.А. Дизайн унифицированных и агрегатированных промышленных изделий. Теория, методика, практика: дис. ... д-ра искусствоведения / ВНИИТЭ. – Москва, 2002. – 286 с.
5. Курбацкая, Т.Б. Эргономика. В 2-х частях. Часть 1. Теория: уч. пособие. – Казань: Казанский федеральный университет, 2013. – 213 с.
6. Рекомендации по внешнему благоустройству и озеленению городов, включая малые архитектурные формы. – М.: Стройиздат. –1988. – 47 с.
7. Рунге, В.Ф. Эргономика в дизайне среды / В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. – Москва: Архитектура - С, 2005. – 329 с.

© Константинова А.А., 2022

**RESTORATION OF PLASTIC**

Константинова В.Д., Авезова Б.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Contemporary art often requires modern materials. Therefore, the question of plastic restoration is extremely affecting humanity today. This topic has not been given enough attention for a long time. Like any other materials, plastic is also susceptible to aging. In this article, we will talk about the destruction of polymers.

The art of the 20th - 21st centuries is developing rapidly, and artists often turn to plastic as a material for creating their masterpieces. However, plastic has long been considered as not a noble material, and there is very little scientific development in the field of restoring and improving plastic items. Therefore, in the near future, the question of preserving art objects – made of this material - and methods of their restoration may become critical.

One of the most important discoveries of the 19th century was polymers, on the basis of which plastics are created. Thanks to its properties, the new material has conquered almost all spheres of society. So, you can trace the demand for plastic on the example of the puppet industry. According to Timoshenkova A.M, if the beginning of the 20th century was characterized by the products made of celluloid and gutta-percha, then in the 40s of the 20th century, dolls made of polyvinyl chloride, a type of plastic, appeared and became very popular [1].

Today, plastic art is becoming more necessary day by day. For example, in 2014, an exhibition of contemporary Japanese art called The Charm of Things was held at the General Staff Building of the Hermitage. Most of the exhibit consisted of plastics. According to the article about art experiments and safe plastic, very often artists turn to the topic of material recycling. Since 1983, a group of European artists, Cracking Art Group, has been placing animals made of recycled plastic in different cities in order to attract society to the problem of environmental pollution [2].

However, if we look at this topic from the museum perspective, we can see that already in the 10s of the 21st century, plastic objects of the last century were already rare, and collectors and some museums were ready to pay big money for the first German dolls, the first Barbie, old phones and designer things. Despite the frivolous attitude to plastic products, they are subjects to natural aging, like all materials

Polymer aging is a change of material properties under the influence of environmental factors and chemical and physical processes. It is known that the sun's rays have a particularly strong effect on plastics. Surface oxidation of the materials, partial decomposition of polymers, change in organic components and color, and cracks may occur. The nature of the changes depends both on the nature of the polymer and on the type of impact on the material. The aging processes of polymers are divided into physical (reversible), which often lead to a deterioration in the mechanical properties of polymers, and chemical, which lead to a change in the molecular structure, and are irreversible.

Also, many objects of decorative art made of plastics were damaged during their existence. They were often looked upon with disdain. Unfortunately, in most cases, an item, that was broken or impaired from time to time, was simply thrown away and replaced with a new one. It also led to the loss of a large layer of plastic art monuments. If the art of polymers continues to be treated as carelessly, then in a few decades only memories will remain of the first plastic products. Also, restoration, as the art of preserving monuments, must turn its attention to this problem today.

However, the plastic art objects are very different in size, shape, and functionality. It is due to the diversity of the nature of polymers, which allows plastics to differ significantly in their properties, aging and destruction mechanisms. These factors open up the opportunity for specialists to explore not only the historical part of using plastic in art, but also the chemical side of the issue of preserving products from this material. Each class of plastics will require a different approach.

The first material - Natural Rubber (NR) - is elastomer, rubber. Natural rubber is produced from plants and is classified as a polymer. Some polymers exist naturally and others are produced in laboratories and factories. Natural rubber is one of the most important polymers for human society. It is an essential raw material used in the creation of several thousand products. It is used in medical devices, aircraft and car tires, clothes, toys, etc. Marina Arias and Peter J. van Dijk devoted their work to studying the properties of this material [3]. Natural rubber is obtained from latex, which is produced by many plants. Some plants also contain rubber: a milky liquid. The properties of rubber include high strength, exceptional flexibility, good electrical insulation, and it is resistant to many aggressive substances. However, this material has its disadvantages. With aging, it gradually loses or changes color. The material has some stickiness and then hardens and becomes brittle. In addition, NR deforms, loses its elasticity, and plaque and cracks appear on the surface.

Another very enjoyable thing to create is plasticized polyvinyl chloride (PVC-P). It is a white fragile solid material in powder form or granules. Due to its properties, such as lightweight, durable, low cost and easy processable, PVC is now replacing many traditional building materials. Flexible PVC is formed by the addition of plasticizers to PVC, which lower the crystallinity.



Its great advantages are low cost, resistance to shock and ignition, good electrical insulation properties, and resistance to many chemicals [4]. However, monuments of art made of such material should only be stored separately from all other exhibits. First, this material needs to maintain certain temperatures. It decomposes at high temperatures. Secondly, as objects age, they can become sticky and ruin other art objects. PVC can shrink, warp, harden, and coat over time. It requires special supervision.

The third segment of plastic monuments is formed by Cellulose nitrate (CN) products. They are cellulose esters. Cellulose nitrate is highly flammable and has poor performance in heat and sunlight. The solubility of cellulose nitrate in various solvents depends on the degree of substitution. This type of plastic poses a particular problem for restorers. During its hydrolysis, nitric acid is produced and a corresponding odor appears. Cracks or crystals may form on the monuments and the surface may become damp. And of course, this material turns yellow. Therefore, such items should be stored in cool and ventilated places.

Now, a few words about the relative of cellulose nitrate – that is acetyl cellulose. Cellulose acetate is used as a base in photography, as a component in some coatings, and as a frame material for eyeglasses; it is also used as a synthetic fiber. Its advantages are strength, transparent color and brilliance. However, acetic acid is produced during the degradation of the monument, and this accelerates further destruction. The breakdown symptoms are the same as Cellulose nitrate. Cold storage is required.

Polyurethane is the fifth element among the most common plastics in art. Polyurethane has many useful properties: elasticity, low abrasion, high strength, high pressure capability, resistance to many solvents and acids. There are several types of it existed. Polyurethane degrades the fastest way. Elastomers lose their elasticity over time, and tears appear. Conventional polyurethane degrades in the light, especially in UV rays. Ester polyurethanes undergo hydrolysis. They need low humidity to grow.

In this regard, complex requirements are imposed on plastic materials for restoration work in terms of color, setting time, average density, wet and dry strength. During the restoration of plastic monuments, the existing historical values are preserved. I would like to sum everything up using the words of Severtsev M.M. and Isakov S.S., whose opinion I value. The main skill of a specialist is to select and correctly use all available means for the exact restoration of a cultural heritage place, taking into account the peculiarities of certain types of building materials [5].

#### **Список использованных источников:**

1. Тимошенкова А.М. Актуальность реставрации предметов декоративно-прикладного искусства из пластика. / Тимошенкова А.М., Щипина Р.В. // Общество – наука – инновации: Сборник статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции / Отв. редактор: Сукиасян А.А. – Иркутск, Стерлитамак: АМИ, 2019. - Ч.2. - С.185-188.

2. Филатова Е. В. Безопасный пластик. Арт-эксперименты / Филатова Е.В., Карпова О.В. // Материалы VIII Международной научно-практической конференции. / Отв. редактор: ТЮМЕНЦЕВА Е.Ю. – Омск, Омский государственный технический университет. – 2021. - С. 397-403.

3. Marina Arias, Peter J. van Dijk. What is Natural rubber and why are we searching for new sources - Текст: электронный // Frontiers [сайт]. –July 19, 2019. - URL: <https://kids.frontiersin.org/articles/10.3389/frym.2019.00100#KC1>

4. Comprehensive Guide on Polyvinyl Chloride (PVC) - Текст: электронный // omnexus.specialchem.com [сайт]. – December, 2022. - URL: <https://omnexus.specialchem.com/selection-guide/polyvinyl-chloride-pvc-plastic>

5. Северцев М.М. Материалы и их применение в реставрации и реконструкции. / Северцев М.М., Исаков С.С.– Текст: электронный // Постулат - 2019. - № 6. – С. 184-185. – URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/2685-2714-1-PB.pdf>

© Константинова В.Д., Аvezова Б.С., 2022

**УДК 747.012**

## **К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ДОМАШНЕГО ОФИСА**

Кормилицына А.П., Леонтьева И.Г.

*Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный технический университет», Омск*

Домашний офис – это место, отведенное в месте проживания человека для служебных целей. Удаленная форма занятости в настоящее время актуальна, как никогда. Современная организация труда представляет собой работу заказчика и исполнителя на значительном расстоянии друг от друга. При помощи современных средств связи происходит процесс обсуждения технического задания и выполнение поставленных задач. К основным задачам реализации удаленного доступа сотрудников относят наличие специальных программ и сервисов, доступ к единой системе со всеми документами, бесперебойную работу мессенджеров для общения с командой. Удаленная работа, другими словами, дистанционная, позволяет сотруднику состоять в штате компании, работать по трудовому договору и получать зарплату. В то время как фриланс (удалённая кратковременная работа с разными заказчиками), указывает на отсутствие постоянного работодателя и не регулируется Трудовым кодексом РФ.

Актуальность исследования заключается в массовом переходе специалистов разных сфер, в том числе и дизайнеров, на удаленный режим работы. Цель исследования – рассмотреть основные требования к организации рабочего места в домашнем офисе.

Интерес к развитию идеи удалённой работы получил распространение еще в начале 1980-х. Сегодня люди ищут финансовые возможности,

которые не ставят под угрозу гибкость и независимость, которые многие смогли испытать во время пандемии. Отчет Upwork Future Workforce Report за 2021 год обращает внимание, что 40,7 миллионов специалистов планируют перейти на удаленную работу в ближайшие пять лет [1]. Удаленная форма занятости решила не только проблему обеспечения работой население сельских районов, но и трудности с транспортным обеспечением. Удаленный сотрудник, как правило, представляет собой стандартного работника организации, который выполняет целый ряд обязанностей, но из дома, без посещения офиса. Исходя из «Трудового кодекса Российской Федерации» от 30.12.2001 N 197-ФЗ, с таким человеком заключается отдельный договор о дистанционной работе [2]. Дистанционная работа стала особо актуальна в период пандемии, когда более 54% российских предприятий и компаний перешли полностью или частично на удаленный режим работы. Удаленно стали выполнять заказы многие художники и дизайнеры в режиме «онлайн» (англ. online – «на линии»). Компании, которые выстраивают удаленное сообщество, уже сейчас могут сообщить о снижении текучести кадров на 25% [3]. Удаленные работники, по мнению многих компаний, меньше подвержены стрессу, более сосредоточены и, как следствие, более продуктивны.

Для комфортной работы в домашних условиях нужно продумать множество нюансов, начиная от выбора места расположения, мебели и заканчивая освещением. В первую очередь, функциональное пространство должно быть четко обозначено, чтобы оно воспринималось пользователем как «рабочее» [4].

При выборе локации стоит подумать над расположением рабочего стола, лучшим вариантом остается расположение стола в простенке сбоку от окна (рис. 1). Таким образом, естественное освещение с дополнительным искусственным создаст поток света в нужном, комфортном глазу, направлении.



Рисунок 1 – Рабочее место

Рабочая зона должна дополнять имеющийся дизайн интерьера. Желательно убрать из пространства отвлекающие предметы, а вместо них разместить мотивирующие плакаты или доску для крепления важных заметок. При современной планировке и отсутствии внутренних перегородок, рекомендуется зонировать рабочую зону при помощи мобильных конструкций. Для вариаций зонирования подходят деревянные выдвижные перегородки, стеллажи открытого или закрытого типа, растения в больших вазонах (рис. 2). Зонирование определяет рабочую атмосферу, которая способствует увеличению работоспособности.



Рисунок 2 – Зонирование

Также можно обустроить балкон или лоджию, переоборудовав в мини-офис (рис. 3). Концентрация в отдельно отведенном для работы месте, позволит полноценно работать и концентрироваться на процессе.



Рисунок 3 – Зона на балконе

Подобный вид занятости на дому имеет ряд недостатков [5]:

удаленная деятельность, в отличие от работы в офисе, требует большей самоорганизации и мотивации, большей дисциплины и отдачи;

работа на дому несет риск обмана недобросовестным работодателем, необходимо письменно оговаривать детали сотрудничества, условия и размер заработной платы;

удаленная работа «стирает границы» работы и отдыха, так как нет четкого графика;

связь с коллективом становится слабее, появляется недостаток живого общения;

двигательная активность человека во время работы вне офиса значительно снижается.

Однако подсчеты исследователей Global Workplace Analytics, указывают на возрастание количества удаленных сотрудников в мире за последние 10 лет на 91%.

Данные фирмы TalentLMS, которая провела опрос среди 450 фирм по всему миру, указывают на то, чтобы достичь максимальной эффективности удаленной работы, необходимо соблюдать следующие рекомендации.

Во-первых, удаленный сотрудник должен соблюдать рабочий график, то есть, трудиться по плану, который определила для него компания. Важным условием является тот факт, что удаленные работники должны присутствовать «онлайн» в рабочем процессе, что и офисные сотрудники компании.

Во-вторых, использование современных приложений для унифицированных коммуникаций и совместной работы не должно вызывать затруднений у виртуальной рабочей группы.

В-третьих, большинство респондентов, опрошенных TalentLMS, указывают, что одним из важных навыков, которым должен обладать сотрудник удаленной группы, является навык общения в географически

рассредоточенной команде. В зависимости от целей, разделяют цели общения по электронной почте, для других – обмен сообщениями в Skype for Business или Slack, для третьих – голосовое общение.

В-четвертых, необходимо уметь сосредоточиться, работая из дома, кафе или коворкинга. Недавно подведенные итоги исследования компании Buffer, показали, что около 16% удаленных сотрудников не могут полностью сосредоточиться, работая из дома.

В-пятых, один из самых важных навыков удаленного сотрудника – способность управлять собственным временем. Тайм-менеджмент позволяет планировать рабочий день заранее, составлять списки важных задач, грамотно расставлять приоритеты.

Эксперты признают удаленную работу успешной формой организации труда. Эффективные методы удаленного труда дают возможность наладить тесную коллективную работу, несмотря на географическую рассредоточенность команды.

Таким образом, удаленная работа сотрудников является мощным международным трендом. Количество удаленных рабочих групп растет по экспоненте. Сегодня удаленная работа перспективное занятие, наблюдается успешный карьерный рост удаленных сотрудников, как в крупных компаниях, так и в небольших фирмах. Важно понимать, что наиболее важные навыки, которыми должен овладеть успешный удаленный работник – тайм-менеджмент, организационные навыки, коммуникация, самодисциплина [6]. Помимо навыков, необходимо создать идентичную атмосферу, которая будет способствовать появлению свежих идей. При оборудовании рабочего места дома, крайне желательно создать полноценную рабочую атмосферу, столовые приборы и другие лишние атрибуты будут сильно отвлекать от процесса.

#### **Список использованных источников:**

1. Как наши клиенты внедряют инновации в Upwork. – URL : <https://www.upwork.com/blog/how-our-customers-drive-innovation>

2. Федеральный закон от 30.12.2001 № 197-ФЗ (ред. от 07.10.2022) «Трудовой кодекс Российской Федерации». – URL : [https://www.consultant.ru/до3.сument/cons\\_doc\\_LAW\\_34683/](https://www.consultant.ru/до3.сument/cons_doc_LAW_34683/) – ст. 312.1.

3. Исследование TalentLMS. Вы обучаете своих удаленных сотрудников? – URL : <https://www.talentlms.com/blog/remote-work-statistics-survey-2019/>

4. Оформляем рабочее место для «удаленки»: советы эксперта. – URL : <https://www.elledecoration.ru/how-to/design-tips/raboochee-mesto-dlya-udalenki-sovety-eksperta/> (дата обращения: 1.11.2022).

5. Дизайн квартиры онлайн: Что важно учесть заказчику. Электронный научно-практический журнал. Статья практикующего дизайнера. – 2016. – URL : <https://www.houzz.ru/statyi/kak-dizayneru->

rabotaty-udalенno-i-что-vazhно-uchesty-zakazchiku-stsetivw-vs~67980321  
(дата обращения: 01.10.2022).

6. ТОП-5 советов для эффективной организации удаленной работы сотрудников. URL : <https://plantro.ru/news/2019102/top-5-sovetov-dlya-effektivnoj-organizaczii-udalенnoj-raboty-i-sotrudnikov/> (дата обращения: 06.10.2022).

© Кормилицына А.П., Леонтьева И.Г., 2022

УДК 76

## УПРАВЛЕНИЕ ВНИМАНИЕМ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ ПРИ ПОМОЩИ ВИЗУАЛЬНОГО ДИЗАЙНА

Кормилицына А.П.

Научный руководитель Леонтьева И.Г.

*Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный технический университет», Омск*

Актуальным направлением при разработке практически любого продукта становится визуальный дизайн. Умение видеть и понимать, что является действительно подходящим – важный навык. Сегодня говорится о том, что дизайн должен быть в первую очередь функциональным, удобным и понятным. Долгое время Дональд Артур «Дон» Норман – известный специалист в области когнитивистики, дизайна, соучредитель и консультант Nielsen Norman Group, проповедовал исключительно такой функциональный подход к дизайну. Однако сегодня активно транслируется мнение, что взаимодействие с приятным и красивым интерфейсом визуально привлекает больше.

Современный мир постепенно начинает управлять вниманием пользователей при помощи визуально привлекательных продуктов. Задача рационального пользователя – различать и понимать, какими способами доносится та или иная «фишка». Для понимания необходимо декомпозировать понятие крепкого макета. Подход задействует основы типографики, формы, цвета, композиции, иерархии, ритма и т.д.

Абсолютно любой продукт содержит на упаковке буквы, текст, шрифт. Типографика неотрывно следовала за технологией. Книгопечатание породило антикву, XX век и технологии дали развитие гротеску, в свою очередь, первые компьютеры определили развитие пикселей [1].

Принято, что для комфортного чтения обычно используется 7-10 слов. Слишком короткая строка подает информацию не полно, не раскрывает смысл. В свою очередь, длинная строка, нарушает восприятие. На зрительное восприятие типографики также влияет и интерлиньяж. Расстояние между строками должно быть оптимально комфортным для глаза, чтобы текст не терял ясности, а внимание – фокуса.

Базовые геометрические формы являются основой для макета. В макете продукта часто встречаются кнопки, текстовые блоки и другие графические примитивы. Среди форм выделяют точку, линию, плоскость, объем. Если абстрагироваться, интерфейс продукта состоит из графических примитивов. Например, интерфейс «Яндекс Музыка» состоит из точек иконок меню, линий меню, плоскостей обложек. Таким образом, любую подобную модель можно декомпозировать на простейшие геометрические фигуры.

Цвета имеет субъективную эмоциональную окраску и характеризуется своей длиной волны [2]. Субъективное воздействие цвета находит отражение в истории человека. Действительно, ранее считалось, что красный цвет заставлял думать об опасности, синий и зеленый цвета приземляли и успокаивали. Такой социокультурный фон нашел отражение и в интерфейсах. Таким образом, все ошибки и другие «опасные» действия, которые нужно закрыть, удалить выделяют красным цветом, безопасные – зеленым.

Композиция интерфейса тесно связана с форматом «рамкой», внутри чего создается дизайн. Как правило, это либо экран компьютера, либо вытянутый прямоугольник экрана мобильного телефона. Как правило, взгляд человека фокусируется в определенных местах формата, называемых геометрическими силовыми линиями (рис. 1). Дизайнер, используя расстановку объектов на силовых линиях, притягивает взгляд пользователя. Так, силовые линии фокусируют взгляд человека в центр. Несимметричные сложные композиции позволяют дизайнеру самому создавать силовые линии, с помощью которых можно управлять вниманием пользователя.

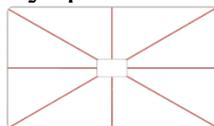


Рисунок 1 – Силовые линии



Рисунок 2 – Контраст форм

Иерархия определяет то, какой объект главный, а какой второстепенный. Главные задачи иерархии: расставить акценты, направить внимание, управлять потребителем. Функцию распознавания главного и второстепенного выполняет контраст. Контраст может выстраиваться исходя из размера, цвета, формы, плотности, перспективы или движения (рис. 2) [3].

Ритм в композиции формата позволяет достичь баланса или привести в движение дизайн. Чтобы упорядочить дизайн, необходимо использовать сетку или модульную структуру. Модульная сетка помогает достичь согласованности элементов, установить связи между ними и задать

визуальную систему и помочь пользователям ориентироваться. Существует множество видов и конфигураций сеток: от примитивных «клеточек» до сложносочиненных структур с разными расстояниями между горизонталями и вертикалями [4].

Ячейки хранят единицы информации, к примеру, текстовые блоки. Сетка способна повышать взаимодействие пользователя и создателя. Информация, поделенная на четкие блоки, имеющая иерархию привлекает внимание человека. Модульные сетки активно стали применять дизайнеры в середине XX века в верстках книг и журналов.

В качестве проектной разработки был реализован визуальный дизайн обложки для онлайн-магазина в сфере продвижения в социальных сетях (рис. 3). Главным требованием заказчика выступило желание создать адаптивную под разные социальные сети обложку. Картинка должна была содержать названия магазина, рекламируемой сети, услуги и визуальный ряд. Также, обложка должна формировать в глазах пользователя узнаваемый бренд и быть визуально привлекательной для продаж.



Рисунок 3 – Дизайн обложки



Рисунок 4 – Обложка конкурентов

Таким образом, заказчик получил функциональный, удобный и понятный дизайн, который полностью раскрыл все конкурентные преимущества и выделил его среди остальных дизайн-продуктов. Дизайн обложки предусматривает шрифт без засечек для более комфортного чтения (гротеск), содержит понятный графический интерфейс в виде распределённых блоков визуальной и текстовой информации. Цвет обложки соответствует цветовой характеристике социальной сети «Telegram». Композиция интерфейса фокусирует взгляд пользователя на особо значимых блоках. Главные задачи иерархии расставляют акценты по мере их значимости: использованы контрасты размера, цвета и перспективы. По сравнению с обложкой подобной услуги у конкурентов, можно сделать вывод, что грамотно реализованный визуальный дизайн способствует лучшему восприятию и управлению вниманием потребителя (рис. 4).

Хороший дизайн в первую очередь инновационный, делает продукт удобным, соблюдаются эстетические требования. Дизайн – это инструмент решения какой-либо повседневной задачи, не должен быть навязчив. Он должен учитывать потребности разных людей, людей с плохим зрением, с



инвалидностью, людей разного пола, другими словами, хороший дизайн экологичный.

Таким образом, эффективный визуальный дизайн способен удержать внимание пользователя на странице, заинтересовать его и выгодно подавать контент. Оригинальность и общее впечатление от дизайна напрямую зависит от распределения пустого пространства, шрифта, симметрии, а также взаимоотношения между элементами страницы [5].

#### **Список использованных источников:**

1. Королькова А. Живая типографика. М: IndexMarket, 2021. – С. 113.
2. Иттен И. Искусство цвета. – М: Издатель Дмитрий Аронов, 2018. – С. 3.
3. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе. Издание 9. – М: Издатель Дмитрий Аронов, 2021. – С. 14.
4. ТОП-11 принципов использования сеток в графическом и веб-дизайне. – URL : <https://ux-journal.ru/top-11-printsipov-ispolzovaniya-setok-v-graph-i-web-dizajne.html> (дата обращения: 01.11.2022).
5. Как при помощи дизайна управлять вниманием пользователей? – URL : <https://infogra.ru/design/kak-pri-pomoshhi-dizajna-upravlyat-vnimaniem-polzovatelej> (дата обращения: 30.10.2022).

© Кормилицына А.П., Леонтьева И.Г., 2022

**УДК 658.512.23**

### **ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ РУССКИХ МОТИВОВ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ**

Корнилова И.Д., Добрякова О.П.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В декабре 1701 г. вышел указ Петра I «О ношении всякого чина людям немецкого платья и обуви и об употреблении в верховой езде немецких сёдел». Приказано было носить иностранные одежды придворной знати и чиновникам и ещё большинству москвичей и жителей других городов. Так же реформа затронула и женский костюм: сарафаны и рубахи ушли на задний план, в новой моде женщины должны были одеваться в французские платье с глубокими декольте, одежда претерпела европеизацию. Именно поэтому модельеры обращаются к крестьянскому костюму, как источнику истинного русского костюма.

Русский народный костюм не оставался неизменным, а развивался вместе с ходом истории, приспособляясь к новым условиям жизни. На формирование костюма и его особенностей влияли географическая среда и климатические условия, хозяйственный уклад и местные культурные

традиции. Из года в год существует интерес к русскому традиционному костюму. Народный костюм – это бесценное неотъемлемое достояние культуры народа, накопленная веками. Русский костюм включает в себя синтез различных видов декоративного творчества.

Когда создаются новые коллекции одежды в русском стиле, то идёт процесс творческого переосмысления традиционного костюма с учётом современных условий. Художники-модельеры используют мотивы традиционного орнамента, цвета, простоту народного кроя – конструкцию русской рубахи и косоклинного сарафана. Отсюда ведут свое происхождение различные конструкции проймы и оката – низкие проймы, рубашечный покрой рукава.

Так с давних пор дизайнеры разных стран занимались созданием коллекций одежды по мотивам русского народного костюма с применением различных новшеств. Поль Пуаре – французский дизайнер, был очарован русским костюмом и поэтому он зазвучал в его новых моделях, представленных публике в 1910-1914 году в Париже. После поездки в Россию в 1911 году он вводит в моду украинские вышивки и казачьи сапожки.

В 1920-х гг. стали популярны платья, расписанные анилиновыми красителями в стиле русского лубка, что являлось отголоском костюмам, созданным Н. Гончаровой и М. Ларионовым для балетов Дягилева.

Дизайнер Надежда Ламанова создаёт новые варианты одежды современной советской женщины, основанные на национальном костюме. В 1925 году участвовали во Всемирной выставке декоративного искусства в Париже платья из кустарных тканей. И данная коллекция получила Золотую медаль.

В 1945-1949 годах наблюдается яркое обращение к народному костюму, активное использование традиционных вышивок. Одной из причин активного использования народного искусства в этот период было чувство патриотизма, усиленное победой в Великой отечественной войне (рис. 1).



Рисунок 1

В 50-е годы мотивы русского костюма идут на убыль, а вот в начале 60-х годов акцент делается на силуэт. Появляется такой силуэт, как трапеция. Он напоминал силуэтную форму старинного русского сарафана (рис. 2).



Рисунок 2

Началось распространение стиля «à la russe». Этот стиль утвердился в моделировании как в нашей стране, так и на мировом уровне. Русский модельер Вячеслав Зайцев в своем творчестве постоянно использовал народные мотивы, много декора, орнамента, буйство цвета, наглядно демонстрируя необходимость данного стиля.

Чаще всего в отделке костюма в русском стиле используется геометрический орнамент, вышитый швом «крест». Славянские орнаменты состояли из геометрических фигур, в основе которых – квадрат или ромб.

Наряду с традиционными способами отделки костюма дизайнеры применяют инновационные методы. Российский дизайнер Алёна Ахмадуллина, вдохновляющаяся русскими сказками, создала свой бренд в 2001 году, а в 2005 вышла на мировой рынок. Она не изменяет собственному стилю и сегодня, представляя миру свою интерпретацию русского фольклора. Так в коллекции на 2017-2018 года Алёна использовала цифровую печать принтов.

Бренд-дизайнер Ирина Батькова тоже решила воплотить народные сказки в жизнь. Для этого она основала компанию «Sirinbird», создающую шелковые платки с принтами по мотивам самых известных сказок, в узорах проглядывают мотивы самых известных фольклорных произведений русского народа. Весь дизайн Ирина разрабатывает сама, после чего отправляет свои творения на одну из самых старейших фабрик Италии, чтобы мастера вручную перенесли узоры на шелк (рис. 3).



Рисунок 3

Быстрая мода подразумевает под собой быстрое обновление ассортимента марки несколько раз в сезон, именно поэтому какие-либо сложные формы и орнаменты делаются проще, чтобы это можно было сделать быстрее. Но всё же в своём большинстве к русскому костюму обращаются не масс-маркеты.

Как отмечает кандидат философских наук Бакшаева О.А. в своей диссертации: «Отрыв традиций от обновления и развития не только превращает живые культурные ценности в мертвые музейные экспонаты, но и призывает людей жить по законам идеализированного, воображаемого прошлого». Воспроизводство и трансляция традиционных достоинств народной одежды неотделимы от их переосмысления и обновления. С

каждым годом дизайнеры стараются придумывать и использовать новые технологии при создании костюмов, но при этом частично возвращаясь к старинным традициям.

Анализ коллекций одежды, созданных по мотивам национального костюма, выявил различные творческие методы авторов применения традиционных элементов в современных изделиях. Наиболее часто используемые способы отделки – вышивка и печатные рисунки, так же применяются аппликации текстилем, мехом и кожей, 3Д-пэчворк, перфорации. В результате исследований появилась необходимость в создании собственной коллекции моделей одежды по мотивам русского костюма с использованием машинных вышивок, макраме и других декоративных приемов, чем автор статьи и занимается в настоящее время (рис. 4).



Рисунок 4

#### **Список использованных источников:**

1. Садова С.В., Черокова А.В. Элементы традиционного народного костюма в современной одежде // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – № 6. – С. 39-39;

2. [https://tass.ru/spec/fashion?utm\\_source=yandex.ru&utm\\_medium=organic&utm\\_campaign=yandex.ru&utm\\_referrer=yandex.ru](https://tass.ru/spec/fashion?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru)

3. Соснина, Н.В., Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия/Н. Соснина, И. Шангина. - СПб.: Искусство, 2006.- 400 с., ил.

4. РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА Толчева Юлия ГОУ СПО «Старооскольский техникум технологий и дизайна» г. Старый Оскол, Россия

5. Картавая, М. Н. Использование традиционных славянских орнаментов в отделке современного костюма с использованием термотрансферной печати / М. Н. Картавая. – Текст: непосредственный // Техника. Технологии. Инженерия. – 2017. – № 1 (3). – С. 54-57.

6. Справочник "Мужики и бабы (мужское и женское в русской традиционной культуре)" (Санкт-Петербург, "Искусство-СПБ", 2005)

© Корнилова И.Д., Добрякова О.П., 2022

## ВОПРОСЫ ЭКОЛОГИИ В РАМКАХ СОВРЕМЕННОЙ FASHION-ИНДУСТРИИ

Коробкина Е.П.

Научный руководитель Балланд Т.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна», Санкт-Петербург*

На сегодняшний день одной из самых актуальных проблем является проблема бесконтрольного загрязнения окружающей среды в результате человеческой деятельности. Стоит отметить, что значительный вред экологии наносит и модная индустрия, являясь одним из главных источников загрязнения. Производство современного текстиля во многом зависит от нефтехимических продуктов, и на легкую промышленность приходится до 10% мирового выброса парниковых газов, происходит непрерывное загрязнение воды и почвы [1]. Концепция быстрой моды – массовое производство по низким ценам и быстрое обновление ассортимента предприятий несколько раз в сезон. Сегодня она наиболее распространена на рынке. Это стало причиной возникновения очередного экологического кризиса – глобального избытка одежды [2].

Данная проблема получила широкое распространение и требует принятия мер по ее устранению. Человечеству необходимо сформировать новое экологическое мышление, перейти от старых норм потребления к новым стандартам взаимодействия человека и окружающей среды.

Разного рода экологические кризисы возникали на протяжении всей истории техногенного развития человечества, однако наиболее интенсивный этап воздействия человека на окружающую среду начался в конце XIX века. Понятие «экологический кризис» впервые возникло в 1960-х – 1970-х годах в развитых капиталистических странах, вследствие обострения противоречий между стремительным развитием промышленности и защитой окружающей среды. Мода остро реагирует на изменения в социальной среде. Проблема экологии нашла отражение в «экологическом стиле», сформировавшемся в конце 1970-х гг. во многом благодаря молодым людям, позиция которых заключалась в отказе от благ цивилизации и укреплении связи с природой. Основными принципами, которые продвигались данным стилем в одежде, являлись натуральный волокнистый состав тканей, естественная палитра цветов и ручная работа.

В конце XX века в модном сообществе были предприняты меры для реализации идей экологической направленности. Знаковым событием, послужившим толчком к принятию подобных мер и поводом задуматься о сохранении окружающей среды, стало появление на публике Жаклин

Кеннеди, одной из самых популярных женщин своего времени и законодательницы моды, в пальто из настоящих шкур леопардов в 1961 году. Автором, разработавшим это пальто был дизайнер Олег Кассини. Данный костюм вызвал огромный спрос на шкуры по всему миру, что почти привело к экологической катастрофе – полному истреблению популяции леопардов. К 1969 году было убито 250 тысяч леопардов ради производства шкур, поэтому в США был принят закон, запрещающий ввоз леопардовых шкур в страну и их продажу [3]. После этих событий дизайнеры начали отказываться от использования кожи и меха животного происхождения. Это была, безусловно, благоприятная тенденция, однако меха и кожа животного происхождения были заменены на ткани и материалы из синтетических полиамидных, полиэфирных, полиакрилонитрильных волокон, небезопасные для окружающей среды, а это не лучшая альтернатива [4].

Франко Москино, основатель и дизайнер модного дома Moschino, в 1994 году представил коллекцию одежды «Ecouture» в поддержку защиты прав животных [5]. Однако в ассортимент данной коллекции входили предметы одежды, выполненные из пластика. Сегодня известно, что производство и переработка пластика наносит вред окружающей среде: только 5% пластика эффективно перерабатывается, весь остальной его объем оказывается на свалках или сжигается, попадает в природные экосистемы, загрязняя их [6].

И на сегодняшний день вышеописанная проблема все еще не решена: пагубное влияние модной индустрии на окружающую среду носит значительный характер. Быстрая мода, концепция которой используется преимущественно брендами массового потребления, приводит к увеличению объема продаж, что подразумевает под собой экономию на материалах и рабочей силе, а также наносит вред экологии [7]. В этом случае неизбежно перепроизводство: в год предприятия модной индустрии производят 100 млрд. изделий, и на данный момент в мире уже 90 млн. тонн текстильного мусора. Производство одежды увеличилось на 400% за последние 20 лет [8].

Однако, концепции быстрой моды сегодня противостоят идеи устойчивой моды. Устойчивая мода подразумевает изменение принципа потребления: отказ от производства вещей короткого срока пользования, переработку материалов и задает новый вектор дальнейшего развития модной индустрии, подразумевающий ответственное отношение к окружающей среде и прививающий новую этику потребления [9]. Кроме того, необходимо формирование у потребителей нового «экологичного» типа мышления, принципиально отличающегося от поколениями формировавшегося неразумного потребления. В этой связи самым важным шагом в обозначенном направлении является просвещение, донесение корректной информации до людей и подчеркивание степени серьезности

проблемы. Потребитель способен вынудить массовые предприятия изменить траекторию развития в сторону экологизации производства.

Помимо глобальных изменений в политике и технологиях производства массовых предприятий, необходимо на государственном уровне развивать культуру секонд-хендов и повторного использования предметов одежды, способствующих устойчивому развитию. Некоторые страны (например, Германия) имеют высокие показатели (75%) сбора текстиля для повторного использования [10], который обычно экспортируется в страны с низким уровнем развития. Кроме того, важно поддерживать развитие локальных брендов, занимающихся кастомизацией и апсайклингом. Эти два направления подразумевают вторичное использование материалов и вещей, обновление их внешнего вида и функций, повышение их ценности (рис. 1).



Рисунок 1 – Применение апсайклинга; VINA весна-лето 2022, Balenciaga весна-лето 2021, Marni весна-лето 2021

Одним из новых направлений устойчивого развития также является цифровая мода. Дизайнеры и художники создают виртуальные коллекции, которые можно продемонстрировать, примерить и купить в сети Интернет в режиме реального времени. Это виртуальные предметы одежды, представленные в трехмерном формате и созданные с помощью специальных цифровых программ (например, CLO 3D). Согласно статистике, каждый 10-й человек покупает одежду только для создания контента в социальных сетях. Цифровая мода может способствовать решению проблемы чрезмерного потребления и существенно сократить затраты ресурсов на производство товаров. Она также позволит индустрии моды снизить количество отходов как минимум на 10% (что составляет 15 млрд. единиц одежды в год) [11].

В 2021 году дизайнером португальского происхождения Ольской был запущен бренд eco-friendly одежды Ecoolska. В том же году бренд выпустил первую коллекцию «Recycle your life» (рис. 2), полностью изготовленную из материалов, приобретенных в секонд-хенде. Кроме того, выпущенная коллекция была оцифрована – люди могут примерять эту цифровую одежду и менять свой имидж каждый день, не нанося вреда окружающей среде.



Рисунок 2 – Коллекция «Recycle your life», Ecoolska, 2021

Важно отметить пользу цифровой моды и для брендов массового производства одежды. 3D-образ проектируемого изделия существенно сокращает затраты на его производство: во время отработки 3D-модели вместо 2-3 образцов в материале понадобится только один. В масштабах крупных предприятий это значительно способствует сокращению перепроизводства. Кроме того, цифровая мода позволяет брендам в оптимальном количестве производить ассортимент, адаптированный к потребительскому спросу. Некоторые зарубежные бренды представляют новую коллекцию сразу в 3D, предлагая пользователям сделать предзаказ, таким образом оценивая потенциал каждой модели ассортимента на целевой аудитории, а затем уже формируют окончательную матрицу ассортимента для массового производства в оптимальных количественных пропорциях, существенно сокращая свои затраты» [12].

С задачей просвещения потребителей относительно проблемы экологии эффективно справляются ведущие мировые бренды высокой моды. В последние годы на мировых подиумах закрепились тенденции на eco-friendly одежду, и можно выделить глобальный тренд, связанный с заботой об окружающей среде. Эта благоприятная тенденция в первую очередь несет просветительскую пользу как заявление о проблеме, а также она способствует переориентации потребителей на проблемы экологии, что является важнейшим условием в борьбе за сохранение окружающей среды.

#### **Список использованных источников**

1. EARTH.ORG: Fast Fashion Pollution and Climate Change [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://earth.org/fast-fashion-pollution-and-climate-change/>, – Загл. с экрана (дата обращения 02.11.2022)

2. Bloomberg: The Global Glut of Clothing Is an Environmental Crisis [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://www.bloomberg.com/graphics/2022-fashion-industry-environmental-impact/>, – Загл. с экрана (дата обращения 02.11.2022)

3. FWD: История леопардового принта: почему мы до сих пор от него без ума? [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://fw-daily.com/istoriya-leopardovogo-printa-pochemu-myi-do-sih-por-ot-nego-bez-uma/>, – Загл. с экрана (дата обращения 31.10.2022)

4. Lektsii.org: История возникновения синтетики [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://lektsii.org/6-92015.html>, – Загл. с экрана (дата обращения 02.11.2022)

5. VOGUE RUSSIA: самый влиятельный журнал мод в мире [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://www.vogue.ru>, – Загл. с экрана (дата обращения 01.11.2022)

6. Гринпис Германия: Тайм-аут для быстрой моды [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://www.greenpeace.org/archiveinternational/Global/international/briefi>



ngs/toxics/2016/Fact-Sheet-Timeout-for-fastfashion.pdf, – Загл. с экрана (дата обращения: 02.11.2022)

7. Филатова Е.В., Лагутина В.В. Экологизация потребления – тренд современной моды // Экологические проблемы региона и пути их разрешения. Материалы XII Международной научно-практической конференции / Под ред. Е.Ю. Тюменцевой. 2018. С. 146-151.

8. Sustain your style: What's wrong with the fashion industry? [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://www.sustainyourstyle.org/en/whats-wrong-with-the-fashion-industry>, – Загл. с экрана (дата обращения 01.11.2022)

9. Печкунова И.А., Ваниева О.В. Устойчивое потребление и принципы «медленной моды» в контексте дизайна // Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» / 2019

10. Morlet A, Opsomer R, Herrmann S, Balmond L, Gillet C, Fuchs L (2017) A new textiles economy: redesigning fashion's future [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: [https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/A-New-Textiles-Economy\\_Full-Report.pdf](https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/A-New-Textiles-Economy_Full-Report.pdf), – Загл. с экрана (дата обращения 03.11.2022)

11. Eoolska: Digital Fashion [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://eoolska.com/en/digital-fashion/>, – Загл. с экрана (дата обращения 03.11.2022)

12. New Retail: Цифровая одежда: будущее моды или тренд одного дня [Электронный ресурс]. – Режим доступа свободный: <https://new-retail.ru/tehnologii/>, – Загл. с экрана (дата обращения 03.11.2022)

© Коробкина Е.П., 2022

## УДК 7.021.22

### ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНИКИ «ФОТОБАШ» В КОНЦЕПТ-АРТЕ

Королева Е.И., Вараксина Л.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном мире фотография является очень распространенным и востребованным повседневным видом искусства, однако фотография может использоваться не только как средство для передачи действительности, но и в качестве прикладного инструмента для создания совершенно новой реальности. В этой статье будет рассматриваться тема о прикладной стороне фотоискусства в современном мире, конкретнее: роль техники фотобаш в

сфере концепт-арта. Целью статьи является изучить историю возникновения техники и её особенности.

Для начала стоит рассказать о том, что же такое фотобаш и концепт-арт. Фотобаш (фотобашинг – от англ. photo – фото и bash – разбить) – это техника создания изображения посредством использования фотографий и средств цифрового рисования, где фотография используется для прямого наложения на элементы рисунка с последующей доработкой при помощи различных инструментов графических редакторов для использования в концептуальных разработках. Концепт-арт (от англ. concept – понятие/идея; art – искусство) – это отдельное направление в искусстве, вид проектирования, предназначенного для визуализации и конкретизации идеи произведения, создаваемой на начальной стадии разработки проекта. Концепт-арт широко применяется в игровой индустрии, в кинематографе при разработке различных ландшафтов, дизайна персонажей, наполнения сцен по световому, цветовому и смысловому решениям. Так же существует такое понятие, как промо-арт, который отличается от концепт-арта завершенностью и проработанностью деталей, то есть является готовым рекламным продуктом. В то время как концепт-арт таковым не является и нужен для облачения идеи в форму, где не важна детализированность, но необходимо сведение о цвете и форме, где могут присутствовать неряшливые мазки и малая обобщенная детализация.

Предположительно, термин «концепт-арт» был введен в 1930-х годах студией Walt Disney Feature Animation. Однако стоит упомянуть о том, что еще до появления самого термина «концепт арт» у самых истоков изобразительного искусства стоят идеи, облеченные в эскизы, чертежи, наброски и так далее. В качестве примера можно привести эскизы и чертежи различных аппаратов Леонардо Да Винчи, по которым в будущем, исследователями были сделаны реально существующие модели. Для того, чтобы рассказать о появлении термина фотобаш стоит обратить внимание на историю фотографии, в которой именно благодаря аналоговому фотомонтажу и инструментам классического изобразительного искусства, принципы которых легли в основные функции и алгоритмы современных цифровых редакторов изображений, стало возможным появления такого вида изобразительного искусства, как диджитал-арт (цифровое искусство) и всех сопутствующих видов обработки и различных техник редактуры и создания изображений.

Появление техники фотобаш связано с возникновением феномена фотоманипуляции, именно с того момента, как человек начал редактировать полученное изображение при помощи метода фотографирования: ретушь, использование мультиэкспозиции, применение различных способов проявления изображения при помощи химии, можно отсчитывать начало пути к зарождению цифровой фотообработки. Один из отцов фотомонтажа – Генри Пич Робинсон, который также является одним из основателей

течения пикториализма в фотоискусстве, которое стремилось привнести в фотографию элементы классической живописи, с целью доказать, что фотография является столь же равноправным видом искусства, что и классическая живопись; он изобрел уникальную технологию фотомонтажа – комбинированную печать, которая позволяла накладывать множество негативов, чтобы сформировать многоплановое изображение.

К методам создания концепт-арта можно отнести: применение правил композиции, метод от пятна, метод «Line art», применение текстурных кистей, применение прикладных техник (3D, kitbash, photobash, matte-painting).

Основными функциями техники фотобаш являются: экономия времени художника, текстурирование объекта, детализация изображения, поиск композиции.

При выборе фотографий для этой техники необходимо обратить внимание на источник света и его силу, необходимый ракурс и правильное разрешение фотографий.

Применение таких техник как фотобаш, на первый взгляд, казалось бы, не требует серьезной художественной подготовки, ведь художник просто склеивает, разрезает и накладывает фотографии друг на друга, чтобы получить новое изображения. Однако технику фотобаш определённо необходимо использовать в сопряжении со знаниями классических художественных законов и приемов, ведь чтобы изображение, составленное и текстурированное фотографиями начало «работать», необходима композиция, имеющая гармоничную структуру.

Грамотное использование схем и приемов построения композиции, таких, как правило третей, золотое сечение и т.п., позволяют создавать убедительную иллюзию пространства и реальности объектов.

Работая в технике фотобаш необходимо помнить о проблеме авторского права. Эта проблема является краеугольным камнем в любом виде интеллектуальной собственности, в том числе и искусства. Отношения между созданием и использованием произведений регулируются законом. Авторское произведение облагается авторским правом в течение жизни создателя и в течение 70 лет после его смерти, в дальнейшем переходя в достояние общества. В качестве фотоматериалов для техники фотобашинга можно использовать следующие материалы, не нарушая закон: собственные фотоматериалы, изображения с бесплатных фотостоков/фотобанков, имеющих лицензию на использование и изменение, фотоматериалы, на использование которых получено разрешение автора (правообладателя), изображения из платных фотостоков\фотобанков, с лицензией на использование и изменение (нередко имеют бесплатные паки с фотографиями, изображения, доступные по лицензии Creative Common.

Техника фотобаш является мощным инструментом в руках современного художника, которая при умелом её использовании способна

как существенно дополнить и обогатить уже существующий замысел произведения, так и оказать существенную помощь при создании задуманного концепта.

**Список использованных источников:**

1. Белугина А.С. КОНЦЕПТ-АРТ В КИНОИНДУСТРИИ И ИНДУСТРИИ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР. ПОНЯТИЕ КОНЦЕПТА // Материалы VIII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» URL: <a href="https://scienceforum.ru/2016/article/2016020925">https://scienceforum.ru/2016/article/2016020925</a>

2. Кардапольцева В.Н. Концепт АРТ / В.Н.Кардапольцева, Е.В. Алексейцева // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. –Т. 2. №3. – С. 9-10.

3. Смит, Йен Хейдн –Главное в истории фотографии. Жанры, произведения, темы, техники/Йен Хейдн Смит; [пер. с англ. Анны Агаповой]. – 4-е изд. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2021. –224 с. : ил. – (Главное в истории)

© Королева Е.И., Вараксина Л.А., 2022

УДК 745/749

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОЗАИКА:  
ОТ ДРЕВНОСТИ ДО РЕАЛИЙ  
СОВРЕМЕННОГО «ИНСТАГРАММНОГО» МЫШЛЕНИЯ**

Королькова С.А., Громова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Техника мозаики как термин в переводе с латинского – посвящение музам. Такое возвышенное название прекрасно подходит удивительному искусству, позволяющему создавать самые разнообразные и необыкновенные произведения. Более строгое определение мозаики – это вид декоративно-прикладного искусства, формирующий изображение путем компоновки, выкладки и закрепления на основе поверхности кусочков смальты, камня, керамической плитки и прочих материалов. Данная техника часто используется в качестве декоративного оформления предметов интерьера, а также служит украшением для мебели.

Всю жизнь люди стремились к прекрасному, изобретая различные техники для облагораживания окружающего мира. Точное происхождение мозаики неизвестно, однако предположительно мозаичное искусство берет свое начало со времен античной шумерской цивилизации. Еще в IV тысячелетии до н.э. серость и невзрачность их жилищ подтолкнула жителей

Древней Месопотамии начать украшать фасады и стены домов, дворцов, храмов обожженными глиняными стержнями со шляпками разных цветов, создавая рисунки геометрических форм, в результате чего и появились первые образцы мозаики.

Во время раскопок Древнего Коринфа в археологическом слое V в. до н.э. были обнаружены фрагменты галечных мозаик с изображениями зооморфных и мифических существ, украшенные рисунками растительного орнамента и геометрическими фигурами. Самым впечатляющим предметом творчества того времени является «Штандарт из Ура» – аллегорическое изображение войны и мира из драгоценных материалов (мозаика лазурного цвета, перламутр, ракушки и т.д.).

Одним из основных этапов формирования мозаики стал период античности. Именно к этому времени относится ранняя композиция в данной технике с изображением колеса, украшенного меандрами, волнами и треугольниками. Основным отличием мозаичного древнегреческого панно являлась строгая симметрия, и сам орнамент состоял из типовых элементов, таких как пальметта, плющ, акант, цветок лотоса, фигуры людей, грифонов, других существ.

Значимый след в становлении мозаичного искусства классического периода оставил в годы своего правления Александр Македонский. Мозаика в его эпоху стала неотъемлемой частью интерьера зажиточного дома. В композицию входит объем, разнообразнее становится цветовая гамма, среди материалов появляются глина и свинец. Культура мозаики стала стремительно развиваться с появлением новых техник, которые добавляли больше реализма и красочности художественным произведениям.

В эпоху Древнего Рима мозаичное искусство достигло расцвета. Мастера придумывали особые техники и использовали новые материалы, такие как природная галька, мягкий мрамор, натуральный камень, благодаря чему произведения получались ярче и живее. Основной задачей творцов являлось придание черт помпезности и роскоши своим работам. Именно мозаика стала показателем богатства владельца украшаемого дома.

Древнеримские мастера мозаики называли собственные творения «литостротами». Литостроты – это полы и стены, красиво оформленные панно из не крупной гальки или фрагментов мрамора. Частицы камней, применяемых для литострот, получили название «тессеры». Одним из шедевров того времени считается мозаика «Битва Александра Македонского с царем Дарием». Она составлена из миллионов разноцветных деталей и имеет площадь свыше 15 кв. м. Полубоиться этим произведением можно в Неаполе, оно выставлено в Национальном археологическом музее.

На закате эпохи Древнего Рима зародилась новая техника «опус сиктиле». Ее отличие заключалось в использовании мозаичного набора, она состояла из тонких пластин натурального камня, вырезанных по особой

форме. Позже этот метод был назван флорентийской мозаикой и признан самым дорогостоящим.

Основными сюжетами римской мозаики были сцены сражений, мифов, охоты, бытовые сцены, изображения атлетов, животных, обитателей моря.

Настоящий прорыв в искусстве мозаики произошел в Византийской империи с появлением смальты (непрозрачное цветное стекло), тогда мозаика приобрела новое значение. Мастера мозаики стали применять более мелкие фрагменты для создания картин. Освещение в храмах того времени было тусклым и разглядеть всё великолепие мозаики было непросто, поэтому к стеклянным фрагментам начали добавлять примеси металла, что позволило разнообразить цветовую палитру и сделать ее более яркой и насыщенной. Еще одним из способов создать красочность картине стало применение золотистой фольги – ее подкладывали под тессеры, после чего она отражала лучи света и придавала живость художественному полотну. Данный эффект будто олицетворял божественный свет в помещениях.

В эпоху Возрождения состоялось второе рождение техники флорентийской мозаики, которая в дальнейшем приобрела популярность во всей Европе. Ее характерной чертой является качественный подбор натуральных оттенков материалов, рисунков, цветовых пятен и прожилок. За основу сюжетов были взяты такие мотивы, как плоды растений, птицы, насекомые, мифологические существа и христианские сюжеты. В качестве исходного материала применялись ценные породы камня: мрамор, родонит, лазурит, кремний, агат, аметист, малахит и др.

На появление мозаики в древней Руси изначально повлияла византийская культура. В XVIII в. новую жизнь в ее искусство вдохнул Михаил Ломоносов с появлением его собственно разработанной техники смальты. Художественной мозаикой декорировали особо важные достопримечательности нашей страны, такие как Исаакиевский собор, Храм Спаса на Крови, который впоследствии был признан самым масштабным творением мозаичного искусства в Европе, великолепно сочетая мозаику и архитектуру. В планы Ломоносова входило разработать цикл картин, посвященный жизни Петра I, однако после своего первого панно критика Екатерины II заставила не только мастера отказаться от задумки, но отложила развитие в России мозаичного искусства вплоть до прихода стиля «модерн» в XIX веке.

В эпоху искусства «развитого соцреализма» в середине XX века мозаика в Советской России обрела новое значение. Чтобы придать красок монотонным зданиям, советским мастерам было поручено декорировать их мозаичными полотнами, в которых прославлялась жизнь советских граждан. Мозаики появились не только на жилых домах, но и на дворцах спорта и культуры, станциях метрополитена, универмагах, поликлиниках и т.п.

В современном мире искусство мозаики остается значимым и популярным. Знакомству с работами современных мастеров мозаики помогают социальные сети. Современные художники, обращаясь к этому вечному ремеслу, экспериментируя со стилями, технологиями и материалами, сочетают цифровое искусство с эстетикой мозаики. Мозаика в наши дни – это не только плоские орнаменты, но и объемные картины, поражающие своей реалистичностью.

Одним из самых ярких мозаичистов на сегодняшний день является Ольга Гоуландрис. Она создает сложные абстрактные произведения соединяя плитку, мрамор, золотую смальту, дерево, керамику. На каждую крупномасштабную работу у Гоуландрис уходит около месяца. Художница наполняет свои работы глубоким смыслом, добавляя в них элементы фантастики, которые буквально завораживают зрителя. Художница организовала 9 персональных выставок и получила множество наград за свой уникальный стиль в мозаичном искусстве. Работы Ольги выставлены в галереях и музеях по всему миру (рис. 1).



Рисунок 1 – Ольга Гоуландрис, «Изречение», «Мы встретимся там-2».

Работы знаменитой художницы по мозаике и творческого деятеля из Италии Розанны Фатторини не оставят равнодушными публику. Она принимает участие во многочисленных выставках по всему миру, и многие ее работы постоянно выставляются в частных коллекциях произведений искусства. Розанна Фатторини основала в 2011 году известный международный проект выставок современной мозаики «MUSIWA», в которой участвовали самый известный художник в области мозаики в мире. Базовым материалом работ художницы является дерево, на поиски которого Розанна отправляется в длительные прогулки вдоль моря. Здесь, на краю земли и воды она собирает обожженные солнцем, пропитанные водой и изношенные ветром обломки дерева, которые потом Розанна относит к себе в мастерскую и украшает их мозаикой и реставрирует до блеска, предавая древесине «новую жизнь». Метафорично: найденный кусок дерева – из мира прошлого, которое мы оставили позади; кусочки мозаики, которые покрывают основу – это настоящее; мозаика, получившаяся в результате химических манипуляций различными материалами – это уже будущее и вечность.

Одна из выдающихся работ Розанны Фатторини – «Ветер, Земля и Огонь» (рис. 2). Для ее создания художница использовала золотую смальту, стекла Тиффани, муранское стекло на корне оливкового дерева. Трогательный комментарий, оставленный Розанной к своему произведению позволит зрителя еще ближе прикоснуться к ее творчеству: «С моря, освещенного алым закатом, ветром несёт соленый аромат волн, и вместе с

ним сладкие воспоминания о моем отце, его глазах, его улыбке, его загорелой коже и его сильных руках, которые все еще держат меня с любовью в бесконечных объятиях».



Рисунок 2 – Розанна Фатторини. «Ветер, Земля и Огонь», 2007.

Такое яркое возрождение мозаики должно было случиться именно в век социальных сетей, поскольку характерной чертой нашей нынешней культуры является визуализация, мозаика прекрасно вписалась в реалии современного «инстаграмного» мышления. Заимствование далеких прошлых течений в поисках вдохновения, нового прочтения старого и его переосмысления – также то, что характеризует искусство во время так называемого пост-постмодерна или метамодерна, когда постмодернистские идеи и смыслы уже не актуальны, а новые еще до конца не найдены или не сформулированы. И мозаика в этом контексте – это то неповторимое, что объединяет людей разных мировых культур и в чем художнику можно сохранить индивидуальность одновременно.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://zvetnoe.ru/club/poleznye-stati/mozaika-ot-drevnosti-do-sovremennosti-kak-zarozhdalos-i-razvivalos-iskusstvo-v-raznye-epokhi/>
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мозаика>
3. <https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fmosaic-review.ru%2Fcategory%2Ffavourites%2F>
4. Миллз Тереза. «Искусство мозаики». – М., Арт-родник, 2007.

© Королькова С.А., Громова М.В., 2022

### **УДК 793.3**

## **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СТУДИИ «ГЕПТАХОР» В ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ НАСТАВНИЧЕСТВА**

Коротина К.В.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Классический русский балет зародился в начале XVIII века в эпоху просвещения, но далеко не все знают откуда идут истоки современной хореографии в России. Автор статьи считает эту тему актуальной на сегодняшний день, так как сейчас активно развиваются новые танцевальные



направления, которые пользуются большим спросом. Поэтому непременно стоит ознакомиться с историей современной хореографии, ведь для танцора важно понимать не только как он танцует, но и что он танцует.

Цель исследования – познакомиться с историей создания студии «Гептахор». Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: изучить, как зародилась студия «Гептахор»; проанализировать методику преподавания в студии «Гептахор»; сопоставить деятельность А. Дункан и учениц «Бестужевских курсов». Объектом исследования являются традиции наставничества в хореографической культуре России. В качестве предмета исследования выбрана деятельность студии «Гептахор» в проблеме традиций наставничества.

Так, в 1907 году царская Россия видит впервые на сцене выступление одной из основоположниц свободного танца Асейдору Дункан. Совершенно новое направление вызывает у зрителей весь спектр эмоций. Полупрозрачный хитон, распущенные волосы, босые ноги и естественные движения тела были встречены как громкими овациями, так и осуждёнными взглядами и гневными высказываниями. Многие восприняли искусство «Божественной босоножки» как большевистскую пропаганду, лишь из-за того, что она привнесла в культуру новое виденье, философию и концепцию танца. По мнению Дункан, фиксированные стандартные позы, выворотные позиции ног, пуанты, трико и пачка противоречат человеческому естеству и загоняют его в определённые рамки. Танцовщица вдохновлялась волшебным миром природы, «движением деревьев, волн, облаков, связью, которая существует между страстью и грозой, между лёгким ветерком и нежностью, дождем и жаждой обновления». А её идеалом стали запечатлённые на греческих вазах и рельефах Гетеры, чья красота движений вздымалась, ширилась и заканчивалась обещанием нового движения. Их позы Дункан пыталась воспроизводить в своей хореографии под симфонические произведения Вагнера, Глюка, Чайковского и Бетховена. Асейдору считала, что «танец будущего» должен стать не товаром для развлечения, а частью священного искусства. Ведь человек, имеющий способность в полной мере передать свои переживания, без каких-либо объяснений, только лишь посредством тела, гениален в своей мере. Тысяча жалких слов и громких фраз, говорящих о горе, произведут на постороннего меньше впечатлений, чем жалобный вздох, опущенные уголки губ и руки, повисшие как плети.

У Асейдору было многочисленное количество последовательниц и продолжательниц её идеи, в истории они закрепились как дунканисты. Таковыми являлась группа студенток Бестужевских курсов, в которую входили Стефанида Руднева, сестры Тревер, Наташа Энман, Юлия Тихомирова, Катя Цинзерлинг и Наташа Педькова. Воодушевленные античным искусством девушки открывают в городе Санкт-Петербург в 1914

году студию «Гептахор». В переводе с греческого языка «Гептахор» означает пляску семерых, так как количество участниц соответствовало этому числу. Название было придумано одним из педагогов Бестужевских курсов Фаддеем Францевичем Зелинским. Профессор преподавал классическую филологию и историю искусства периода античности. Его лекции и личность повлияли на мировоззрение учениц, заложили основы будущей жизни коллектива, основанной на античной идее дружбы и ее роли в жизни и общении людей.

Участницы группы «Гептахор» пытались понять, в чем заключается загадка искусства танца Дункан. Американская танцовщица выступала для них неким идеалом, однако девушки не были слепыми подражательницам ее дела. В отличие от Асейдоры они разработали методику преподавания и собственную систему музыкального движения. Последовательницы руководствовались ее новаторскими идеями, «они в танцах оживляли известные античные статуи. Гептахор жил общей жизнью. Это была маленькая коммуна амазонок науки и искусства» [2].

К сожалению, в 1934 году студия «Гептахор» прекращает свою работу из-за политического напряжения в стране. Их искусство, как и многих других студий свободного танца, власть считала буржуазным. Государство выступало против западных веяний, из-за чего всеми способами пыталось отгородить русское общество от иностранных идей, уничтожая, запрещая и не позволяя ничего. Однако, метод музыкального движения группы «Гептахор» сохранился, поскольку его разрешили использовать в дошкольном и школьном воспитании эстетического мировосприятия.

Основательницей и руководителем студии была Стефанида Руднева. Всю жизнь она посвятила развитию искусства, заложенного в танце Дункан. Руднева была убеждена в том, что с помощью метода музыкального движения, можно сформировать эстетическое мировоззрение у людей всех возрастов, только внося определенные поправки в методику преподавания и музыкальный репертуар. Ключом к успеху в работе по своему методу Стефанида Дмитриевна считала первое знакомство с музыкальным движением. Задача музыкального движения – воспитывать умение слушать, воспринимать, оценивать музыку, развивать любовь к музыке и потребность в ней. Метод формировался в течение всей ее жизни, даже в последние годы Стефанида Дмитриевна, прикованная к постели, продолжала работать над его совершенствованием, систематизацией и описанием. Также Стефанида Дмитриевна разработала целый методический сборник с упражнениями и их описанием для детских садов. В те годы эта методика была известна не только в Москве, но и распространялась по Советскому Союзу.

С началом музыкально-двигательной работы формируется представление о единстве музыки и движения. Движение – это средство выражения воспринимаемого музыкального образа. Оно никогда не изучается отдельно от музыкального произведения, поскольку музыка

выступает стимулом к движению и эмоционально-динамическому действию. На уроках музыкального движения главную роль играет музыка, поэтому педагог должен отнестись серьезно к подборке композиций. Ведь если на занятиях будет преобладать танцевальная музыка, так называемая моторная, с маловыразительной мелодией и неглубоким содержанием это даст лишь умение легко отвечать движением на ее метроритмический характер, но не передаст ценных художественных переживаний. Начало, развитие и конец в музыкальном произведении – все изменения в звучании организуют осмысленное и образное движение. Поэтому активное вслушивание помогает исполнителю дополнить, детализировать образ.

Внимание учеников направляется на колорит музыкального произведения, а не на формальные признаки. С первых упражнений ученики должны двигаться, идти, бежать так, как звучит музыка. Следует всегда обращать внимание на выражение лиц движущихся, так как на них лучше всего видно, что они сейчас переживают.

После озвучивания педагогом конкретного задания, он демонстрирует примерный вариант музыкально-двигательного образа, упражнения или этюда, советуя ученикам руководствоваться не столько зрительным впечатлением от показанных движений, сколько единством тела в пространстве с музыкой. Успех работы решается не количеством пройденных упражнений, танцев, а умением переживать их содержание. Исполнители не должны предварительно слушать музыкальную композицию и разучивать отдельные связки движений, им следует знакомиться с ними одновременно. При импровизации исполнители подчиняются звучанию мелодии, находясь в поиске необходимого ритма, формы и динамики движения.

Так же в обучение уделяется большое время технике, ученикам раскрывается динамическая сущность каждого движения. К примеру, в ходьбе или беге вырабатывается навык использования инерции от перемещения центра тяжести тела, а в движениях рук – умение чувствовать тяжесть руки, преодолевать ее напряжением мышц плеча, оставляя руку ненапряженной или полунпряженной.

Существуют пять основных принципов музыкально двигательной техники, которые помогают превратить движения из простого передвижения тела в пространстве в непрерывно варьируемые средства выразительности:

первый принцип – состояние двигательного равновесия тела;

второй принцип – движение всегда рождается и протекает согласно законам механики, такими как сила тяготения и инерции;

третий принцип – дыхание играет активную, организующую и объединяющую роль в музыкальном движении;

четвёртый принцип – вариативность движений;

пятый принцип – техника движения неотделима от психотехнического музыкального переживания.

Техника музыкального движения изучается по двум этапам: подготовительный и основной. Подготовительная работа дает занимающимся умения и навыки, необходимые для правильного, свободного исполнения. Сюда входят развитие проприоцепции, осознание работы и возможностей своего моторного аппарата, приобретение способности управлять своими навыками, совершенствование мышечно-суставного аппарата – развитие силы, гибкости, подвижности. Важно учесть, что подготовительная работа не связывается с музыкой и проводится без ее сопровождения.

Основная работа же посвящена освоению и практическому применению принципов музыкального движения на конкретных музыкально-двигательных примерах.

На сегодняшний день студией «Гептахор» имени Рудневой заведует А.М. Айламазян. В 2004 году Аида Меликова решила возродить традиции прежнего «Гептахора». Она работает совместно с «Вокальной студией Марии Ганешиной». Вместе они пытаются сохранить традиции и усовершенствовать метод музыкального движения, который был разработан их предшественницами. «Гептахор» ведёт активную деятельность, студия постоянно проводит научно-практические конференции, открытые уроки, участвуют в фестивалях и демонстрируют новые спектакли. Аида Меликова постоянно пополняет свою библиотеку научно-исследовательских работ, методик в сфере педагогики.

#### **Список использованных источников:**

1. Труль, О. В. «Музыкальное движение» Музыкальное движение» в истории Петришуле истории Петришуле (к 300-летию школы № 222) / О. В. Труль // История Петербурга. – 2011. – С. 24-26.

2. Анциферов Н. П. Из дум о былом : Воспоминания / вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А. И. Добкина. - М . : Феникс : Культур. инициатива, 1992. - 512 с. : 16 л. ил.

3. Айламазян, А. М. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика / А. М. Айламазян // Есть ли будущее у школы Дункан? Материалы к истории балета XX века «Хореографическое образование». - 2003. - № 124. – С. 217-221.

4. Дункан, А. Танец Будущего : лекция / А. Дункан. – Москва, 1907. – 44 с.

5. Руднева, С. Д. Ритмика: музыкальное движение. / С. Д. Руднева, Э. М. Фиш – Москва : Просвещение, 1972. – 334 с.

© Коротина К.В., 2022

## О ВЛИЯНИИ ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ МОДНЫХ ТРЕНДОВ

Коротина А.Н.

Научный руководитель Арефьева С.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мода – самое мощное искусство в мире: она соединяет в себе дизайн и архитектуру, кино и театр, политику и экономику, социальные и экологические вопросы. Она показывает кто мы есть и кем хотим быть. Будь то отражение социальных изменений или инструмент политической власти, модная индустрия обладает несравненной силой, несет в себе символическое повествование, отмеченное актами борьбы, которые способствуют формированию общества каким мы его знаем сегодня.

Напряженные политические отношения и военные конфликты, которые постоянно присутствуют в мире, оказывают влияние как на общественную жизнь, так и на модную индустрию. Выбор одежды каждого человека – это открытый диалог, это способ заявить о себе и своих предпочтениях. То, что человек носит, как он это носит и когда он это носит является выражением его социальных свобод и влияний, оказанных на него извне. Особенно ясно социальную силу моды и своего имиджа осознают мировые политические лидеры. Каждый представитель власти придерживается определенного стиля в своем образе, который устанавливает связь с народом, вызывает эмоциональный отклик у простых людей.

Несомненно, ярким образцом являлся стиль королевы Великобритании Елизаветы II, которая воплощала в своем образе чистоту и насыщенность цвета костюмов с аксессуарами, что вызывало чувство постоянства, уверенности в завтрашнем дне. Кроме того, королева должна была всегда выделяться, чтобы люди, стоящие в толпе, могли увидеть своего монарха находясь даже на дальнем расстоянии. Так, её имидж соединял в себе личный вкус и в тоже время говорил о её статусе мирового лидера (рис. 1).



Рисунок 1 – Королева Елизавета II: 2008 г., 2018 г., 2019 г.

Кандидат в президенты США Хиллари Клинтон во время выборов 2016 года выделялась, в первую очередь, своим стилем. Главным в её имидже женщины-политика было донести до избирателей послы, что это не

просто удобная форма одежды, а брошенный вызов гендерным нормам и женскому дресс-коду, который обязывает женщин носить юбки и платья на рабочем месте. Во время предвыборной кампании более 2 миллионов человек, в частности женщин, надели брючные костюмы, чтобы поддержать Клинтон на выборах и одновременно заявить о своих правах носить то, что они хотят. Имидж Хиллари играл важную роль: костюм надеял внутренней силой, делая Клинтон в глазах избирателей «равной» мужчинам-политикам, а также защищал её от нежелательных взглядов со стороны коллег и репортеров (рис. 2).



Рисунок 2 – Хиллари Клинтон. Предвыборная кампания 2016 г.

Таким образом, мы видим, как политики тщательно продумывают свой имидж, который является посланием, завуалированной форме транслирующий в общество основные установки.

От представителей государственной власти зависит многое и довольно часто они не могут говорить о текущих процессах открыто, но это могут сделать дизайнеры. Сегодня именно они заявляют о своих позициях, создавая определенное настроение в массах, обличая действия правительства или же, наоборот, поддерживая его.

Отечественная мода часто искажается стереотипами и карикатурным представлением, которое сложились о нас на Западе. Например, песцовые шубы до пола, спортивные костюмы Adidas, туфли на шпильках в разгар зимы, кокошник и балалайка в руках. Однако, стоит признать, что данные представления больше всего соответствуют времени 1990-х годов. Сегодня уже совсем иная ситуация в моде: она имеет ярко выраженную политическую окраску. Это наблюдается в научной среде, исследованиях и обзорах современных трендов. Таковы публикации А. Бенке, Т.Б. Забозлаева.

Мода с политической окраской стала своеобразной нишей, которая позволяет не просто выразить свое субъективное мнение, но и привлечь внимание к происходящему. Так, отечественный дизайнер Гоша Рубчинский использует в своих коллекциях ассоциативный ряд, тем самым бросая вызов негативным стереотипам, которые западные СМИ сформировали по отношению к России. Его коллекции изобилуют культурными и политическими метафорами. Например, дизайнер активно использует мейнстримные изображения: флаги СССР и РФ, эмблему КГБ, лозунги советских газет, камуфляжный принт, а также надписи: «Спаси и Сохрани», «Россия», «Враг», что делает коллекцию яркой и «сувенирной». Рубчинский внедряет в привычную нам одежду элементы представлений западного сообщества о России, которые сохранились еще со времен Советского Союза. Это тот случай, когда понятно всё без лишних слов.



Рисунок 3 – Коллекция Гоши Рубчинского «Империя зла», 2008 г.

Мода не только выражает политические воззрения, но также влияет на политику. Так было в США, когда дизайнер Прабал Гурунг в 2017 году на неделе моды в Нью-Йорке показал рубашки с активистскими фразами «Девочки хотят иметь основные права». Или Демна Гвасалия, креативный директор Balenciaga, посвятил осенний показ 2022 года пострадавшим от обстрелов. Imitation of Christ и Rentravage в своих весенних коллекциях 2023 года затронули тему репродуктивных свобод, выступая против отмены законопроекта Роу и вставая на сторону всех женщин США. Фелиция Ноэль создала платье, покрытое искусственными деньгами на сумму 1,6 млн. долларов, чтобы привлечь внимание к гендерному разрыву оплаты труда, из-за которого пенсионные сбережения женщин в среднем на 30% меньше, чем у мужчин.

Дизайнеры во всем мире, будь то независимые локальные бренды или всемирно известные дома, затрагивают актуальные политические темы и острые конфликты на международной арене, начиная с перформативных актов на модных показах и заканчивая производством политических коллекций. Мода действует как зеркало нашего времени, поэтому по своей сути политична. Индустрия обширна и она дает возможность для самовыражения, особенно влиятельным людям. С годами мода приходит на помощь, когда слова уже не в силах помочь.

#### **Список использованных источников:**

1. Кобб, Р.У. Использование символов в политике / Р.У. Кобб, Ч. Элдер // Политическая лингвистика. – 2009. – № 3(29). – С. 131-145.
2. Мамедов О.Ю. Интеллектуально-политическая мода (конъюнктурная или актуальная переоценка ценностей) // Terra Economicus. – 2007. – Т. 5. № 4. – С. 135-137.
3. Смирнов Д.Г. Символическая политика: теоретические и методологические аспекты // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2016. – Вып. 2. – С. 5-16.
4. Терновая Л. Мир моды и политика // Государственная служба. – 2010. – № 4. – С. 98-103.
5. Как мода и политика влияют друг на друга [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/kak-moda-i-politika-vliyaют-drug-na-druga.html> (дата обращения 05.10.2022).
6. Как политика влияет на индустрию моды [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/politics-and-fashion> (дата обращения 05.10.2022).

© Коротина А.Н., 2022

## СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ СО ЗРИТЕЛЕМ

Косенко В.М.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», Химки*

Одним из сценических компонентов, создающих зрительный образ постановки, является костюм. Исторически одежда приходит на сцену в качестве театрального костюма, претерпевая свойственное сцене преувеличение и упрощение, подчиняясь требованию стилизации, обобщенности и целостности.

Роль сценического костюма в хореографии более значима по сравнению с костюмами других видов исполнительского искусства. Танец не несет словесную информацию, эту функцию берет на себя зрелищность. Члены жюри на конкурсах и зрители в зале при оценке мастерства танцоров отмечают, насколько их костюмы соответствуют хореографии, замыслу композиции, индивидуальным особенностям исполнителей. «Неосторожное» отношение к сценическому костюму для танцев снижает зрелищность и художественное качество хореографической постановки. Вместе с тем, в современных постановках довольно часто натуральность декораций и костюмов может вступать в противоречие с условностью хореографии и действием, и наоборот, абстрактность и схематизм изобразительного решения могут противоречить жизненной наполненности и эмоционально-психологической конкретности хореографии.

То есть, проблема поиска эффективных средств художественной коммуникации со зрителем, способных активизировать процессы интеллектуального и эмоционального отклика на произведение у зрительской аудитории сегодня остается актуальной.

Цель исследования – проанализировать влияние сценического костюма при коммуникации со зрителем.

Для достижения поставленной цели были поставлены следующие задачи: изучить аспекты влияния сценического костюма на восприятие зрителем хореографического произведения; рассмотреть влияние костюма на коммуникацию со зрителем на примере ансамбля танца «Сибирьяночка».

К понятию «сценический костюм» чаще всего относят все, что искусственно изменяет внешний вид человека для создания определенного образа на сцене. Сценический костюм способен создать определенное настроение, интригу, усилить эмоциональное воздействие постановки на зрителя. Эмоциональное восприятие номера и реакцию зрителей на костюм могут нарушать зрительное несоответствие в нем таких «вещей», как форма,



силуэт, соотношение объемов, линий, фактура материалов, цвет, декор и т.д. [1].

Как же происходит действие костюма на зрителя? В момент выхода на сцену, костюм артиста в одно мгновение дает зрителю представление о стиле будущего действия. Зритель невольно настраивается на представление, а также происходит сонастройка с артистом. Кроме того, костюм также может подчеркивать роль артиста в танцевальном коллективе. Одинаковые костюмы танцоров говорят о равенстве их ролей в танце. На их фоне очень хорошо будет выделяться костюм солиста, привлекая к нему внимание зрителей. Однако, в коллективном танце все костюмы работают на общее действие, являясь важными средствами выражения сценического танца.

Костюм в сценическом искусстве воспринимается по своему внешнему значению как видимое проявление актерского изображения, как намек на историчность, окружающую среду и типичность. Это одна из сторон смысловой функции костюма и главная, неоспоримая составляющая его восприятия со стороны зрителя, видимая часть бытия актера на сцене. Вопрос состоит в том, какое влияние оказывает костюм на внутреннее перевоплощение актера, в чем заключается его игровая функция в данном контексте, в психологическом и социальном отношении, и как отнесется и воспримет его внешняя среда и зритель [2].

Костюм способен выразить психологическую характеристику героя, т.е. предать свойства его характера или душевное состояние и настроение. Характер человека всегда отражается на его внешнем виде. Как носят костюм, какими деталями он дополнен, в каких сочетаниях составлен – все это черточки, выявляющие характер владельца. Костюм может выражать и социальные характеристики героя. По костюму зритель безошибочно распознает богатых и бедных, военных, интеллигенцию [3].

Костюм танцора – это не просто красивая и яркая одежда, он «работает», позволяя лучше выразить и передать зрителю образ, создаваемый артистом на сцене. Впечатление от танца оказывается намного сильнее, чем, если бы он был исполнен в чём-нибудь повседневном. В таком случае распадалась бы связь между музыкой и внешним обликом артиста, исчезала бы цельность образа, которую сценический костюм призван выражать и усиливать [2].

Профессиональный подход к созданию костюма решает задачу и показа возраста задуманного образа. Если учесть особенности национальной одежды, то зритель без особого труда, лишь взглянув, сможет отличить, где молодёжь, а где более взрослое поколение. Также с помощью использованных тканей, наличия и количества украшений можно передать сословные принадлежности задуманных образов. Если на исполнителя лапти, то это, наверняка, крестьянин или батрак, а если расписные сапожки – то не иначе, как барыня или удалой купец [3].

Стоит также сказать, что танцевальный костюм, это не только возможность выделиться. С помощью костюма во время танцев также передаются эмоции и настроение человека, рассказывающего на языке своего тела ту или иную историю.

Например, в костюме для народного танца просматривается вся история того или иного народа, его особенности, колорит и привычки. Костюмы для народного танца свободные, они не сковывают движений и отличаются своей красочностью и яркостью. Задачей костюма для народного танца является возвращение зрителя к истокам. Согласитесь, не было бы такого глубинного эффекта, если бы танцор выступал в современной одежде. Именно народный костюм связывает воедино танцора, музыку или песню, которая звучит на сцене.

Рассмотрим, как влияет костюм на его восприятие зрителем, на примере народного ансамбля танца «Сибиряночка», хореографическая постановка «Ветви тянутся к любимому». На первом фото (рис. 1а) – репетиционный момент на сцене, без костюмов. Нам виден только композиционно выстроенный рисунок – круг с поднятыми руками. Из названия можно догадаться, что образ, передаваемый на сцене, связан с растительной природой. Перейдем ко второй фотографии (рис. 1б) – тот же танцевальный фрагмент, только в костюмах. По цвету уже можно догадаться, что это образ какого-то дерева с красными ягодами. Длинные юбки в пол говорят нам о том, что это женский лирический хоровод. Расположенные два листочка спереди на юбке, еще раз подчеркивают, что образ связан с растительностью. Белая рубашка отлично сочетается с красным цветом и гармонично вписывается в образ. Платок на голове обращает внимание, что в номере есть моменты переживаний, сострадания. Если все проанализировать и сопоставить перед глазами в единую картинку, то получается собирательный образ «Девушки – рябины». Каждый элемент костюма в данном номере рассказывает зрителю о содержании танца и замысле постановки.



Рисунок 1 –Хореографическая постановка «Ветви тянутся к любимому».

Приведем еще один пример хореографического номера «Кланяюсь, тебе доля», народного ансамбля танца «Сибиряночка». На первом фото (рис. 2а), опять же репетиционный момент на сцене. Достаточное количество исполнителей, все девушки. Это все что мы можем увидеть на данном фото. Перейдем ко второму фото (рис. 2б). Первое, на что обращаем внимание – это солисты и кордебалет, четкое разделение по костюмам и цветовой гамме. Второе, на что следует обратить внимание – головной убор

и зритель сразу сопоставляет, в какой народности используются венки с лентами. Вышитый орнамент на рубашке и юбке тоже говорит зрителю, в какой народности исполняется номер. Взглянув на длину юбок, мы понимаем, что кордебалет более ограничен в движениях, чем солисты, поэтому лексической наполненностью будут отличаться. Зеленый цвет юбок в пол наталкивает зрителя на мысль об образе деревьев. Вышитый пояс ручной работы отлично дополняет образ девушек. Посмотрев на костюм целиком или разобрать его на детали, все равно будет зрительно понятно, народность, представленная на фото – украинский костюм. В каждом элементе есть «ссылка» на костюм данной народности.



Рисунок 2 – Постановка хореографического номера «Кланяюсь, тебе доля»

Таким образом, во время постановки танцев должно быть учтено все. Особенно если этот танец будет участвовать в каком-то фестивале или в конкурсе. Чтобы танец получился гармоничным, необходимо не только правильно подобрать музыку, отрепетировать движения, но и выбрать эффектный сценический костюм, ведь вас изначально будут встречать по одежке. И то, насколько ярко вы будете смотреться на сцене, насколько заметным вы будете среди остальных танцоров, настолько и будет зависеть ваш успех.

#### **Список использованных источников:**

1. Передача настроения и характера образа при помощи костюма // МУЛЬТИУРОК URL: <https://multiurok.ru/files/peredacha-nastroeniia-i-kharaktera-obraza-pri-pomo.html> (дата обращения: 03.11.2022).

2. Арнхейм. Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / пер. с англ. ; ред. . - Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж, 19с. - (тираж). - ISBN: -1.

3. Художественные средства в создании сценического образа // Студопедия URL: [https://studopedia.su/20\\_813\\_kostyum.html](https://studopedia.su/20_813_kostyum.html) (дата обращения: 30.10.2022).

© Косенко В.М., 2022

Котуранова Д.Д., Баскакова М.Б.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Актуальность данной работы заключается в ответе на вопрос: какое влияние оказывает стрит-арт на внешний облик города и на настроение жителей, проживающих в нем. Для этого необходимо рассмотреть стрит-арт как элемент городской среды и определить его значимость в различных типах городов. В связи с поставленной целью были поставлены следующие задачи: разобраться в видах и назначении стрит-арта; дать предварительную классификацию городам по внешнему оформлению, после чего определить роль уличных изображений в городской среде; подвести итоги, исходя из поставленной цели.

Города в наши дни – это не только офисы, галереи, торговые центры и музеи. Для художников – это также огромная площадка с широкими возможностями для творчества. Городская среда способна оказывать влияние на настроение, работоспособность и даже здоровье человека. Может вызывать чувство тревоги или спокойствия, меланхоличные мысли или же, наоборот, радостные и умиротворяющие. Человек тянется к благоустроенному, интересному и привлекательному устройству города, вдохновляясь красивыми зданиями и утомляется от серых одинаковых фасадов. В современном мире интерес к изобразительному искусству растет, в данной статье попробуем выяснить, помогает ли стрит-арт делать городские виды более благоприятными для жителей.

Точные дата и обстоятельство зарождения нового вида искусства неизвестны. Но существует легенда, по которой во время Второй мировой войны рабочий Килрой стал помечать ящики с бомбами, производимые на фабрике в Детройте, надписью «Kilroy was here» и дополнять их причудливым рисунком. Европейские солдаты подхватили эту тенденцию, и на стенах зданий, устоявших во время бомбардировок, начали оставлять ту же фразу (рис. 1) [1]. Позже, в 1950-х гг., в Филадельфии появились надписи, их оставлял некий Корнбрэд со своими друзьями. Как правило, художники писали на стенах свои прозвища. Многие считают Корнбрэда первым в мире создателем граффити. Сам термин «street-art» относительно новый, на русский язык переводится как уличное искусство. Данный вид искусства долгое время принимали за хулиганство, а авторов считали вандалами. Никто не воспринимал творчество «художников» всерьез. Лишь к концу XX века у стрит-арта находят своих последователей и поклонники. С наступлением XXI в его оценивают как полноценный вид

художественного искусства. Все более популярны выставки, устраиваются аукционы, а авторы работ приобретают известность [2].



Рисунок 1 – «Kilroy was here» [3]

Каждый уличный художник, в попытках донести свою идею, чувства и эмоции отпечатками на стенах города, должен помнить о грани между искусством и вандализмом, чтобы в дальнейшем получать новых фанатов, а не штрафы.

Довольно спорной разновидностью, часто граничащей с вандализмом, являются ник-нем райзинг (нанесение надписей, означающих имена или прозвища) и пишасо (упрощенные символы или надписи, которые оставляют, как правило, в труднодоступных местах). Данного рода деятельность часто совершается несогласованно, и ее причастность к искусству довольно-таки сомнительна [4].

Многим уже стал известен новый термин «мурал» – это большое изображение, которое наносится на стену здания внутри или снаружи. Само слово происходит от латинского «murus» – стена. Фактически это любое произведение искусства, нанесённое на стену. Муралы могут хранить в себе как глубокое смысловое значение, так и облагораживать облик улиц и площадей. Например, мало кто не согласится, с тем, что торговый центр «Атриум» привлекает всеобщее внимание и интерес с появлением на стенах работ художников из разных стран (рис. 2) [5]. А пару лет назад известный российский каллиграф Покрас Лампас (совместно с фондом «Лиза-алерт») исписал боковую часть здания на Якиманке именами пропавших детей, чем смог привлечь людей к размышлениям на остросоциальную тему [6].



Рисунок 2 – Атриум [7]

Все мы знаем такое направление в уличном искусстве как граффити. К сожалению, зачастую их наносят туда, где граффити не место. Однако, художники все чаще радуют нас яркими тематическими рисунками на заборах и арт-объектах городов. Когда власти и мастера работают сообща, старые и непривлекательные улицы превращаются в арт-пространства и популярные фото-зоны. Примером тому служат территории Флакона и Винзавода в Москве. За право украсить стены художники готовы побеждать в конкурсах, которые регулярно проводятся данными площадками.

Иногда на улицах можно встретить творения художников, креативно дополняющих окружающую среду. Такие изображения часто радуют глаз и поражают находчивостью их создателей. Например, во время прогулки по городу можно заметить, как из-под люка выглядывают щупальцы, как

трещины превращаются в пульс сердца, а старая дверь становится порталом в иное измерение. Ярким представителем такого течения является французских художник OakOak [8].

Совсем недавно и в нашей стране стали популярны видеопроекции [9]. «Круг света» – одно из подобных световых шоу, в рамках которого светодизайнеры и профессионалы в области 2D- и 3D-графики используют архитектурное пространство в качестве объектов для мультимедийных и световых инсталляций. При подобном взаимодействии с историческими памятниками нам раскрываются новые технологии в сфере искусства без физического воздействия на здания [10].

Когда речь идет о дизайне городской среды, в обязательном порядке рассматривается уместность размещения тех или иных объектов в пространстве. Также дела обстоят и с уличным искусством.

Города, сохранившие свою планировку, здания и дороги средних веков выглядят по-особенному величественно и атмосферно. В старых городах действительно неуместно могут смотреться яркие граффити. Но художники из разных точек планеты находят способы совмещать памятники культуры и современность. Например, художник Клет Абрахам разрисовал более сотни дорожных знаков Флоренции. Автор считает свои работы социальным искусством, которое делает город живым. Власти долгое время вели борьбу с творцом. Но выяснилось, что именно благодаря рисункам Клета на знаки стали чаще обращать внимание не только пешеходы и туристы, но и водители (рис. 3) [12].



Рисунок 3 – Знак, запрещающий парковку

С современными городами все гораздо проще. Представители управления сами зачастую приглашают дизайнеров, устраивают конкурсы с целью разбавить лес из стеклянных небоскребов интересными яркими сюжетами. В данном случае долго размышлять о необходимости в рисунках нет смысла. Современные города тяжело представить без регулярного пополнения арт-объектами.

Стрит-арт давно сменил категорию андеграундной и маргинальной приметы окраин, этакого субкультурного признака гетто на статус вполне признанного искусства. Однако, именно из подобных районов оно берет свое начало. Яркие и позитивные рисунки – один из способов борьбы с гнетущей атмосферой, царящей на улицах, где проводят время жители, уставшие от серых однотонных видов. Это именно тот случай, когда искусство помогает людям чувствовать себя лучше, превращая город в элемент современного искусства [13].

Мы привыкли называть произведениями искусства шедевры знаменитых, заслуженных художников. Но и современные мастера создают

яркие полотна с глубоким смыслом. С каждым годом появляются новые техники и стили, позволяющие творческим людям самовыражаться, а зрителям наблюдать за созданием прекрасного. Стрит-арт необратимо ворвался в города сначала как нечто новое, вызывающее критику, а позже, в процессе модернизации отношения людей к искусству, стал незаменимой, а порой и желаемой частью городов. Удалось выяснить, что корректное положение изображений и их правильно подобранная концепция способны изменить пространство к лучшему. Несмотря на то, что отношение к стрит-арту по-прежнему неоднозначное, этот юный вид искусства сумел завоевать сердца зрителей и поклонников по всему миру и привлечь внимание ценителей красоты.

#### **Список использованных источников:**

1. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Здесь\\_был\\_Килрой](https://ru.wikipedia.org/wiki/Здесь_был_Килрой)
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стрит-арт#Истоки>
3. <https://vopros-ik.mirtesen.ru/blog/43750204248/Ot-drevnosti-do-sovremennosti-17-zanimatelnyih-faktov-o-graffiti>
4. <https://opiumsmoker.livejournal.com/126857.html>
5. <https://crossarea.ru/street-art/projects/artrium-kto-sozdal-samyj-masshtabnyj-art-obekt-v-centre-moskvy/>
6. <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/129177>
7. <http://www.photogeek.ru/photos/230308/>
8. <https://www.oakoak.fr/>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=640ehLgOjaM>
10. <https://lightfest.ru/>
11. [https://www.mskagency.ru/photobank/280620?block\\_mode=iframe](https://www.mskagency.ru/photobank/280620?block_mode=iframe)
12. <https://www.gq.ru/travels/dorozhnye-znaki-florencii-s-risunkami-ulichnogo-hudozhnika>
13. <https://kulturologia.ru/blogs/090814/21053/>

© Котуранова Д.Д., Баскакова М.Б., 2022

**УДК 7.025**

## **СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ РЕСТАВРАЦИИ РУКОПИСЕЙ**

Кошкина М.П.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Средневековые рукописные памятники на сегодняшний день особо нуждаются в работе реставраторов. Средневековый манускрипт является не только памятником письменности, но и произведением изобразительного (украшение миниатюрами) и прикладного (переплет) искусств [1]. А самые

ранние такие памятники относятся к началу первых столетий н.э. Современным реставраторам приходится иметь дело с рукописями как на пергаменте, работа с которым требует особого подхода, так и на бумаге. Кроме того, текст кодексов может сопровождаться миниатюрами, красочным орнаментом, а переплет кодекса – состоять из таких различных компонентов, как дерево, металл, кожа.

Большинство рукописных книг, дошедших до нас, имеют религиозное содержание и предназначались для церкви. Частое использование таких книг в прошлом привело ко многим разрушениям – порванные и загрязненные листы, обветшание переплета, осыпание чернил. Чтобы продлить книге жизнь, древние мастера предпочитали их ремонтировать, подклеивая листы, вписывая утраченный текст, заново сшивая тетради. Обычно этим занимались переплетчики, так как именно переплеты разрушались в первую очередь, и им же приходилось исправлять и другие повреждения, что довольно отрицательно сказывалось на самом памятнике. Одной из самых серьезных причин деструкции средневековых рукописных книг является разрушительное действие чернил и пигментов на пергамент. А дополнительную сложность добавляет невозможность применения водной промывки и использования химических реагентов на рукописях из-за текучести красителей.

Процесс реставрации средневековой рукописной книги трудоемок и длителен. Над рукописной книгой, как правило, работают минимум два мастера – реставратор-листовик и реставратор-переплетчик. Однако на сегодняшний день реставраторам и историкам стало ясно, что проблемы консервации и реставрации рукописей невозможно решить самостоятельно без привлечения химиков, биологов и других специалистов. Технологические свойства рукописных книг, такие как используемые чернила, пигменты, переплетные материалы и способы производства пергамента, необходимо рассматривать с разных сторон, используя современные научные методы.

Любой реставрации и консервации рукописи должен предшествовать подробный анализ её состояния и причин повреждения. Тщательное описание объекта лучше всего составлять нескольким специалистам, работающим вместе – реставраторам по бумаге, пергаменту, графике, переплету, химиком и биологом. Такой анализ позволит разработать наиболее грамотный план дальнейшей реставрации.

Первым этапом при реставрации книги является ее разбор – разброшюровка [2]. При этом процессе необходимо фиксировать количество тетрадей, число листов, количество вставок и иллюстраций, а также охарактеризовать использованные средневековые материалы, способ крепления крышек к блоку, шитье блока. Такая схема имеет большое значение для окончательного сшивания кодекса.



Следующим важным этапом будет укрепление живописи миниатюр и золота. Различные виды разрушения красочного слоя связаны с разными причинами, и в зависимости от типа разрушения будут подобраны материалы для укрепления. В рукописях на бумажной основе живопись обычно не подвергается сильной деструкции, бумага впитывает в себя красочный слой, что сохраняет его состояние. Самой серьезной проблемой может стать использование зеленых медных красок, особенно ярь-медянки. Краска может вызвать сквозные разрушения бумажной основы, образовывать бурые пятна на обороте, делать бумагу более хрупкой. И в настоящее время эта проблема не имеет определенного решения, так как воздействовать на рукописи химией и водой недопустимо. Сложным также является процесс укрепления живописи на пергаменте, так как материал очень подвижен, подвержен сильной деформации и действию микроорганизмов, что вызывает разрушение красочного слоя. Раньше для укрепления использовались натуральные материалы, например, рыбий клей. В настоящее время в России используют синтетические материалы, такие как винилацетатные эмульсии и фторсодержащие полимеры – фторлоны. Растворы подводятся аккуратно маленькой кисточкой под разрушающиеся фрагменты красочного слоя или частички золота. Кроме того, в укреплении могут нуждаться осыпающиеся чернила. Его проводят с помощью прозрачной реставрационной бумаги.

Степень воздействия чернил на бумагу, а также их цвет, зависят от технологии изготовления и использованных компонентов [3]. Долгое время основным материалом для записи использовались железо-галловые чернила. Источником железа являлись железные опилки, куски железа, позже – железный купорос. Для получения дубильных веществ использовали галловые турецкие орешки. А связующими веществами служили камедь, мед, патока. Такие чернила могут менять цвет и влиять на состояние бумаги в течении всей их жизни из-за химических процессов. Для исследования чернил используют спектральные и химические методы. Исследуют как сам памятник, так и модельные образцы со штрихами чернил для определения их поведения в процессе искусственного старения и выявления их наиболее агрессивных компонентов. Развитие цифровых технологий позволяет применять фотокамеры, сканеры для количественной оценки характеристик памятника по его изображению.

Так как листы пергамента могут быть деформированы, их необходимо распрямить [4]. Самым эффективным способом распрямления является метод отдаленного увлажнения. Предварительно перед увлажнением следует очистить листы от загрязнений с помощью ластика или, в более трудных случаях, с помощью отжатого влажного тампона. После увлажнения пергамент становится эластичным и может легко распрямиться под прессом. Для предупреждения возникновения новых деформаций пергамент следует продублировать на японскую бумагу пшеничным клеем.

Однако непосредственно перед дублированием производят склейку и подклейку разрывов. Материалами для реставрации разрывов могут быть тонкий современный пергамент или японская реставрационная бумага. В качестве клея – пшеничный, рыбий и, на сегодняшний день, даже синтетические клеи.

Отреставрированный книжный блок сшивается пеньковыми или льняными нитками, следуя оригинальной технике и по возможности используя первоначальные пропилы. После сшивания корешок блока защищают тканью, в качестве которой обычно используют холст. Не менее важной частью является и восстановление каптала. Реставратор должен разбираться в первоначальной конструкции каптала для того, чтобы правильно совместить его с отреставрированным блоком. Именно на этом этапе важнейшую роль играет предварительно описанная схема структуры книги, о которой говорилось ранее.

Последним крупным этапом является реставрация средневекового переплета. Реставраторы стремятся сохранить или восстановить оригинальный переплет. Когда имеется утрата того или иного элемента, от менее значительной, в случае застежек, до особо существенной, в случае частичного или полного отсутствия кожного или тканевого покрытия, сильной деформации деревянных крышек, необходимо использовать материалы, которые будут полностью стилистически соответствовать оригинальному переплету. Поэтому реставратору-переплетчику необходимо в полной мере владеть знаниями о конструктивных особенностях переплетов разных времен.

Каждый из перечисленных этапов реставрации средневековых рукописей имеет свои особенности, для чего необходимо участие профессионалов разных специализаций. Из-за вариативности использованных в прошлом материалов, например, материалов основы – пергамента или бумаги, каждый отдельный рукописный памятник требует индивидуального подхода.

На сегодняшний день ученые и реставраторы старательно ищут новые неразрушающие методы укрепления красочного слоя миниатюр, анализа чернил и пигментов и нейтрализацию их корродирующих свойств, учитывая все факторы, влияющие на сохранность документа. В современном мире свое важное место также заняла цифровая реставрация рукописных книг, которая позволяет сохранить текст исторических документов и дать к нему доступ широкому кругу людей [5]. При традиционной реставрации основной задачей является сохранение физического бумажного носителя, как памятника культуры и искусства. Главный принцип при этом – минимальное вмешательство. В случае оцифровки, оригинальный документ более не подвергается физическому контакту, давая при этом доступ к информации. Используя современные технологии, становится возможным обрабатывать оригинальные документы без ущерба подлиннику, улучшить

цветовые характеристики строк и изображений, работать с историческим текстом.

#### **Список использованных источников:**

1. Современные принципы реставрации. Конечный результат реставрации: тезисы докладов - Москва, 1995 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.gosniir.ru/library/conferences/modern-conservation.aspx>

2. Мокрецова И.П. Средневековая рукописная книга, ее сохранность и реставрация. Учебное пособие [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/books.aspx>

3. Исследование и реставрация рукописей: материалы конференции – 2019 [Санкт-Петербург, 17–18 сентября, 2019 г.] / отв. ред. М.В. Корогодина. – СПб.: БАН, 2020. – 134 с.: ил.

4. Реставрация произведений графики: методические рекомендации М.: ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря, 1995

5. В.В.Старовойтов О цифровой реставрации исторических текстовых документов, 2015 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-tsifrovoy-restavratsii-istoricheskikh-tekstovykh-dokumentov>

© Кошкина М.П., 2022

УДК 658.512.22

## **ИННОВАЦИОННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕРМОРЕГУЛИРУЮЩИХ МАТЕРИАЛОВ**

Чулкова Э.Н., Красавина В.С.

*Новосибирский технологический институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

Одной из приоритетных задач дизайна является освоение новых материалов и технологий, необходимых для их обработки. В инновационной ориентированности часто проектируется не само изделие, а его функция, а за основу берутся прототипы, которые преобразуются за счет использования новых технологий. В условиях особенного климата Сибирского региона улучшение теплосберегающих и терморегулирующих свойств изделий верхней одежды, которые принесут потребителю экономию жизненных сил, физический и эмоциональный комфорт, является актуальным направлением.

Материалы, появляющиеся на рынке сегодня, по-разному решают вопросы утепления. Одни обладают большим термическим сопротивлением, как, например, графеновые утеплители. Графен

представляет двумерный кристалл из атомов углерода. Он быстро нагревается и медленно отдает тепло. Также интерес представляют утеплители на основе аэрогеля. Он представляет собой самое легкое и твердое вещество, которое на 98% состоит из воздуха, что придает ему очень высокие показатели теплоизоляции. На сегодняшний день брендом Xiaomi разработана куртка, предназначенная для эксплуатации при температуре до  $-40^{\circ}\text{C}$  и имеющая при этом толщину пакета материалов 3мм.

К другому классу относятся материалы со способностью осуществлять терморегуляцию: отдавать тепло при понижении температуры и поглощать при повышении. К таким относится группа материалов с пропиткой составом, содержащим микрокапсулы с веществом, меняющим физическое состояние при изменении температуры. Наиболее распространенным веществом в данном случае является парафин: температура его плавления является достаточно низкой.

Выбор типа дизайна обусловлен функциями новых материалов, которые обладают характеристиками, ранее не встречавшимися. На основании проведенных исследований и разработки конструкторско-технологических решений в коллекции использован материал с терморегулирующими свойствами. Это позволяет сделать пакет верхней одежды для низких температур более тонким в сравнении с традиционной одеждой этой категории.

Подход к проектированию утепленных моделей с точки зрения функциональности учтены физиологические особенности, обусловленные половой принадлежностью.

В результате проектирования выделены определенные узлы и участки, требующие большего утепления или, наоборот, вентиляции или другого способа понижения показателей теплосберегающих свойств пакета материалов, сформирована база данных готовых изделий модельных конструкций с обозначением возможных зон корректировки.

В моделях коллекции поддержан тренд на размытие гендерных границ: в мужских моделях использованы силуэты, ранее используемые в женской одежде. Выбор цвета и фактуры материалов отличается от традиционных, заданных рамками гендерных стереотипов (рис. 1).



Рисунок 1 – Эскиз моделей коллекции сезона осень-зима 2023 г.

Таблица 1 – Ассортиментная матрица коллекции сезона осень-зима 2023 г.

Коллекция	Артикул	Ассортимент	Количество моделей	Количество цветов	Материал
FW23	КК.У.14	Куртка унисекс короткая	3	4	Нейлон (плащевая)
FW23	КМ.У.14	Куртка унисекс макси	2	3	Нейлон (плащевая)
FW23	ПТ.У.23	Пальто-трансформер	2	2	Жаккард
FW23	БТ.Ж.14	Брюки женские	2	2	Нейлон (плащевая)
FW23	БТ.М.14	Брюки мужские	2	2	Нейлон (плащевая)

Использование инновационных утеплителей в их различной комбинации создает новые возможности для дизайн-проектирования моделей верхнего ассортимента. Это одежда, которая несет в себе улучшенные теплофизические характеристики, повышающие комфорт для человека и сохранность его здоровья. Применение материалов в конструкции изделий может быть зональным – с учетом особенностей мужского и женского организма, с большим или меньшим утеплением на участках, наиболее подверженных воздействию изменения температур тела или окружающей среды.

Модельные конструкции оценивают по расположению членений формы и дополнительных деталей. Определяют взаимосвязь конструктивных членений и показателей теплосберегающих свойств пакета материалов по конструктивным зонам. Кроме того, увеличивается вариативность эстетических свойств за счет возможности использования различных силуэтов, обусловленной применением инновационных утеплителей, имеющих малую толщину.

#### **Список использованных источников:**

1. Попова, В.В. Инновационный текстиль. Принципы формообразования: автореф. дис. канд. искусствоведения:17.00.06. Москва, 2017. 24 с.

2. Электронный ресурс <https://novosibirsk.statexpro.ru/termoreguliruyushchiy-material-freudenberg-ctc-50-41n>

3. Электронный ресурс <https://kostum66.ru/news/ytepliteli-scanndi-finland>

4. Электронный ресурс <https://scientificrussia.ru/articles/aerogel-samyj-legkij-v-mire-material-intervyu-s-n-v-menshutinoj>

© Чулкова Э.Н., Красавина В.С., 2022

## **РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ КОЖАНЫХ АТРИБУТОВ ЭКИПИРОВКИ ВРЕМЁН ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

Краснова А.Н., Третьякова А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Основной особенностью реставрации является осуществление деятельности в сфере культуры в двойной детерминации: исторической динамике, как движение во времени и социально-общественной как взаимодействие индивидов и общества. В процессе этого происходит включение памятников прошлого в контекст современной культуры [1].

Теория научной реставрации музейных экспонатов прежде всего определяет устранение причин и последствий разрушительных процессов в соответствии с условиями бытования предмета. Важно определить значение экспоната современными методами исследования, провести реставрационные мероприятия таким образом, чтобы оставить доступным для дальнейшего изучения совершенствующимися методиками.

Профессиональная реставрация – залог сохранения исторической ценности вещи. Важно не просто восполнить утраты, убрать потертости, царапины и другие дефекты, но и учитывать в процессе особенности, связанные с историей и эпохой, когда был создан предмет. И эту задачу позволяет решить консервация, обуславливающая минимальное вмешательство в материал памятника историко-культурного наследия.

В данной работе проводится исследование военной экипировки российского солдата времен Первой мировой войны. За прошедшее столетие многие части утеряны, в частности, портупоя, поясной ремень, сохранилась в удовлетворительном состоянии кожаная кобура, представленная в экспозиции краеведческого музея Липецкой области.

Реставрация и консервация кожаных изделий является проблематичной, т.к. кожа один из самых «капризных» материалов, при неблагоприятных условиях хранения и пользования теряет свои эластичные и пластичные свойства.

Кожа – эластичный и практичный в использовании материал. Один из первых в истории человечества стал применяться как элемент и материал для создания быта и изготовления одежды. Обладает такими качествами, как пластичность, влагостойкость, мягкость, лёгкость в раскройке и шитье, прочность и долговечность. Несмотря на положительные качества, кожа имеет свойство усыхать, твердеть, усаживаться и становится жёсткой и ломкой в результате негативного влияния внешних факторов, в первую

очередь температурно-влажностного режима: она расслаивается, на её поверхности образуются трещины, разломы и пятна.

На начальном этапе изучения объектов из кожи важно определение видовой принадлежности и особенностей технологии выделки материала:

при определении видовой принадлежности сырья хорошо зарекомендовал себя метод оптической микроскопии;

при выявлении красителей применяют методы жидкостной хроматографии, рентгенофлуоресцентного анализа (РФА) и электронной микроскопии;

определение способа дубления возможно при помощи РФА, хромато-масс-спектрометрии, хроматографии и химико-аналитических анализов [2].

Первоначально проводится визуальный анализ состояния кожи и самого предмета с целью провести атрибуцию, датировку и типологию.

Исследуемая кобура предназначалась для револьвера системы Наган. Какая именно модель использовалась прижизненно, пока определить сложно: для разных моделей данной системы кобура одинаковая. Точно можно сказать, что револьвер относился к классической модели, разработанной в 1892 году, поскольку последующие модификации не принесли заметного изменения в конструкцию.

Консервационно-реставрационные мероприятия кожаных изделий начинаются с механической чистки. Как правило, очистку кожи проводят дистиллированной водой с помощью художественных кистей с натуральным волосом и мягких флейцев. Чистка кобуры производилась в два этапа: сухая и влажная. Для сухой чистки была использована флейц-кисть с мягкой щетиной. Для влажной – нейтральная мыльная пена. Выбор моющего нейтрального средства проводился между детским мылом (активный ПАВ – лауретсульфат натрия) и лосьоном для лица (активный ПАВ – динатриевый лауретсульфосукцинат). Для этого проведен щелочно-кислотный анализ растворов при различном содержании моющего средства. По результатам анализа при концентрации водного раствора 1:20 рН мыла соответствовало 5.98, а лосьона – 6.24. Т.к. среда должна быть близкой к нейтральной, в итоге выбран лосьон. Кроме того, детское мыло имеет недостаток – сушит кожу, а лосьон мягко обезжиривает и очищает от загрязнений.

Кожа кобуры сильно сохла и стала довольно хрупкой, поэтому следующим этапом целесообразно провести жирование. Вернуть коже пластичность – самый сложный и долгий этап процесса реставрации.

Объект помещают в водно-спиртовой раствор низкомолекулярного полиэтиленгликоля. Пребывание кожи в данном растворе можно разделить на два процесса, которые позволили коже принять первоначальный вид.

1. Диффузия. На этой стадии полиэтиленгликоль проникает в межволоконное пространство кожной ткани.

2. Пластификация. На данном этапе кожная ткань объекта восстанавливает свою пластичность.

После пребывания кожи в водно-спиртовом растворе низкомолекулярного полиэтиленгликоля, её помещают на несколько недель в морозильную камеру. Потом кожу помещают в новый раствор, отличный от предыдущего – водно-спиртовой раствор высокомолекулярного и низкомолекулярного полиэтиленгликоля. Процесс помещения объекта в морозильную камеру повторяется несколько раз. Процесс консервации считается завершенным, когда кожная ткань объекта достигла состояния пластичности.

Исходя из принципа безопасности, поставлена цель поиска здоровьесберегающих аналогов. Предложено вместо полиэтиленгликоля для жирования кожи использовать органическое масло. Как правило в кожевенном деле используют копытное масло, однако для реставрации оно не подойдёт, т.к. меняет цвет кожи на более тёмный.

Кожа различных изделий, как и кожа человека требует ухода и постоянного смягчения. Кожевники рекомендуют использовать для этого крема и косметические масла, поэтому для кобуры было подобрано три вида масла: косметическое масло жожоба, косметическое масло чайного дерева и касторовое масло. Чтобы определить, какое масло лучше всего подойдёт для данного изделия, было нанесено небольшое количество каждого масла на относительно неприметный участок кобуры. Далее объект оборачивается в полиэтиленовую плёнку и убирается в тёплое место на две недели. По истечению срока проверяется, какое масло лучше впиталось, оставляя меньше жирного блеска, при этом не суша кожу.

Жирование кожи очень длительный процесс и проводится в несколько этапов. Возможно, в первый этап жирование будет производиться более жирным маслом, а в последующие менее жирным.

Также в верхней части объекта присутствует потёртость диаметром примерно 1,5 см. После жирования будет решено, укреплять данный участок проклеиванием кожей, или законсервировать, чтобы предотвратить дальнейшее протирание. Проклеивание нежелательно, т.к. данная потёртость – следствие бытового использования объекта, которую стоит сохранить. Однако этот участок очень тонкий, и есть вероятность, что его будет необходимо укреплять.

После этапа жирования и укрепления следует чистка металлических деталей и восстановление экспозиционного вида объекта. Визуально было определено, что объект ручной работы, поэтому будут восстановлены характерные способы обработки качественного кожаного изделия, произведена реконструкция кроя, восстановление утраченных швов.

Таким образом проводится сохранение музейных фондов в современных условиях, эффективно сочетающая научные



междисциплинарные методы, применяемые для исследования, консервации, реставрации и собственно хранения культурного наследия [3].

Методы реставрации постоянно совершенствуются. Динамично развиваются технологии, связанные с расширением инструментальных методов исследования. Старые технологии подвергаются сомнениям и попыткам пересмотра устоявшихся принципов работы в этой сфере с целью минимизировать вмешательство в авторскую работу.

#### **Список использованных источников:**

1. Машакин, А. И. Реставрация памятников народного искусства в контексте разработки основных понятий научной реставрации / А. И. Машакин // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс: тенденции научных исследований, проблемы терминологии, исторические и междисциплинарные аспекты развития дизайна, декоративно-прикладного и народного искусства и архитектуры, опыт художественно-промышленных школ : международная научная конференция к 190-летию МГХПА имени С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского, Москва, 20 марта 2015 года / Редакционная коллегия: А.Н.Лаврентьев, В.Б.Кошаев, Н.К.Соловьев, Н.Н.Ганцева, К.Н.Гаврилин, М.Т. Майстровская, О.А.Лобачевская, С.П.Ломов, О.Д.Бубновене, А.В.Сазиков. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2015. – С. 143-145. – EDN VNHQUR.

2. Нефедова, М. В. Технологический процесс выделки кожевенного сырья: опыт применения РФА (по материалам раскопок в старой Руссе) / М. В. Нефедова, Е. В. Торопова // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2019. – № 6(24). – С. 17. – DOI 10.34680/2411-7951.2019.6(24).17. – EDN ВНАВZY.

3. Фирсова, О. Л. О потребности в кадрах для музейной реставрации и консервации / О. Л. Фирсова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 11-3. – С. 136-139. – EDN WZZGKV.

4. Богатова, Л. Ф. Разработка технологии консервации археологических объектов из кожевенных материалов с применением ННТП обработки / Л. Ф. Богатова, Г. Н. Кулевцов // Вестник Казанского технологического университета. – 2014. – Т. 17. – № 19. – С. 75-77. – EDN SYAEXP.

© Краснова А.Н., Третьякова А.Е., 2022

**ТРАДИЦИИ НАСТАВНИЧЕСТВА  
ТАТЬЯНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ УСТИНОВОЙ –  
ОСНОВАТЕЛЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ГРУППЫ  
ХОРА имени М. ПЯТНИЦКОГО**

Крещенова В.А.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Цель исследования заключается в изучении наставничества в хореографической деятельности Татьяны Устиновой. Для достижения данной цели нами были поставлены следующие задачи: рассмотреть основные этапы жизни и творчества Т.А. Устиновой; изучить историю возникновения танцевальной группы; ознакомиться с репертуаром танцевальной группы хора.

Танец – это яркое, живописное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, особым отражением его многовековой, разнообразной жизни. Он воплотил в себе творческую выдумку людей, глубину их чувств. Народный танец всегда имеет ясную тему и идею – он всегда содержателен. В нём имеется драматургическая основа и сюжет, есть и обобщенные и конкретные художественные образы, создающиеся благодаря многообразным изящным движениям, пространственным рисункам (построениям).

Всем, кто интересуется русским народным танцем, всему «Русскому Миру» известно имя Татьяны Алексеевны Устиновой (1908/1909-1999 гг.). Вся Россия воспета этой знаменитой женщиной.

Татьяна Алексеевна Устинова – народная артистка СССР, лауреат государственных премий СССР, лауреат премии имени Михаила Глинки, творец и на протяжении шестидесяти лет главный балетмейстер Государственного академического хора имени Митрофана Ефимовича Пятницкого, профессор, автор многих книг по русскому народному танцу, создатель школы русского народно-сценического танца.

В 30-х годах на сцене появляется Т. Устинова, в программе хора имени М.Е. Пятницкого русские танцы – всегда великолепное открытие. Татьяна Устинова одна из ведущих балетмейстеров России, знакомство с ней и её искусством ещё раз убеждает, что только такая личность может создавать хореографические сказки, поэмы и рассказы. После получения профессии Татьяне Устиновой дважды приводилось снова обучаться искусству танца: первый – в театре, второй – в Хоре имени М.Е. Пятницкого. Она никогда не расставалась с танцами. Беспрестанный

характер увеличивал границы её искусства в театре. Вскоре любовь к русскому народному танцу привела ее к работе с детскими коллективами художественной самодеятельности и в Центральном доме народного творчества.

Удалось запечатлеть всевозможные хороводы, в том числе исключительные восьмиугольники, игровые пляски, сольные и массовые. Детально были занесены тексты песен, связанных с танцами. Можно смело предположить, что никто, даже сама Татьяна Устинова, не знала в те годы, как вспыхнут эти записи позднее, какое количество слушателей, зрителей во всем мире будут аплодировать тверским кадрилям и хороводным пляскам в исполнении танцевальной группы Хора имени М.Е. Пятницкого в новой сценической редакции ее главного балетмейстера.

Творческая жизнь Татьяны Алексеевны непременно соприкасается с Хором имени М.Е. Пятницкого, который был основан в 1911 году. Молодого балетмейстера заметил и пригласил в коллектив Хора его настоятель В. Захаров. Тогда и соединились в едином творческом почерке виденное и волновавшее с детства знания, приобретенные в хореографическом училище, и яркие национальные традиции, всегда и постоянно бережно сохраняемые в коллективе хора. До вступления её в этот коллектив танцевальной группы как таковой не существовало. Хороводы водили певцы, и имелось немного танцовщиц и плясунов. Оригинальность каждого участника позволяла им с полноценным отличным результатом выступать в программе. На тот момент, когда Татьяна Устинова получила приглашение в хор, танцовщики представляли собой единое целое со всем хором, и вместе с тем, каждый обладал своей яркой индивидуальностью. Плясуны имели одну отличительную особенность – восхитительным даром и любовью к импровизирующей фантазии. Конечно же в свою очередь, это не могла не заметить Устинова, знакомясь с творческим коллективом хора. Татьяна Алексеевна умеет поддать песню, сам танец и музыку одной задаче – воплощению образа сценического творчества, воплощения его идеи.

Произведения, созданные Устиновой, всегда имеют точный адрес, не обязательно временной, но и географический. Балетмейстера беспокоит не только прошлая жизнь, но и жизнь ее современников. Время властно меняет жизнь, ускоряет темпы, изменяет стиль. Искусство, повествуя о жизни народа, новому содержанию, обретает яркую форму. Но сохраняются наилучшие традиции, развивая богатство культуры народа.

По нескольким причинам освоение национального искусства воспитывает ощущение любви к родине, патриотическое чувство. Тема Родины безгранична и разнообразна в творчестве Устиновой. Каждой работе предшествует большая работа, но она происходит за рамками сцены. На сцене непременно воплощается то, что сочинила художница Татьяна Алексеевна. Начиная с начальной работы в хоре «Тверской кадрили»,

произведения Устиновой удивляли, с одного ракурса, достоверностью, а с другого – чувством сценической поэтизации. К Татьяне Устиновой едут обучаться балетмейстеры с различных городов России. Ей пишут и новые корреспонденты. Переписка и частные консультации также превратились в регулярную форму ее разнообразной деятельности. Есть коллективы и руководители, с которыми творческие контакты насчитывают десятилетия.

Таким образом, на основе народных танцев стали формироваться новые сценические произведения, раскрывающие темы нынешней жизни народа, раскрывая новые возможности в развитии народного танца. Эта работа продолжает быть очень важной и ответственной: она позволяет открывать для жизни новые пласты народного творчества, также позволила пережить нашему хореографическому творчеству второе рождение. Изучив наследие Т.А. Устиновой становится понятно, как разнообразен и прекрасен русский танец, его региональные особенности. Танец обработанный и стилизованный непревзойдённым мастером будет вдохновлять последующие поколения хореографов России.

#### **Список использованных источников:**

1. Тверская Терпсихора. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ustinova.school/bio>
2. Жизнь и творчество Татьяны Устиновой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.work5.ru/gotovye-raboty/90956>
3. Сохранение и использование традиций русской пляски в хореографических коллективах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://studopedia.ru/24\\_83937\\_sohranenie-i-ispolzovanie-traditsiy-russkoy-plyaski-v-horeograficheskikh-kollektivah.html?ysclid=18mlz2yak192409176](https://studopedia.ru/24_83937_sohranenie-i-ispolzovanie-traditsiy-russkoy-plyaski-v-horeograficheskikh-kollektivah.html?ysclid=18mlz2yak192409176)
4. Устинова Т.А. Русский народный танец.-М.: Искусство, 1976.-152 с.
5. Устинова Т.А. Лексика русского танца: основные элементы русских танцев и плясок.- М.: Балет, 2006.- 205. с.

© Крещенова В.А., 2022

**УДК 74.01**

## **ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ**

Крылевская О.В., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Дизайн и архитектура имеют множество точек соприкосновения. Цельность и гармоничность между внешней формой, создаваемой архитектором, и предметным наполнением, проектируемым промышленным дизайнером, помогают проекту приобрести собственную функциональную и смысловую нагрузку. Благодаря такому комплексному

подходу архитектурное сооружение может считаться целостным, гармоничным, сочетающим в себе одновременно лучшее из того, что в него привносят архитектор и дизайнер. Последние тридцать лет русская архитектура пыталась решить подобные задачи, поэтому она становится объектом исследования в настоящей работе.

Культура каждой страны является уникальной и самобытной. Долгий исторический путь, социальные изменения и значимые события накладывают отпечаток на жизни людей, в результате оставляя свой след и в искусстве. Однако нельзя забывать о том, насколько тесно могут быть связаны векторы развития тех или иных государств. Подобное сближение создает возможности для культурного обмена, тем самым обеспечивая развитие и обогащение многих сфер. Одной из важных составляющих, участвующих в этом процессе, является архитектура. От первобытных примитивных построек до детально продуманных и всемирно известных сооружений – на протяжении долгих лет архитектура развивалась, сочетая в себе математическую точность и стремление к творческому самовыражению.

В данном вопросе наша страна не является исключением. Помимо множества сооружений, спроектированных отечественными архитекторами, среди российских достопримечательностей существует большое количество творений зарубежных мастеров. В средние века причиной этому мог послужить недостаток знаний и опыта. Показательным можно считать Успенский собор Московского Кремля: только итальянский архитектор Аристотель Фиораванти в 1479 году решился возвести рухнувшую после землетрясения постройку [1]. Таланты зарубежных мастеров были отмечены в том числе и правителями. Так, Огюст Монферран, создатель Исаакиевского собора и Александрийской колонны, в 1814 году преподнес папку своих работ императору Александру I, в результате чего получил приглашение работать в России [2]. Даже в СССР активно принималась помощь архитекторов из других стран. Привлечение иностранных специалистов в 1929-1932 годах сыграло важную роль в строительстве предприятий тяжёлой и военной промышленности [3].

Подобные исторические факты поддерживают идею воздействия зарубежной культуры на отечественную. В результате может возникнуть вопрос, не является ли в таком случае архитектурное наследие нашей страны следствием деятельности зарубежных мастеров. Особенно остро эта проблема ощущается в наше время, когда лидирующие позиции в различных сферах занимают определенные государства. На этом фоне многие начинают забывать, а иногда и обесценивать труд тех, кто развивал данное направления в нашей стране. Именно в этом и заключается актуальность данного исследования.

Цель настоящей работы – узнать, действительно ли правы те, кто приуменьшает влияние наших соотечественников в развитии мировой культуры, в частности архитектуры.

В рамках поставленной цели можно выделить основные задачи. Дать ответ на этот вопрос можно при помощи анализа известных построек за авторством русских архитекторов, а также рассмотрения последующего влияния данных сооружений на архитектурные стили и направления в искусстве.

В первую очередь необходимо обратить внимание на деятельность В.Г. Шухова. Он первый в мире применил для строительства стальные сетчатые оболочки, которые в дальнейшем стали одной из визитных карточек авангардных построек. Также колоссальное влияние на мировую архитектуру оказало и другое изобретение Шухова – гиперболоидные конструкции. Такие прочные и нематериалоёмкие строения, кажущейся на первый взгляд криволинейными, на самом деле состоят из прямых балок [4]. К этой технологии обращались и такие гении, как Гауди и Ле Корбюзье. В дальнейшем такие конструкции использовались при строительстве самого высокого здания Сиднея – Сиднейской телебашни, Aspire Tower в Катаре, а также второй по высоте телебашни в мире – Гуанчжоу (рис. 1) и башни порта Кобе в Японии, выдержавшей землетрясение в 1995 году.



Рисунок 1 – Телебашня Гуанчжоу

Другой известный архитектор, а именно М.В. Посохин, разработал павильоны СССР для международных выставок в Канаде и Японии. В Монреале в 1967 советский павильон был одним из самых крупных и популярных – его посетили 13 млн. человек. Данное сооружение было вторым модернистским павильоном СССР. Оно отличалось своей лёгкостью, лаконичностью и выразительностью в сочетании с динамикой. Выдержанное в московской стилистике, оно соответствовало тому времени, не теряя при этом своей индивидуальности [5]. Другим крупным проектом архитектора является павильон на выставке в Осаке в 1970 году. Величественное 104-х метровое здание, символизирующее красное знамя, было заметно издали [6]. Главный архитектор Экспо-70 Тангэ Кэндзо сравнил его с распускающимся цветком. В результате этот павильон заслуженно вошёл в историю архитектуры.

Л.В. Руднев – один из главных практиков сталинской архитектуры. В 1955 году по его проекту был построен Дворец культуры и науки в центре Варшавы, являющийся подарком польскому народу от Советского Союза. Кроме «сталинского ампира», известного по архитектуре главного здания Московского Государственного Университета имени М. В. Ломоносова, над

которым также работал Руднев, Дворец имеет и черты польского историзма. На данный момент это один из самых известных и крупных культурно-выставочных центров Польши [7]. Таким образом, Рудневу удалось не только создать знаменитую достопримечательность Варшавы, но и раскрыть на международном уровне всё величие и красоту «сталинского ампира».

Одним из лидеров авангардного направления в нашей стране заслуженно считается К.С. Мельников. Поистине значимым моментом является проектирование павильона СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году. Это постройка достойно занимает свое место среди лучшей выставочной архитектуры своего времени. Причиной этому послужили талант и профессионализм архитектора. Запоминающееся, притягивающее взгляды здание было построено на небольшой территории вблизи трамвайных путей. Подобные условия очень ограничивали возможности мастера [8]. Совершенно неудивительно то, что строение было отмечено такими известными людьми, как Ле Корбюзье и Фернан Леже. Еще одним доказательством влияния архитектора на мировую культуру является тот факт, что в честь его столетнего юбилея 1990 год был объявлен ЮНЕСКО годом К.С. Мельникова. Павильон, созданный нашим соотечественником, был одним из первых осуществлённых новаторских проектов в мировой архитектуре 20 века.

Ещё одной яркой фигурой русской архитектуры был И.И. Леонидов. Удивительным является то, что многие проекты мастера не были воплощены в жизни [9]. Однако его публикации в журнале «Современная архитектура» послужили вдохновением для большого количества архитекторов по всему миру. Одним из самых известных его проектов был «Дом промышленности», опубликованный в вышеупомянутом журнале в 1930 году. Такие характерные черты, как вынесенный наружу лифт и остекление фасада в форме сетке далее встречались и в работах других мастеров. Ярким примером является штаб-квартира Организации Объединённых Наций в Нью-Йорке (рис. 2). Еще одним известным проектом Леонидова была его дипломная работа – Институт библиотековедения имени В.И. Ленина 1927 года [10]. Помимо интересного сочетания вертикальной пластины и шара, это сооружение отличалось уникальными вантовыми конструкциями, которые позже будут использоваться и другими архитекторами.



Рисунок 2 – Дом промышленности и штаб-квартира ООН в Нью-Йорке

В заключении данного исследования можно сделать следующий вывод: анализ ранее реализованных в других странах проектов самых ярких представителей данной сферы в нашей стране показывает, что отрицать вклад русских архитекторов в мировую культуру нельзя. Помимо выразительных и запоминающихся сооружений, влияние также оказали интересные разработки, изобретения и оригинальные идеи. Больше всего подобных событий происходило на рубеже двух столетий, в конце 19 – начале 20 веков. Оставив свой след в истории, мастера того времени также повлияли и на современную архитектуру. В настоящее время, как в нашей стране, так и в иностранных государствах, появляется множество ярких и инновационных проектов отечественных архитекторов, которые можно считать достойным наследием.

#### **Список использованных источников:**

1. Муштанова О. Ю. Аристотель Фьораванти: мастер эпохи Ренессанса в контексте средневековой Руси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aristotel-foravanti-master-epohi-renessansa-v-kontekste-srednevekovoy-rusi/viewer>

2. Государственный Эрмитаж. Огюст Монферран [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1424282991/fact/1424303833>

3. М. Меерович, Д. Хмельницкий Роль иностранных архитекторов в становлении советской индустриализации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-inostrannyh-arhitektorov-v-stanovlenii-sovetskoj-industrializatsii/viewer>

4. Гиперболоидные конструкции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиперболоидные\\_конструкции](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиперболоидные_конструкции)

5. Павильон № 70 «Москва» на ВДНХ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Павильон\\_№\\_70\\_«Москва»\\_на\\_ВДНХ](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Павильон_№_70_«Москва»_на_ВДНХ)

6. Павильон СССР на Экспо-70 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Павильон\\_СССР\\_на\\_Экспо-70](https://ru.wikipedia.org/wiki/Павильон_СССР_на_Экспо-70)

7. Дворец культуры и науки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дворец\\_культуры\\_и\\_науки](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дворец_культуры_и_науки)

8. Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Павильон\\_СССР\\_на\\_Международной\\_выставке\\_современных\\_декоративных\\_и\\_промышленных\\_искусств](https://ru.wikipedia.org/wiki/Павильон_СССР_на_Международной_выставке_современных_декоративных_и_промышленных_искусств)

9. Гозак А. П. «Иван Леонидов» – М.: Жираф, 2002. – 240 с.

10. Проект Института библиотковедения имени В. И. Ленина на Ленинских (Воробьевых) горах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vma.muar.ru/ru/objects/proekt-instituta-bibliotkovedeniya-imeni-vilenina-na-leninskih-vorobevyh-gorah>

© Крылевская О.В., Куртова К.Г., 2022



## ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ И ТЕНДЕНЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ

Крышевич В.В., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Творческое образование в России сейчас переживает этап глубокой реформации с целью модернизации и приведения к международным стандартам на основе синтеза новейших научных знаний и исторического опыта. Появлению новых тенденций способствуют развитие общества, рынка труда и новые технологии. В данной статье рассмотрены общемировые тенденции подготовки бакалавров дизайна и архитектуры, особенно те из них, которые демонстрируют наиболее интересные примеры разработки идей, концепций и экспериментов в области профессионального образования в этой сфере.

В наше время тема дизайнерского образования как никогда актуальна. Целью данного исследования является изучение основных мировых методик преподавания и выявления сходств и отличий от отечественной системы.

К задачам настоящей статьи относятся изучение истории художественного образования, ознакомление с тенденциями образования, выявление основных недостатков отечественного образования и составление статистики на основе опроса студентов и выпускников.

В 1920 году на базе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества появился главный творческий институт страны – ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские. Основой образовательной реформы стали предложения студентов этих заведений. Еще до революции они стремились отойти от академической программы и на ее месте создать индивидуальные художественные мастерские, куда студенты могли бы поступить без вступительных испытаний и самим выбирать себе наставников.

ВХУТЕМАС в 1930 году расформировали и только два факультета смогли сохранить единство – текстильный и полиграфический. Остальные были разбиты среди множества вузов. Сегодня прямыми наследниками школы принято считать четыре учебных учреждения: МГХПА имени Строганова, МАрХИ, РГУ имени Косыгина, Московский политехнический университет.

Становление профессионального дизайнерского образования в стране началось с воссоздания в 1945 году двух старейших школ художественно-промышленной сферы, основанных еще в XIX веке графом С.Г. Строгановым в Москве и бароном А.П. Штиглицем в Санкт-Петербурге. В конце 1950-х годов в этих учебных заведениях началась подготовка художников, а после 1962 года были созданы кафедры «Промышленное искусство». В 1965 году в Московском училище была также созданы кафедры «Промграфики и упаковки» и «Коммуникативного дизайна». В Ленинградском училище в 1964 году открылось отделение промышленной графики, а в 1980 было переименовано в самостоятельную кафедру. В обоих учебных заведениях после 1962 года были открыты очно-заочные отделения и отделения по переподготовке дипломированных инженеров в художников-конструкторов.

Что касается качества обучения дизайнеров и архитекторов в те времена, то основным его недостатком было отсутствие ориентации на формирование специалиста широкого профиля, сочетающего глубокие фундаментальные знания с обстоятельной практической подготовкой к работе в конкретной отрасли. Недостаточное внимание уделялось науке о человеке, например, эргономике. Обучение в вузах не предусматривало освоения современных методов и средств проектирования и рисования – компьютеров или планшетов.

Новая эра в сфере настала в 1962 году во время появления ВНИИТЭ – института технической эстетики и художественного проектирования. Он располагался в одном из павильонов ВДНХ и обладал в те времена мощнейшим оборудованием. В нём разрабатывались новейшие технологии, такие как такси-минивены, жилые фургоны и персональные магнитофоны. В разные периоды Владимир Рунге был председателем Центральной приемной комиссии Союза дизайнеров СССР, вице-президентом Союза дизайнеров, сопредседателем отделения дизайна и архитектуры Российской академии естественных наук, главного научного сотрудника ВНИИТЭ, который, к сожалению, после смерти своего основателя в конце 2013 года, потерял самостоятельность и фактически перестал существовать. Кроме того, Владимир Рунге также внёс огромный вклад в развитие кафедры промышленного дизайна в РГУ имени А.Н. Косыгина.

С 1988-1989 года тоже произошли серьёзные изменения в структуре отечественного образования. Вместо прежней кафедры «Промышленное искусство» было введено новое направление «Дизайн», а вместо специальностей «Художник-конструктор» и «Художник-график» появился «Дизайнер».

Со второй половины 1990-х годов резко увеличилось количество выпускников как школ, так и колледжей, желающих получить дизайнерское образование. Это факт стимулировало открытие отделений и кафедр дизайна при государственных вузах различного профиля, а также создание частных

узкопрофильных учебных заведений. В самые первые годы XXI века и тех, и других, вместе взятых, было порядка 200 и в них обучались около 4000 студентов. На сегодняшний день дизайнерский профиль существует в таких московских вузах как ВШЭ, РАНХиГС, РГУ им. А.Н. Косыгина, МАРХИ, РУДН, НИД, МГХПА им. Строганова.

Сравним тенденции Российского и зарубежного образования и выявим основные сходства и различия в современных учебных программах. Сперва стоит отметить сходные черты. В век развития информационных технологий одной из тенденций как отечественного, так и зарубежного образования стала компьютеризация учебного процесса. Если раньше эта сфера была многим недоступна, то во время пандемии она начала стремительно развиваться. Сегодня дистанционные занятия активно внедряются в процесс среднего и высшего образования. Наравне с платформами для связи стали появляться и использоваться программы прокторинга и онлайн-обучения. Кроме того, совсем недавно начали возникать специальные программы полностью дистанционного образования удобные для людей из отдалённых краёв нашей страны. Конечно, такие занятия уступают в эффективности обычным занятиям, но зато дают людям возможность обучаться интересной им специальности в удобном формате.

Другой стороной информатизации образования является переход от ручной графики к компьютерной работе. В наше время на компьютерах работают не только программисты, но и дизайнеры. Чертежи, плакаты, выкройки – всё то, что раньше было на бумаге, сейчас находится в папках ноутбуков современных специалистов. Стремясь угнаться за изменениями рынка труда, образовательные учреждения тоже модернизируют свою систему. Почти в любом колледже, техникуме или университете изучаются такие базовые программы как autocad, photoshop и figma. Архитекторы и дизайнеры всевозможных пространств чаще всего пользуются 3D приложениями. Такая тенденция заметно ускоряет процесс образования и, кроме того, готовит будущих специалистов под запросы современного рынка труда, помогая им в будущем трудоустройстве.

Ещё одной тенденцией дизайнерского образования по всему миру является привлечение педагогов-специалистов в своей сфере. Нужда в таких преподавателях обусловлена тем, что дизайн – прикладная специальность. Только действующие дизайнеры, архитекторы, модельеры могут помочь студентам усвоить основные принципы как самого процесса разработки проекта, так и основные правила общения с заказчиком, осуществления авторского надзора за работой подчинённых, коммуникации в коллективе. Именно такие люди знают о главных событиях в дизайнерском мире и разрабатывают траекторию развития для каждого своего студента.

Но кроме сходств существуют и различия среди программ дизайнерского образования.

Основным различием является большое количество отличающихся предметов, изучаемых студентами. В России обучающиеся проходят полный спектр всевозможных предметов, отдалённо связанных с самим дизайном. К ним относятся рисунок, живопись, скульптура и станковая композиция. В Европейской системе академическому фундаментальному образованию почти не уделяют внимание. Если при поступлении в российский вуз нужно иметь хорошие навыки рисования и успешно пройденные вступительные испытания, то в других странах гораздо большее значение имеют портфолио работ и рекомендательные письма. С одной стороны, отечественное образование даёт широкий формат обучения, но с другой стороны эти предметы иногда замедляют процесс обучения и не являются прикладными в самой профессии. Разобраться в этой теме помогает опрос среди студентов и выпускников дизайнерских вузов. На вопрос о наиболее важных предметах для дизайнера, проведенном в ходе данного исследования, 77,3% обучающихся отметили, что это компьютерная графика, 54,5% – проектирование и только 18,2% посчитали предметы академической направленности самыми нужными для студентов.

Немаловажным различием является и тот факт, что отечественные вузы гораздо больше ориентируются на теоретические знания, нежели практические. Например, в институте Марангони в Париже система образования построена так, что студенты на постоянной основе заняты какими-либо проектами. Российские вузы также сотрудничают с различными компаниями для предоставления стажировок, но практику проходят в основном студенты старших курсов. До этого момента практика проходит не на предприятии, а на пленэре. Вероятно, это подходящее занятие для художника-живописца, но для дизайнера гораздо важнее как можно быстрее набирать опыт в общении с заказчиком и выполнении поставленных задач. Что касается проблемы недостатка практики, это явление достаточно просто объяснить. Дело в том, что исторически сложилось так, что отечественное образование всегда превозносило идею и эстетику и противостояло коммерческому дизайну. Возвращаясь к предыдущему опросу, стоит сказать о мнении дизайнеров насчёт наиболее значимой проблемы отечественного образования. Согласно ему, 68,2% считают, что в нашем обучении недостаточно практических работ и проектов, 27,3% отметили проблемы с компьютерным оснащением в региональных вузах и 18,2% считают субъективность оценки главной проблемой обучения.

Таким образом, можно сделать вывод, что российское образование имеет широкий спектр специальностей в сфере дизайна, но, как и любая система, имеет такие недостатки как отсутствие большого количества практики и преобладание общеобразовательных предметов над специальными.

### **Список использованных источников:**

1. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры. - Вопросы философии. 1984. С. 86-99.
2. Ковешникова, Н.А. Дизайн-образование: опыт и перспективы [Электронный ресурс] / Н.А. Ковешникова // Педагогика искусства. - 2011. - № 4. - С. 1-8. - Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>.
3. Королева Л.Ю. Современные требования к профессиональной подготовке будущих дизайнеров. Журнал "Современные проблемы науки и образования". - 2014. - № 5. – Педагогические науки. 2014-11-13.

© Крышевич В.В., Куртова К.Г., 2022

### **УДК 7.036**

## **ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ «КРУГА ГЛАЗГО» КАК ДИАЛОГ С ИСТОРИЕЙ ДИЗАЙНА**

Кузнецова И.П.

Научный руководитель Панина Н.Л.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова», Новосибирск*

В 90-е годы нашего века в Глазго, Шотландия, постепенно формируется круг художников, чье искусство разительно отличается от искусства их предшественников. В истории искусства Глазго известен прежде всего как место рождения шотландской версии стиля «модерн» в архитектуре и дизайне, т.н. «стиля Глазго», связанного с именами Чарльза Ренни Макинтоша (1868-1928 гг.) и его жены Маргарет Макдональд-Макинтош (1865-1933 гг.) [1], и инициированного ими художественного движения «Школа Глазго», куда относят «группу Четверых», художников-импрессионистов «Глазго Бойс» [2] и «Глазго Гёрлз». Эта традиция все еще оставалась сильна в Школе искусств Глазго и в конце 20 века. Кроме этого в 1980-х там формируется группа художников шотландского реализма The New Image Painting под предводительством и влиянием Александра Моффата [3]. Эти художники – Стивен Кэмпбелл (р. 1953 г.), Кен Карри (р. 1960 г.), Питер Хоусон (р. 1958 г.) и Адриан Вишневецки (р. 1958 г.) – аллегорически обращались к современным социальным проблемам в формате фигуративной живописи, создавая картины, полные символизма и отсылки к историческим реалиям Шотландии. На этом фоне группа художников-выпускников Школы искусств Глазго с курса Дэвида Хардинга «искусство окружающей среды» (environmental art) выглядели как аутсайдеры – они начали создавать совершенно другое искусство, ориентируясь скорее на американский концептуализм и минимализм 1960-х и на британскую скульптуру «нового поколения» (New Generation

Sculpture), в которой также прослеживается влияние американского минимализма [4]. Кроме американского современного искусства на художников «круга Глазго» сильно повлияла история дизайна и архитектуры, которую они изучали в Школе искусств Глазго, и это влияние и будет предметом нашего рассмотрения. Во многом своеобразии искусства этих художников (Кэти Вилкес, Клэр Барклей, Мартин Бойс, Дэвид Шрингли, Саймон Старлинг, Джим Ламби, Кристин Борланд, Ричард Райт, Хейли Томкинс, Карла Блэк, Люси Скерр и др.) сформировалось за счет пересмотра и творческого диалога со знаковыми дизайнерскими произведениями и местной архитектурой. Мы рассмотрим это взаимодействие искусства и дизайн на примере двух шотландских художников из «круга Глазго»: Ричарда Райта и Мартина Бойса.

Один из основных приемов, используемых Ричардом Райтом, – это то, что можно условно назвать «дизайном пространства»: он использует пространство галереи как белый лист бумаги, который он покрывает разнообразными паттернами. Часто эти паттерны покрывают лишь фрагменты стен и потолка и схватывают определенное движение или искажение «решетки» пространства или же создают оптические иллюзии, искажая наше восприятие пространства (рис. 1).



Рисунок 1 – Richard Wright, Kunst und Philosophie, Berlin, 2013 [9]

Художник обращает внимание зрителя на конкретное пространство галереи, на особенности архитектуры этого пространства, побуждая зрителя скорее к осмыслению своего восприятия и своих ощущений «здесь и сейчас», чем к наслаждению и созерцанию каких-то объектов и произведений, помещенных внутрь галереи. Во многом такой подход к экспозиционному пространству и положению человека в нем был свойственен минимализму, и мы можем назвать Райта продолжателем этих традиций. Такой фокус на «здесь и сейчас», на конкретное пространство и конкретное время особенно виден в его работах 2014-2022 гг., в которых он создает дизайн решеток для окон галерей и витражи (например, Solo, The Modern Institute, Glasgow, 2014), и таким образом приглашает зрителей наблюдать за движением света, за тенями на стенах и полу, которые меняются по мере движения солнца. И хотя в целом приведенные примеры скорее подчеркивают модернистский характер искусства Райта и связь создаваемых им паттернов с абстрактной живописью (решетка – как символ бесконечности пространства [5]) и экспериментами со структурами Сола Левита, как отмечает Кари Брэндзег, мы можем говорить и о влиянии на его искусство графического дизайна и его связи с поп-артом. В работах 1990-х

он покрывает стены графическими формами, похожими скорее на эмблемы или на выдуманные логотипы: «для выставки Sugar Niccup в галерее Tramway в 1996 году он украсил специально отобранные места стен графическими обозначениями. Символы представляли собой тщательно продуманные знаки с амбивалентными отсылками к иконографическим элементам, обычно встречающимся в логотипах и футуристических шаблонах», приводит один из примеров такой амбивалентности Брэндзег [6]. Но современный дизайн не является единственным источником вдохновения для Райта, для него важнее история конкретного места, куда его приглашают для создания росписи: он находит вдохновение в тщательном изучении визуального наследия, связанного с этим зданием. Так, к примеру, в 2013 году он создает роспись в Амстердаме в Художественном музее Рейксмюсеум (Rijksmuseum) и выбирает в качестве повторяющейся формы для паттерна, которым он покрывает стены и пол, – «звезду Кёйперса». Питер Кёйперс, представитель национального романтизма в Нидерландах, вдохновлялся средневековыми росписями во время своей работы над Рейксмюсеум, и специфическая шестиконечная звезда была одним из частых элементов декора. Райт использует эту форму из 19 века, однако, отказывается от типичных для средневековых росписей цветов, и от статичности и симметричности росписей Кёйперса [7]: его паттерн динамичный, интуитивный и похож, скорее, на современный дизайн упаковки (рис. 2).



Рисунок 2 – Richard Wright, Rijksmuseum, Amsterdam, 2013 [10]

Мартин Бойс в своей практике, как и Ричард Райт, обращается к дизайнерским произведениям, но работает с ними совершенно иначе. Он не концентрируется на истории конкретного места, а обращается к истории дизайна вообще, цитируя и переосмысляя знаковые произведения. Приведем несколько примеров. В своей выставке Light Years 2017 года в Глазго Бойс представляет инсталляцию, где на фоне абстрактных живописных работ (покрытых краской стальных листов) расположены, словно фигуры в пейзаже, скульптуры Бойса, напоминающие напольные лампы и торшеры. В этих работах Бойс обращается к братьям Джакометти: его объекты становятся чем-то средним между тонкими человеческими фигурами Альберто Джакометти и дизайнерскими лампами его брата Диего. Эти светильники Бойса из серии «Мертвые звезды» отлиты из бронзы и лишены способности давать свет. В таком обращении к истории двух братьев – скульптора и дизайнера – мы можем увидеть, как художник задается вопросом о соотношении искусства и дизайна в современном мире.

Другим примером переосмысления знаковой дизайнерской формы можно назвать обращение Бойса к саду бетонных деревьев Малле-Стивенса, представленному на Парижской выставке 1925 года. Начиная с 2008 года, Бойс использует форму листьев этого модернистского ландшафтного объекта для создания множества собственных произведений, которые он затем собирает в полноценные ландшафты. Одна и та же форма повторяется им снова и снова: и в узоре решетки, и в разработанном им шрифте, и в форме бетонных блоков на поле, которые становятся рекой, и в форме объектов, подвешиваемых к потолку и замещающих собой облака (например, в его выставке премии Тёрнера в 2011 году, рис. 3).



Рисунок 3 – Martin Boyce. Turner Prize, 2011. Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead [11]

Однако, создаваемые Бойсом ландшафты лишены какого-либо оптимизма и энтузиазма глобального переустройства мира, характерных для авангарда начала века. Это меланхоличные, осенние пейзажи, наполненные одиночеством и чувством ностальгии, создающие впечатление мира, оставленного человеком; если в них присутствуют стулья, то они часто брошены на пол или сломаны, выстраиваемые им «ширмы» – покосились и словно вот-вот упадут от порыва ветра. Куратор и исследователь Буркхард Мельтцер с своей статье «Дизайн как самокритика искусства» рассматривает созданные Бойсом реплики стеллажей американских дизайнеров Чарльза и Рэй Имз: Бойс отказывается от жизнерадостных цветов изначального дизайнерского произведения и создает, как пишет Мельтцер, «четко структурированный, но чересчур крутой архитектурный макет», перенося функциональный дизайнерский предмет в область того, что Бойс называет *Noir Moderne* [8]. Далее Мельтцер делает вывод о том, что такое переосмысление послевоенного модернистского дизайна Америки в работах Бойса можно понимать в качестве критики послевоенного устройства Америки, где за яркими и привлекательными фасадами скрывались неблагополучие бедных кварталов и гетто. Расширяя эту трактовку, мы можем сделать вывод, что Мартин Бойс в своем обращении к дизайну выступает скорее как концептуалист, используя отсылки к дизайнерским предметам мебели прошлого для того, чтобы создать высказывание о сегодняшнем дне – пессимистичное и критическое.

Мы рассмотрели лишь несколько примеров обращений к дизайнерским произведениям на примере двух художников, но даже этот лаконичный материал демонстрирует нам различие используемых этими



художниками подходов. Если у Ричарда Райта мы сталкиваемся с абстрактными и минималистичными инсталляциями, работающими с формой, светом и пространством, делающими акцент на зрительском восприятии, то у Мартина Бойса мы видим серию масштабных проектов, в которых именно отсылки к дизайну помогают нам понять тот критический посыл, который в них заложен. Создавая на первый взгляд всего лишь видоизмененные реплики дизайнерских предметов, Бойс оказывается способен выйти на метауровень размышлений о том, что такое искусство вообще, в чем отличие произведения искусства от произведений дизайна, и что это отличие можем сказать нам о современном мире.

#### **Список использованных источников:**

1. Поляков, Е. Н. Шотландская версия стиля модерн в дизайнерских работах Ч.Р. Макинтоша и М. Макдональд / Е. Н. Поляков, Т. В. Дончук // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2018. – Т. 20. – № 5. – С. 9-34. – DOI 10.31675/1607-1859-2018-20-5-9-34.

2. Хаирова, В. Ш. «Глазго бойз»: формирование и развитие // Научные труды. – 2014. – № 29. – С. 169-183.

3. Brandtzaeg, K. Glasgow: A Presentation of the Art Scene In The 90's. For Art, 1997. Available at: [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari\\_Brandtzaeg.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari_Brandtzaeg.pdf). (accessed 08.10.2022). – P. 6-7.

4. Spalding, F. British Art Since 1900. London: Thames and Hudson Inc., 1986. – P. 207.

5. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Издательство «Художественный журнал», 2003. – С. 28-30.

6. Brandtzaeg, K. Glasgow: A Presentation of the Art Scene In The 90's. For Art, 1997. Available at: [https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari\\_Brandtzaeg.pdf](https://forart.no/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/Kari_Brandtzaeg.pdf). (accessed: 08.10.2022). – P. 27.

7. Roscam Abbing, L. Richard Wright and the Ciuypers Star (review of Richard Wright: 'Permanent Commision', Rijksmuseum, Amsterdam). – Rijksmuseum Bulletin Vol. 61. – P. 97-103.

8. Meltzer, B. Design as Self-Criticism of Art. // Huber, Meltzer, Munder, von Oppeln (eds.), It`s not a Garden Table – Art and Design in the Expanded Field, JRP-Ringier, Zürich, 2011. Available at: <https://burkhardmeltzer.net/en/design-selbstkritik-der-kunst/> (accessed at: 23.10.2022)

9. <https://www.themoderninstitute.com/artists/richard-wright/exhibitions/kunst-und-philosophie-nbk-neuer-berliner-kunstverein-berlin-2011-09-03/4853/> (дата обращения: 23.10.2022)

10. <https://www.themoderninstitute.com/artists/richard-wright/exhibitions/permanent-commission-rijksmuseum-amsterdam-2013-04-13/4851/> (дата обращения: 23.10.2022)

11. <https://www.themoderninstitute.com/artists/martin-boyce/exhibitions/turner-prize-2011-baltic-centre-for-contemporary-art-gateshead-2011-10-21/227/> (дата обращения: 23.10.2022).

© Кузнецова И.П., 2022

УДК 793

## **РОЛЬ ПЕДАГОГА В ПРОЦЕССЕ СОЦИАЛИЗАЦИИ ПОДРОСТКОВ ЧЕРЕЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО**

Куликова Д.Г.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каждый ребенок – личность. И формирование личности начинается с самого его рождения. А важнейшим процессом в формировании личности является социализация.

Одним из самых результативных способов коммуникации и социализации подростка является хореография – искусство, любимое детьми.

В современных условиях жизни многие дети увязли в сети интернета. Переписки заменили живое общение, коммуникации стали острее, появилась нетерпимость к мнению другого человека, и процесс социализации стал более трудным. Занятия хореографическим искусством способствует живому общению, эстетическому воспитанию в теплой, дружной атмосфере общества единомышленников, что благоприятно влияет на социализацию и гармоничное развитие личности. Именно поэтому данная тема является актуальной во все времена.

Цель исследования: определить роль педагога в социализации подростков средствами хореографии. Для достижения поставленной цели нами поставлены такие задачи, как изучение процесса социализации подростков; ознакомление с дидактическими методами обучения; рассмотрение роли педагога в процессе социализации подростков средствами хореографии.

Что такое социализация и почему она так важна в жизни ребёнка? Социализация – процесс усвоения индивидом образов поведения, психологических установок, социальных норм и ценностей, знаний, навыков, позволяющих ему успешно функционировать в обществе.

Процесс социализации личности проходит три основные фазы. Первая фаза заключается в освоении социальных ценностей и норм, в результате чего личность вступает в общество. Вторая фаза заключается в стремлении личности к собственной персонализации, индивидуальности.

Интеграция каждого человека в определённую социальную группу, где он раскрывает собственный потенциал и возможности.

Только последовательное соблюдение этих фаз может привести к благополучному завершению всего процесса.

Важными элементами, которые оказывают непосредственное влияние на социализацию, являются факторы социализации – это обстоятельства, условия, с помощью которых происходит процесс социализации личности.

Факторы социализации можно объединить в две группы. Внутренние факторы – индивидуальные физические и психические характеристики, влияющие на формирование картинки внешнего мира. Внешние факторы – социальные факторы, определяющие содержание и форму социализации.

Социализация сопровождает ребёнка на протяжении всего его развития. В зависимости от возраста, этот процесс протекает со своими особенностями.

В подростковом возрасте (12-14 лет) могут возникнуть трудности в понимании себя и окружающего мира. Занятия хореографией помогают справиться с эмоциональными переживаниями, наладить межличностные отношения, оказывают непосредственное влияние на социализацию подростка и несут воспитательный характер. Личное общение с педагогом и воспитанниками коллектива формируют гармонично развитую личность.

На этом этапе важно развивать его духовную составляющую и любовь к прекрасному. Для этого необходимо посещать театральные представления, хореографические и музыкальные постановки, выставки, максимально приобщать ребёнка к искусству. Если у ребёнка наблюдаются способности в той или иной области, их следует развивать и поощрять.

Искусство – спасение души человека. Оно обогащает, развивает, учит и наполняет внутренний мир эмоциями, раскрывает истинные чувства. Именно оно является той гармоничной частью духовного богатства личности, которое развивает в ней чувства истинно человеческие: эстетические, интеллектуальные, нравственные.

Хореография – синтетическое искусство, соединяющее в себе музыку, пластику, танец, эмоции, чувства.

Важную роль в детском хореографическом коллективе занимает педагог. Его задачей является заинтересовать детей, воспитать в них любовь к прекрасному, научить любить и понимать искусство танца, сформировать дружный коллектив.

В результате общения с педагогом ребёнок познает и усваивает социальные нормы, происходит процесс формирования взглядов.

Преподаватель становится важным человеком в жизни ребёнка – авторитетом. Для этого педагог должен обладать профессиональными навыками и создать благоприятную обстановку для развития личности.

Для детей очень важно всё, что делает педагог, с первого до последнего занятия, каждое слово и действие. Даже внешний облик – подтянутость, опрятность, аккуратность, хорошие манеры, походка – производит впечатление на учеников.

Немаловажным аспектом в деле воспитания детей является и такое качество, как выдержка, умение управлять своими эмоциями и чувствами, не терять чувство контроля над своим поведением в любой ситуации и в любое время.

Входя в класс, он должен за дверью оставить свои личные переживания, какими бы сильными они ни были. Ибо это настроение тут же передаётся ученикам. И наоборот, войдя в класс с приветливой улыбкой, педагог задаёт необходимый тон занятию, возникает прекрасная атмосфера для успешного проведения урока, в котором физические усилия всегда сочетаются с большой затратой нервной энергии.

Основной формой учебного процесса в детском хореографическом коллективе является урок, на котором ученики практически усваивают, осваивают, закрепляют необходимые знания, умения и навыки.

Урок в хореографическом коллективе строится в зависимости от возраста обучающихся и задач, которые ставит перед ними педагог. Но обязательным является принцип постепенного, поэтапного изучения.

Каждый из этапов является важной и неотъемлемой частью занятия. Структурирование, соблюдение правил, требования, выдвигаемые к ученику, воспитывают в нём «стержень», ответственность, силу воли, трудолюбие.

Сам процесс социализации происходит постепенно, непрерывно и незаметно для ребёнка. Он протекает на протяжении всего урока. Хореографический коллектив сближает, объединяет и каждый воспитанник становится частью большой творческой семьи.

Таким образом занятия хореографией способствуют гармоничному развитию личности и комфортному процессу социализации ребёнка младшего школьного возраста. Он приобретает личностные качества, ценности, индивидуальность, перенимает принятые нормы поведения и знания, накопленные поколениями, становится полноценной личностью и частью общества.

#### **Список использованных источников:**

1. Возрастные и индивидуальные особенности детей. <https://mdou50.ru/stranichka-psikhologa/150-arkhiv-psikholog/2102-voznrastnye-i-individualnye-osobennosti-detej-vospityvayushchikhsya-v-dou>
2. Влияние хореографического искусства на всестороннее развитие личности. <https://scienceforum.ru/2018/article/2018007795>

3. Формирование личности на занятиях хореографии.  
<https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2019/02/23/formirovanie-lichnosti-na-zanyatiyah-horeografii>.

4. Формы организации и характер деятельности хореографического коллектива.  
<https://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2013/03/22/formy-organizatsii-i-kharakter-deyatelnosti>

© Куликова Д.Г., 2022

УДК 7.05

## **ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА МЕТОДОМ ПОЛОГО СТРОИТЕЛЬСТВА ГЕОМЕТРИЧЕСКИМИ ФИГУРАМИ**

Куликова А.Л., Кравец Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Исследование направлено на изучение возможности интеграции технологии альтернативного подхода в конструировании одежды на основе импровизации и создании полых геометрических конструкций в носимые изделия. Изучение нестандартного сочетания процесса инновационной техники моделирования одежды и классического муляжного метода моделирования позволяет нам создавать экспериментальные образцы в одежде, которая нарушает границы обычных форм.

Каждый дизайнер старается принести что-то новое в мир моды, ведь потенциал различных конструкций одежды, которые могут возникнуть в результате новых техник, бесконечен. И конечно же, еще больший потенциал это дает в сочетании с традиционными методами резки и драпировки для достижения действительно невероятных результатов, покоряющих своей простотой и оригинальностью одновременно. Так что же мы можем ожидать от такого комплекса приёмов и как это работает?

Многие сегодня знакомы с муляжным методом моделирования, который появился еще много веков назад – он самый доступный и совершенный в области моделирования одежды среди дизайнеров одежды, позволяющий воплотить задумку в реальность, найти свой образ и пластику. По данному методу создано огромное количество программ, техник и хитростей, которые и сейчас применяют знаменитые художники-модельеры, но что если помимо накладки и муляжа использовать формирование образа сочетая его с нововведением незнакомых нам форм и геометрических фигур.

Одним из ярких примеров новых методов с похожей концепцией изменения подхода к моделированию одежды является «Substration Cutting», разработанного модельером и академиком Джулианом Робертсом,

который преподается им в университетах по всему миру с 1998 года [1]. «Подстракционная резка» или вычитание ткани – это методология, основанная на планировании и переосмыслении создания формы с помощью воздушного зрения. Использование извлечения ткани и обучение моделированию негативных пространств для достижения новых и неожиданных объемов и форм – новый способ разработки рисунка силуэта с помощью моделирования на теле.

Его методы часто строятся из видоизменения формы первоначального плоского куска материала (рис. 1). Затем этот исходный материал нарезается или открывается отверстиями, позволяя материалу скручиваться на себя или увеличиваться в объеме большим количеством кусков ткани, образованных при их вычитании из первоначального полотна. Это создает пространство для тела, но также сознательно контролирует, как ткань падает вокруг тела. Полученная одежда максимально увеличивает объем ткани и часто выглядит невероятно сложной, но ее также можно носить несколькими способами, используя расположение тела и конечностей для изменения формы одежды.



Рисунок 1 – Джулиан Робертс и его демонстрации метода «Substraction Cutting»

В 2018 году Джулиан Робертс показал 12 своих коллекций на неделе моды в Лондоне и был награжден «премией нового поколения» 5 раз, продавая свои коллекции в Японии, Америке, Италии, Гонконге и Лондоне [3].

Если вы когда-либо экспериментировали с драпировкой ткани на манекене, то, возможно, вы случайно использовали аналогичные методы, чтобы скрутить, видоизменить и подстроить ткань под себя. Самое замечательное, что некоторые из основных принципов вычитания разбиваются на различные индивидуальные методы, которые вы можете использовать для подхода к своей ткани с большим пониманием типов форм, которых вы пытаетесь достичь.

Вычитание – это экспериментальный подход к дизайну одежды посредством выкройки и шитья. Вместо того, чтобы начинать с чертежей дизайна, вы вместо этого режете и манипулируете тканью, сшивая и достраивая ее в дизайн. Это включает в себя творческий риск, встречу счастливых и несчастных случаев, но в конечном итоге вы доверяете процессу строительства и динамике текстиля, его гибкости и текучести, а также сложным эффектам мягкой геометрии и гравитации. Поэтому образ обнаруживается случайно в конце процесса прототипирования, а не в начале, где это было бы ограничением или предварительным условием.

«Речь идет о том, чтобы позволить материалу научить вас, как он хочет быть вырезанным. Я использую отрицательное пространство (или отверстия), чтобы исследовать новые маршруты и пути через текстиль и исследовать, как радикально новые формы могут быть изобретены путем удаления пустого пространства» – Джулиан Робертс [4].

Когда пространство вырезается и удаляется, это становится второстепенной проблемой, чтобы решить, что с ним делать. Хитрость заключается в том, чтобы выяснить, как его можно либо включить обратно в одежду, чтобы помочь завершить или закончить ее, либо выяснить, как она будет использоваться для изготовления совершенно отдельной одежды или продукта. Таким образом, интеллектуальный мусор становится полезным в некотором роде и не выбрасывается, а вычитание помогает стать «нулевым отходом» или «целой тканью» к строительству и проектированию одежды.

Данный метод отражает экологичную потребность общества в безотходном производстве. Такое устойчивое развитие в экспериментальном подходе к дизайну одежды помогает устранить текстильные отходы на протяжении всего процесса проектирования, резки и изготовления; проблема, которую индустрия моды пытается решить по всему миру. Таким образом, прототипирование абсолютно необходимо для минимизации ненадлежащего и расточительного дизайна. Примечательно что можно совмещать это с кастомизацией старых вещей, которые вышли из моды или уже просто не носятся хозяином. Вы не можете знать в начале процесса, каким может быть конечный результат, но вместо этого вы должны поэкспериментировать и посмотреть, что произойдет. «Устойчивость» заключается в практическом процессе изготовления, который фокусирует производителя на изучении неизвестного, а также на непосредственном вовлечении их в процесс изготовления ткани и производства, что имеет тот преимущественный процесс дизайна одежды и производства менее фрагментированным и иерархическим.

Из этого метода вытекает моя тема создания образа с использованием трёх цилиндров в основе конструкции (рис. 2). Форма была выполнена в ходе исследования посредством совмещения разных технологий на базе инновационной техники моделирования одежды и классического муляжного метода. Эта модель не вписывается в категорию повседневной моды и может рассматриваться как сценический костюм и предназначена для сценических представлений, модных редакционных статей и других специальных целей.

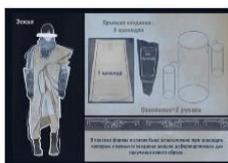


Рисунок 2 – Проектирование костюма из трёх цилиндров

В своей творческой работе я хотела передать сочетание традиционного образа кочевников восточных культур, а также современного восприятия трендов и субкультур, подобный образ может вписаться в Fad категорию современного мира моды. Сочетание новых методов и кастомизации также отражает актуальность и потребность аудитории в индивидуальности и отражении собственного вкуса и предпочтения в своём образе. В фэшн-индустрии тренд на кастомизацию не новость, а возвращение модной тенденции 1970-х годов, когда в Нью-Йорке молодёжь переделывала джинсовые куртки под себя. С тех пор стремление к уникальности в обществе только возросло, а тренд на кастомизацию приобрёл глобальные масштабы.

В воплощении изделия преобладают натуральные цвета – цвет степного неба, песка и полыни. А также разработан принт согласно восточным культурам (рис. 3). Три цилиндра выполнены из одного целого куска ткани и все составляющие были использованы и задействованы в конечном виде модели благодаря методам «вычитания» и муляжирования ткани в совместимости с кастомизацией джинсового комбинезона, модель отражает осознанное производство и культурное восприятие определённой субкультуры (рис. 3). Сам образ хоть и вдохновлён образом кочевников, но не является узко направленным в применении, недаром модные дома издавна обращаются к «духу» путешественников разных культур и народов – отсюда и платья в стиле бохо, и куртки с накладными карманами, и одежда в стиле сафари. Современные кочевники чувствуют роскошь и хотят, чтобы одежда заключала в себе множество указаний на мастерство, которое так ценится в современном мире моды, на что и был сделан упор в моей работе.

Таким образом, этичный и устойчивый дизайн становится жизненным опытом, а не просто модным словом или маркетинговым жаргоном. Применение традиций и новых технологий приведёт нас к сути инноваций для создания новой почвы для будущего моды. Речь идёт о балансе между старыми и новыми методами и культурами, использовании правильного инструмента и материала, чтобы открыть новые возможности для устойчивых и экологических систем моды.



Рисунок 3 – Готовое изделие с применением метода полого строительства геометрическими фигурами

**Список использованных источников:**

1. Isew.Online Воркшоп Джулиана Робертса © 2019 Kristina Tretiakova
2. THE FASHION ADVOCATE : JULIAN ROBERTS IS AN AVID SUSTAINABILITY ADVOCATE AND THE INVENTOR OF ‘SUBTRACTION CUTTING’ January 30, 2019



3. Subtraction Cutting 'Tunnel Technique' demonstration by Mari Bendeliani and Julian Roberts. 23 января 2022 г.

4. The Cutting Class: Subtraction Pattern Cutting 25 октября 2013 г.

5. Work Experience Fashion : SUBTRACTION CUTTING OR THE REINTERPRETATION OF PATTERN MAKING THROUGH AERIAL VISION 12 декабря 2019 года

© Куликова А.Л., Кравец Н.А., 2022

УДК 7

## **ВЛИЯНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ И ДИЗАЙНА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ НА СПОСОБНОСТИ РЕБЕНКА**

Курова Т.А., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современная образовательная среда тесно связана с актуальными потребностями и образовательными моделями времени. В 21 веке фокус стоит не столько на подготовке узкопрофильных специалистов, сколько на индивидуальных учебных планах и личностных результатах. «Значительные перемены произошли в художественной жизни общества: многие проектные предложения, ещё вчера касающиеся рискованно или слишком дорогими, сегодня стали повседневностью; ...гораздо шире практикуется разного рода градостроительные и средовые эксперименты», – писал В.Т. Шимко, профессор МАрхИ, кандидат архитектуры [1].

В последнее время стало более заметна тенденция постройки современных школ будущего, новых корпусов, которые обеспечивают всем детям доступ к качественному и комфортному обучению. Государство активно занимается образовательными проектами, нацеленными на трансформацию стратегий и подходов в воспитании разносторонней личности с широким спектром знаний. Однако в ходе исследования было замечено преобладание старых построек, спроектированных еще в 20 веке по принципам «коллективизма» и «дисциплины».

Актуальность данного исследования заключается в популярности данного вопроса, в наличии разноуровневых школ как с точки зрения качества образования, так и дизайна. Объектом исследования является дизайн и проектирование образовательных учреждений, предметом исследования – влияние дизайна образовательного учреждения на достижения учеников. Цель настоящей работы – выявить необходимость трансформации архитектурной среды и дизайна образовательных учреждений. Данная цель может быть достигнута посредством таких

основных задач, как проанализировать школу, отличающуюся от остальных общими высокими показателями, выявить ее преимущества; определить основные рекомендации в вопросе выбора интерьера и проектирования здания, оснащения мебелью и оборудованием, графического оформления, основанные на результатах исследования психологов и специалистов в области дизайна; доказать влияние архитектурной среды и дизайна на способности ребенка, на его достижения.

Как правило, более высокие рейтинги имеют школы, которые соответствуют новым требованиям к учебным пространствам: мобильность, многофункциональность, открытость и доступность. Ярким примером образовательного учреждения, придерживающегося принципам грамотного дизайна и обеспечивающего комфортное обучение, является Гимназия им. Е.М. Примакова. Гимназия является абсолютным лидером образования Подмосковья по итогам 2020/2021 учебного года: учащиеся и выпускники являются победителями всероссийских и международных олимпиад, студентами лучших вузов России. Это сильная билингвальная школа, обучение в которой проходит и на русском, и на английском. С другими особенностями образовательных программ можно ознакомиться на официальном сайте гимназии. Образовательное учреждение разделено на четыре зоны, на «системы домов»: север, юг, запад и восток. Каждое пространство отличается своим цветовым решением, графическим оформлением и культурой. Проектированием зон занималась студия Артемия Лебедева. Каждая имеет индивидуальный дизайн-проект, предполагающий пространство для отдыха и учебы. Мультимедийную презентацию можно увидеть на сайте студии. С 5 класса любой гимназист, основываясь на личных предпочтениях, интересах, может выбрать комфортный для него «дом». Таким образом, современные дизайн решения уделяют внимание внутреннему комфорту ребенка, создавая удобства для отдыха, коммуникации и обучения. Индивидуальный подход способствует развитию мышления обучающихся и высоким показателям школы, которые проявляются в достижениях учеников. Это и отличает гимназию от других школ, построенных по старым стандартам.

Крупное дизайн-исследование московских школ проводилось МАРХИ в сотрудничестве со Студией Артемия Лебедева в течение двух лет – с 2014 по 2016 год. Результатом работы стало гигантское Руководство по оформлению типовых школ, включающие рекомендации по цветовому решению, оформлению пришкольной территории, освещения, коридоров и кабинетов.

Цвет является одним из центральных аспектов, влияющих на восприятие окружающей среды и физическое состояние человека: «цветовое виденье, возникающее в глазах и в сознании человека, обладает своим содержанием и смыслом» [2]. Основываясь на вышеупомянутых исследованиях, можно выявить определённые правила и рекомендации для

школьных интерьеров, часть из которых связана именно с колористическими решениями. Рекомендации основаны на специфике детского восприятия цвета. Правильно подобранное цветовое оформление среды будет помогать ребёнку развиваться, вдохновлять его, поддерживать интерес к окружающему миру. Крайне важно, чтобы окружающая обстановка и цветовые решения соответствовали возрасту ребёнка и учитывали возрастные психологические особенности. Если же для младших классов необходимы насыщенные акценты и нейтральный фон (необходимо поддерживать энтузиазм и концентрацию), то старшеклассникам – спокойный интерьер в холодных оттенках.

Кроме того, не стоит забывать о следующем правиле: светлые пространства, оформленные в одном цвете, наполняются цветной мебелью; пространства, оформленные в разных оттенках, наполняются однотонной мебелью. Если говорить о материалах, то покраска акриловыми лакокрасочными материалами – лучшее решение. Они нетоксичны, безопасны и экологически безвредны.

Анализ внешнего вида образовательных учреждений выявил, что школа всеми силами старается порвать связь с внешним миром. Когда налажена система охраны, нет необходимости в огромных глухих заборах и металлических решетках на окнах первых этажей. Это портит облик школы и создает дискомфорт у детей. Для обеспечения безопасной среды и защищенного пространства важно хорошее освещение всей территории школы. Чтобы исключить проблему буллинга, необходимо не допускать наличие темных углов, увеличить площадь светлого и открытого пространства – панорамные окна, прозрачные перегородки добавляют света и ощущения связи со школьным сообществом и внешним миром за пределами здания, а озеленение повысит комфорт.

Важной особенностью современной школы является ее многофункциональность и зональность. Школьные коридоры – это не только пространство между классами, но и рекреационная зона. В.Т. Шимко писал о «пространстве функциональном», которое «делится на коммуникации, предназначенные для движения функциональных потоков» [1]. Зонирование помогает разделить помещение на участки, предназначенные для определенного вида деятельности. При грамотном проектировании рекреаций каждый занимается своим делом и не мешает другим. Обычно пространство разделяют на несколько зон: активные, рабочие, зоны отдыха и зоны, предназначенные для творчества. Библиотеки уже не только выполняют функцию книгохранилищ, но и являются медийными пространствами с доступными книжными полками.

Для успешного развития soft and hard skills, навыков общения и командной работы, необходимы классы-трансформеры. Современный дизайн школы, основанный на мобильности, позволяет быстро передвигать мебель и оборудование, устанавливать информационные доски и

перегородки. Передвигая объекты, преподаватель создает индивидуальный сценарий: одни работают в группе, другие индивидуально, а кто-то самостоятельно. Данное распределение зависит от способностей учеников, их темпа и комфорта. Привычные ровные ряды парт и подобная рассадка сменятся на новые формы работы и взаимодействие учеников между собой.

В образовательных учреждениях актуальна современная лаконичная мебель строгих форм и преимущественно белого цвета или цвета светлого дерева. Цветом лучше всего выделять мебель для зон отдыха.

Цифровое поколение имеет совершенное иное восприятие и мышление. Для них технологии являются не только инструментом для реализации определенных задач, но и продолжением реальности. Все аспекты жизни напрямую связаны с Интернет-ресурсами и IT. Доступ к информационным источникам вызывает у школьников большой интерес к происходящему вокруг: они активно ищут себя. Именно поэтому для развития проактивной личности необходимо заниматься перепланировкой и внедрением технологий в пространственные концепции образовательных учреждений. Образовательные учреждения должны соответствовать требованиям завтрашнего дня и оснащены высококачественными информационными системами, цифровыми учебными ресурсами, доступ к которым необходим каждому ученику. Инновационные решения увеличат мобильность в процессе обучения, позволят выйти за рамки проверенных методик и реализовать различные идеи. Такая предметно-пространственная среда повысит интерес и продуктивность учащихся, заинтересованных в личностном развитии. Интерактивные доски, мобильные устройства играют центральную роль в условиях меняющихся потребностей: поддерживают командную работу, самостоятельность, индивидуальность и предприимчивость. Так, оснащенные передовыми технологиями корпуса являются дорогими и долгосрочными ресурсами, которые изменяют коммуникационный процесс и обеспечат экономичное использование пространства.

Чтобы обучающимся было проще ориентироваться в пространстве школы, необходимо тщательно продумать систему навигации. Графический дизайн может удерживать внимание обучающихся различными методами, а их восприятие у детей и взрослых может существенно различаться. Здесь тоже актуально использование принципа «больше воздуха», информация должна быть «полезной», применение цветов должно быть обусловлено смыслом.

В 21 веке для образовательных учреждений необходим современный дизайн, способный решить множество проблем создания комфортного обучения для обучающихся и преподавателей. Сейчас необходимо инвестировать в образование, создавать больше программ, нацеленных на реконструкцию образовательных учреждений. Дизайн, ориентированный на пользователей, помогает объединить цифровую, виртуальную, социальную

и физическую образовательную среду, которые формируют значимые и педагогически рациональные условия, способствующие получению радости от процесса обучения и преподавания.

В результате анализа, проведенного в работе над текущим исследованием, было выявлено влияние предметно-пространственной среды на качество знаний ребенка, на его интерес к обучению. Мыслительные процессы связаны с физическим состоянием, именно поэтому грамотный дизайн помогает воспитать больше специалистов с гибким и нестандартным мышлением. Здесь проявляется и актуальность этого вопроса на всероссийском уровне: от количества таких одаренных детей зависит будущее страны, ее путь развития.

#### **Список использованных источников:**

1. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование интерьера: Учебник / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2006. – 160 с.

2. Иттен Иоханнес. Искусство цвета / Пер. с немецкого; 14-е издание; Предисловие Л. Монаковой– М.: Изд. Д. Аронов, 2021. – 96 с.

© Курова Т.А., Куртова К.Г., 2022

**УДК 7.025**

## **МЕТОДЫ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННЫХ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Курочкина М.А., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Дерево как материал – недостаточно долговечен и устойчив из-за многих факторов. Причинами деструкции могут стать: изменение структуры и механических свойств материала с течением продолжительного времени, износ во время эксплуатации, неблагоприятные условия эксплуатации и хранения, биологическое воздействие грибков и микроорганизмов, химическое воздействие агрессивной среды, а также последствия предыдущих реставраций.

Существует несколько методов сохранения объектов культурного наследия: фотофиксация и реставрация.

Цель фотофиксации заключается в запечатлении объекта на камеру, оцифровки и введения его в электронную систему хранения с подробным реставрационным паспортом в связи с аварийным состоянием или практически полной утратой, так как в данных случаях предмет может быть настолько поврежден, что даже прикосновение может поставить точку на его истории. Также фотофиксация дополнительно проводится и в процессе

реставрации объекта для отслеживания его состояния до, во время и после реставрации.

Непосредственно реставрацию можно разделить на два основополагающих пункта: консервация и реконструкция.

Однако прежде чем приступить к работе, квалифицированному реставратору необходимо произвести визуальный осмотр объекта, далее тщательно изучить его общее состояние, выявить возможные причины повреждений, взять пробу на химический анализ материала, результаты которой в последствии будут учитываться в выборе методов реставрации, а также разработать план реставрационных работ, и утвердить его. В случае сильной деструкции объекта проводят первичную консервацию, для предотвращения дальнейшего ухудшения состояния объекта до начала реставрационных работ путем достижения правильных условий хранения или фиксации всех подлинных материалов, архитектурно-конструктивных элементов и особенностей традиционной технологии их изготовления и обработки, которые могут быть утрачены при проведении работ, с помощью дополнительного укрепления конструкции и обработки химическими препаратами.

Задачей консервации является приостановление процесса разрушения памятника, его укрепление и поддержание в том виде, в котором он дошел до нашего времени, а также продление его жизни на следующие несколько десятков лет. Обеспечить защиту от разрушения ценного объекта можно при использовании естественных, химических и комбинированных мер воздействия. Естественные меры подразумевают изменение или поддержание необходимых условий хранения, влияющих на состояние древесины. Химические меры основаны на поверхностной или глубокой обработке древесины химическими веществами с целью придания ей био-, огне- и влагостойкости. При сочетании естественных и химических мер защиты (комбинированные меры) обеспечивается наибольшая степень защиты материалов от разрушающих факторов.

Задачей реконструкции становится воссоздание первоначального облика отдельных деталей, в случае их утраты, по описанию или с помощью копирования сохранившихся, или, в некоторых случаях, самого объекта целиком.

Первоначальным действием будет проведение расчистки поверхности поврежденной древесины до здорового материала до проведения защитной обработки.

Затем сама защитная обработка – огнезащитная, которое заключается в пропитке древесины раствором солей с целью повышения ее сопротивляемости воздействию огня. Далее антисептическая обработка химическими веществами (антисептиками) различных неметаллических материалов с целью улучшения их биостойкости. Важно, чтобы используемые реагенты были безопасными для человека, не вызывая

никаких раздражений, для окружающей среды, не отравляя ее, и для самого материала, чтобы не деструктировать его еще больше.

В настоящее время применяют хлор- и фторсодержащие препараты: пентахлорфенол, пентахлорфенолят натрия, фтористый натрий, диметилалкилбензиламмонийхлорид-катамин АБ [1].

Также не стоит забывать о температурно-влажностном режиме (в пределах 12...18°C, относительной влажности воздуха 50...65%), так как его несоблюдение может привести к необратимым последствиям.

По достижении поставленных задач следует удаление предыдущих покрытий с помощью растворителей, смывок, например, АФТ-1, или шлифовальных шкурок всухую (в зависимости от вида покрытия и его состояния), после чего материал просушивают.

При замене несущих деревянных конструкций, аутентичность исторического здания может не сохраняться, однако для максимального соблюдения технологии строительства и следования стилю реставраторы используют аутентичную технику изготовления новых элементов. Это позволяет сохранить первоначальный образ здания. Использование древесины различных эпох в одной конструкции крайне нежелательно, так как возникает большая вероятность деформации каркаса из-за неоднородной реакции на климатические изменения составляющих его элементов [2, 3].

Проблема сохранения частично разрушенных элементов актуальна и глобальна. Для сохранения элементов строительных конструкций важнейшей задачей является укрепление самой структуры материала. Для этого в современной практике консерваторы используют докомпановочные составы (консолиданты). Чаще всего они представляют собой олигомеры или полимеры, которые вводятся в структуру древесины, отверждаются и принимают на себя основную механическую функцию материала. В качестве средств для укрепления разрушенной древесины конструкций отечественные реставраторы традиционно использовали [1] меламино-формальдегидные смолы; карбамидо-формальдегидные смолы; фенолформальдегидные смолы (фенолоспирты); эпоксидные смолы; латексы.

За рубежом широкое распространение для укрепления древесины, получили полиэтиленгликоли (ПЭГи). Самым длительным сроком хранения консолидированной древесины может похвастаться музей «Ваза». В этом музее выставлен корабль 17 века, консервация которого была начата 55 лет назад. ПЭГи помогли укрепить мокрую древесину корабля, поднятого со дна Балтийского моря, однако не обеспечили биозащиту и не оставили свободного пространства в древесине для дальнейшей до- и переконсервации [4].

Однако большая токсичность компонентов показала неприемлемость фенолоспиртов для консервации культурных объектов, в особенности содержащихся внутри помещений. Самым большим достоинством ПЭГов

является их экологичность, а наиболее важным недостатком – ограниченная стойкость к влаге и температуре. Это сужает границы их использования для консервации древесины конструкций, подвергающихся атмосферному воздействию. Укрепленная таким способом древесина должна храниться с соблюдением стабильно сухого и не жаркого климата.

Уже сегодня проявилась еще одна проблема, связанная с взаимодействием древесины древнего дуба и ПЭГ. Это – образование серной кислоты в законсервированной древесине, которая разрушает главный ее компонент – лигнин. Кроме того, технология консолидации древесины ПЭГаами очень дорогая и длительная, что ограничивает их применение для масштабных объектов.

Так как, аксиомой в сохранении культурного наследия является концепция минимального вмешательства, то есть защитная обработка должна изменять природу материала минимально. Каждый консервирующий материал должен быть удален или оставить состояние объекта пригодным для повторной обработки, а также по причине недостатков вышеупомянутых способов задача поиска новых методик и материалов, а также безопасность их использования, как для реставратора, так и объектов культурного наследия все еще является актуальной.

#### **Список использованных источников:**

1. Матвеева Т. А. Реставрация столярно-мебельных изделий. М.: Высш. шк., 1988. 108 с.
2. Банников Е.А. Резьба по дереву. Схемы, технологии, оборудование Минск.: Современная школа, 2006. 352 с.
3. Черепяхина А.Н. История художественной обработки изделий из древесины. М.: Высш.шк., 1987. 191 с.
4. Федосенко И.Г. Укрепление древесины архитектурных памятников // Труды БГТУ. Лесная и деревообрабатывающая промышленность. 2013. № 2(158). С.141-142.

© Курочкина М.А., Пыркова М.В., 2022

**УДК 725**

## **РОЛЬ МУЛЬТИМЕДИА В ПРОСТРАНСТВЕ АРТ-КЛАСТЕРА**

Ладыгина А.А.

Научные руководители Орлова Е.Ю., Казакова Н.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Арт-кластеры появились в России не так давно, однако уже плотно вошли в современную городскую жизнь, активно развиваются и стали антикризисной стратегией для страны.



Термин «Арт-кластер» многие трактуют его по-своему, однако же, первоначально оно было введено Майклом Портером в его работе «Международная конкуренция». Автор описал его как взаимосвязь отраслей и компаний, находящихся на одной территории. Кластеры включают в себя производителей, поставщиков, потребителей, организации по подготовке специалистов. Также термин «творческий кластер» (creative cluster) определял Саймон Эванс – один из организаторов программы ЮНЕСКО «Creative Cities» [1]. Под этим термином он определяет сообщество творческих людей, развивающихся в сфере творческого предпринимательства на единой территории. В большинстве случаев, кластеризация таких объединений происходила на заброшенных заводах и фабриках, расположенные в центре города.

Также, от 20 сентября 2021 г. Правительство Российской Федерации выпустило Распоряжение: «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года», где трактуется рассматриваемое понятие, а именно: «креативный кластер – взаимосвязанные организации и предприятия, размещенные на территории компактно расположенных объектов недвижимости. Креативные кластеры развиваются управляющей компанией под единым брендом и объединяют резидентов (арендаторов) из секторов творческих (креативных) индустрий, субъектов творческого (креативного) предпринимательства в целом, имеют необходимую инфраструктуру для творческой и (или) предпринимательской деятельности, являются центром для создателей и потребителей творческого продукта и позитивно воздействуют на территорию своего присутствия» [2]. Поэтому в работе принимается понятие, сформулированное Правительством Российской Федерации.

Креативные кластеры встроены в плотную городскую среду и выполняют определенные функции, такие как образовательная, культурная, социальная, также экономическая – здесь возникают бизнес-объединения. Поэтому тема повышения привлекательности для такого типа общественных пространств актуальна и является основополагающей для формирования успешного креативного проекта. Именно посредством мультимедиа возможно добиться успешного результата.

В настоящее время невозможно представить себе современную динамичную художественную жизнь, в которой не использовались бы новые технологии. Например, на современных выставках представлены различные видеоматериалы о художниках, а также информация об объектах с помощью электронного монитора и других технических средств.

В целом, компьютерные системы мультимедиа имеют широкое распространение во многих сферах жизни, а именно, в образовании, искусстве, рекламе, науке, торговле и других областях. Причем в каждой из этих отраслей мультимедиа позволяет открыть новые возможности,

которые были недоступны при использовании только лишь прежних технологий. Инновации в сфере технологий создают большое количество художественных произведений, которые разительно отличаются от давно известных миру видов искусства: это аудио- и видео- инсталляции, анимированные объекты, трёхмерные изображения и многие другие.

Существует такое понятие, как «медиа-арт», оно имеет множество определений, однако все они предполагают под собой актуальный вид искусства, произведения которого создаются с помощью новых коммуникационных технологий, например, телевидение, видеотехника, Интернет и т.п., что приводит к изменению осознания структуры и возможностей арт-объектов и современного искусства в целом.

Общение – одна из важнейших составляющих жизни человека. Именно поэтому через «общение» с арт-объектом зритель лучше понимает его смысл и значение, он может буквально установить с экспонатом связь, которая ему запомнится и пронесется активным обсуждением в массы. Так, основополагающей чертой нового представления искусства становится то, что теперь человек может быть не только зрителем, но и участником. Поэтому технологии мультимедиа полностью позволяют раскрыть эту возможность и успешно внедрить в искусство. В качестве примера можно привести видео-арт. Здесь художники и дизайнеры используют телевизоры, камеры, видеосвязь, видеотрансляция, видео задержку, а также широко используют звуковые возможности видео. Так, иммерсивное искусство почти стирает границы реального и виртуального мира, полностью погружая зрителя в воссозданный художником мир. Значение слова «Иммерсивность» переводится буквально – от англ. Immersive – создающий эффект присутствия, погружение. Успешный опыт Российских художников – выставка SAMSKARA, проект от Kuflex. Была представлена интерактивная инсталляция «Симбиоз», оживавшая, когда люди подходили к полотну, где проецировали изображения, похожие по своему стилю на фильм «Аватар». Движения человека двигали саму иммерсивную инсталляцию, тем самым создавая виртуальный мир (рис. 1) [3].



Рисунок 1 – Выставка SAMSKARA, проект от Kuflex [3]

В последние годы музеи всего мира с успехом осваивают новый язык общения с посетителями – язык современных технологий. Мультимедийные экспозиции позволяют зрителю узнать больше информации о произведении. Так, успех музеев переносится и на другие общественные пространства, не исключением становится и арт-кластер – место, наполненное искусством и художественным взглядом на мир. Такое креативное пространство предполагает наличие различных дизайнерских решений и объектов. С

помощью мультимедиа технологий арт-объекты становятся не просто экспонатом, но и фигурой, с которой можно взаимодействовать и «общаться». Таким образом, пространство наполняется жизнью, к площадке прибавляется дополнительный интерес и разносится в массы. Данный способ повышения привлекательности является базовым и проверенным во многих музейных и экспозиционных пространствах, когда традиционное и всем привычное место становится разнообразным, интерактивным и увлекательным для людей разных возрастов.

#### **Список использованных источников:**

1. Правительство Российской Федерации. Распоряжение. «Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» Москва, от 20 сентября 2021 г. № 2613-р

2. Evans G. Creative cities, creative spaces and urban policy. London, 2009. P. 7–15.

3. Анастасия Мещерякова. Иммерсивное искусство – как есть и чем запивать? [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2020 – Режим доступа: <https://artifex.ru/цифра/иммерсивное-искусство/>

4. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые меняют будущее. – Москва, 2005. – С. 430.

5. Baum M. City as Loft : Adaptive Reuse as a Resource for Sustainable Urban Development. Zurich, 2012. -360 p.

© Ладыгина А.А., 2022

**УДК 7.071.1**

### **БУМАЖНОЕ ИСКУССТВО АЮМИ ШИБАТЫ, ПРИМЕНИМОЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Лазарева К.И.

Научный руководитель Тестина-Лапшина Е.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Среди задач, решаемых графическим дизайнером, особое место занимает визуальное продвижение брендов. Чтобы выделиться на фоне конкурентов, компании обращаются к услугам дизайнеров, имеющих свой авторский стиль. Поэтому в последнее время все чаще можно встретить такой способ продвижения товаров и услуг, как применение методов бумажной инженерии. Этот способ привлекает внимание дизайнеров по нескольким причинам. Во-первых, это возможность поработать в нестандартной технике, разобраться в принципах ее работы. Во-вторых, это работа довольно сложная, поэтому за нее хорошо заплатят. Для потребителя

же бумажная инженерия интересна своей необычностью, оригинальностью. Если в работе есть элемент интерактивности, то это позволяет установить эмоциональный контакт с брендом. Также работы бумажных инженеров, как имея физическое воплощение, так и будучи сделанным в цифровом формате, привлекают внимание покупателей за счет создания «вау-эффекта». А физически существующие инсталляции помогают в создании атмосферы и запоминаются.

Произведения бумажного искусства, несомненно, также производят большое впечатление на зрителя, за счет своей оригинальности, непохожести на то, к чему привык зритель.

В данной работе я хотела бы разобраться, может ли творческая работа выгодно смотреться как элемент дизайна, при этом оставаясь самостоятельным произведением, с авторским стилем и идеями, которые художник вкладывает в свою работу. Рассмотрим этот вопрос на примере творчества японской художницы бумажного искусства Аюми Шибаты.

Работы Шибаты являются произведениями искусства, так как они выполнены в ее авторском, узнаваемом стиле и в них вложена идея, основанная на японской культуре и личном мировоззрении.

Художница прошла долгий путь поиска своей стилистики. Окончив школу и переехав в Нью-Йорк, она столкнулась с давлением быстрого темпа жизни в этом городе. Художница с самого начала хотела работать над созданием пространства, которое исцеляет людей, помогает им увидеть красоту и доброту в повседневной жизни. Но область дизайна не может дать автору возможности полностью воплотить свой взгляд на мир. Дизайнер скован такими вещами как требования заказчика, так как конечная цель дизайна – это всегда коммуникация товара с потребителем через визуальные приемы, и эта цель всегда должна оставаться первостепенной. Далее у дизайнера стоят четкие сроки выполнения его работы. Современная жизнь стремительна, поэтому, чтобы товар оставался востребованным, необходимо быстро перестраиваться под условия, которые актуальны именно сегодня. Следовательно дизайнер не может тратить на работу слишком много времени, иначе она потеряет актуальность. Также, продвижение продукта всегда осуществляется по определенной схеме, и дизайн должен ей соответствовать, что приводит к относительной шаблонности итогового результата. Таким образом, дизайн не предназначен для высказывания своих внутренних переживаний и мироощущения. В поисках смыслов и душевности в своих работах художница стала посещать церковь возле пансионата. Именно там ее восхитили своим эффектом оконные витражи, когда сквозь них проходит свет. В своих работах она стала стремиться передать тот же эффект. Художница опытным путем обнаружила свойство белой бумаги пропускать сквозь себя свет, поэтому не использует цветную бумагу, делая акцент именно на освещении, проходящем через белую бумагу и создающем игру света и тени. Также

художница добавляет в свои работы глубину, за счет использования множества слоев бумаги. К этой отличительной черте творчества ее подтолкнул учитель в нью-йоркской Национальной Академии Изящных Искусств.

Работы Шибаты с первых секунд притягивают взгляд, от них сложно оторваться, так как локальный источник света всегда завладевает вниманием человека и может удерживать его длительное время. К тому же, художница в большинстве случаев использует лампы с теплым светом, что вызывает подсознательно приятные и успокаивающие ассоциации. Ее работы хочется рассматривать, выискивая незаметные с первого взгляда детали, которыми она насыщает каждый лист. Бумага, пропуская через себя свет, создает мягкое, внутреннее сияние и игру теней. Иногда для получения более интересного результата Шибата добавляет второй источник освещения другого приглушенного цвета. Общая атмосфера ее работ способствует удержанию внимания, так как чувство умиротворенности и спокойствия редки для современного человека, а творчество Аюми позволяет погрузиться в это состояние, чему помогают и сюжеты, которые она выбирает. Большая часть работ несет в себе природные мотивы: многослойные ажурные кустарники, деревья и другие растения завораживают, как например в работе «Forest of Kami» (рис. 1). Еще Шибата создает сказочные города, похожие по архитектуре на восточные, и которые по своей атмосфере отвлекают зрителя от привычной жизни – работа «Volcano Book» (рис. 2).



Рисунок 1 – «Forest of Kami»



Рисунок 2 – «Volcano Book»

Негативное воздействие стремительного темпа жизни большого города, с которым столкнулась Аюми Шибата, послужило основой одной из идей, которые она вкладывает в свои произведения. Это желание через свои работы приблизить человека к природе и снизить эмоциональную нагрузку, которую городская жизнь оказывает на людей.

Второй идеей, которую художница проводит через свои работы, это основанная на древнекитайской философии идея о гармонии инь и ян в мире. В восточной культуре концепция двух противоположных начал занимает значительное место. По ней, жизнь зарождается именно благодаря борьбе двух противоположностей. По словам Шибаты, сама белая бумага

выражает ян, то есть свет, а процесс разрезания – инь, тень. Соответственно, в произведениях бумажного искусства они пересекаются и гармонично взаимодействуют, дополняя друг друга.

Таким образом работы Аюми действительно являются искусством, имеющим отличительные черты и авторское видение. Аюми Шибата участвует во многих выставках, как одиночных, так и совместных. В последних она начала участвовать еще в 2012 году (одна из первых – ABC of Print Show\_National Academy Project Wall, NY, USA) и по большей части выставлялась в США и Франции, чуть реже в Японии, но была также выставка в миланском аэропорте (Ulysses\_Milano Malpensa Airport, Milano, ITALY) и в Германии (Papier Gloval 4 Paper (International Triennale of Paper Art 2018)\_Stadtmuseum, GERMANY). Персональные выставки начались с 2010 (одна из первых – KAMI/Papre;Spirits\_LINN Gallery Restaurant, NY, USA), и они в большинстве проходят на родине в Японии.

Но некоторые работы Аюми можно рассматривать и как элементы дизайна. На примере нескольких работ можно рассмотреть, как творчество бумажного художника может взаимодействовать с совершенно иными формами искусства. Так, в 2017 году художница полностью оформила зал на японском представлении парижского бренда платьев (рис. 3). Выставка называлась «Сад звезд» (le jardin des etoiles\_space SYMBIOSIS, Sapporo, Japan). Деревья, вырезанные из бумаги, создают нужную атмосферу в зале и полностью гармонируют с дизайном платьев. При этом они не теряют своей смысловой нагрузки, они соотносятся с идеей Шибаты, которую она высказывала на одной из своих персональных выставок, на которой похожие деревья выступали огромным миром, в котором существует наша вселенная.



Рисунок 3 – Оформление зала на выставке «le jardin des etoiles\_space SYMBIOSIS, Sapporo, Japan»

Далее Шибата создала декорации к концерту японской певицы (Ryoko Moriyama Concert Tour 2020-2021) (рис. 4). И снова, вырезанные деревья не являются второстепенными, они притягивают внимание своим масштабом и проработанностью, вместе с тем сочетаясь с костюмом певицы и сценическим светом.



Рисунок 4 – Декорации к концерту «Ryoko Moriyama Concert Tour 2020-2021»

Затем художница работала совместно с парижским магазином обуви (Ayumi Shibata x Repetto\_Repetto Opera, Paris, FRANCE). Изначально эта компания создавала обувь только для балета, а затем расширила ассортимент. Аюми Шибата оформляла зал в 2016 году, что наиболее приближено к области дизайна. Ее работы, помещенные в чаши и кувшины, сочетаясь с темой балета своей легкостью, белым цветом, изяществом, остаются достаточно самостоятельными, так как художница не раз выставляет свои произведения в стекле.

И, наконец, на персональной выставке в 2016 году (Une théorie des Grandeurs\_Galerie 59, Paris, FRANCE), Аюми Шибата оформила витрину того помещения, что можно представить, как элемент дизайна (рис. 5). Но она остается частью творчества художницы, ее видения. О своей идее Шибата говорила в одном из интервью, что надеется, что проходящий мимо оформленной ею витрины человек, ненадолго остановится, оторвется от суеты большого города, и его сердце наполнится спокойствием.



Рисунок 5 – Оформление витрины к выставке «Une théorie des Grandeurs\_Galerie 59, Paris, FRANCE»

Таким образом, несмотря на то что работы Шибаты относятся к области искусства, они применимы к задачам дизайна. Их отличительной особенностью является самостоятельность, отражающая в себе творческий путь и стиль автора, и несущая в себе ее послыл.

Итак, дизайн в своей сути направлен на то, чтобы выгоднее преподнести какие-либо товары или услуги, и, соответственно, должен разрабатываться из практических соображений, быть подчиненным логической схеме, и прежде всего не перетягивать на себя внимание от продукта. Но если продвигаемый товар также отчасти является искусством и несет в себе какую-либо идею, в качестве дизайнера можно привлечь художника с похожим видением, выраженным в тематике и стиле его работ, для выражения общей идеи. Как, в случае Шибаты ее сотрудничество с брендом Sikoba, для которого она делала часть фирменной идентичности. Этот бренд обратился именно к Аюми, так как, по их словам, они чувствуют

вдохновение от сложного мастерства, простоты, удивительной красоты и глубоких смыслов, скрытых в ее работах. В таком случае, привлекая художника в качестве дизайнера, бренд изначально понимает, каким будет конечный результат и получает возможность воплощения общей с художником идеи не только непосредственно через свой товар, но и через его рекламу.

#### **Список использованных источников:**

1. Сайт Аюми Шибаты. [<https://www.ayumishibata.com/>]
2. Мир наблюдает! Приближаемся к работам и фигурам перспективного художника по резке бумаги Аюми Шибата! [[https://intojapanwaraku.com/art/93321/?fbclid=IwAR1O9XIItlz0lTptETYVoMwZP0aKLzpX8oW3rGLuBeeZRbkHDzTlJt\\_S116I](https://intojapanwaraku.com/art/93321/?fbclid=IwAR1O9XIItlz0lTptETYVoMwZP0aKLzpX8oW3rGLuBeeZRbkHDzTlJt_S116I)]
3. Листы белой бумаги, наложенные плотными городскими пейзажами и лесами от Аюми Шибата. [<https://www.thisiscolossal.com/2020/02/ayumi-shibata-white-paper/>]
4. Ryoko Moriyama concert tour 2020-2021 -My Story- [<https://www.youtube.com/watch?v=sWHNLSorXlw>]
5. Сайт Repetto [<https://www.repetto.com/en/the-rome-opera>]
6. Бумажные сны Аюми Шибаты [<https://medium.com/sikobanetwork/paper-dreams-of-ayumi-shibata-22d04a9fadb5>]

© Лазарева К.И., 2022

**УДК 7.071.2**

## **ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ДИРИЖЕРОВ-ИНТРУМЕНТАЛИСТОВ С СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ НА ПРИМЕРЕ ДИРИЖЕРОВ-ГОБОИСТОВ**

Лазукова А.С., Щукина Д.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Начать данное исследование хочется с высказывания о искусстве дирижирования музыковеда и дирижера Каюкова Валерия Анатольевича, которое представлено в книге Валерия Анатольевича «Дирижер и дирижирование»: «Великое искусство дирижирования – есть высшая форма музыкального исполнительства, но если и есть в искусствоведении и музыкальном исполнительстве тема минимально изученная и минимально описанная буквально в единичных книгах, то бесспорно этой темой будет дирижирование» [1]. С данным высказыванием нельзя не согласиться. Такая область искусства как дирижирование и правда изучена не так подробно нежели другие аспекты искусства. Она представляет собой сложный синтез



физиологических, психологических и умственных сторон человеческих качеств и навыков.

Дирижер – одна из самых сложных и разносторонних профессий. Современный дирижер – профессия полифункциональная. В настоящее время все чаще встречаются дирижеры-инструменталисты, сочетающие в себе две специализации: дирижер и сольный исполнитель на том или ином инструменте. В данной работе мы рассмотрим известных исполнителей на духовых инструментах, в частности на гобое, которые также выступают в качестве дирижеров симфонических оркестров. Стоит отметить, что главной особенностью дирижеров-инструменталистов является изучение музыкального материала с разных ракурсов и в разных ролях, что помогает им лучше взаимодействовать с оркестрантами. В данной работе мы рассмотрим двух выдающихся российских гобоистов: Алексея Юрьевича Уткина и Владимира Борисовича Ланде как образцов успешных дирижеров-инструменталистов.

Алексей Юрьевич Уткин (1957 г.) – российский гобоист. Имя Алексея Юрьевича известно не только в России, но и за рубежом. Именно его считают одним из первых музыкантов, который вывел гобой на мировую сцену как сольный инструмент, в следствии чего получил звание «Золотого гобоя России». В настоящий момент – российский гобоист, художественный руководитель и дирижер Государственного академического камерного оркестра России. Деятельность дирижера Алексей Юрьевич совмещает с педагогической деятельностью и является преподавателем Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Свою известность он получил, в частности, играя в оркестре у Владимира Спивакова «Виртуозы Москвы».

Как уже было сказано ранее Алексей Юрьевич Уткин с гордостью носит звание «Золотого гобоя России». Благодаря ему гобой стал восприниматься в нашей стране не только как оркестровый инструмент, но и как сольный. В результате того, что сам Алексей Уткин действующий дирижер и сольный исполнитель, он уделяет особое внимание данному духовому инструменту. Он расширил возможности, а также диапазон инструмента за счет разнообразного репертуара. Алексей Юрьевич исполняет сочинения и переложения для гобоя следующих композиторов: И.С. Баха, А. Вивальди, Й. Гайдна, А. Сальери, В.А. Моцарта, Дж. Россини, Р. Штрауса, Д.Д. Шостаковича, Б. Бриттена, К. Пендерецкого. Одним из примеров его виртуозной игры является исполнение произведения композитора-гобоиста XIX века Антонио Паскулли, которого и по сей день называют «Паганини гобоя» [2].

В 2010 году Алексей Уткин становится главным дирижером Государственного академического камерного оркестра России Московской филармонии. Он стал один из тех дирижеров-инструменталистов, который успешно сочетает деятельность дирижера и сольного исполнителя на гобое.

Американский дирижер Джордж Клив считает Уткина А.Ю. одним из тех редких людей, которому получается сочетать в себе успешную карьеру дирижера и сольного исполнителя. Вот, что он говорит: «Существует всего несколько человек, которые могут сочетать дирижирование с сольной карьерой, и я уверен, что Алексей является одним из них, ведь он обладает таким мощным талантом» [3].

Известные мировые гобоисты также отмечали талант Алексея: «Я считаю моего друга Алексея Уткина одним из лучших гобоистов сегодняшнего дня. Он, безусловно, принадлежит к мировой музыкальной элите. Мы вместе работали в жюри Международного конкурса гобоистов в Тулоне, и я должен сказать, что Уткин – это не только превосходный музыкант, он также прекрасно чувствует красоту, творимую другими музыкантами» – пишет Рэй Стилл, гобоист Чикагского симфонического оркестра [3].

Другой известный музыкант, который также совмещает деятельность дирижера и сольного исполнителя – Владимир Борисович Ланде (род. 1962 г.). Творческая жизнь музыканта не сразу была связана с гобоем, а уж тем более с дирижированием. Вот, что он сам говорил об этом: «Я и вправду начинал как пианист, но потом меня увлек и поразили звук гобоя, который очень сильно напоминает человеческий голос. Перед глазами был пример: в то время в Ленинградской филармонии работал высококлассный гобоист и музыкальный педагог Владимир Михайлович Курлин. Игре на гобое я обучался у опытных мастеров: сначала в музыкальном училище у Семёна Александровича Ильёва, затем поступил в консерваторию к Кириллу Никодимовичу Никончуку. После этого стажировался за границей: у Рэя Стилла в Чикаго и у Джона Мака в Кливленде. Так что я много-много лет отработал как профессиональный гобоист» [4].

С середины 1980-х годов Владимир Ланде начал увлекаться дирижированием. С 1985 года его наставником и учителем дирижерского искусства стал Илья Александрович Мусин. С 1989 года Ланде начинает свою дирижерскую практику в США совмещая ее с сольной карьерой гобоиста. Стоит отметить, что Владимир Ланде работал со многими мировыми коллективами: Санкт-Петербургский академический симфонический оркестр, оркестр Национальной галереи в Вашингтоне, симфонический оркестр «COSMIC», камерный оркестр университета «Джонс Хопкинс» и многие другие, что говорит о его большом профессионализме.

В настоящее время Владимир Борисович является художественным руководителем и дирижером Красноярского академического симфонического оркестра параллельно совмещая сольную карьеру гобоиста.

Вот как сам Владимир Ланде характеризовал свою работу с оркестром: «Руководить оркестром – сложный процесс, основанный

порой на страхе. Мои коллеги часто им пользуются: “Я – дирижер, я – начальник. Как я сказал, так и будет, а если нет – до свидания”. Я себя не считаю мягким человеком, но интеллигентным – считаю. Я стараюсь не загубить, не погубить, не повлиять на кого-то отрицательно» [5].

Как мы уже сказали в начале нашей работы профессия дирижера очень многогранная и полифункциональная. Исходя из выше сказанного текста, дирижеры-инструменталисты имеют большее понимание о работе симфонического оркестра, так как за свою музыкальную деятельность были по обе стороны музыкального коллектива – оркестрантами и дирижерами, изучив все аспекты и особенности двух музыкальных ролей. Закончить данную работу хочется словами, сказанными великим немецким композитором и дирижером XIX века Рихардом Вагнером: «Дирижирование – это искусство, а не ремесло» [6].

#### **Список использованных источников:**

1. Каюков В. А. Владимир Антонович Каюков: Дирижер и дирижирование. Москва: ДПК Пресс., 2014. 214 с.

2. Концерт «Паганини гобоя» [Электронный ресурс]. – URL: <https://russia.travel/events/318281/> (дата обращения: 01.11.2022). – Текст : электронный.

3. Юрий Алексеевич Уткин [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/utkin.html> (дата обращения: 10.10.2022). – Текст : электронный.

4. Гобой [Электронный ресурс]. – URL: [https://vk.com/oboeclub?w=wall-379629\\_18293%2Fall](https://vk.com/oboeclub?w=wall-379629_18293%2Fall) (дата обращения: 20.09.2022). – Текст : электронный.

5. Музыкальная газета «Classical MusicNews.ru» Интервью Владимир Ланде: «Подбирать ключики к музыкальному языку всегда важно для меня» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vladimir-lande-2022/> (дата обращения: 25.09.2022). – Текст : электронный.

6. Искусство дирижирования [Электронный ресурс]. – URL: <https://ludustonalis.jimdofree.com/инструментоведение/о-дирижерском-искусстве/> (дата обращения: 12.10.2022). – Текст : электронный.

© Лазукова А.С., Щукина Д.М., 2022

УДК 687.129

## СОВРЕМЕННЫЙ ЖЕНСКИЙ БРЮЧНЫЙ КОСТЮМ КАК БАЗА ГАРДЕРОБА

Лалетина Е.А., Гетманцева В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время женские брючные костюмы являются основой базового гардероба. Костюмы легко комбинируются с другими вещами, создавая образ, подходящий к любому случаю. Современные модели костюмов лишены былой строгости, которую дизайнеры разбавили новыми формами и актуальными оттенками.

С развитием технологий и ростом общественного благосостояния, в мире появился тренд самовыражения посредством уникального внешнего вида вещей. Следовательно, в современном ритейле возросла потребность персонализации через дизайн костюма [1, 2].

Понятие женского брючного костюма появилось только в 1930-ых годах, когда представительницы элитного класса начали носить брюки. Одной из первых женщин, появившихся в обществе в брючном костюме, стала немецкая актриса Марлен Дитрих. В 1930-м году Дитрих на премьере фильма появилась в сшитом специально для нее смокинге (рис. 1). Когда женщина надевала брюки, это обязательно вызывало дискуссии, но не такие напряженные, чем если бы на ней был брючный костюм. Еще одной сторонницей брючного костюма была Кетрин Хепберн. В фильме актриса появилась в брючном костюме, о котором впоследствии писали все газеты, а дамы заказывали у портных его копии [3].



Рисунок 1 – Марлен Дитрих

Создателем современной концепции женского брючного костюма стал Ив-Сен Лоран, который в 1966-м году представил публике женский вечерний брючный костюм, ставший интерпретацией мужского смокинга. Дизайнер предложил стильную альтернативу деловой женской одежды. Лишь в 1980-м году брючный костюм стал элементом женского гардероба. В костюме можно было появиться не только в общественном месте, но и на работе. Еще одним дизайнером, создавшим культ женского брючного костюма, стал Джорджио Армани. Модный дом Армани предложил свой вариант брючного костюма мягкой и женственной формы, который мог существовать и без жакета.

Благодаря своей комфортности и практичности, брючный костюм и сегодня является обязательным предметом базового женского гардероба. Существует множество вариантов решения модельных и технологических особенностей женского брючного костюма [4, 5].

Проанализировав цветовые решения на 2022-2023 года выявилось, что на теплый сезон будут уместны светлые и нежные оттенки, а также насыщенные цвета брючных костюмов. На осенне-зимний период практичными будут фиолетовые, темно-синие, коричневые и изумрудные оттенки. Актуальны такие принты, как клетка и полоска.

В сезоне 2022-2023 дизайнеры предлагают модели креативного кроя – с асимметричными жакетами, необычными брюками и всевозможной отделкой (рис. 2).



Рисунок 2 – Модели модных брючных костюмов 2022-2023 гг.

Отдельное внимание в брючных костюмах дизайнеры уделили разрезам на брюках, декору заклепками, отворотами на штанинах, сильно укороченным брюкам или удлиненным в пол. Интересной показалась линия плеч в некоторых моделях костюмов, она стала более выразительной и объемной.

Отличительной чертой делового костюма стал прямой крой, лаконичность силуэта, выдержанность линий. В деловом брючном костюме не должно быть излишнего декора, вырезов, слишком расклешенных и широких брюк [6].

Также выделяют вечерние брючные костюмы. Они выполнены из таких материалов, как жаккард, бархат, шелк и атлас. Вечерние брючные костюмы составляют немалую конкуренцию платьям.

Преимущественно для классических костюмов выбирают легкие костюмные ткани, также актуальны вельветовые, кожаные и кружевные брючные костюмы [7].

Особый интерес сейчас представляют изделия трансформеры [8, 9], что, несомненно, отображается на модельном ряде женских брючных костюмов.

Сейчас в одежде очень ценится индивидуальность, брючные костюмы как раз могут быть такими. Ниже представлен эскиз разработанной модели женского брючного костюма с элементами персонализации и необычным кроем (рис. 3).



Рисунок 3 – Эскиз модели женского брючного костюма с элементами персонализации

Разработанная модель брючного костюма имеет онлайн-конструктор, который позволяет выбрать модель, ткань, цвет, пуговицы, вышитые инициалы владельца. Это помогает решить проблему персонализации. Ведь уникальный внешний вид вещи расскажет о вас больше, чем вы расскажете о себе сами.

**Список использованных источников:**

1. Персонализация и кастомизация в fashion- ритейле: сайт. – URL: <https://texel.graphics/ru/news/personalizatsiya-fashion-riteyl/> (дата обращения: 1.11.2022)

2. Гетманцева, В. В. Интеллектуализация начальных этапов проектирования моделей одежды / В. В. Гетманцева, Е. Ю. Струневич, Е. Г. Андреева // Дизайн и технологии. – 2008. – № 9(51). – С. 66-71.

3. Кто одел женщин в штаны? История женского брючного костюма: сайт. – URL: <https://dzen.ru/media/id/5e42fe4f1a564a35be6aa86c/kto-odel-jenscin-v-shtany-istoriia-jenskogo-briuchnogo-kostiuma-5e553b0670d2aa13e1bfca77/> (дата обращения: 1.11.2022)

4. Проектирование типовых конструкций поясной и плечевой одежды: ЭУП для бакалавров по направлению 29.03.01 Технология изделий легкой промышленности / М.А. Гусева, И.А. Петросова, Е.Г. Андреева, В.В. Гетманцева.–Москва: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018. – 215 с.

5. Проектирование новых моделей одежды приемами конструктивного моделирования: ЭУП для подготовки бакалавров по направлению 29.03.01 ТИЛП / М.А. Гусева, И.А. Петросова, Е.Г. Андреева, В.В. Гетманцева. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. – 118 с.

6. Модные брючные костюмы 2022-2023 года, для женщин: сайт. – URL: <https://glamstyle.com.ua/modnye-bryuchnye-kostyumu/> (дата обращения: 1.11.2022)

7. Женские брючные костюмы 2022-2023 – топ – 10 трендов: сайт. – URL: <https://ledixbeauty.com.ua/zhenskie-bryuchnye-kostyumu-trendy/> / (дата обращения: 1.11.2022)

8. Булкина, С. Н. Одежда с возможностью трансформации - новая модель потребления / С. Н. Булкина, В. В. Гетманцева // Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)", посвящённая Фёдору Максимовичу Пармону: Сборник материалов II МНПК. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 198-202.

9. Андриевский, М. Ю. Трансформируемая одежда как перспективное решение направления "медленная мода" / М. Ю. Андриевский, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «мода (материалы. Одежда. дизайн. аксессуары)»: Сборник материалов I МНПК, посвященной Фёдору Максимовичу Пармону, Москва, 05–07 апреля 2021 года. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – С. 17-21

© Лалетина Е.А., Гетманцева В.В., 2022

УДК 75.017.4

## ОСОБЕННОСТИ «ЗВУЧАНИЯ» В ЖИВОПИСИ В.В. КАНДИНСКОГО

Лебедева М.Э.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В работах зрелого периода В.В. Кандинского связь цвета и звука, музыкальность подхода к живописи достаточно очевидны. Интерес к синестезии музыки и живописи наблюдается у многих деятелей искусства, но именно у Кандинского он первостепенен. На протяжении всего периода творческих исканий художник ищет подтверждение своей гипотезы о взаимосвязи умения слышать цвета с уровнем духовного развития в различных сферах, от теософических воззрений до нейробиологических исследований.

Изучение феномена «музыки цвета» до Кандинского проводилось не единожды. Музыковедческий язык изначально синестетичен. «Цветную» окраску звукам приписывал, например, А.Н. Скрябин. Его ля мажор был зеленого цвета, ми мажор – сине-белесоватым, а фа диес мажор – сине-ярким (не ярко-синим, а именно сине-ярким). По его мнению, эта система цветотональности была универсальной для каждого человека с синестетическим мышлением. В системе Н.А. Римского-Корсакого ре мажор был дневным, желтоватым, царственным и властным, а у композитора Б.В. Асафьева этот же музыкальный тон ассоциировал собой «солнечные лучи, блеск именно как интенсивное излучение света (если в жаркий день смотреть с горы Давида на Тифлис!)» [1]. Можно спорить или соглашаться с объективностью подобного рода восприятия звуков, важно, что попытки окрасить звук цветом или же придать цвету «звучание» принимались и до и после Кандинского. В таком случае возникает вопрос, в чем же уникальность понимания «звучания» цвета художником?

Ответ отчасти кроется в том, что существенное влияние на «звучание» живописи В. Кандинского оказали теософские идеи о всеобщем единстве. В творчестве художника явно прослеживается мотив Души мира (лат. Anima mundi), внутренней природы, которая не предполагает помимо себя ни одного вышестоящего абсолютного начала. Но художник не только предал гипотезе о взаимосвязи цвета и звука сакральное звучание, но, одновременно, выстроил стройную структуру – в теории и в собственной художественной практике. Помимо этого, творчество Кандинского синкретично и немислимо отдельно от остальных видов искусств, по этой причине действительно возможно говорить о «звучании» живописи.

«Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета», писал В.В. Кандинский в своей работе «Точка и линия на плоскости» [2, с. 19].

Альбом «Klänge» («Звуки») был издан издательстве Пипера в конце 1912 г., его факсимильное переиздание (38 текстов, 44 черно-белых и 13 цветных гравюр на дереве) осуществило в 2016-2017 гг. издательство «Кучково поле» [3]. В своем альбоме стихотворений в прозе и ксилографий Кандинский не единожды обращается к образам музыкальных инструментов. Звуки фагота художник описывает как тягучие, растянутые, невыразительные и безучастные, но самое главное, что эти звуки делают всё вокруг себя зеленым, то есть глубоким, холодным и ядовитым.

Для работ зрелого периода особенно характерно стремление к философскому, масштабному осмыслению мироздания. «Импровизация. Потоп» 1913 г. (рис. 1) хаотична, мрачна и холодна. Она содержит в себе идею разрушения былого порядка и страх неизвестного. Смесь холодных, грязных и «кричащих» цветов пронизывает насквозь и доводит до состояния экзистенциального ужаса, как и безразмерные и аморфные формы.



Рисунок 1 – В.В. Кандинский. Импровизация. Потоп. 1913. Холст, масло. Ленбаххаус, Мюнхен.

Важным этапом в развивающихся во времени формах цвето-музыкального видения художника стали картины 1920-х гг. Например, в «Композиции VIII» 1923 г. (рис. 2) можно увидеть, как происходит геометризация и упорядочивание, а вместе с тем и гармонизация нового мира. Движение от реальности к высшей геометрии. Таким образом Кандинский пытается «превратить откровения духовного мира в череду законов для нового искусства» [4, с. 16].





Рисунок 2 – В.В. Кандинский. Композиция VIII. 1923. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк.

В полотне «Контрастные звуки» 1924 г. (рис. 3) Василий Кандинский наиболее точно выразил принципы воплощения звуковой энергии в цвете и подходящей для него (теперь уже геометрически упорядоченной) форме. Смотря на картину, зритель испытывает ощущение внутренней гармонии, успокаивается её упорядоченностью. Здесь нет излишнего буйства красок и цвет никак не перекрывает форму, наоборот, здесь преобладает геометрия. Можно почувствовать насколько кропотливо Кандинский подошел к каждому элементу полотна.



Рисунок 3 – В.В. Кандинский. Контрастные звуки. 1924 г. Картон, масло. Национальный музей современного искусства, Париж.

Василий Кандинский считал, что выражение трансцендентного и глубокого возможно исключительно посредством абстракции. В «звучании» он стремился к тому, чтобы лишить форму и цвет повествовательного смысла. Так же, как при многократном повторении одного и того же слова, они утрачивают свой обыденный смысл. Это чистое звучание; ставшее абстрактным, произведение должно воздействовать непосредственным образом на душу человека, приводить душу в состояние беспредметной вибрации.

В своей теории В. Кандинский не только связывал цвет и звук, но наделял цветовые образы «звуков» эмоциональной окраской и самостью [5, с. 79].

Умение слышать «звучание» Кандинский связывает с «высоким развитием» человека. Говорит о том, что при «низкой душевной восприимчивости» невозможно осознание внутренней ценности существа или предмета, и невозможно слышать и на физическом уровне ощущать вибрации, исходящие из цвета. Связь же ощущения от воздействия физических предметов или явлений и цвета, чуть ли не на тактильном уровне, подтверждает взаимосвязь всего со всем. К примеру, красный цвет, вызывающий ассоциации с горящим пламенем или же с текущей кровью, болезненным образом действует на душу.

В вышесказанном есть некоторое противоречие. Действительно ли цвет способен сам по себе воздействовать на эмоциональное состояние

человека или же важную роль в нем играет ассоциативный ряд. Вопрос остается открытым.

В уже упомянутом труде «Точка и линия на плоскости» художник обращается в том числе и к тактильным свойствам цвета, говоря о том, что физические ощущения от увиденного способны оставаться запечатленными на долгое время, но лишь в том случае, если человек располагает открытой душой, так же как и «...физическое ощущение ледяного холода, если оно проникает глубже, вызывает более глубокие чувства может вызвать целую цепь психических переживаний, так же и поверхностное впечатление от цвета может развиваться в переживание». В парадигме Кандинского кинозвезда способна притягивать, как огонь, а яркий лимонный цвет будет на физическом уровне вызывать дискомфорт, который можно снять, посмотрев на глубокий синий или зелёный.

Примечательно, что художник ищет подтверждение своей теории о сверхспособностях человеческой души (с какой бы стороны художник ни рассматривал это понятие), прибегая к научным исследованиям в области нейробиологии, приводя в пример пациента «духовно необычайно стоящего» из Дрездена, способного ощущать цвет на вкус [5, с. 61].

Одна из целей исследований в области синестетики – выявление альтернативных способов познания мира, однако, В. Кандинский придает им сакральный смысл, говоря о способности постигать недоступное человеку, чье ментальное развитие выходит за пределы среднестатистического. Возможно, преимущественно этим и обусловлен сакральный мотив «звучания» творчества Кандинского.

#### **Список использованных источников:**

1. Галеев Б. М., Ванечкина И. Л. Цветной слух и теория аффектов (на примере изучения семантики тональностей) / СНИИ Прометей: [сайт]. – 2006 – [synesthesia.prometeus.kai.ru](http://synesthesia.prometeus.kai.ru) URL: [http://synesthesia.prometeus.kai.ru/t-aff\\_r.htm](http://synesthesia.prometeus.kai.ru/t-aff_r.htm) (Дата обращения: 25.10.22)
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Е. Козиной. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 236 с.
3. Кандинский В. В. Звуки / сост., пер. с нем. и послесл. Б. М. Соколова. – М.: Кучково поле, 2017. – [118], XXI, [4] с. : ил.
4. Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность. М.: БуксМАрт, 2016. – 535 с.
5. Кандинский. О духовном в искусстве: в 2 томах / сост., статьи и коммент. Н. П. Подземская. – М.: БуксМАрт, 2020. – Т. 1: О духовном в искусстве. – 686, [7] с.

© Лебедева М.Э., 2022

**МАРИУС ИВАНОВИЧ ПЕТИПА –  
ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ПЕДАГОГ И ХОРЕОГРАФ**

Лезина А.А.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В балетном творчестве конца девятнадцатого века стоит отдельно выделить творчество Мариуса Петипа. Так, Мариус Петипа не просто сделал русский балет лучшим в мире, но и создал форму сценической хореографии, которую мы сегодня называем «классический балет». Его спектакли завораживали зрителей мастерскими композициями, искусными разработками сольных партий, стройностью хореографических ансамблей. Вместе с тем ему удалось сделать музыку одним из главных действующих лиц балета.

Наследие Мариуса Петипа в настоящее время продолжает восхищать зрителей и испытывать возможности танцоров по всему миру. Петипа остаётся эталоном для тех из нас кто любит классический балет. Творения балетмейстера Мариуса Петипа являются гордостью русской хореографии и в своей изобретательности, креативности он не имеет равных.

Целью научной исследовательской работы является анализ деятельности Мариуса Петипа как педагога и хореографа. Для достижения цели были решены следующие задачи: проведён анализ в педагогической и хореографической деятельности М.И. Петипа; проведен анализ балетных постановок М.И. Петипа; раскрыты идеи наставничества в педагогической деятельности М.И. Петипа.

Балет – это серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика, грация и красота. Идеал балетного спектакля Мариуса Петипа – это многоактный балет, действие которого постепенно развивается посредством чередования танца и пантомимных сцен, что позволяет разнообразить танцевальные формы и совершенствовать их. У Мариуса Петипа был свой подход к разработке балетных постановок, с помощью которой ему удавалось доносить зрителю, исполнителю главное: идею и тему. Вначале балетмейстер делал из картона фигурки танцовщиков и танцовщиц, расставлял их на столе, передвигал, добивался нужного рисунка, потом зарисовывал композицию и стрелками обозначал переходы [1]. Затем Мариус Петипа уделял отдельное внимание музыке, которую проигрывали для него по несколько раз от начала и до конца. Музыка была для него источником индивидуального творчества, отталкиваясь от неё,

Петипа начинал свободно импровизировать. Благодаря такой разработке Мариусу Петипа удавалось создавать на сцене неповторимое искусство.

Творчество, которое показал Мариус Петипа на сцене балета, было уникальным и неповторимым. Многие его балеты отличались от французских и итальянских тем, что они ограниченно связаны были друг с другом. В первую очередь, в каждом балете, Мариус Петипа продумывал чёткий сюжет, который связывал не только сольные партии, танца кордебалета, но и пантомиму, которая была связывающим звеном в его спектаклях. С помощью точного сюжета все хореографические приемы в балетах Петипа выглядели не как отдельные номера, а как одно единое целое. Именно в его спектаклях постепенно складывался и утверждался тип «большого» балета.

Благодаря своим замечательным постановкам Мариусу Петипа удалось прославиться не только в России, но и в мире.

Одним из успешных балетов Мариуса Петипа считается «Дочь фараона». В 1862 году с этой постановкой он дебютировал в большом театре Санкт-Петербурга, которая произвела зрительский фурор. На премьере петербуржцев поразили великолепно исполненная сольная партия Каролины Розати, богатые эпизоды пантомимных сцен, роскошное оформление постановки – великолепные костюмы в восточном стиле и египетские пирамиды в виде декораций. Показав эту постановку 150 раз на сцене Большого театра, Мариусу Петипа в знак признания зрители преподнесли лавровый венок.

В 1869 году Мариус Петипа показал публике Большого театра – балет «Дон Кихот». Эта постановка отличается от остальных поставленных спектаклей хореографическим разнообразием. В этой постановке Мариусу Петипа удалось показать зрителям, какими темпераментными бывают испанские танцы и какой красивой может быть классика [2]. В балете «Дон Кихот», Мариус Петипа уделил отдельное внимание сложным сольным партиям. Главная героиня спектакля Китри продемонстрировала три разных исполнительских манеры: в первом акте она – уличная озорная танцовщица, которая при этом исполняла свободный и классический танец; во втором акте – во сне Дон Кихота – Китри исполняла чистую классику и в третьем акте – па-де-де. Мужская сольная партия – Базиля (возлюбленный Китри), исполнял в первом акте отчасти характерные и стилизованные танцы, в третьем – па-де-де.

«Раймонда» стала одним из последних балетов, который поставил Мариус Петипа. Благодаря романтическому сюжету и удачно написанному либретто, спектаклю обеспечили большую зрелищность и привлекательность для постановки. В «Раймонде» (1898 г.) была виртуозно разрешена проблема взаимодействия классического и характерного танца в венгерском гран-па последнего акта [3]. Также для партии Раймонды Петипа предусмотрел семь сольных вариаций, которые требуют высокого

мастерства от балерины. Поэтому партия Раймонды в балетном мире считается одной из самых сложных для исполнения.

В балетных постановках Мариус Петипа старался продолжить процесс обогащения лексики танца, начатый его предшественниками. Например, в его спектаклях завершился процесс отделения классического танца от характерного, в них использовались стойкие структурные формы: па-де-де, па-де-труа, гранд-па и др. [4]. В виртуозно разработанных балетмейстером хореографических ансамблях танцевальные темы возникали, развивались, контрастировали, слагаясь в единый образ [5].

В своих спектаклях Мариус Петипа уделял отдельное внимание женским сольным вариациям. Обладая безупречным вкусом, огромным опытом и художественным чутьём, Мариус Петипа находил наиболее выгодные движения и позы для каждой балерины, в результате чего созданные им композиции отличались простотой и грациозностью. Вирджиния Цукки – итальянская балерина, которая блистала на русской сцене Мариинского театра. Главную роль Вирджиния получила в балете Мариуса Петипа «Дочь Фараона». Вирджиния Цукки обладала невероятным талантом. Многие восхищались её техникой (всем движениям классического танца она придавала необычайное очарование), другие её актерской игре на сцене. Ещё одной солисткой, с которой работал Мариус Петипа, стала Пьерина Леньяни, сумевшая покорить публику 32 фуэте. Она обладала сильной пальцевой техникой и пластикой. Именно поэтому, Пьерина Леньяни стала первой исполнительницей великого балета Мариуса Петипа «Раймонда». Опираясь на её технику, Мариус Петипа поставил шесть сложнейших и разных вариаций.

Солистками постановок Мариуса Петипа были Мария Петипа «Спящая красавица»; Матильда Кшесинская «Пахита»; Карлотта Брианца «Спящая красавица»; Анна Павлова «Баядерка», «Жизель».

Мариус Петипа – великий хореограф и балетмейстер, сумевший поднять русский классический балет на небывалую высоту, закрепить и упорядочить основы классического и академического танца. Балет перестал быть просто зрелищем – Петипа внес в свои спектакли драматическое и нравственное содержание. Мариус Петипа стал непревзойденным матером, определившим пути развития классического танца и создавшим золотой фонд классического наследия. Имя Мариуса Петипа навсегда останется в истории хореографии.

#### **Список использованных источников:**

1. Игнатенко А. Петипа М. И.: Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нём. [Текст] / А. Игнатенко.- Спб.: Союз художников, 2003.- 480 с.

2. <https://opera-samara.ru/novosti/art2113.html>

3. Красовская В. М., Русский балетный театр второй половины XIX века. [Текст] / В. М. Красовская.- М.: Искусство, 1963.- 552 с.

4. <https://ethnoschool.ru/>

© Лезина А.А., 2022

УДК 792.8

## ТРАДИЦИИ НАСТАВНИЧЕСТВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АСАФА МИХАЙЛОВИЧА МЕССЕРЕРА

Лезина В.А.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каждый педагог способен оставить след в своей трудовой деятельности, но только выдающимся мастерам удаётся разработать собственную методику преподавания, которая будет передаваться из поколения в поколение. Именно таким наставником стал Асаф Михайлович Мессерер (1903-1992 гг.). Его творчество началось в 16 лет. Для балетного мира это считалось «безнадёжным опозданием». Асаф Мессерер мечтал стать балетным артистом, именно поэтому он за 2 года обучения в частной школе Михаила Михайловича Мордкина (1880-1944 гг.), где преподавал сам Александр Алексеевич Горский (1871-1924 гг.), смог добиться выдающихся результатов и в 1921-м году поступить в Большой театр. На базе Большого театра Асаф Михайлович большое количество времени посвящал самостоятельным тренировкам. Он много практиковался, ему было важно понять, как именно выполняются те или иные вращения и па. Он был наделён плодотворной способностью к восхищению и учился у всех. Асаф Мессерер осмыслил спектакли балетного наследия и приходил к убеждению, что должен выработать в балете свой исполнительский стиль.

Асаф Мессерер внёс значительный вклад в развитие хореографии. Исследованию его творчества посвящено большое количество научных работ, среди которых труды Бирюковой Т.В., Кузнецова И.Л. Так, к примеру, в статье Бирюковой Т.В. «Особенности самообразования в профессиональной деятельности артиста балета» [1] рассмотрены особенности самообразования, самоорганизации в профессиональной деятельности артиста балета А.М. Мессерера; в статье Кузнецова И.Л. «Варианты комбинирования и усложнения *battement tendu* по V позиции» [2] проведено сравнение принципов комбинирования заданий с движением *battement tendu* А.М. Мессерера, П.А. Пестова, А.А. Писарева, Н.И. Тарасова.

Асаф Михайлович Мессерер также является автором работ «Уроки классического танца» [3], «Танец. Мысль. Время» [4]. В работе «Уроки классического танца» [3] Асаф Мессерер пишет о системе построения урока в классическом танце. Работа «Танец. Мысль. Время» [4] – это воспоминания А.М. Мессерера, в которых он рассказывает о своём творческом и педагогическом пути.

Целью научной исследовательской работы является выявление традиций наставничества в педагогической деятельности Асафа Михайловича Мессерера.

На классах у Асафа Михайловича артисты не работали, а танцевали. Он прививал артистичность, музыкальность, его занятия не утомляли, а наоборот, подготавливали артиста к дальнейшей работе над спектаклем. Асафа Мессерера интересовала ювелирная отделка каждого движения. Он считал, что любую балетную партию можно передать из поколения в поколение только через показ и объяснение, какие бы учебники и методические пособия не были написаны по правилам исполнения балетных движений [5].

Асаф Михайлович отличался от большинства педагогов того времени тем, что на его занятиях не было свободного времени, каждая «секунда была заполнена». Он готовил и продумывал свои уроки заранее, работал над новыми комбинациями дома, наполнял их определённым характером и окраской, например, на испанский, индийский, венгерский или русский лад – этому он научился у А.А. Горского.

Асаф Мессерер обогатил и усложнил мужской балетный танец. Он пересматривал привычные технические приёмы исполнения движений, раскрывал их новые качества, соразмерял пригодность их для той или иной хореографической композиции, находил ту эмоциональную окраску движений, которая способствует выразительности танца, делает его ярким, характеризует его особыми отличительными свойствами и чертами [1]. Например, Асаф Мессерер был первым, кто прыгнул двойной *Saut de basque*, прыгал двойной *tour* с небольшой паузой в пятой позиции, а затем ещё двойной *tour*, а также *Jete entrelace*.

В отличие от уроков классики других педагогов – хореографов того времени, например, А.А. Писарева и Н.И. Тарасова, уроки классики А.М. Мессерера отличались тем, что на них танцовщики, в основном, выполняли простые движения. Это делалось с целью сбережения сил танцора, исключения вероятности получения травм и подготовки тела к дальнейшей работе над спектаклем. Так, например, его основная схема комбинирования на *battement tendu* – «крест», все движения исполнялись медленно на четвертные доли музыкального такта. Асаф Мессерер не комбинировал *battement tendu* вместе с *battement tendu jeté*, как это делал А.А. Писарев, не соединял *battement tendu* с *plié* по II и IV позициям, как Н.И. Тарасов.

Каждый педагог невозможен без учеников. У Асафа Михайловича Мессерера занимались Галина Уланова, Майя Плисецкая, Михаил Лавровский, Владимир Васильев и многие другие.

Асаф Мессерер – легендарная личность. Он внёс вклад в становление русского балета. Он был востребованным педагогом во всём мире. Он давал свои уроки за границей, его классы транслировались по ВВС (Британская радиовещательная корпорация) в Англии. Асаф Михайлович давал показательные уроки во многих странах мира, куда приезжала труппа Большого театра.

Огромный интерес к урокам А.М. Мессерера проявляли не только танцовщики, но и уже состоявшиеся педагоги, хореографы, такие как Морис Бежар, Джордж Баланчин.

В результате проведенного автором статьи исследования творчества и биографии Асафа Михайловича Мессерера выявлены следующие традиции наставничества:

1. Благодаря педагогической деятельности А.М. Мессерера произошло обогащение и усложнение мужского балетного танца новыми движениями.

2. А.М. Мессерером была создана собственная система ведения урока классического танца.

3. А.М. Мессерером была подготовлена плеяда выдающихся учеников, среди которых Галина Уланова, Майя Плисецкая, Михаил Лавровский, Владимир Васильев.

4. Педагогические взгляды изложены А.М. Мессерером в ряде трудов «Уроки классического танца» [3], «Танец. Мысль. Время» [4].

#### **Список использованных источников:**

1. Бирюкова Т.В. Особенности самообразования в профессиональной деятельности артиста балета – Вестник АРБ №28 (2), 2012. – 267с.

2. Кузнецов И. Л. Варианты комбинирования и усложнения *battement tendu* по *v* позиции // Вестник АРБ №1 (54), 2018. С. 85 - 107.

3. Мессерер А.М. Уроки классического танца - СПб.: Лань, 2004. – 400 с.

4. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время – М.: Искусство, 1990. – 265с.

5. Овчинникова Е.В. Современная программа и методология преподавания классического танца на начальном уровне хореографического образования // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2013. С. 529-533.

© Лезина В.А., 2022



## **КИТАЙСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УЧАЩИМСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Ли Сяоцзюнь

Научный руководитель Аманжолов С.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Москва*

В этой статье анализируются стандарты учебных программ по искусству для обязательного образования в Китае. Рамки для преподавания изобразительного искусства в младших классах начальной школы. В то же время, принимая во внимание возрастные, физиологические и психологические особенности учащихся младших классов, он предлагает, чтобы методы обучения соответствовали потребностям учащихся, и чтобы соответствующие индивидуализированные методы обучения были разработаны разумно и целесообразно. В этом процессе полностью учитываются собственные характеристики учащихся начальной школы, особенности обучения и когнитивные законы. Роль эмоционального очищения и ментального просвещения в художественном образовании приводится в действие, чтобы учащиеся младших классов могли достичь здорового физического, психологического и личностного развития и расширить пространство для здоровья ума, свободы воображения и устойчивого интеллектуального развития учащихся младших классов. Поэтому практика художественного образования для учащихся младших классов начальной школы должна в полной мере отражать это, и именно этому вопросу посвящено данное эссе.

В разделе «Искусство» китайских стандартов обязательной образовательной программы по искусству содержание предмета искусства разделено на четыре типа модулей художественной практики: «Оценка и комментарий», «Моделирование и выражение», «Дизайн и применение» и «Комплексное исследование». Существует 16 конкретных учебных задач, которые ставятся на разных этапах обучения [1]. При девятилетнем обязательном образовании в Китае учеников младшей начальной школы принято называть первоклассниками и второклассниками, а период обучения в начальной школе принято делить на три этапа: низкий, средний и высокий. Поскольку ученики начальной школы обладают универсальными характеристиками детства, их психологическое развитие имеет непрерывный характер, и каждый период имеет отличительные особенности, поэтому важно обращать внимание и понимать рост учеников младшей начальной школы, чтобы учителя плавно и эффективно проводили учебно-воспитательную работу и помогали ученикам адаптироваться к

обучению и жизни в начальной школе. Этап младшей начальной школы является фундаментальным периодом в развитии различных способностей на протяжении всей жизни человека, поэтому это лучшее время для получения просвещения, художественной эстетики, развития хороших привычек поведения и т.д. Поэтому изучение методов преподавания изобразительного искусства китайским учащимся младшей начальной школы на этом этапе имеет определенные положительные последствия для перевода учащихся на более высокие уровни. Актуальность исследования в данной статье определяется вышеперечисленными фактами.

Характеристики учащихся начальной школы универсальны, и все, что нужно делать педагогам – это понимать эти характеристики учащихся и постоянно направлять их на рост и прогресс. «Сократ считал, что знание – это не то, что он передает своим ученикам; все, что он делает – это пробуждает и открывает истинное знание в их сердцах» [2, с. 66-67]. Дети младшего школьного возраста имеют очень ограниченное восприятие пространственных, временных и кинестетических свойств вещей, и их способность воспринимать внешний мир находится на ранней стадии развития. Для сравнения, ученики начальной школы, очевидно, не так сосредоточены на изучении изобразительного искусства, как старшекласники, и их направленность определяется их интересами. Подход к обучению учащихся младших классов начальной школы с использованием изобразительного искусства.

Согласно швейцарскому психологу Пиаже, развитие познания от рождения до зрелого возраста не является простым накопительным процессом увеличения количества, а сопровождается непрерывной реконфигурацией когнитивных структур, так что когнитивное развитие образует несколько периодов или стадий, которые происходят одна за другой в неизменной последовательности [3]. Теория когнитивной психологии Пиаже приравнивает когнитивное развитие детей к интеллектуальному развитию и делит когнитивное развитие детей в начальной школе на три стадии:

1. Дооперациональная стадия (2-7 лет), на которой дети постепенно используют репрезентативные символы вместо физических объектов благодаря появлению и развитию языка, характеризуется односторонним мышлением, часто нелогичным и эгоцентричным.

2. Этап конкретных действий (7-11 лет), когда дети способны решать проблемы на основе конкретного опыта и мышления, а также понимать обратное.

3. Стадия формальных операций (11 лет и старше), на этой стадии детское мышление освободило форму от содержания и способно осуществлять абстрактное мышление, его отличительной особенностью является то, что мышление смогло избавиться от ограничений конкретных

вещей, может быть основано на гипотетическом подходе к решению практических задач [4, с. 8].

Согласно исследованиям Пиаже о психологическом развитии детей на разных этапах, психологическое развитие детей младшего школьного возраста характеризуется постоянным совершенствованием и самопрорывом по мере взросления.

В своей книге «Психология детского воспитания» австрийский психолог Альфред Адлер утверждает, что понимание развития единства личности ребенка является предпосылкой для интерпретации его поведения, и что для того, чтобы понять конкретное поведение ребенка, мы должны понять всю ее жизнь [5, с. 2-4]. Ученики младших классов начальной школы все еще имеют явно непреднамеренный характер восприятия, и под влиянием хорошего образования их перцептивная осведомленность будет развиваться. Согласно Альфреду Адлеру, восприятие ребенком объективных фактов не зависит от самих фактов; его поведенческие модели определяются его целями, поэтому особенно важно установить цели и темы рисования для учеников на уроках изобразительного искусства. Исследования показали, что вышеперечисленные факты определяются особенностями развития детского восприятия вещей.

Теория стадий развития личности Эриксона предполагает, что самосознание человека содержит когнитивный компонент, эмоциональный компонент и волевой компонент, и что развитие самосознания индивида проходит через процесс от физического Я к социальному Я и затем к психологическому Я:

1. Физическое Я, которое является примитивным состоянием самосознания, сосредоточенным на теле индивида, в основном становится горячим примерно в возрасте трех лет.

2. Социальное Я, после трехлетнего возраста развитие самосознания переходит в стадию социального Я, самооценочные характеристики и способность судить о морали также постепенно увеличиваются, и развитие становится основным, по крайней мере, в подростковом периоде.

3. Психологическое Я, которое начинает развиваться и формироваться в подростковом возрасте, является вторым скачком в самосознании, и на этом этапе формируется сознательная самооценка в соответствии с социальными нормами [6].

В целом, дети в младших классах начальной школы имеют следующие характеристики: живые и любопытные, отсутствие цели в своей деятельности и поведении, ограниченный жизненный опыт и интеллектуальное развитие и т.д. Они не способны понимать вещи и схватывать концепции по их сути. Поэтому учителям необходимо различными способами направлять учащихся во время занятий изобразительным искусством.

Основными целями девятилетней обязательной программы художественного образования в Китае являются воспитание художественной грамотности учащихся, совершенствование их эстетических способностей и содействие их личностному развитию. В начальном художественном образовании содержание обучения делится на четыре категории: моделирование и выражение, проектирование и применение, всестороннее изучение, оценка и объяснение. Благодаря практической деятельности в области изобразительного искусства на уроках изобразительного искусства, учащиеся развивают свои навыки наблюдения и художественного выражения, а также развивают эстетические навыки и навыки художественного моделирования. Искусство в начальной школе направлено на развитие у учащихся художественной грамотности и интереса к изучению искусства, а также на создание хорошей художественной атмосферы. Художественное образование вносит большой вклад в интеллектуальное развитие и воображение детей. Хорошее художественное образование повышает интерес детей к рисованию и живописи и способствует общему улучшению качества обучения по всем предметам. Обучение распределено по категориям в соответствии с целями и учебными материалами, а благодаря саморазвитию и самостоятельному обучению развиваются воображение и творческие способности учеников и поощряется расширение их мыслительного пространства.

Характеристика преподавания искусства в младшей начальной школе.

1. Обучение на основе игры. Из-за относительно чистого, любопытного характера предмета на уровне начальной школы, необходимо включить определенную долю игривости в преподавание искусства, особенно в младших классах, чтобы стимулировать интерес учащихся. Геймифицированный подход к обучению – это подход, который позволяет учащимся бессознательно приобретать знания по предмету в непринужденной и радостной обстановке.

2. Сосредоточение внимания на развитии интереса. Интерес – лучший учитель, а воспитание интереса у учеников – основа преподавания искусства в начальной школе. Ученики начальной школы испытывают положительный, активный энтузиазм, даже любовь, к рисованию и живописи.

3. Использование природы картинок. Мышление учеников начальной школы основано на воображении. Искусство – визуально. Яркие описания и подробные слова не могут произвести на учеников такое же впечатление, как искусство.

4. Понимание характеристик изображений. На каждом этапе художественного развития ребенка натуралистическая и фигуративная живопись обладает непревзойденной художественной привлекательностью для детей младшего школьного возраста. На этом этапе следует уделять

больше внимания урокам рисования, поскольку дети начальной школы еще недостаточно развиты в области дизайна, производства и теории.

5. Поощрение творческие способности учащихся. Все уроки искусства должны быть осмысленными и творческими занятиями. Поэтому учителя должны не только объяснять необходимые требования к преподаванию на каждом уроке, но и предоставлять учащимся возможность для самостоятельного творчества, стимулируя и направляя их воображение.

Методологические основы преподавания искусства в младших классах начальной школы можно сформулировать следующим образом. Во-первых, преподаватели должны знать учеников, с которыми они работают, и преподавать с полным пониманием предмета. Студенты не только имеют возможность развиваться физически и умственно благодаря познанию внешнего мира, но и обладают способностью быть субъективными и иметь разнообразные особые качества. У учащихся есть индивидуальные интересы и занятия, независимая личная воля и способность признавать, что их формируют и изменяют другие; они сознательно участвуют в образовательном процессе, и учителя должны верить, что они способны учиться и могут быть обучены.

Во-вторых, важно поддерживать хорошие отношения между преподавателями и студентами. Отношения между преподавателем и студентом - это взаимовыгодные отношения, которые складываются между студентами и преподавателями в процессе обучения и преподавания. Хорошие отношения между учителем и учеником необходимы для успешного обучения и преподавания. Существуют различные точки зрения на этот вопрос. Герберт считает, что учитель играет ведущую роль в образовательном процессе [7]. Дьюи, с другой стороны, считал ребенка центром образовательного процесса [8, с. 111-114, 118]. С точки зрения образования, гармоничные отношения между учителем и учеником являются основой хорошего образования.

В-третьих, учителя должны полностью понимать особенности художественного образования для детей младшего школьного возраста. Работы учеников начальной и средней школы полны чистого воображения, красивых форм, ярких цветов и смелых выражений. Характер некоторых учеников развивается и созревает под влиянием хорошего художественного образования. Учителя поощряют учеников смело и уверенно рисовать, чтобы выразить свои чувства, поддержать их интерес к изобразительному искусству и предоставить возможности для перехода на более высокие уровни обучения. После понимания особенностей развития художественного образования учащихся начальной школы, рационализация процесса преподавания и обучения является предпосылкой для понимания методов преподавания, используемых при обучении учащихся начальной школы, которые обычно включают в себя следующее:

пробудить у студентов мотивацию к изучению искусства. Мотивация часто связана с интересом, любопытством и чувством ответственности, а целью мотивации учащихся является уточнение целей обучения. Мотивировать учащихся начальной школы к художественному творчеству, направить их на активное участие в обучении и смелое выражение своих творческих идей;

направлять учащихся на постижение знаний. На начальной ступени обучения изобразительному искусству учителя направляют учащихся на формирование обобщений об изображениях на основе зрительного восприятия с помощью анализа, сравнения и других методов, основываясь на понимании особенностей когнитивного развития учащихся;

целенаправленно организовывать тематическую учебную деятельность по изобразительному искусству, чтобы направить и организовать учащихся на использование приобретенных ими знаний по рисованию;

проверка знаний. Цель проверки эффективности обучения – дать возможность преподавателям своевременно получить обратную связь об эффективности преподавания, чтобы скорректировать процесс обучения и помочь студентам понять специфику собственных знаний и навыков Raw Mew, а также вовремя скорректировать методы и подходы к обучению студентов для повышения эффективности обучения. В процессе преподавания эти этапы должны использоваться гибко в зависимости от конкретной ситуации, поэтому преподавателям необходимо владеть определенными методами обучения и использовать различные методы обучения для гибкого осуществления педагогической деятельности. Конкретные методы преподавания искусства в младших классах начальной школы: метод демонстрации, метод посещения, игровой метод, практические упражнения и т.д.

Ценность художественного образования играет важную роль в развитии учащихся на протяжении всей их жизни, и нельзя игнорировать роль художественного образования в развитии интеллекта, воображения и творчества учащихся. Разнообразие курсов по искусству в обязательном образовании в Китае увеличивается, и существует высокая степень озабоченности и широко распространенный консенсус о важной роли художественного образования на национальном уровне образования. Исследования методов преподавания изобразительного искусства помогут учителям в полной мере понять особенности учащихся и законы образования и преподавания, чтобы лучше понять важные и трудные моменты преподавания, повысить качество и эффективность преподавания и направить учащихся на более высокий уровень изучения искусства, чтобы художественное образование могло сыграть важную роль в стимулировании интереса учащихся к изучению изобразительного искусства, помочь им развиваться психологически и здоровым образом, украсить их сознание,

постоянно совершенствоваться. Художественное образование играет важную роль в стимулировании интереса учащихся к изобразительному искусству, помогает им развиваться психологически, облагораживает их ум, постоянно повышает их интеллект и играет важную роль на всех этапах обязательного образования в Китае.

#### **Список использованных источников:**

1. Министерство образования Китайской Народной Республики, Стандарты художественных учебных программ для обязательного образования Китай, Министерство образования (издание 2022 г), 22 апреля 2022 г.

2. Ван Линрэн. Введение в образовательные мысли известных зарубежных педагогов. Китайская наука об образовании, 2011 г, 000(001):(с.66-67).

3. Пи Яджи. Чэнь Сяо-Чань Перевод "Учение Пиаже и его развитие", май 1983 г.

4. Чен Джеки. Дальнейшее развитие теории Пиаже о когнитивном развитии детей - введение в несколько новых идей о когнитивном развитии американского психолога развития профессора Фельдмана, 1987 г.

5. Альфред Адлер. Психология детского воспитания. Перевод Чэнь Гуосина. Первое издание, декабрь 2019 г. (с. 2-4).

6. У Гуаньхуэй, Минь Цюша. Последствия теории развития личности Эриксона для собственного роста. Учебные программы Исследования в области образования, 2016 г.

7. Frangenheim E . Стратегии преподавания для стимулирования мышления в классе: шестое издание, 2011 г.

8. Тянь Чунь. Изучение педагогической мысли Дьюи, ориентированной на ребенка, и ее особенностей - с точки зрения философии образования. 2019 г.(с,111-114,118.)

9. Сюй, Хайлинь, Ли, Лицзя, Учебная программа и преподавание начального искусства, 2005 г.

10. Эдмунд Берк-Федерман. Философия художественного образования. Пересмотренное издание. 2018 г.

11. Эллиотт В. Эйсер. Воспитание художественного видения. Го Чэнсян, переводчик. 2016 г.

12. Лев Выготский. Мысль и язык. Ли Вэй Перевод. 2010 г.

13. АМАНЖОЛОВ. С. А. ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ОБУЧЕНИИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ .2004г.

14. ЛОМОВ. С. П, АМАНЖОЛОВ. С. А. МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ. 2011г.

15. Ван Даген, Теория преподавания искусства, 1 августа 2000 г.

16. Сю, Хайлинь, Ли, Лицзя, Учебная программа и преподавание искусства в начальной школе, 2005г.

17. Кант, Критика практического разума, перевод Хань Шуйфа, октябрь 2000 г.

© Ли Сяоцзюнь, 2022

УДК 7.067

## ТРИВИАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА

Литвинова Я.А.

Научный руководитель Шушлякова Е.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», Москва*

Стремление сделать что-то понятное и простое было в изобразительном искусстве не всегда, упрощение пришло к нам, скорее как следствие, нежели как осознанный выбор. С течением времени менялась история, люди становились проще, а искусство становилось более концептуально трудным и визуально простым, что зачастую приводило либо к полному неприятию, либо к использованию дополнительной информации: биографии автора, его чувств и идей.

Простота не синоним пустоты, хотя данная ассоциация приходит в головы многим, ведь слово «простор» будет более точным для определения простоты. Пространство, простор, свобода.

Но какова причина этого явления? Почему художники и дизайнеры массово начали прибегать к упрощению своих работ и необходимо ли это в современном мире? Как эволюция вкуса привела к любви к простым геометрическим формам?

Леонардо да Винчи в XIII веке отмечал: «Простота – это то, что труднее всего на свете; это крайний предел опытности и последнее усилие гения». Для более точного понимания, нужно прибегнуть к старым мастерам и выявить истинные причины ухода от сложности и систематичности к простым формам.

Один из самых выдающихся графиков западноевропейского искусства – Альбрехт Дюрер, был основоположником сравнительной антропометрии, крупнейшим мастером ксилографии, первым художником написавшим автобиографию, а также автором практического руководства по изобразительному и декоративно-прикладному искусству. Его графика полна символов, деталей и глубоких сюжетов [1]. Нельзя отрицать, что Альбрехт Дюрер – гений своего времени.

В гравюре «Адам и Ева» (рис. 1) автор старался передать чистоту Адама и Евы, поскольку сюжет работы начинается задолго до грехопадения. Люди еще сохранили свою невинность, доброту и справедливость. В нижней части композиции спрятались четверо животных (рис. 2): кролик –



символ похоти (сангвиник), кошка, отвечающая за гнев и гордыню (холерик), жадный и депрессивный лось (меланхолик) и бык, символизирующий уныние и чревоугодие. На переднем плане гравюры, вокруг дерева, выглядывает змей, который предлагает Еве запретный плод, но если обратить внимание на левую руку Евы, то заметим еще один запретный плод. Данный прием часто использовался средневековыми художниками в качестве изображения последовательных событий сюжета.



Рисунок 1 – Альбрехт Дюрер 1504 г, гравюра «Адам и Ева».



Рисунок 2 – Альбрехт Дюрер 1504 г, фрагмент композиции гравюры «Адам и Ева» с изображением животных.

Произведение вызывает противоречивые эмоции, от тревоги и волнения, до удивления и сострадания персонажам.

Таким образом, работы Альбрехта Дюрера наполнены чрезвычайной детализацией, последовательностью символов, связанных между собой, а также кропотливой разработкой каждого элемента: от жилок листов, до текстуры кожи змея, от выточенной анатомии до глазок мыши, сидящей под фигурой Адама. Гравюры Дюрера не могут не вызывать восторга, учитывая их небольшой размер (200-400 мм) и продуманность образов каждого элемента.

История движется дальше, проходят годы, века, пройдено множество войн, достигнуты новые вершины в науке и искусстве. С изменением культуры меняются люди, их быт и взгляд на мир. Вместе с этим меняется философская составляющая искусства, переосмысляются многие вещи.

Мы приходим в конец XIX века, на момент когда российское художественное сообщество начинает чувствовать груз академизма, информационного и визуального шума, когда свобода и простор начинают занимать главенствующую роль.

Необходимость в новизне набирает свои обороты и рождает новое сообщество молодых художников, отказавшихся от академизма. Мирискусники – именно так называли участников сообщества, противопоставлявшие свою деятельность академическим художникам и передвижникам, преследуя цель «чистого искусства». Они дали отправную точку в возникновении нового мира: авангарда, супрематизма и конструктивизма.

В 1907 году появляется общество «Голубая роза», в которое входили студенты Московского училища живописи, ваяния и зодчества, авторы

были схожи с принципами мирискусников, но четкой и объединяющей идеи у них не было. «Искусство свободно, ибо создается свободным творческим порывом» – именно так они говорили о своем творчестве. Туда входили такие великие художники, как Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, Н.Д. Милиоти и многие другие.

В этот же год гремит революция, которая еще больше мотивирует авторов создать новый вектор в истории изобразительного искусства.

На одной из экспозиций Голубой розы появляется Казимир Малевич – будущий гений XX века и создатель нового течения в изобразительном искусстве. Именно эта выставка побудила Малевича трансформировать свое видение в сторону символизма и супрематизма [2]. В 1915 году Казимир напишет «Черный квадрат» – работу, перевернувшую все современное творчество и философскую составляющую искусства.

Эль Лисицкий, Казимир Малевич, Сергей Дягилев, Василий Кандинский, Александр Родченко, Марк Шагал, Владимир Татлин и многие другие – все эти имена знакомы не понаслышке людям, которые хоть немного интересуются изобразительным искусством [3, 4].

Нельзя отрицать их грандиозное влияние на современное художественное сообщество, ведь в основе многих дизайнерских проектов лежат именно их формулы.

Основным двигателем супрематистов был поиск нулевой степени, за который не могла выйти окружающая среда, ведь главное – это не визуализация и продумывание образов, а чувства. Поэтому Казимир Малевич и его единомышленники стали использовать простые геометрические формы из ограниченного количества цветов [5].

Революции 1907 и 1917 года, усталость, желание создать что-то новое, не фотографичное, не академическое – основные катализаторы творчества новых группировок художников XX века. Отказ от академизма привел к общим, простым образам. Если у Альбрехта Дюрера восхищала детализация и мастерство пера, то сейчас тон задает стилизация, общее впечатление, чувства и ассоциативный ряд.

Таким образом, это стало главной, но не единственной причиной тривиальности проектов современных художников и дизайнеров. Идея простоты шла еще до основания супрематизма и авангарда, о ней говорили еще во времена Леонардо да Винчи, об этом слагало японское искусство вплоть до современных дней, об этом говорил Илья Репин и многие другие деятели, поэтому необходимо обратиться к человеческой природе, к истокам формирования общественного вкуса и психологии.

Репин И.Е. отмечал: «Сначала художник рисует просто и плохо. Потом сложно и плохо. Потом сложно и хорошо. И только потом просто и хорошо».

На данный вопрос может ответить гештальтпсихология, которая активно развивалась в XX веке [6]. Понятие «гештальт» означает «образ»,

«символ». И основная концепция теории в том, что внутренняя, системная организация целого определяет свойства и функции его частей, от общего к частному. Это главная аксиома, фигурирующая в обучении студентов творческих вузов: от пятна к детали, от ассоциации к образу.

В итоге, из принципов гештальта создается множество правил, которыми руководствуются многие современные дизайнеры и художники, например, принцип соотношения сторон, принцип сходства, элементы важности и прочие. Но в основе лежит один мотив: от общего к частному.

Данными правилами, задолго до открытия такой науки, как психология, руководствовались художники целых эпох, в том числе Альбрехт Дюрер и Леонардо да Винчи, а также художники, более близкие к нашему времени: авангардисты, сюрреалисты, кубисты и многие из тех, кто занимался академической живописью.

Таким образом, можно сделать вывод, что принципом гештальта пользовались все творческие люди со времен, когда научились мыслить.

Современные живописцы, дизайнеры и графики активно применяют опыт психологии гештальта и философию искусства авангардистов, и тем самым создают удачные проекты с простыми формами и глубоким содержанием (рис. 3, 4).



Рисунок 3 – Mark Rothko «Orange Red Yellow»



Рисунок 4 – Augustus Nazzaro

Можно проследить, что Альбрехт Дюрер, также пользовался этими инструментами. Он выделял главные формы и прорабатывал их, а на второстепенных оставлял пустой лист, либо лишь немного штриховал. Автор не делал это так выразительно, как авангардисты, но обращался к тем же формулам. Скорее всего, ему не пришлось делать какие-либо умозаключения по поводу принципов гештальта или свободы от академизма, но он обращался к своему художественному осмыслению, к чувству, что вело его рисовать именно подобным образом, а как уже было выяснено ранее, выражение своих чувств – это главная задача художника.

Также, принцип свободного пространства, побуждает зрителя «додумывать» произведение, дает для него свободу мысли, расслабляет, это дает возможность диалога между автором, посетителем выставки, сайта, приложения или даже покупателю коробки из-под конфет с минималистичным дизайном, подобному Вкус-Виллу. Излишняя дробность произведения, скорее отталкивает, чем сближает, поскольку нет диалога,

нет «воздуха» и свободы мысли, а визуальный шум создает чувство усталости и закрытости.

«Искусство – это преодоление хаоса, самого сложного. Это упрощение как возвышение, а не как снижение» – отмечал Борис Пастернак.

В результате, тривиальность в контексте эволюции искусства – это следствие, а не осознанный выбор. Усталость от системности, академизма, сложностей привели к главенству идеи и формы, а стремление к свободе и простору, коммуникации зрителя и автора, отказ от удушающей дробности, произвели не только современный дизайн и искусство в целом, но и новые направления и течения. Творцы стали больше стилизовать и опираться на свои чувства, это создало нетоксичную конкуренцию, поскольку переживают и перерабатывают эмоции все по-разному. В свою очередь, зритель стал более заинтересованным в визуальном искусстве, что побудило больше молодых людей стать студентами дизайна, живописи и декоративно-прикладного искусства.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://www.culture.ru/materials/256313/zagadki-dyurera-chto-zashifroval-khudozhnik-v-svoikh-rabotakh>
2. <https://samoform.ru/iskusstvo/vliyanie-suprematizma-na-sovremennoe-iskusstvo-nasledie-kazimira-malevicha>
3. [https://artchive.ru/encyclopedia/3234~new\\_publication](https://artchive.ru/encyclopedia/3234~new_publication)
4. <https://www.elledecoration.ru/heroes/design-history/kuda-privodyat-mechty-art-id6769551/>
5. <https://samoform.ru/iskusstvo/vliyanie-suprematizma-na-sovremennoe-iskusstvo-nasledie-kazimira-malevicha>
6. <https://cyberleninka.ru/article/n/geshtalt-kak-osnova-vizualnogo-voospriyatiya/viewer>

© Литвинова Я.А., 2022

**УДК 74.01.09**

## **ВЛИЯНИЕ АВАНГАРДА НА ЗАРОЖДЕНИЕ НЕОПЛАСТИЦИЗМА В ИНДУСТРИАЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ**

Лозенко А.В.

Научный руководитель Мирошниченко Е.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Авангардизм является радикальным художественным направлением в искусстве начала XX века. Авангардисты отрицали традиционные классические методы и стремились к применению новых и необычных выразительных средств. Поэтому для дизайнера-авангардиста характерны

новаторские, экспериментальные идеи и радикальные способы их воплощения.

Одним из направлений авангарда является неопластицизм. Это одно из самых молодых направлений, возникших в начале прошлого века. Он возник как целое культурное явление и нашел отражение во многих сферах искусства, в том числе и в индустриальном дизайне.

Индустриальный дизайн появился в условиях массового промышленного производства в 1920-х годах. Этому процессу предшествовали такие события, как произошедшая в европейских государствах промышленная революция XVII-XVIII вв. Это дало толчок к развитию новых технологий массового производства изделий.

Следующее событие, которое повлияло на развитие индустриального дизайна – появление авангардного течения в искусстве в странах Европы в конце XIX – начале XX вв. Это – футуризм в Италии, кубизм – во Франции, в Голландии – Де Стил, а в России – абстракционизм и супрематизм. Авангард, в качестве революционного течения в искусстве, был отражением революционных событий, происходящих в то время в обществе. Благодаря этим авангардным направлениям проектировщики отходили от реальных образов предметов, используя новый подход к формообразованию, основанный на отвлеченном композиционном моделировании формы.

Авангард в искусстве выступает символом модернистских, экспериментальных начинаний и поисков. Это направление не дает готовых формул и решений. Задача авангарда – предложить зрителю по-другому чувствовать и воспринимать действительность, по-новому относиться к миру искусства. Авангардные искусства в конце XIX – начале XX вв. (кубизм, футуризм, неопластицизм, супрематизм, абстракционизм и конструктивизм) демонстрируют новое восприятие предметного мира и создаёт абстрактные композиции и различные новые формы. Таким образом, происходит воспитание нового зрителя, будущего потребителя функционального дизайна, способного воспринимать беспредметное искусство. Авангард заложил основы нового проектного метода, основой которого является абстрактное композиционное моделирование предметных форм.

Предметы не украшались декором, а моделировались как целостная объемная композиция. Для этого использовались такие приёмы, как соотношение элементов ритма, контраста и нюанса. В силуэте предмета прочитывалось сочетание примененных материалов, их текстура и фактура, а также функциональность изящных форм.

В Голландии в начале XX века (1917-1920 гг.) благодаря идеям авангарда, получает своё развитие неопластицизм. Это художественное направление основано на философских идеях дуальности мира, которое проявляется во взаимоотношении Земли и Солнца, белого и черного, и создаётся при помощи базовых элементов – прямых линий, плоскостей и

прямоугольников, исключительно чистых цветов спектра. Неопластицизм как выражение простых геометрических форм и абстрактных линий получил своё развитие как в живописи, так и в архитектуре и дизайне.

Основоположителем неопластицизма считается голландский художник-абстракционист Пит Мондриан. Увлёкшись теорией кубизма, художник перенёс в свои картины геометрию, заменив ею природные формы. Его примеру последовали другие художники, архитекторы и дизайнеры, которые позже объединились в художественную группу «Де Стейл» (De Stijl). Голландская группа «Де Стейл» (De Stijl, «Стиль») была основана в 1917 году известным художником Тео ван Дусбургом (1883–1931). Началом объединения данной группы послужил одноименный журнал, который издавался с 1917 по 1931 год. Журнал был посвящён дизайну и архитектуре, в нем публиковались также и основополагающие принципы неопластицизма.

Главным правилом группы «Де Стейл» был отказ от естественных природных форм в пользу простых и упорядоченных геометрических конструкций. Пит Мондриан, являющийся лидером группы, предложил для характеристики стиля Де Стейл термин «неопластицизм», что означает новое пластическое искусство. Исключив из искусства естественную человеческую чувствительность и восприимчивость, Мондриан сформулировал теорию неопластицизма как стремление к «универсальной гармонии», где присутствуют только элементарные абстрактные формы и только чистые цвета (синий, красный, желтый, черный, белый). Этим группа «Де Стейл» стремилась показать баланс и гармонию, чтобы выразить индустриальную культуру современного общества. Так приверженцы неопластицизма пытались раскрыть красоту через логику и упрощение форм.

Эстетика «Де Стейл» была связана с философией математика М. Г. Шунмакерса. Именно он предложил сузить цветовую палитру до трех базовых цветов и обосновал свою позицию в книге «Новый образ мира». В ней он писал, что желтый, синий и красный – «единственные существующие цвета... Желтый – это движение луча (вертикаль)... Синий – контрастный цвет по отношению к желтому (горизонтальный небесный свод)... Красный – соединение желтого и синего» [1].

Пит Мондриан, продолжив концепцию Шунмакерса, вывел два основных принципа формообразования. Первый принцип основывается на прямоугольном пересечении линий только по вертикали и горизонтали. Второй принцип состоит в разделении полосами черного, белого или серого цвета. Это подчеркнет плоскость и способствует достижению универсализма. Такая концепция искусства, как неопластицизм, стала определяющей для художественного метода группы «Де Стейл», которая нашла своё воплощение в мебели и архитектуре.

Группа «Де Стейл» оказала большое влияние на формирование новых принципов создания трехмерной формы. Стремление участников «Де Стиля» к созданию неких формальных принципов организации получило широкий отклик в творчестве многих архитекторов и дизайнеров. Формальный язык неопластицизма оказался востребованным во многих сферах жизни общества – одежде, рекламе, плакате, мебели и др. (рис. 1). [2]



Рисунок 1 – Кухня

При конструировании мебели в стиле неопластицизм соблюдаются прямоугольные или квадратные формы и острые углы. Для данного стиля выбираются преимущественно модульные предметы мебели с широким набором функций и удобной системой хранения (рис. 2). Простота форм компенсируется цветовыми контрастными решениями. Для изготовления отделки и мебели в стиле неопластицизм используются современные материалы – пластик, металл, стекло и другие. Простые прямоугольные формы также характерны и для мягкой мебели.

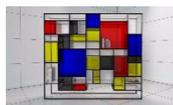


Рисунок 2 – Двусторонний стеллаж

Абстракционизм де Стейл перевёл в уникальные дизайнерские проекты Геррит Томас Ритвелд – яркий представитель голландского дизайна. Мебель этого дизайнера до сих пор выставляется в музеях современного искусства. Ритвелд смело экспериментирует с плоскостями, контрастно подчеркивает их пересечение цветами и «узлами».

Самым узнаваемым дизайнерским проектом Геррита Ритвелда является «Красно-синий стул» (Rood-blauwe stoel) (рис. 3). В нём были использованы все элементы неопластицизма: стандартная цветовая палитра, геометрические фигуры, сочетание ярко выраженных горизонтальных и вертикальных плоскостей. При конструировании стула использовались деревянные бруски и пластины, покрашенные в «основные цвета»: красный, жёлтый, синий и чёрный – точно такие же, как и на картинах Пита Мондриана.



Рисунок 3 – Красно-синее кресло Геррита Ритвелда, 1918 г.

Одной из главных функций мебели Ритвелд считал поддержание рабочего тонуса человека, изменение его мыслей и образа жизни посредством бытовых условий, создаваемых скромное, но продуманное и

функциональное окружение. Ритвелд считал ошибочным мнение о том, что мебель должна быть мягкой, в которой можно утонуть. Основной функцией стула должно быть поддержание корпуса тела в тонусе, что не давало бы человеку расслабиться. Исключительные права на изготовление стула в 1971 году приобрела итальянская компания Cassina, которая начала массовое производство. Оригинал Rood-blauwe stoel сейчас выставлен в Нью-Йоркском Музее современного искусства.

Таким образом, авангард своим стремлением к новым революционным формам повлиял на развитие стиля неопластицизм с использованием основных композиционно-цветовых приемов в индустриальном дизайне созданием мебели из простых строгих прямоугольных форм и яркой контрастной цветовой гаммой.

#### **Список использованных источников:**

1. Вековцева Т.А. Аналоговое проектирование в дизайне: мебель в стиле Де Стейл // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. №12-3.

2. Алиева Рена Интизар Кызы, Ефимов Андрей Владимирович Зарождение и развитие средовой художественной пластики // АМІТ. 2020. №2 (51).

3. Дизайн и европейский художественный авангард начала XX века [Электронный ресурс] – URL: [https://ido.tsu.ru/iop\\_res/istdiz/text/g1\\_3\\_1.html](https://ido.tsu.ru/iop_res/istdiz/text/g1_3_1.html)

4. Де Стейл – история авангардного направления | МЦ [Электронный ресурс] – URL: <https://mcmag.ru/de-stejl-что-это-такое/>

© Лозенко А.В., 2022

**УДК 745/749**

## **ЧЕРНО-БЕЛЫЙ МОНОХРОМ ИЛИ ФРАНЦУЗСКИЙ ВИНТАЖНЫЙ СТИЛЬ В ТЕХНИКЕ ДЕКУПАЖ НА ПРИМЕРЕ ДЕРЕВЯННЫХ ШКАТУЛОК**

Лукашова П.А., Куликова М.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Черно-белый монохром или французский винтаж – стиль, появившейся во Франции и прочно закрепившийся в среде декоративного искусства, в том числе и в декупаже. Являясь выходцем из одного из Французских стилей – Нормандского – он воплощает многие его черты, в том числе и в декупаже. Ему характерны дымчатые и мягкие цвета, основной из которых – белый, сдержанность и аристократичность,



изысканность, искусственное старение и использование светлых пород дерева.

Однако даже переняв отдельные черты Нормандского стиля, французский винтаж все же имеет определенные самостоятельные черты и аспекты, внесенные в него в ходе развития стиля.

Из названия становятся очевидны его главные особенности.

Первая из особенностей: главный цвет. Основа предметов всегда должна быть белой, для чего принято использовать породы светлого дерева, а также тонировать светлой краской или грунтом. В работе над шкатулками для создания подобного вида они были загрунтованы, что сделало основу белой (рис. 1).

Вторая особенная деталь винтажного стиля: вид потертости, старости. В декупаже приветствуются «следы прошедшей эпохи», например брызги в умеренном количестве, царапины и легкая тонировка. Все это придает работе необходимую винтажность. В шкатулках для создания подобного эффекта были использована черная акриловая краска, за счет которой края обрели обгоревший и затертый вид. Получились пережившие пожар шкатулки из старого дома (рис. 1).



Рисунок 1

Третья важная деталь французского винтажного стиля – картинка. Автор должен уделить особое внимание выбору изображения, чтобы работа сохранила черты французского монохромного стиля, его элегантность. Обязательно изображение на белом фоне должно быть черным, чтобы в изделии не возникло лишних, неуместных цветов. В работе используется одно главное изображение, на которое и делается акцент. Кроме того, возможны варианты, когда картинка состоит из нескольких элементов, объединенных в общую композицию, например, птица или цветок в окружении надписей красивым, а главное, уместным шрифтом. Использование сразу многих элементов перегрузит изделие.

Изображение должно соответствовать эпохе французского стиля, чтобы с его помощью передать винтажность, создать реалистичную старую работу. Для этого используются старые марки, логотипы, газеты или штампы. Даже простые надписи аккуратным почерком уже будут достаточно изысканы.

Главная задача при выборе изображения: не перегрузить работу, оставить ее легкой и аккуратной.

Для создания элегантных шкатулок в стиле французского винтажа были использованы изображения Парижа, а главным элементом выступила Эйфелева башня. В качестве же дополнительного декора: Триумфальная арка, ее изображение находится на боковых сторонах, что не портит

основную композицию, она не кажется лишней, не перегружает общий вид шкатулки, а напротив, уравнивает ее общий вид.

Четвертой важной характеристикой французского винтажного стиля является простота. В первую очередь идея работы не должна быть слишком сложной и насыщенной, чаще при работе следует остановиться всего на одном объекте. Так черно-белые изображения не должны занимать больше тридцати процентов от общего изделия. Для сохранения легкости в работе автору необходимо заранее продумать композицию и разместить объекты на изделии.

За счет элегантности и аристократизму, присущему черно-белому монохromу, а также простому и минимальному набору цветов работы в стиле французского винтажа способны украсить любой интерьер. Подобные работы лаконичны, легко найдут место как в светлой, так и темной среде. Так как одна из главных черт этого стиля – простота, работы, выполненные подобным образом легко привлекают взгляд, они эстетически приятны и спокойны.

Из всего вышесказанного становится понятно, что французский винтаж или черно-белый монохром, один из самых элегантных стилей в декоративном искусстве, в том числе и в декупаже. Сохраняя черты Нормандского стиля, он так же воплощает собственные уникальные черты. Несмотря на внешнюю простоту и легкость, работы в подобном стиле требуют много внимания, как к деталям, так и к общей картине.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://www.liveinternet.ru/users/natasik54/post310146354>
2. <http://olga-sukhova.ru/mk-99.php>

© Лукашова П.А., Куликова М.К., 2022

**УДК 712.00**

## **ИНДУСТРИЯ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ В XXI веке**

Лю Ян, Назаров Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Китай имеет долгую историю, насчитывающую более 5000 лет. Еще в древне-китайском обществе возникло внимательное отношение к организации жизненного окружения людей, что заложило основу для дальнейшего развития данного направления. В наше время теория и практика средового дизайна постоянно совершенствуется, превращаясь в важную социальную отрасль. В концепции развития рынка средового дизайна КНР эта важная отрасль должна быть интегрирована с

инновационными технологиями и проектной культурой, с учётом передовых общемировых трендов для достижения положительного итога реформирования. В реальности ситуация в китайской индустрии средового дизайна не столь оптимистична, и поныне в ней существует много проблем. Как интегрировать традиционную культуру в средовой проект в условиях жесткого рынка; как использовать новые направления средового дизайна; как обеспечить целостность художественного, культурного и научного начал; как организовать гармоничное сосуществование человека и природы и как использовать удобный момент для перехода на путь устойчивого развития? В настоящее время всё это является актуальными задачами профессии.

Одним из ключевых факторов, учитываемых в средовом проектировании, является негативная практика разрушения и уничтожения исторических средовых объектов. В процессе урбанизации китайских городов, на фоне активной застройки свободных территорий исторические здания, являющиеся носителями древней национальной культуры, постоянно разрушаются и сносятся, например, стены «Старого города» в Пекине. Сейчас в этом квартале сохранились лишь немногие значимые сооружения. Многие постройки, относящиеся к культурному наследию, уцелели лишь потому, что они находятся в более отдаленных районах Китая, например, объекты традиционной архитектуры в провинции Шаньси. Многие уникальные произведения традиционной культуры оказались вне должного внимания и защиты общества, вследствие чего их число значительно сократилось [1].

Еще одной проблемой являются ошибки, допущенные в стратегии развития средового дизайна, в результате отрасли сложно интегрировать со сферой защиты окружающей среды. Благодаря непрерывному развитию социального процесса, экономика КНР быстро идёт вперёд, ускоряется процесс урбанизации. В Китае развернулось интенсивное движение в области «градостроительства», одновременно по всей стране прозвучал лозунг строительства «новой социалистической деревни». За этим последовало постепенное исчезновение отрасли сельского хозяйства и захват сельских земель, в результате естественный и понятный колорит дизайна региональной среды стал постепенно исчезать. Это, несомненно, следует воспринимать как катастрофу. Экология среды в сельской местности серьезно пострадала, рекам грозит высыхание, стали всё чаще образовываться песчаные бури и господствовать туманная погода. На месте бывших сельхозугодий появляются высокие здания с фасадами, украшенными поверхностным декором и однотипными узорами. Всё это является подражанием древнекитайскому оформлению сада, но сакральная суть организации ландшафта при этом не учитывается: на смену традиционным растениям пришли дорогие импортные деревья, а средовая архитектура в целом подверглась коммерческой эрозии [2].

Следующая существенная проблема состоит в том, что средовой дизайн в КНР преследует только поверхностные цели, и практически не затрагивает традиционные духовные ценности. В настоящее время программа городского средового дизайна состоит в использовании простых элементов благоустройства: фонтанов, клумб, МАФов и т.п. Этот скромный набор использует несколько примитивных дизайнерских приемов, таких, например, как укладка газона. У ландшафтных строителей отсутствует чувство меры при внедрении новых технологий. Нехватка передовых дизайнерских концепций на практике привела к нынешнему состоянию средового дизайна, при котором создаётся лишь видимость использования приёмов художественного проектирования городской среды. Часто можно встретить повторяющиеся дизайнерские методы, что вызывает у потребителей визуальное утомление. Данную ситуацию можно объяснить отсутствием профессионального фундамента в китайской индустрии средового дизайна [3].

Необходимо также принять во внимание, что на характер современного дизайна среды оказали влияние западная культура и зарубежные концепции дизайна. В условиях экономической глобализации сотрудничество и обмен между Китаем и западными странами расширяется с каждым днем. Под влиянием западной культуры и зарубежной идеологии современный китайский средовой дизайн и уровень эстетического восприятия потребителей столкнулись с определёнными проблемами, и частично отошли от принципов традиционной национальной культуры. С 1930-х годов в Китай начали проникать современные дизайнерские веяния в основном благодаря Баухаузу, и под влиянием новой культурной волны профессионалы и потребители постепенно стали отходить от приёмов тяжелого и детализированного китайского дизайна в пользу «минималистского» стиля. Проектировщики стали сокращать использование мотивов традиционной национальной культуры в своих проектах, отвечая на требования рынка [4].

Специалисты отмечают, что во многом применение традиционной китайской культуры в современном средовом дизайне откровенно формализовано. Традиционная китайская культура имеет свои национальные отличительные особенности и заслуживает того, чтобы ее творчески использовали, наследовали и продвигали. Применение традиционной китайской культуры в некоторых современных проектах окружающей среды часто выглядит слепым копированием эталонных образцов, что искажает её художественную суть. Во всех провинциях Китая существуют различные региональные культурные особенности; своеобразие городской архитектуры и областного ландшафта, в которой они расположены, способно наилучшим образом отражать местную культуру и фольклор. Однако некоторые дизайнеры не в состоянии полностью воспринять подтекст этнической культуры, поэтому её применение в

подобных проектах выглядит менее рационально или вообще лишено смысла, а сам дизайн-проект является лишь поверхностным решением, что осложняет процесс эффективного использования культурного наследия и затрудняет интеграцию традиционной китайской культуры с областью художественного проектирования среды [5].

В заключении необходимо отметить следующее. Планирование городской среды и средовое проектирование в КНР началось сравнительно поздно, и общий уровень разработок пока недостаточно высок. В стране все еще сохраняется значительная дистанция между уровнем городского планирования, строительства, средового проектирования и насущными требованиями современного городского развития. Качество будущего средового проектирования может стать символом цивилизованности современных китайских городов и важной составляющей качества городской среды. Средовой дизайн может не только повышать жизненный комфорт, но и улучшать среду обитания, способствовать подъёму местной экономики и содействовать устойчивому развитию городов.

#### **Список использованных источников:**

1. Huang Yong. Modern environmental art design integrating Chinese traditional cultural elements. J. Fashion Design and Engineering, 2022(1):27-30.
2. Yao Yihang. The Application of Chinese Traditional Cultural Elements in Modern Environmental Art Design. J. Sme Management and Technology, 2019(2):107-108.
3. Sun Zhaoqi, Cui Hujie. The application of Chinese traditional cultural elements in modern urban environment design. J. Beauty and Time: The City, 2019(3):47-48.
4. Zhou Jian. The present city landscape design and development of the trend of thinking. J. Anhui Agricultural Sciences, 2012,40(11):6579-6581.
5. Li Kunpeng. Analysis of the application of Chinese Traditional Culture in Modern environmental Design. J. Research on Art Education,2020(17):103-104.

© Лю Ян, Назаров Ю.В., 2022

**УДК 7.048**

## **ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ**

Магомедова О.Р., Морозова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Дизайн текстиля – это область, которая включает в себя конструирование одежды, производство ковров и любую другую область,

связанную с текстилем. Одежда, ковры, шторы, постельное белье – все это функциональные продукты, созданные дизайнерами. Текстильный дизайн включает в себя разные направления. Это оформление окон шторами, декорирование мягкой мебели, дизайн постельных принадлежностей, декорирование интерьера тканями. Во всех этих направлениях работа с текстилем подразумевает знание законов композиции.

Композиция (от лат. *compositio* – составление, соединение) – это составление единого целого из частей. Текстиль (от лат. *textus* – ткань, материя) – изделия из нитей и волокон. При пошиве штор, пошиве одежды, а также в различных видах текстильного декора необходимо продумывать формы и составлять из них композицию. Художники разрабатывают текстуры и орнамент, опираясь на такие понятия как стилизация, ритм, раппорт, образ, динамика, статика и т.д. Используются законы такие законы композиции как ритм, движение, симметрия и асимметрия, композиционный центр и т.д. [1, с. 59]. Шторы могут состоять из таких элементов как ламбрекен, де жабо, портьера, гардина. Но как они будут составлены – симметрично, асимметрично, с каким ритмом чередования складок – все это будет зависеть от творческого замысла дизайнера и от его знаний законов композиции.

Искусство орнаментики зародилось с момента появления человечества. Орнаменты становились для людей сакральными символами, а затем и украшением. Древнейшими орнаментальными мотивами являются ромб, меандр и свастика. Подобные узоры были обнаружены на изделиях из костей и бивней мамонта, возраст которые датируются 25-23 тыс. до н.э. [2, с. 29]. В зависимости от структуры композиции, выделяют орнаменты статичные, динамичные, криволинейные, смешанные и современные. Одно из основных понятий, участвующих в построении орнаментов – «мотив». Мотивом называется главная составляющая часть орнамента, она может представлять собой один элемент (простой мотив) или же состоять из многих элементов, пластически оформленных в единое орнаментальное образование. Сложные композиции часто содержат несколько орнаментальных мотивов. Раппорт (от фр. *rapport* – соответствие, сходство) наименьшая площадь орнамента, повторением которой можно получить узор в целом. Повторение раппорта по горизонтальным, вертикальным и диагональным осям образует раппортную сетку – конструктивную основу рисунка. Такой раппорт получил название сетчатого [2]. Сетка может составляться диагональными пересекающимися полосами или вертикальными и горизонтальными. Часто в одном орнаменте присутствуют сразу несколько видов сетки, когда один узор накладывается на другой, так возникают ромбы, решетки и другие фигуры. Обращаясь к поискам аналогов раппортной сетки в растительном и животном мире, можно заметить в них одну общую закономерность. Она заключается в том, что основные конструктивные линии располагаются лучеобразно, как,

например, в листьях растений основные прожилки расходятся от одной точки строго симметрично, тот же принцип заложен в строении лица и т.д. В линейном рапорте заложен ленточный принцип распространения узора, когда орнамент образует своего рода кайму или ленту. Другое его название – орнамент «в полосе». В ленточном рапорте мотив закономерно повторяется только в одном направлении, образуя вертикальные или горизонтальные орнаментальные ряды. Такой тип орнамента заложен, например, в тканях с каймовым рисунком, во всевозможных декоративных обрамлениях, полосах. Орнаментальные полосы могут создавать «полосатую ткань», у которой каждая полоса имеет орнамент [3, с. 11]. Монаррапорт или монокомпозиция представляет собой компоновку композиционных элементов заранее заданном, замкнутом контуре, имеющем определенную геометрическую конфигурацию, например, круг, квадрат, треугольник, ромб. Такой мотив отличается сложной ритмической организацией чаще всего одинаковых элементов, расположенных на разных или одинаковых расстояниях один от другого. Разновидностью монокомпозиции также можно назвать розетку, принцип построения мотива, когда орнамент вписывается в круг, образуя замкнутую композицию вокруг центра. При таком построении орнамента, активно работают такие средства композиции, как центр композиции, статика-динамика, симметрия-асимметрия, ритм. В текстильных изделиях чаще всего орнаментальный центр совпадает с центром фигуры, а мотив располагается вокруг [4, с. 11]. Раппорт орнамента может быть основан на растительном мотиве, а может – на геометрическом. В его основе могут лежать абстрактные формы и стилизованные предметы. Но все эти составляющие раппорта нужно скомпоновать, организовать. Когда люди покупают готовые изделия, они вряд ли задумываются о таких подробностях их создания. Они просто любят красоту купленной вещи, воспринимая ее интуитивно. Однако, художник опирается не только на внутреннее чувство, интуицию, но и на теоретическую основу и практику необходимую для успешного проектирования. Цветовая гамма определяется также по законам цветовых гармоний. Колорит в декоративном текстильном изделии неотъемлемая часть декора. Цветом можно объединить отдельные элементы в единое целое, а можно раздробить их так, что от тщательно продуманной композиции ничего не останется. Колорит текстильного изделия определяется совокупностью применяемых цветов, гармоничностью их сочетаний. В зависимости от преобладания тех или иных цветов колорит может быть темным или светлым, холодным или теплым, он может строиться на сочетании больших плоскостей насыщенных цветов или на тонких тональных сочетаниях, может быть спокойным или напряженным. Однако, прежде всего колорит характеризуется преобладающим в нем цветом – синим или желтым, фиолетовым или зеленым и т.д. [5, с. 34]. Композиция декоративного

текстильного произведения – это ритмическое и организованное членение его плоскости, когда все орнаментальные либо изобразительные элементы выполнены в единых художественных и технических приемах и подчинены общему художественно-декоративному плану. Ритм – это закономерное чередование соизмеримых частей рисунка, способствующее достижению ясности и выразительности композиции, четкости ее восприятия. В значимой степени композиция определяется ритмом – одним из важных художественных средств построения произведения декоративно-прикладного искусства. Растительные орнаментальные мотивы традиционно остаются самыми многочисленными из всего разнообразия узоров на ткани. В современном мире информационных технологий растительные орнаменты не теряют своей актуальности.

Дизайнеры в своем творчестве не раз обращаются к цветочному виду орнамента для создания коллекций. Цветы – вестники весны, они символизируют радость жизни и несут в себе сильную энергию. Цветочные мотивы помогают создавать романтические и женственные образы (рис. 1). Многие бренды демонстрируют в 2022 году модели с крупными соцветиями, однако есть и застилытые рисунки, в которых между цветами нет свободного пространства. Дизайнеры предлагают и сильно стилизованные флористические мотивы и акварельные решения. Великолепно смотрятся однотонные цветочные узоры на фоне белого фона, и сочетание в одном комплекте предметов с разномасштабными цветочными принтами [6]. Платья с цветочным мотивом – самый женственный наряд, который, скорее всего, не утратит актуальности и в далеком будущем.

Тропический принт в какой-то степени повторяет цветочный, но в нем больше зеленой листвы, переплетений крупных экзотических растений. Поэтому он непременно создаст яркие и запоминающиеся образы.



Рисунок 1 – Luisa Beccaria, Sophia Nubes, Arthur-Arbesser

Дизайнеры предлагают разнообразные абстрактные принты. Например, цветочную абстракцию рекомендуют Agnes, Brandon Maxwell, Dawei Studio и многие другие бренды. Абстракция из красок, будто нечаянно разлитых на полотне, станет для окружающих интригующим объектом. Тай дай – принт, который не потерял своей популярности и по сей день. Уникальность его состоит в особенности техники нанесения на ткань, ведь повторить один и тот же рисунок невозможно, а это дает возможность выразить свою индивидуальность. Принт абстрактный, но иногда в нем можно найти интересные сюжеты (рис. 2).





Рисунок 2 – Fendi, Genny, Altuzarra Burberry, Brandon Maxwell

Подобный орнамент хорошо вписывается в спортивные, романтические, футуристические, кэжуал и другие образы. Например, в принте Chanel, Alberta Ferretti можно видеть крылья бабочек, у Colville – разбросанные карточки лото, а бренд Fendi в своих принтах соединяет одновременно живопись и абстракцию [7].

Абстракция уже не один сезон вдохновляет дизайнеров на новые фантастические идеи. Известные дизайнеры предпочитают экспериментировать с необычными абстрактными формами и цветом.

Каждый сезон дизайнеры вносят новые и интересные идеи, отражая культуру разных народов. Принты помогут внести в образ нотку разнообразия и индивидуальности, сделать образ ярким и запоминающимся.

Таким образом, орнамент – самая распространенная форма искусств, он постоянно встречается в архитектуре, графическом дизайне, ювелирном деле, текстиле и других областях искусства и промышленности. Человеку свойственно ценить прекрасное, и он всегда стремился привносить его в свою жизнь. Для этого на простые повседневные предметы наносились повторяющиеся точки и линии, а затем и более сложные узоры, и орнаменты. С древних времен и до наших дней прошло множество столетий, но и сегодня рисунки с повторяющимся ритмом продолжают окружать нас и украшать наш дом и одежду.

#### **Список использованных источников:**

1. Бесчастнов Н. П. Графика текстильного орнамента. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2004.

2. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. М., 2010.

3. Морозова Е.В. Рисунок русской набивной ткани – М., РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019

4. Михайлова Л.В. Традиционный растительный орнамент в текстильных изделиях рисовальщиков российских фабрик. Пространственные искусства в истории мировой культуры: практика и теория //Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов. – СПбГХПА, 2011.

5. Малахова С.А. Специальная композиция на текстильных материалах- М., Легкая и пищевая промышленность, 1984

6. Torebaev Borijan. Орнамент и цвет в дизайне текстиля. Изд.: LAP LAMBERT Academic Publishing. Германия. – 2017.

7. Самые модные принты сезона весна-лето 2022 [Электронный ресурс]- 17.10.2022- Режим доступа:

УДК 7.043

## ВЗАИМОСВЯЗЬ МИРА ЦВЕТОВ И МИРА МОДЫ

Магомедова О.Р., Громова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Развитие искусства орнамента начинается с глубокой древности. Изображение цветов является одним из самых популярных мотивов в искусстве. Декоративные качества и многообразие флоры было оценено художниками по достоинству много веков назад.

Египетский орнамент оказал большое влияние на орнаменты всех древних народов. В своем орнаментальном творчестве египтяне обращались к природе. Однако в орнаменте, как и во всем искусстве египтян, проявилась их склонность к символизму. Подобная тенденция также нашла широкое применение у персов, арабов и мавров. Через орнамент египтяне осуществляли свое познание мира. Так, например, стилизованный лотос – обожествленное растение, символ воздействия воды и солнца на спящую землю, в бесконечных вариациях украшает текстиль египтян.

В Древней Греции основной растительный мотив – узор пальметта, напоминающий пальмовые листья, который также использовался в качестве принта на тканях. Средневековое искусство Востока, ограниченное исламом в изображении живых существ, все внимание сосредоточило на декоративной орнаментике. Древние мастера создали подлинные шедевры геометрического и растительного орнаментов, основанных на сложных, часто остроумных математических построениях. Маленькие группы растительных узоров, разбросанные по ткани, мы видим уже на полотнах Ботичелли, например, на знаменитом «Рождении Венеры» именно в таком платье изображена нимфа, протягивающая Венере, покрывало тоже усыпанное небольшими цветами, а на полотне «Весна» в платье с цветочным орнаментом одета Флора. И все же до той поры, пока подобные ткани по-настоящему войдут в моду, еще далеко – более двухсот лет.

Растительные узоры стали появляться еще в орнаментах древних империй: например, в персидских рисунках часто использовались распутившиеся цветы ромашки или маргаритки. Но только в китайской и японской культуре растительный мир перестал быть чем-то исключительно декоративным и приобрел свой язык и подтекст: известно, что в китайской

живописи стебли бамбука олицетворяли стойкость и мудрость, дикая слива – дружбу, цветы пиона – знатность и богатство, цветок и бабочка – любовь.

Цветочные мотивы в китайском искусстве глубоко символичны. Символы времен года: пион – весна, лотос – лето, хризантема – осень; вишня или слива – зима. Лотос символизирует гармонию и любовь между мужем и женой, так как слова «соединение» и «лотос» звучат по-китайски одинаково, а «лотосовый корень» произносится так же, как «супружеская пара». При этом лотос – нежный и красивый цветок, символ женственности. Цветочные принты – это классика, это практически всегда ощущение свежести и женственности, это просто красиво. В центре большинства персидских ковров находится основное украшение, похожее на большой раскрывшийся цветок. Это медальон – символ Божественного присутствия в этом мире.

К середине XVIII столетия ткани Англии отличались пышностью оформления, масштабными цветочными раппортами, роскошью отделки, частыми были изображения крупных цветов. Стоит назвать тенденцию в узорах этого времени – это склонность к натурализму изображения, которая появилась в связи с общеевропейской направленностью. Художники, исчерпав все возможности двухмерного изображения на плоскости ткани, ищут пути для дальнейшего развития текстильного узора. Первые шаги в область трехмерного изображения делают французы. Везде главным мотивом раппорта является небольшой остров, на котором произрастают фантастические, несоизмеримые по масштабу с фрагментом земли, деревья, перегруженные крупными плодами и цветами. Никого не удивлял тот факт, что раппорт рисунка часто достигал размера истинного саженца вишни, привезенного из питомника (48 дюймов в длину – до 1 м 20 см). Как говорили современники: это было время, когда «... розе придавали размер капусты, а оливке – размер тыквы... и если мода диктует носить крупные деревья, заказчик не сопротивляется».

В XIX англичанка Анна Мария Гартуэйт, которая профессионально занималась рукоделием, создала множество канонических цветочных узоров для шелковых тканей, сформировав так называемый английский стиль. Наравне с крупномасштабными «островными», ей принадлежат узоры в стиле рококо, кружевные орнаменты с вьющимися лентами, натуралистичные узоры со стручками фасоли, гороха, с изображением алоэ, маргариток, первоцвета. Продолжила ее традиция основанная в середине XIX века в Англии текстильная компания «Liberty», по названию которой позже стали именовать все цветочные ткани. К слову сказать, эта компания существует до сих пор. С 20-х годов Шанель начала активно включать камелию в свои коллекции: этот прекрасный цветок можно было увидеть на маленьком черном платье, на гравировках пуговиц, на вышивках блуз и туфель. В 40-е годы суровое военное время заставило на время забыть про романтизм. Легкомысленным цветочкам было совсем не место в гардеробах

того времени. Триумфальное возвращение цветочных принтов пришлось на послевоенные 50-е, когда Кристиан Диор вывел на подиумы свой подчеркнuto женственный New Look. Женщины, соскучившиеся по красивым нарядам, с радостью облачились в изысканные платья и туфли на шпильке. Одним из самых знаковых событий в жизни цветочного принта в XX веке стало появление в 1966 году легендарного рисунка «Флора» от Gucci. Этот принт украсил шелковый платок (рис. 1), который был создан специально для Грейс Келли. Автор «Флоры», дизайнер Витторио Аккорнеро создал рисунок за ночь, который стал визитной карточкой Gucci. Его многочисленные вариации появляются время от времени в новых коллекциях марки.



Рисунок 1 – Платок Gucci, созданный для Грейс Келли.

В 70-х растительный принт был очень популярен. На смену ярким, кричащим рисункам 1960-х пришли мягкие растительные узоры. Пройдя долгий путь с Востока на Запад, цветочный орнамент вновь вернулся на свою «историческую родину», став главным лейтмотивом коллекций японского дизайнера Кензо. Именно тренды 70-х годов, которые во многом определяют сегодня модную повестку, вернули на подиумы, а затем и на улицы цветочные узоры. Марк Колле, Джэфф Литам, Кларисс Бери и другие флористы и художники, работающие рука об руку с дизайнерами и знаменитыми марками, рассказывают про взаимосвязь мира цветов и мира моды. Каждая новая коллекция Кристиана Диора отражала неуловимую красоту роз и пионов его садов в Гранвиле.

Более полувека спустя союз мира цветов и моды не увядает. Райские цветы Александра Маккуина, цветочные композиции на шляпках Филиппа Трейси, алые розы Ральфа Лорена и Валентино и нежные английские розы в коллекциях Стеллы Маккартни. Цветы остаются одним из любимых мотивов дизайнеров, к которым они обращаются с завидным постоянством. Ярко-красные гигантские бутоны роз на платьях и кустовые маленькие розочки на платьях Dolce & Gabbana (рис. 2).



Рисунок 2 – Dolce & Gabbana, осень/зима 2015.

Полупрозрачное платье с цветочной вышивкой и аппликацией (рис. 3) стало жемчужиной коллекции бренда Oscar de la Renta осень-зима 2021/2022. Цветочные мотивы на жакетах и брюках Victoria Beckham (рис.

4), пышные многослойные платья, собранные словно бутоны от Alexander McQueen.



Рисунок 3 – Oscar de la Renta осень/зима 2021-2022



Рисунок 4 – Victoria Beckham, осень/зима 2021-2022.

Мир флоры играет такую важную роль в мире моды. «Цветы действительно влияют на моду, потому что они ведут диалог с воображением дизайнеров. Форма бутона, листья или текстура лепестков – каждый элемент может символизировать что-то мистическое, романтическое или драматичное. Конечно, у дизайнеров очень много источников вдохновения, но цветы – определенно не последний пункт в их списке», – считает бельгиец Марк Колле, бессменный автор цветочных композиций на показах Рафа Симонса. На его взгляд, у его цветочного мира много общего с миром Симонса: и тот и другой находятся в постоянном развитии и приносят людям эстетическое удовольствие. С ним согласен и его коллега, американский звездный флорист и арт-директор парижского отеля George V Джефф Литам: «Цветы – это романтика. Это история об эфемерной красоте, которая не может не вдохновлять творческих людей, ведь они со страстью смотрят на окружающий мир. Наверное, поэтому каждый дизайнер хотя бы один раз в жизни посвящал свою коллекцию цветам».

Цветочные мотивы в моде не теряют своей актуальности и в наше время и могут принимать самые разнообразные облики. Цветочки могут быть мелкими, крупными, представлены в монохrome или ярким разноцветным миксом цветов. Цветочный принт на платьях может выступать и в качестве акцента. Очень эффектно будет смотреться однотонное платье, украшенное крупными цветками на юбке или на рукавах. Большой плюс флористической расцветки еще и в том, что даже самый покров платья превращается в оригинальный и привлекательный наряд, цветочный узор придает платью необычайной нежности и притягательности.

Модные тренды женских нарядов 2022-2023, в которых присутствуют и открытые плечи, и объемные рукавчики, плиссировка, милые оборки и воланчики, создающие стильную многослойность, а также асимметрию и вырезные детали, вместе с цветочным принтом подобные платья будут

неотразимы. Флористика никуда не ушла, перестроившись из летнего сезона, она появляется в осеннем. Это и джинсы с вышивкой, и объемные цветы на рукавах рубашек, и даже принт на кроссовках и туфлях. Этакий «бохо» заполонил подиумы, и не зря – он добавляет женственности, обращает на себя внимание и актуален в любой городской локации от скучных офисов до ночных баров.

Цветочные рисунки различных эпох и направленностей миксуют с геометрическими узорами на абсолютно женственных юбках и платьях, добавляя им городской харизмы. Немало и приталенных шелковых платьев получают флористический принт, придавая владелице еще большую стройность и романтичность.

#### **Список использованных источников:**

1. Фокс Хлоя. «Александр Маккуин». Серия Vogue легенды моды, издательство «Слово/Slovo», 2013.

2. Владимирова Д.А. Декоративно-прикладное искусство Восточной Азии: Символика и традиции. -Владивосток: Издательство ДВО РАН, 2009.

3. Гомбрих, Символические образы: исследования в искусстве эпохи Возрождения, Лондон, Фаидон, 1972.

4. Роусон Джессика. китайский орнамент: Лотос и Дракон; 0-7141-1431-6 ISBN, British Museum Pubns Ltd, 1984.

5. Ивановская В.И. Орнаменты Древнего Египта и Месопотамии. - Издательство В.Шевчук, 2009.

6. Мелик-Пашаев А.А. В мире искусства, Словарь основных терминов, 2001.

7. Каллен Ориол и Беркс Конни Кэрол. CHRISTIAN DIOR: DESIGNER OF DREAMS, Издательство Assouline, 2019.

© Магомедова О.Р., Громова М.В., 2022

#### **УДК 784.3**

### **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ В ОПЕРЕ-СКАЗКЕ «ГАДКИЙ УТЁНОК» С.С. ПРОКОФЬЕВА**

Мазурова А.М., Тихонова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сергей Прокофьев (1891-1952 гг.) – выдающийся русский композитор и личность уникальной судьбы. Человек, обладающий удивительными способностями и поступивший в Петербургскую консерваторию, когда ему было всего тринадцать лет. Человек, уехавший после революции за границу, но вернувшийся в СССР с почетом и без клейма «перебежчика». Человек, обладающий непоколебимой устремленностью, которого не сломили

жизненные трудности. Человек, которого называют «единственным гением» XX века, и чьи удивительные произведения восхищают слушателей по всему миру.

Настоящим началом камерно-вокального творчества автора стала вокальная сказка «Гадкий утенок», написанная по одноименному произведению Г.Х. Андерсена в 1914 году. В этом сочинении С. Прокофьев выступил продолжателем традиций, которые были заложены композиторами XIX века Р. Шуманом, Э. Григом, А. Даргомыжским, М. Мусоргским, П. Чайковским и, одновременно, обозначил новаторские принципы в развитии камерно-вокального жанра в XX столетии.

Не было случайным появление этого произведения и с композиторской точки зрения: С. Прокофьев в то время стремился к претворению в музыке слова, к поискам выразительной вокально-речевой интонации, что удачно было им воплощено в нескольких сериях романсов и в работе над оперой «Игрок» [1, с. 501-502].

Следует отметить, что существует авторский вариант «Гадкого утёнка» для голоса и симфонического оркестра, созданный композитором в 1932 году. Оркестровая партитура полностью соответствует особенностям самой музыки: фрагментарность структуры, постоянные смены эмоционального состояния влекут за собой быстрое чередование разнообразных оркестровых приёмов. Сравнение фортепианного и оркестрового вариантов во многом проясняет и облегчает формирование исполнительской интерпретации.

И по жанру, и по форме «Гадкий утенок» стал для своего времени произведением новаторским – это вокально-инструментальная сказка, построенная на синтезе напевно-речевой декламации, изобразительно-колористической и, одновременно, психологической партией фортепиано.

«Утёнок» сочинял до часу и кончил всю первую часть: утёнок перепрыгнул через забор, и этот забор я поставил в виде увесистого домажорного аккорда. Заходил Штембер, который брал мой Op.12 играть, и снова восхищался «Легендой», «Алемандой» (это первый её успех, который меня крайне радует), Скерцом для фаготов и «Каприччио». На самом последнем я зачеркнул «Вере Николаевне Мещерской» – что за безобразие, право: про пьесу, которая мне нравится, упорно говорить, что она – гадость. Теперь красуется «Тале Мещерской»: я давно хочу посвятить что-нибудь Тале, а «Каприччио» ей нравится. По-видимому, это перепосвящение произведёт в их семье сенсацию. Пока я никому ничего не говорил и поехал к ним обедать. Нина выглядела теперь зелёной и нервной. Посадила меня за рояль и заставила играть в четыре руки «Мейстерзингеры». Вела она себя необычайно: то нервничала, то ругала меня, то говорила, что я её огорчаю. Возмущалась моим проектом посвятить «Утёнка» – «ему же», требовала сделать серьёзное посвящение. После обеда увела меня к себе вниз показывать стихи для романса, затем мы долго сидели вдвоём в

биллиардной нежно рядышком. «Декрет» – действовал двенадцать дней. Когда я со всеми попрощался и собрался уходить с Томкеевым, Нина увела меня вниз. Внезапно вернувшись из гостиной, Вера Николаевна едва не накрыла нашего tête-à-tête'a. Домой я шёл пешком и несколько раз ловил себя на том, что всё время улыбался» [2, с. 522].

«Гадкий утёнок» соединяет в себе, казалось бы, несовместимые черты: лаконизм, прозрачность изложения, тонкую детализацию лирики камерно-вокального жанра и сложную структуру лейтмотивов с ярко индивидуальным, даже сценическим воплощением образов. Это позволило В. Васиной-Гроссман назвать вокальную сказку «оперой в миниатюре» [3, с. 66].

Излагая романтический сюжет сказки, композитор избегает сентиментальности. Вокальная партия, в которой широкие мелодические фразы вырастают из речитативно-декламационных интонаций, вновь вызывает ассоциацию с творениями Мусоргского.

Музыкальная ткань произведения сочетает в себе четкость мелодического рисунка с «импрессионистской» красочностью. Первый из них – мажорный, ясный, с «воздушными» фортепьянными переливами – обозначает обстановку действия: раннее летнее утро. В рассказе о маме утке сохраняется плавное движение. спокойные интонации. Повествование переходит к жанровым картинкам – посещению птичьего двора и поколению испанской утке. В этих эпизодах встречаются гротескные образы, а музыкальное изображение обитателей двора приобретает почти конкретность: форшлагги, обрывистые штрихи, хроматизмы, резкие созвучия, интонации, напоминающие кудахтанье и чириканье. Но это не отвлеченная «изобразительность» – во всех этих музыкальных жесткостях проступает образ того жесткого мира, с которым предстоит столкнуться герою. Это становится очевидным, когда птицы нападают на своего странного сородича – этот эпизод обрисован множеством музыкальных деталей, он поистине «театрален». Музыкальная характеристика самого Гадкого утенка – «без перьев, на длинных ногах» – кажется одновременно печальной и неуклюжей. Все это необходимо учитывать исполнительнице при поиске должного звучания. Едва ли существует необходимость использования классического подхода к звукоизвлечению, важным, на наш взгляд, становится выбор тембрового разнообразия, отражающего внутреннее состояние героя.

Следующий мелодический рисунок появляется на словах: «Плохо пришлось только бедному некрасивому утенку» [4, с. 8-9. цц. 15-18].

Этот энергичный, напористый мотив получает развитие в конце эпизода, когда на Утенка нападает индейский петух, и в дальнейшем возникает каждый раз, когда главный герой терпит унижения и обиды. Утенок, как действующее лицо, тоже наделяется лейтмотивом, но появляется он не сразу, а только в момент, когда герой, изгнанный с птичьего двора,



остаётся в одиночестве: до сих пор музыка «рисовала» его внешний облик – теперь же раскрывается его душевный мир. Жалобная, никнущая мелодия, завершается вопросительной интонацией. При исполнении данного отрывка перед певицей стоит сразу несколько сложных задач: выдерживание тесситуры, четкое следование ритмическим долям и сложная динамическая работа, которая является ключевым фактором передачи эмоционального состояния действующих лиц и донесения авторской мысли для слушательской аудитории.

Средний раздел повествует о скитаниях Утенка. Сумрачные, «застывшие» аккорды живописуют унылый осенний пейзаж. Широкие ходы в вокальной партии передают отчаяние героя, позднее возникают жалобные секунды, монотонная, словно «замерзающая» речитативная линия на одном звуке. Преодолевая это состояние, вокальная мелодия устремляется вверх, темп ускоряется (Утёнок ломает лед своими слабыми лапами) [4, с. 16 цц.28-30].

Новая «глава» сказки повествует о приходе весны: вновь звучит музыка, характеризующая тепло и свет, но здесь мотивы, знакомые по первому эпизоду, получают более широкое развитие, а вокальные интонации становятся более напевными. Особенно протяженной становится мелодия в момент появления лебедей. Вновь возникает печальный лейтмотив утёнка – мотив одиночества и страха, характеризовавший в предыдущих разделах его злоключения.

В драматической кульминации, приходящейся на слова: «Убейте меня!...» нет крика отчаяния, только обреченно ниспадающие интонации. После паузы возникает скерциозный (шуточный) мотив, передающий удивление героя, и, наконец, утверждается светлая мажорная тональность: на фоне триольного движения плавно звучит вокальная мелодия – Гадкий Утенок превратился в прекрасного лебедя. Постепенно разрастающееся созвучие вбирает в себя все тона до-мажорной гаммы – таким образом этот необычный аккорд передает упоение счастья. Но перед тем, как будет «перевернута последняя страница» сказки, печальный лейтмотив вновь напоминает о себе.

Отсутствие в музыковедческой литературе взгляда исследователя-исполнителя на данное произведение в значительной степени подтолкнуло авторов к разработке методических рекомендаций, которые содержат краткий анализ партий солиста-вокалиста и пианиста в условиях их ансамблевого взаимодействия.

Обратившись к музыкальному тексту «Гадкого утёнка», мы видим, что композитор очень подробно обозначил все динамические оттенки, наименьшие темповые изменения, штрихи, фразировку и, даже акценты в прозаическом тексте, что существенно облегчает процесс интерпретации, даёт исполнителям исчерпывающее представление о путях воссоздания авторского творческого замысла.

Инструментально-декламационный склад вокальной партии требует от солистки максимального «обострения» интонационного и гармонического слуха, благодаря которому она сможет контролировать чистоту исполнения многочисленных скачков в мелодии (кварт, квинт и октав в лейттеме Гадкого утёнка и Лебедей).

Другим важным моментом является мелодическое воплощение прозаического текста и, связанная с этим, проблема вокальной дикции.

Вокальная декламация должна натурально и просто, без внешней аффектации, но, одновременно, с большим внутренним волнением отображать чувства и мысли главного героя. Солистке следует овладеть разнообразными приёмами тембровой окраски голоса для передачи психологического подтекста произведения. Одновременно с выразительной и чёткой дикцией на протяжении почти всего произведения, кроме эпизода птичьего двора (ц. 15-24), певица должна стремиться к объединению инструментализма с оттенком теплоты в голосе.

Эпизод птичьего двора (ц. 15-24) и лейттема преследования (ц. 15, тт. 5-8), наоборот, требуют обострённого, скандированного произнесения текста. Но, учитывая драматизм реплик главных персонажей, здесь возникает угроза перехода от чёткой дикции к крикливости звука. Этого можно избежать, если выразительность будет достигаться не за счёт громкости, а характерной для данной темы тембровой окраской голоса, яркой вокальной декламацией. При разучивании материала для решения вышеперечисленных проблем можно рекомендовать пропевать мелодию на более комфортную для вокализации гласную, что поможет сгладить неудобные переходы, выровнять звучание голоса на широких скачках и «успокоить» дыхание.

Декламационный склад мелодии требует от певицы внимательного отношений к музыкальной фразе. Следует избегать ее чрезмерного дробления и «макронюансировки» в динамике звучания, а также однообразного подчёркивания каждого логического ударения в слове и сильной доли в каждом такте (особенно, если они совпадают со смысловым акцентом).

Интересно, что композитор остаётся внимательным не только к ритму персонифицированной речи, но и к ритму прозы. Прокофьев прочитывает её как рифмованную, вводя структурный принцип чередования двух коротких, равных между собой построений, и одного более длинного.

Таким образом, кратко проанализировав оперу-сказку «Гадкий утёнок», мы пришли к выводу, что это произведение рекомендовано исполнять женским голосам разного типа, способным выдержать тесситуру с сохранением наилучших качеств своего тембра. Данное произведение относится к материалу повышенной сложности, но крайне полезно для усовершенствования вокальной и исполнительской техники, поскольку в полной мере затрагивает все аспекты работы над голосом, вокальным

слухом и умением находиться в тесном сотрудничестве с концертмейстером.

#### **Список использованных источников:**

1. Прокофьев С.С. Дневник 1919-1933: в трех томах. – М.: Классика XXI, 2017. – Т. 1: 1907-1918. – 570 с. – URL: [https://imwerden.de/pdf/prokofiev\\_dnevnik\\_tom1\\_1907-1918\\_2002\\_\\_txt.pdf](https://imwerden.de/pdf/prokofiev_dnevnik_tom1_1907-1918_2002__txt.pdf) (дата обращения: 28.10.2022)
2. С.Прокофьев «Дневник» том-1. (с 501-502)
3. Прокофьев С.С. Дневник 1919-1933: в трех томах. – М.: Классика XXI, 2017. – Т. 1: 1907-1918. – 570 с. – URL: [https://imwerden.de/pdf/prokofiev\\_dnevnik\\_tom1\\_1907-1918\\_2002\\_\\_txt.pdf](https://imwerden.de/pdf/prokofiev_dnevnik_tom1_1907-1918_2002__txt.pdf)
4. С.Прокофьев «Дневник» том-1. (с 522) (дата обращения: 28.10.2022)
5. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.
6. Прокофьев, Сергей Сергеевич. П805 Гадкий утенок : сказка Г. Х. Андерсена : для голоса и фортепиано. - Вторая редакция : ор. 18 / Сергей Прокофьев. - СПб. : Композитор • Санкт - Петербург, 2019. - 32 с.Тит. л. парал. рус., англ. - ISMN 979-0-3522-0367-9. Гос.№ 3618

© Мазурова А.М., Тихонова М.В., 2022

**УДК 677.077**

### **АССОЦИАТИВНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ БЫТОВЫХ ПРЕДМЕТОВ В ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЯХ**

Макарова Д.А., Муракаева Т.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время дизайнеры стараются ориентироваться на большую аудиторию, расширить ее. Для достижения этой цели используются художественные приемы, которые присущи и другим видам искусства, например, отсылки, метафоры. Благодаря им зритель быстрее обрабатывает информацию и понимает заданный посыл. Данные приемы могут отражаться в форме, колористике или текстуре предметов одежды или аксессуаров.

Отражение в искусстве находят различные сферы жизни, однако самая обширная и узнаваемая – это бытовая сфера. Предметы, связанные с ней, люди идентифицируют быстрее всего, так как каждый пользуется ими. В связи с этим, эффективно использовать для вдохновения предметы быта при создании одежды или аксессуаров с помощью метода ассоциаций.

Изделие, основанное на известной и понятной семиотике, заинтересует максимальное количество потребителей [1].

Рассмотрим, вариации реминисценций бытовых предметов через разные свойства модных изделий, упомянутые выше. Необходимо подчеркнуть, что нередко дизайнеры используют все свойства предмета сразу, тем самым создают модель, полностью иллюстрирующую предмет идеи. Вместе с тем стоит отметить, что подобные изделия более экстравагантны чем вышеупомянутые.

Часто такие изделия можно встретить в коллекциях бренда «Moschino», который ещё со времён создания известен ироничным подходом к моде и одежде. Например, на данный момент самая известная всё ещё актуальная для продажи сумка – это сумка в виде фена. В ней отражены и текстура, и форма, и частично колористика данного предмета, возможно, изделие было больше вдохновлено пластмассовым игрушечным феном, именно поэтому получило окраску розового цвета и примитивную узнаваемую форму. Также данный модный дом в своих изделиях использует формы, шрифты, расцветки каких-то других брендов, продуктов, как, к примеру, буква «М» в стилистике «McDonald's» украшает работы Джереми Скотта в немного изменённой вариации. Однако зритель с лёгкостью идентифицирует, откуда взялась эта буква, и ассоциирует это с чем-то молодёжным, относящимся к поп-культуре, что отражает то, какой стиль жизни продаёт бренд.

Создать вещь, коррелирующуюся с чем-либо визуально, можно на основе формы этого предмета. Ассоциация с формой самая простая, однако ее можно отразить не только прямолинейным отражением на силуэт изделия, но и переносом этой формы на принт или фурнитуру изделия, например, на молнию или карман. Часто можно увидеть бегунок молнии в виде дверного ключа. На основе метода ассоциаций разработан эскиз сумки в форме чайника на основе сумки-ведро (с такой же плотностью и прочностью) (рис. 1).



Рисунок 1- «Сумка-Чайник»

Данная модель предполагает двухуровневое хранение за счет второго поддона, отделяемого молнией. Также «носик» чайника в его поперечных сечениях содержит 2 силиконовые накладки с прорезями (одна внутри сумки, другая – в верхней части «носика»). Это обеспечивает удобного использования проводов, то есть блок питания лежит внутри нижнего уровня сумки, а провод, подключенный к нему, другим концом извлекается из отверстия носика и подсоединяется к нужному устройству для зарядки.

Таким образом, пользователю данной сумки не нужно носить портативный аккумулятор и провода в руках, пакетах или карманах одежды.

Ручка закреплены на заклепках для подвижности, а съемный ремешок для переноски сумки на плече или через него присоединяется к нижнему уровню карабином в виде кольца. В целях износостойкости нижнего поддона эта модель предусматривает пукли (ножки для дна сумки) в цвет остальной фурнитуры. Также снаружи присутствуют карманы разных размеров, больший из которых закрывается на молнию, а маленькие – на кнопки. «Крышка» сумки-чайника в отличие от остального корпуса изделия не имеет жесткой основы. Декоративный держатель «крышки» сделан из того же материала, что и вся сумка, внутри содержит твердое наполнение для сохранения реалистичной формы. Для приятных тактильных ощущений и задания перелива подозревается использование рыже-коричневого бархатного полотна как основного материала для изделия. Фурнитура, съемный ремешок, пукли и декоративный держатель на «крышке» задумываются сине-голубого цвета с небольшим отливом в изумрудный.

Текстура бытового предмета или его поверхности тоже может удачно вызвать ассоциацию у человека, в связи с тем, что это свойство может отразиться еще и на тактильных ощущениях помимо зрительных.

Интересную текстуру из предметов быта имеет терка для продуктов. Отверстия разных форм и размеров дают простор для фантазии. Подобный эффект можно передать через трикотажное ананасное и ажурное переплетение или через меретки на неполных переплетениях, а также при использовании глазкового переплетения, полученного путем изменения длины элементов структуры при варьировании глубины кулирования [2]. Корреляцию же с наиболее мелкими отверстиями можно создать на основе двухзначной глади. Безусловно, наиболее выгодно все нужные эффекты будут смотреться на изделии, например свитере (рис. 2). Каждый из вышеупомянутых способов передачи фактуры терки будут представлены на отдельных частях изделия. Например, ананасное переплетение использовать для правого рукава, двухизнаночную гладь – для левого рукава, а меретки – для основной части свитера.



Рисунок 2 – Свитер с текстурой кухонной терки

На представленном эскизе (рис. 2) задуманное изделие металлизировано в серебряном цвете для большей ассоциации с теркой. Однако можно оставить его без декоративной обработки или же при вязании использовать металлизированную нить. Этот свитер в своей эскизной интерпретации подойдет как для праздничных мероприятий, так и для повседневных образов. А версия без дополнительной обработки является

более неформальной и за счет кроя оверсайз фасона подойдет любому покупателю.

Перейдем к последнему свойству, которое может передать сходство с заданным предметом, – к колористике. Если говорить о колористике именно бытовых предметов, чаще всего она используется в виде принта, так как сложно идентифицировать принадлежность к бытовым вещам лишь по одному цвету, в отличие, например, от еды или растений. Мы уже давно употребляем слова «лимонный» и «лавандовый» по отношению к предметам гардероба, что вызывает приятную аппетитную ассоциацию, которая располагает к этим вещам. Однако относительно предметов этого исследования можно использовать комбинацию цветов, которая бы отсылала сознание к конкретному объекту. Например, футболка в расцветке, напоминающей сочетание цветов в стиральном порошке. Такой эффект предполагает создание изделия из меланжевой пряжи кипельно-белого цвета с редкими синими и зелеными фрагментами/вкраплениями. V-образный вырез подчеркивает связь со свежестью, чистотой и комфортом.

На основе анализа критериев, которые можно использовать для разработки текстильных изделий методом ассоциаций с бытовыми предметами, возникла идея реализации изделия с отражением всех вышеупомянутых свойств бытового предмета. Ассоциативным предметом послужила стремянка (рис. 3).

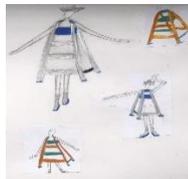


Рисунок 3 – Платье-стремянка

За основные цвета были взяты серебряный и кобальтовый цвета, так как это самое популярное сочетание в стремянках. Корреляция с формой реализована с помощью использования А силуэта, выполненного с помощью кроя платья-трапеции или путем контурного вязания деталей. Для комфортной носки текстура боковой части изделия гладкая – на ней использована чёрная резинка, проходящая по подолу. Такие резинки на стремянках соединяют ножки и фиксируют положение лестницы. Фронтальная часть данной модели содержит четыре горизонтальных валика, выполненных с увеличенным числом рядов для сходства со ступенями. Для большего ассоциативного восприятия с лестницей валики предполагается выполнять серебряного цвета, и один (верхний) синего (как последняя ступенька-подиум). Это достигается сменой цветов, характерное для поперечно-соединенного трикотажа. По боковым линиям формы платья пришиваются бейки (как ножки стремянки), выполненные неполным ластиком. Основное полотно и детали платья можно варьировать по колористике, так как стремянки на рынке представлены в разных расцветках для сочетания с интерьером (например, если это домашняя стремянка).

Таким образом, поле для вдохновения и реализации предметов одежды через ассоциации с бытовой сферой ограничивается лишь фантазией и находчивостью их создателя. Благодаря возможностям современных технологий и оборудования путь к воплощению таких проектов находится достаточно быстро, что, безусловно, делает работу дизайнера комфортнее и эффективнее. Резюмируя вышесказанное, можно подчеркнуть, что за счёт известной и интересной ассоциации будет привлечена более обширная аудитория покупателей. Так как художественные приёмы, которые вызывают эмоции и заставляют задуматься, семиотически определяют какой-либо предмет как произведение искусства.

#### **Список использованных источников:**

1. Благова Т.Ю. Креативные методы дизайна Учеб. для вузов. - Благовещенск: издательство АмГУ, 2015, 72с.

2. Кудрявин Л.А. Основы технологии трикотажного производства: учебник для вузов/Л.А. Кудрявин, И.И. Шалов. – М.: Легпромбытиздат, 1991, 496с.

3. Нешатаев А.А. Художественное проектирование трикотажных полотен/ Нешатаев А.А. Гусейнов Г.М., Савватеева Г.Г. Под ред. А. А. Нешатаева.: Учеб. для вузов. М.: Легпромбытиздат, 1987, 271с.

4. Маслова Л.А. Верхний трикотаж. Конструирование и моделирование: издательство Конлига Медия, 2015 , 250.

© Макарова Д.А., Муракаева Т.В., 2022

**УДК 747.023.9**

## **ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА С ПРИМЕНЕНИЕМ КЕРАМИКИ**

Макарова А.В., Никонов В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Дизайн как самостоятельный вид проектной деятельности возник в конце 19 – начале 20 века, на стыке техники и искусства. Он включает в себя красоту, выразительность, образ, форму, композицию, пропорции, симметрию, стиль и т.д. При всём разнообразии строительных и отделочных материалов, традиционная керамика является конкурентно способной, и применяется как отдельный материал, так и в сочетании со многими природными и искусственными материалами [1, 2, 3].

Керамика – это древнейший искусственный материал, который поможет воплотить любые стилистические и функциональные идеи в интерьере. Благодаря богатству цветов и разнообразию форм керамические

элементы подходят для декорирования любого пространства. Керамика, в плане декоративно-художественной отделки интерьеров, является перспективным направлением. Применение декоративно-стилевых пространственных решений позволяет создать интерьерные композиции, отвечающие самым высоким требованиям современного дизайна. Ниже рассмотрим особенности дизайна интерьера с применением изделий из керамики.

Оригинальным в дизайне интерьера является использование керамики в мебельной фурнитуре. В интерьеры в стиле аристократической английской классики и французского прованса отлично впишутся керамические ручки для мебели с выразительными орнаментами и рисунками или с отделкой под состаренный металл. В стиле поп-арт, в качестве керамической отделки для мебели, можно использовать цветную фурнитуру ручной работы.

Аксессуары из керамических материалов, такие как: амфоры, сосуды, чаши, посуда, статуэтки, скульптуры, эффектно разбавят сдержанный дизайн и привнесут самобытность в комнату. Оригинальные керамические тарелки станут эффектным дополнением эклектического интерьера, керамические фигурки и шкатулки – интерьера в стиле прованс. Расписные вазы гармонично впишутся в интерьер гостиной с восточными мотивами.

Известный французский дизайнер Пьер Йованович, автор множества частных и общественных интерьеров, среди которых – бутик Christian Louboutin и отель Marignan в центре Парижа, часто включает в свои интерьеры керамические аксессуары.

Декоративное панно может быть выполнено из сюжетных изображений крупного формата, создано из отдельных плиток или представлять собой монолитную картину, например, как в интерьере известного американского дизайнера Мартина Лоуренса Булларда. Панно из керамики, повторяющие особенности фактур, принтов и цветовое исполнение других элементов декора, внесут выразительный акцент в интерьер комнаты.

Керамику широко используют для инкрустации зеркал. Большие зеркала отделывают широкими керамическими вставками по краям, маленькие – цветной мозаикой. Оригинальным дизайнерским решением станет создание зеркальной галереи из небольших ручных зеркал на стене.

Одним из последних трендов в керамике стал перенос техники лоскутного шитья пэчворк в рисунки плиток. Малоформатная плитка, выполненная в таком стиле, привнесет в дом уют и теплую атмосферу. «Лоскутное одеяло» из керамики широко используют для оформления стен. Оригинальный пэчворк на стенах создают из разных видов керамической плитки. Например, можно использовать смальту (стеклянную мозаику), которая эффектно переливается при попадании света, или майолику, покрытую глазурью и красками. Здесь простор для фантазии безграничен.



Декоративные фонтаны смотрятся изящно и эффектно в интерьере. Они помогают расслабиться и отстраниться от повседневных проблем. Внешний вид комнатного фонтана зависит от стиля интерьера и пространства комнаты. Для малогабаритных помещений удачным вариантом станет конструкция из маленьких керамических кувшинов. В просторные комнаты можно ставить напольные фонтаны с объемными элементами.

Современная керамическая плитка способна имитировать различные поверхности. К примеру, необычным напольным покрытием может стать плитка под ламинат. При нейтральном тоне стен и потолка выразительно смотрится плиточный пол с ярким рисунком или контрастными оттенками. В моде также графические керамические ковры с эффектом 3D, способные визуально расширять пространство комнаты.

С помощью керамики можно преобразить мебель и сделать ее настоящим произведением искусства. Керамической плиткой облицовывают как внешние, так и внутренние панели предметов мебели. Например, деревянный кухонный стол можно изменить до неузнаваемости, если его поверхность покрыть керамической мозаикой. Индивидуальность мебельному гарнитуру придадут вставки из яркой керамической плитки.

Большой популярностью у дизайнеров пользуются керамические светильники и люстры, которые подходят ко многим интерьерным стилям. Интерьер в эко-стиле гармонично дополняют шарообразные керамические плафоны на светильниках, для эклектического интерьера подойдут люстры с цветными керамическими подвесками, в модерн отлично впишутся керамические светильники строгой геометрической формы.

Керамика также станет идеальным решением для оформления кухонного фартука – как с дизайнерской, так и с практической точки зрения. Но здесь важно сделать правильный выбор в соответствии со стилем интерьера. В классическую кухню гармонично впишется фартук из плитки с имитацией узора под дерево или из плитки – «кабанчик», имитирующей кирпичную кладку. Для оформления фартука на кухне в стиле ар-деко подойдет плитка с геометрическими узорами. Для кухни в стиле прованс отличным вариантом станет фартук из плитки с кракелюром.

Лестница – элемент интерьера, который издревле привлекал дизайнеров интерьера. Вместо ковровой дорожки между ступеньками можно положить яркую плитку. Подступеньки можно сделать однотонными или разноцветными.

Камин вносит уют в атмосферу помещения. Чтобы камин радовал взор не только природной красотой огня, но и интересной отделкой, дизайнеры прибегают к керамике. Фронтоны камина облицовывают цельной плиткой с оригинальным рисунком или плиточными кусками в виде яркой мозаики.

Таким образом, проведенный обзор показал, что керамические изделия играют важную роль в дизайне интерьера различных помещений.

#### **Список использованных источников:**

1. Акунова Л.Ф. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий [Текст]/Л.Ф. Акунова, В.А. Крапивина. - М., 1983.

2. Габриэль Г. С. Керамика в интерьере [Текст]/ Г. С. Габриэль, С. А. Симулин. - М., 1985.

3. Голованова С.П. Художественная керамика в дизайне современного интерьера жилья / С.П. Голованова, А.П. Зубехин, О.В. Лихота // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Серия: Технические науки. – 2003. – № 3. – С. 129-131.

© Никонов В.В., Макарова А.В., 2022

**УДК 7.025**

### **РАЗНОВИДНОСТИ КЛЕЕВ ДЛЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В РЕСТАВРАЦИИ**

Маккоева А.В., Пыркова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современной реставрации часто необходимо применение клеев для склейки и подклейки утрат, разрывов, прорывов, а также при укреплении памятника искусства. Клеи применяют для реставрации бумажных изделий (книги, фотографии, гравюры, акварели), предметов живописи (картины, холсты), тканых предметах искусства (костюмы, платья, гобелены, вышивки, ковровые изделия), керамика (посуда, фаянс, глиняные изделия), стекло (витражи, лампы, люстры, посуда), изделия из дерева, изделия из металла и т.д.

В основном, в реставрации используются клеи природного и животного происхождения.

К природным клеям относятся клеи, изготавливаемые на основе крахмала, декстрина, смолы, натурального каучука и др. Растительных клеев – множество. Наиболее распространенные растительные клеи состоят из крахмала (муки). Такие клеи называют клейстерами. В клейстеры для повышения их «эксплуатационных» свойств добавляют следующие вещества:

1) желатин – поверхностно-активное вещество; снижает поверхностное натяжение воды, что улучшает смачиваемость бумаги;

2) глицерин и мед – пластификаторы, размягчители и в незначительной степени являются антисептиками;

3) спирт (ректификат) – снижает поверхностное натяжение, улучшает смачиваемость, проницаемость клея и ускоряет его высыхание;

4) формалин – антисептик, предотвращающий образование плесени;

5) алюмокалиевые квасцы – дубитель для бумаги и клея, предохраняющий их от влаги [3].

Состав клея смешивают в пропорциях: 10% крахмала, 4% спирта, 86% воды.

Приготовление мучного клея представляет собой очень простой процесс: крахмал предварительно заливают небольшим количеством холодной воды и размешивают до тех пор, пока не исчезнут комки, затем, при тщательном перемешивании вливается кипяток, клейстер доводится до кипения, приобретает однородную массу, в конце добавляется спирт. В течение 3 часов клей необходимо перемешивать до однородного состояния, чтобы он стабилизировался и выровнялся по консистенции.

Крахмальный клей обладает средней адгезией, поэтому для многих работ с бумагой он предпочтительнее, чем более сильные клеи. К тому же, большинство клеев гидрофобны и не реагируют на изменение влажности, что приводит к короблению склеенной бумаги, в то время как гигроскопичные крахмальные клеи, расширяясь и сжимаясь вместе с бумагой, сводят ее деформацию к минимуму [6].

Эти клеи обладают хорошей растворимостью в воде, легкообратимы, что является большим плюсом в реставрационных работах.

Клей из рисового крахмала довольно слабый, что при некоторых реставрационных работах бывает полезно. Другие крахмалы (например, картофельный, кукурузный) недостаточно прочны и их редко применяют в реставрации.

Перед использованием клей необходимо разбавить и надлежащим образом подготовить. Для этого плоской жесткой щетинной кистью необходимо положить немного клея в стеклянную емкость и перемешать во всех направлениях в течение 5-7 минут. Клеящая способность клея существенно возрастет, он изменит цвет от белой до почти прозрачной массы.

В клей добавляют несколько капель дистиллированной воды и тщательно размешивают. Добавлять воду следует по несколько капель до того момента, пока клей не достигнет нужной консистенции. Консистенция для разных материалов и их сочетаний определяется опытным путем. Густой клей за счет более толстого слоя может деформировать бумагу, поэтому клей следует наносить равномерным тонким слоем.

Для сушки склеенных поверхностей необходимо проложить слой полиэтилена или нетканого материала сверху и снизу склеиваемых поверхностей, а затем слой фильтровальной бумаги. Фильтровальная бумага впитывает остатки влаги, а нетканый материал предотвращает ее приклеивание. Склеенные поверхности необходимо положить на плоский

предмет (стекло, металл) и придавить грузом. Высыхание происходит в течение нескольких часов. При некоторых работах можно оставить склеиваемые части под грузом на срок 10-12 часов.

Разбавленный клей можно использовать в течение суток, затем, лучше сделать новую порцию.

Самые частые проблемы в работе с клеями связаны с короблением бумаги. Чтобы избежать этого, то перед нанесением стоит выложить клей на кусочек фильтровальной бумаги, который поглотит излишнюю влагу. Проводить пробы клея следует на пробных листах, а затем на экспонате.

Иногда клей может оставлять светло-серые следы на бумаге. В таком случае лучше приготовить новый клей. Может помочь приготовление клея из рисового крахмала или смешивание клея из пшеничного крахмала с метилцеллюлозой в пропорции 1:1.

Низкая прочность сразу после склеивания может быть обусловлена многими причинами: клей может быть просроченным, слабо разведенным, что приводит к ослаблению склейки. Причина может также быть в за жиренности склеиваемых поверхностей, поэтому перед использованием любого клея поверхность необходимо обезжирить.

Эффективность крахмального клея напрямую зависит от способа приготовления, свежести клея и опыта мастера. Хорошо приготовленный клей сочетает в себе прочность и обратимость и не меняет цвета со временем.

Одним из самых распространенных клеев животного происхождения является осетровый клей. Это самый крепкий, клейкий, прозрачный и натуральный клей, который изготавливают из пузырей осетровых рыб. Этот клей не имеет резкого запаха и не имеет вредных химических соединений.

Осетровый клей обычно используют в реставрации икон и живописи. Им можно укрепить грунт и красочный слой, произвести склейку разрывов холста, произвести дублирование картины на новый холст, применяется так же в реставрации мебели и деревянных предметов, мозаике и инкрустации.

При высыхании клей образует прочную прозрачную пленку.

Из его преимуществ можно выделить:

обратимость – клей можно размочить и повторно поклеить;

абсолютная прозрачность – места склеек невидимы;

отличная текучесть;

клей глубоко проникает в поры склеиваемого материала [2].

В современном мире клей выпускается в форме пластин, которые необходимо перед использованием измельчить, затем залить водой и оставить набухать на срок до 7 часов. Получившуюся массу необходимо перетереть до пастообразного состояния и поместить на водяную баню. При постоянном помешивании и температуре не более 80°C необходимо клей «расплавить». Затем необходимо добавить антисептические препараты для предотвращения загнивания и отфильтровать через марлю получившийся

состав. При высыхании клей можно хранить в закрытой емкости, а при необходимости нагреть до расплавления [5].

Синтетические клеи изготавливаются на основе синтетических мономеров, олигомеров, полимеров или их смесей. Они могут содержать отвердители, наполнители, растворители, стабилизаторы, пластификаторы, эластификаторы. Добавками модифицируют свойства клея – липкость (способность клея «сцепляться» с поверхностью при комнатной температуре), вязкость, скорость отверждения, сохранность, или жизнеспособность (время, в течение которого клей пригоден к применению), а также свойства клеевой прослойки – прочность, жесткость, термо-, морозо- и атмосферостойкость и др.

Синтетические клеи могут быть жидкими (растворы, эмульсии, суспензии, индивидуальные мономеры), пастообразными или твердыми (пленки, гранулы, порошки, прутки), одно- или многоупаковочными (компонентными). Последние поставляются чаще всего в виде двух частей (отвердитель и /или ускоритель отверждения – отдельно от основной композиции), совмещаемых непосредственно перед употреблением [1].

Эти клеи классифицируют по химической природе на две принципиальных группы:

реактивные (в том числе термореактивные) – при склеивании изменяется химическая структура, и они из пластичного состояния необратимо переходят в стеклообразное или эластичное состояние в результате протекания химической реакции – поликонденсации, полимеризации или полиприсоединения;

термопластичные – химическая структура при склеивании не изменяется; они затвердевают в результате удаления растворителя (клеи-растворы) или застывания расплава (клеи-расплавы, или термоплавкие клеи) [4].

Клей БФ-2 термореактивный однокомпонентный полимеризующийся клей, который представляет собой фенолформальдегидную смолу и поливинилацеталь или поливинилбутираль, растворённые в этиловом спирте, ацетоне или хлороформе.

Получают на основе резольных феноло-формальдегидных смол. Отверждаются такие клеи при комнатной температуре под действием сульфокислот или в горячих прессах при 140-150°C.

При склеивании холодным способом клей отверждается в течение 24-48 ч. В качестве отвердителей используют бензол и толуолсульфокислоты. Водо- и теплостойкость соединения зависят от состава полимера и его концентрации в клее. Для растворения феноло-формальдегидных клеев применяют ацетон, спирт, воду. В реставрации используют преимущественно водорастворимые и спирторастворимые смолы. Применяют для склеивания древесины, фанеры, мебели и др. материалов.

Синтетический (термопластичный) полиакриловый клей (Латакрил ПА) получают на основе полимеров акрилатов, метакрилатов и их сополимеров. Могут содержать наполнители (аэросил, цемент, мел), пластификаторы, полимеры (нитратцеллюлозы, канифоль, сополимер винилхлорида с винилацетатом) [1].

Латакрил ПА – термопластичный клей, представляющий собой вязкую однородную массу белого цвета. Латакрил ПА используется для проведения работ по склеиванию гипсоволокнистых, древесностружечных, древесноволокнистых листов и изделий на их основе.

Латакрил ПА отличается хорошей адгезией к сухим и влажным поверхностям, а именно к дереву, ДСП, ДВП и бетону. Применяют для склеивания стекол, термопластов, бумаги, тканей, в производстве тары. Является слаборастворимым.

Главным правилом реставрации является то, что реставрируемый предмет не должен в значительной степени подвергаться изменениям и вмешательствам. Необходимо сохранить то, что имеем. Некоторые клеи, например эпоксидные, необратимы, то есть после них повторно реставрацию произвести уже будет невозможно. Поэтому подобные клеи применяют крайне редко. Реставрация должна быть обратимой и не наносить вред для предмета искусства. Материалы, используемые в реставрации должны быть подобраны согласно материалу и состоянию объекта.

#### **Список использованных источников:**

1. Айрапетян Л.Х., Заика В.Д. и др. Справочник по клеям. Л.: Химия, 1980. – 304 с.
2. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России.– Л.: Художник РСФСР, 1989. - 160 с
3. Верига В. переплетное дело и реставрация книг. – М.: Феникс, 2000. –307с.
4. Кардашов Д.А. Синтетические клеи. Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: Химия, 1976. – 504 с.
5. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. - М.: ООО «Издательство В. Шевчук», 2002. - 252 с.
6. Методические рекомендации. Консервация и реставрация книг-М., 1987.-281с.

© Маккоева А.В., Пыркова М.В., 2022

## ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ АВТОВАЗА В САНКЦИОННЫХ УСЛОВИЯХ

Максимчук С.П., Леванова Е.А.

*Новосибирский технологический институт (филиал)  
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования  
«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

На сегодняшний день работа АО АвтоВАЗ, как отмечает руководство компании, пребывает в состоянии простоя, что было вызвано разрывом отношений с Западом и принятием целого ряда санкций и запретов на импорт необходимых деталей и компонентов из-за рубежа для производства автомобилей. Подобная политика проводится в силу объективных причин и обстоятельств, повлиять на которые способны лишь немногие, однако у такого подхода внешнеполитического давления на внутренний рынок России и её экономическое развитие есть две стороны медали.

С одной стороны, полная изоляция от иностранных импортёров способствует развитию отечественных технологий и приобретению статуса технологической независимости в теории. С другой стороны, отсутствие иностранных аналогов и прототипов, платформы которых лежат в основе создания необходимых эксплуатационных требований для автомобилей, могут привести к стагнации, а затем и деградации, и полному застою отечественного автопрома. Однако существуют мнения и по поводу того, что восполнить недостающие технологические ресурсы, разрабатывающиеся в западных странах, помогут китайские партнёры, что тоже может подлежать сомнению, учитывая сегодняшнюю ситуацию в сфере геополитики.

Стоит отметить важный факт, что абсолютно все «прогрессивные» модели Lada такие, как X-RAY, Vesta, Largus (рис. 1) собираются на платформах завода Renault, французской автомобильной компанией, которая до недавнего времени являлась основным истоком и катализатором производства. В связи с этим на данный момент оцениваются эти риски, оцениваются возможности и ресурсы, которые требуются для запуска этих моделей, и самое главное – нацеленность Renault и других поставщиков продолжать отношения с АВТОВАЗом. Если в этом не будет уверенности, то смысла запускать производства этих автомобилей, наверное, нет [1].



Рисунок 1 – Lada X-RAY и Vesta

На текущий момент пока только ведутся разговоры о том, каким образом будет удерживаться состояние производства, чтобы оно хотя бы не откатилось по качеству и стандартным меркам на десять – пятнадцать лет назад. Правительство Российской Федерации приняло решение о том, что в ближайшее время будет выделена финансовая поддержка из бюджетных средств, а это около двадцати миллиардов рублей, часть которой будет направлена на льготные кредиты. Однако подобная мера, к сожалению, не решит проблему, а лишь только продлит время простоя.

Первые признаки начавшейся деградации уже начинают отчётливо проявляться. Например, руководство ВАЗа заявило, что с этого момента LADA Niva, Granta (рис. 2) будут выпускать исключительно в «упрощённой» комплектации. «Упрощённость» здесь заключается в отсутствии ABS, подушек безопасности и системы эра-глонасс. Остались электроусилитель руля, передние электростеклоподъемники, крепления Isofix, бортовой компьютер, центральный замок, аудиоподготовка, 14-дюймовые стальные колеса на штампованных дисках.



Рисунок 2 – Lada Granta в «упрощённой» комплектации

Что касается производства завода «Лада Ижевск», где производят «люкс-модели» Vesta, то их производство пока приостановлено, равно как и производство Largus и X-RAY. А о намеченном плане выпуска рестайлинговой Vesta речи больше не ведется. Антон Шапарин, вице-президент Национального автомобильного союза, ведет речь о создании новой платформы, для новых моделей Lada с целью их автономного производства. Для того, чтобы производить автомобиль, нужна платформа, запчасти, кадры, технологии, производственные линии. Из перечисленного есть только производственная линия, и то не настроенная на производство каких-либо автомобилей, кроме тех, что собирали при предыдущем владельце, компании Renault. Необходимо будет несколько лет разрабатывать платформу, это будет стоить больших денег, нет уверенности, что у АВТОВАЗ есть инженерные компетенции, для разработки такой платформы.

Таким образом, трудно однозначно оценить дальнейшее направление деятельности АВТОВАЗ. Сильная зависимость от глобального мирового автопрома и отсутствие собственных опытных разработок, которые могли бы позволить сгладить существующие проблемы, смогут лишь усугубить будущее автомобильной промышленности России, и никакие бюджетные деньги не помогут исправить ситуацию. На данный момент существует надежда на то, что Китай будет положительно расположен в отношении кооперативного сотрудничества с ВАЗом, что может поспособствовать выведению автомобилей на новый уровень.



## **Список использованных источников:**

1. Киселева Р.А. Корпоративная история ОАО «АВТОВАЗ». Выпуск 3 серия «Творцы АВТОВАЗа». – Тольятти, 2009. – 336 с.

© Максимчук С.П., Леванова Е.А., 2022

УДК 747.023.9

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО КАМНЯ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ИНТЕРЬЕРА**

Макурина С.И., Корнеев А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время создается множество новых материалов и технологий их обработки. Это способствует появлению интересных дизайнерских решений и улучшает производство различных объектов интерьера.

Для человека немаловажно комфортное устройство предметно-пространственной среды, т.к. интерьер помещения может значительно влиять на настроение и состояние человека.

По степени «активности» элементы интерьера можно разделить на пассивные и активные. Пассивные выполняют исключительно декоративную функцию в интерьере, а активные представляют собой составную часть архитектурной конструкции и выполняют конкретные функции. Мы рассмотрим активные элементы интерьера [1].

Одна из ведущих тенденций современности – использование экологичных материалов. Большую популярность сегодня набирают искусственные камни, которые наделяют интерьер акцентами благородного и стильного дизайна.

Под искусственным камнем подразумевается композиционный материал, имитирующий природный камень. Он может иметь различное цветовое разнообразие и не уступать натуральному камню в эксплуатационных свойствах. На сегодняшний день существуют различные виды синтетической каменной продукции, на основе полиэфирных смол и наполнителя из крошки природного камня, облицовочные изделия из цветных бетонов с рельефом поверхности и цветом, приближёнными к натуральному камню, искусственный акриловый камень, композитный материал на основе гипса. Отличительной особенностью данных материалов является то, что в большинстве своем изделия из него изготавливают методом «холодного литья» [2].

К преимуществам таких материалов можно отнести:

высокую прочность (может не уступать натуральному камню, иногда даже стали или железу);

влагостойкость (высокий показатель, материал не реагирует на изменение влажности, не подвержен поражениям грибков и плесени);

химическую стойкость (высокий показатель, возможно использовать изделия из подобного материала в агрессивной внешней среде и тяжелой химии);

пожаробезопасность (материал не горюч и имеет низкую теплопроводность);

исключительную ремонтпригодность (повреждения искусственного камня любой степени легко можно отреставрировать);

эстетичность (способность имитировать натуральный камень, наличие большого количества цветовых вариаций) [3, 4].

Рассмотрим следующие варианты применения искусственного камня в интерьере (рис. 1).



Рисунок 1 – Варианты применения искусственного камня в интерьере: а) обеденный стол; б) кухонная столешница; в) мойка; г) кухонный фартук; д) подоконник; е) камин; ж) лестница; з) умывальник; и) ванна; к) душевой поддон.

Обеденные столы (рис. 1а). С помощью искусственного камня возможно создавать эксклюзивную и нестандартную мебель на любой вкус. Сочетая композит с другими материалами (например, деревом), получаются популярные и очень эстетичные изделия. Наиболее актуальны в наше время столы в техниках терраццо и мрамор, имитирующие природные мотивы с зернистой структурой. В современном интерьере также часто присутствуют барные стойки и журнальные столы из акрила или кварцевого агломерата.

Кухонные столешницы (рис. 1б). Искусственный камень позволяет создавать интерьеры с идеально ровными блестящими поверхностями и различными цветовыми решениями. Преимущество кварцевого агломерата заключается в производстве из натуральной кварцевой крошки. Изделие на его основе на 93-97% состоит из природного материала, остальной состав представляет собой полиэфирную смолу и натуральные красящие пигменты. Столешницы из акрилового камня возможно склеить без видимых швов, они имеют зеркальный эффект. Изделия могут быть выполнены в различных формах. Одна из новых тенденций последних лет – это полупрозрачный искусственный камень с подсветкой. Изделия из акрила и кварца устойчивы к влаге, бытовым красителям и механическим повреждениям. Они долго служат и не требуют сложного ухода. В случае

повреждения поверхности, ее несложно отреставрировать без демонтажа, например, путем шлифовки.

Мойки (рис. 1в). Такие изделия из искусственного камня не допускают просачивания воды в стыках и практически бесшумны. Акрил обладает антибактериальными свойствами: в материале отсутствуют поры, а значит, в нем не могут размножаться бактерии и образовываться запахи. Возможно интегрировать мойку в столешницу без швов.

Кухонные фартуки (рис. 1г) – это еще одно дизайнерское решение, для которого часто используется искусственный камень. Изделия получаются легкими и без проблем монтируются в вертикальном положении, защищая стены вдоль всей рабочей зоны. Материал неприхотлив в уборке. Каменный фартук легко и плавно соединяется со столешницей, создавая гармоничную поверхность с отсутствием швов.

Подоконники (рис. 1д). Привычное мнение, что подоконник – это едва заметная и мало важная деталь интерьера. Но все меняется, когда он становится ярким дизайнерским акцентом при оформлении искусственным камнем вместо стандартного ПВХ. Изделия могут выполняться в нейтральных пастельных тонах, а также имитировать натуральный камень с крупным зерном или повторять стиль кухонной столешницы.

Камины (рис. 1е). Такие предметы роскоши и символы домашнего уюта тоже возможно создать с помощью имитации натурального камня. Природную красоту натурального камня возможно повторить с помощью искусственного аналога, кроме того, это поможет сэкономить бюджет.

Лестницы (рис. 1ж). В большинстве заведений лестницы изготовлены из искусственного кварца или акрила. Использование композитных материалов удешевляет ремонт помещений, и даже может снижать нагрузку на здание. Изделия устойчивы к механическим воздействиям, загрязнениям и не впитывают влагу благодаря непористой структуре.

Умывальники (рис. 1з). С помощью акрила возможно получить умывальник практически любой формы и интегрировать его в общий дизайн помещения.

Ванны (рис. 1и). Композитный материал создает идеально ровную поверхность, приятную на ощупь и простую в уходе. Изделия обладают низкой шумо- и теплопроводностью, это способствует поглощению звуков и сохранению тепла. Ванны из искусственного камня получаются без стыков.

Душевые поддоны (рис. 1к). В современных дизайнерских проектах студий часто используются каменные поддоны различных цветов и форм (прямоугольной, квадратной и даже пентагональной), которые передают массивность и природную мощь натурального материала. Зачастую, для создания изделий применяют листовую акриловый камень, с толщиной листа 12 мм. Он значительно устойчивее кафеля к ударам и излому [5].

Таким образом, проведенная работа показала, что различные интерьерные изделия, изготовленные из искусственного камня, обладают высокими физико-механическими и эстетическими свойствами.

#### **Список использованных источников:**

1. Береснева В.Л., Корнеев А.А. Исследование возможностей использования новых композиционных материалов для изготовления элементов интерьера. В сборнике: Современные производственные технологии изготовления художественно-промышленных изделий из конструкционных материалов. Сборник трудов научно-технического семинара. Москва, 2021. С. 4-8.

2. Береснева В.Л., Корнеев А.А. Использование искусственного камня в формообразовании объектов интерьера. В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020», сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 2020. С. 80-83

3. Шайхиева К.М. Использование искусственного камня в строительстве// Трибуна ученого. 2022. № 2. С. 119-123.

4. Шишакина О.А., Паламарчук А.А., Кочуров Д.В., Аракелян А.Г. Характеристика материалов для внутренней и наружной облицовки зданий и сооружений// Международный студенческий научный вестник. 2019. № 1. С. 46.

5. Искусственный камень в интерьере [Электронный ресурс]. – Режим доступа: свободный <https://dzen.ru/media/blogtamby/iskusstvennyi-kamen-v-interere-10-dizainerskih-idei-dlia-uiutnogo-jilia-5fcd3e10c26ad131b629054b> (29.10.2022)

© Макурина С.И., Корнеев А.А., 2022

**УДК 745/749**

### **СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ИЗДЕЛИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МОТИВА ЦВЕТУЩЕГО МАКА**

Малахова Е.В., Куликова М.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мак – это цветок, заслуживший достаточно неоднозначное мнение у людей. Он выглядит красиво и местами даже привлекательно, маняще, но в мифах и традициях не всегда ассоциируется с чем-то положительным. Тем не менее в современном, более свободном от предрассудков мире, этот цветок больше всегда встречается под символикой женской истиной

красоты, благополучия и спокойствия. Этот растительный мотив, что не удивительно, часто используются в мире искусства. Он изображен на многих полотнах художников, на фарфоровых изделиях и тканевых тоже. Сегодняшней темой моей статьи стало использование растительного мотива цветущего мака в различных изделиях как декоративно-прикладного искусства, так и в мире моды. В этой статье будет описано, где и что символизировал цветок мака, где он может использоваться, а также как у меня получилось изготовить изделие с использованием этого цветка.

Соцветие мака стали использовать в декоративных целях ещё в эпоху античности. Эти цветы можно встретить в древнегреческой и других известных мифологиях. Например, в одной из легенд греческой мифологии, мак становится созданием бога Гипноса. Гипнос сотворил этот уникальный цветок специально для прекрасной богини Земли, Деметры, поэтому именно её традиционно изображают с маковым цветком в руках. Для египтян мак служил символом женской красоты и молодости, но в то же время, являлся символом плодородия. На свадьбах, в Египте, одежду молодожёнов украшали цветами мака, чтобы боги наделили их детьми. В культуре Востока алый цветок стал символом радости и вечной любви. В Древнем Китае цветок символизировал красоту, спокойствие, свободу от суеты.

В современности цветок мака уже не ассоциируется с кровавыми событиями, как это было раньше. Это элегантные, завораживающие цветы, за которыми хочется наблюдать и любоваться ими каждый день.

Растительный мотив цветущего мака очень часто используются в искусстве. В своих произведениях их изображают как профессиональные деятели искусства, так и начинающие. Например, мак достаточно популярен и часто встречается в мире моды. Его используют при украшении шляп. Благодаря этому цветку, любая шляпа будет выглядеть стильно и аккуратно. Мак не может не встречаться в бижутерии. Сейчас в моде нестандартные формы, яркие цвета, крупные детали. Серьги с подвесками-маками или кольцо прекрасно дополняют вечерний образ.

Современные дизайнеры создают невероятно красивые композиции в своих образах, в основу которых положен образ мака. Они играют с цветом, формой, текстурой, создавая прекрасные наряды, например, Джорджина Чапман и Кэрен Крейг в своей коллекции весна-лето 2015. На объемных, волнующихся по всему телу платьях объемные цветы мака Marchesa расцвели пышно и ярко. Для их изготовления были использованы лоскуты из органзы винных оттенков и вышивка блестящим черным стеклярусом.

Не остался равнодушным к макам и Карл Лагерфельд. Он также отдал предпочтение объемным цветам, украсив ими платья из коллекции Chanel сезона весна-лето 2015. Искусственные цветы для коллекции создали мастера из Lemarie, ремесленной мастерской, которая специализируется на ручном изготовлении цветов.

Мировые знаменитости тоже не оставляют маки без своего внимания. На последнем балу Института костюма маки были замечены на нарядах Сары Джессики Паркер, Анны Винтур и Поппи Делевинь, а в 2013 году многие запомнили появление Мишель Обамы в платье с маками Tracy Reese.

Изучая тему использования мака в прикладном искусстве и его символику в нем и в культуре в целом, мне пришла идея к созданию своего декоративно-прикладного изделия. Моим решением стало создать коллекцию из 5 декоративных шкатулок с использованием растительного орнамента цветущего мака. Эти шкатулки можно использовать для хранения различной бижутерии, бриллиантов, семейных реликвий, женских и мужских украшений. Маки в моих шкатулках символизируют женскую красоту, любовь, а также богатство.

Для украшения шкатулок цветами мака была использована такая техника декорирования предметов как декупаж. Декупаж – это техника, основанная на присоединении рисунка, картины или орнамента (обычно вырезанного) к предмету, и далее, покрытии полученной композиции лаком ради сохранности, долговечности и особенного визуального эффекта.

Из статьи «Что такое декупаж и откуда он появился» от «Ярмарки мастеров» я узнала, что истоки декупажа восходят к Средневековью. Как вид искусства он первый раз встречается в конце 15-ого столетия, а именно, в Германии, где вырезанные изображения стали использоваться для украшения мебели. Пик популярности декупажа настал в XVII веке в Европе, когда в моду вошла мебель в китайском или японском стиле. К середине XIX века это увлечение стало массовым. В основном для работ использовались романтические мотивы в виде изображений цветов, простых, поэтических сценок, фигурок и маленьких ангелов. Из Англии декупаж перекочевал в Америку, где был широко популярен между Первой и Второй мировыми войнами.

Сейчас эта старинная техника вновь стала модной и широко распространена в различных странах при декорировании сумочек, шляпок, подносов, ёлочных украшений, солнечных часов, шкатулок, посуды, упаковок и т.д., а также при создании эксклюзивных предметов интерьера, при оформлении одежды и изготовлении модных аксессуаров.

Создание шкатулок состояло из нескольких этапов. Первым этапом стала подготовка шкатулок к их декорированию. Перед тем как приступить к технике декупажа, была выравнена поверхность шкатулок с помощью наждачной бумаги, убрана лишняя грязь и нанесен специальный грунт для декупажа фирмы TAIR. После этой процедуры я наносила основной цвет. Основным цветом шкатулок стал – черный цвет. После началось покрытие поверхности шкатулок акриловыми красками фирмы «Ладога». До нанесения дизайна, был использован кракелюрный лак от фирмы olki. Сначала наносился зеленый цвет, далее черный. Все трещинки, оставшиеся после обработки (то есть маленькие трещинки, не поддавшиеся обработке)

создали эффект перелива. После того как весь лак и краски высохли мною был подобран дизайн для шкатулок, создана композиция из изображений мака на крышках шкатулок. На данном этапе использовалась исключительно рисовая бумага (то есть изображения были на рисовой бумаге). Следующим этапом стало нанесение мотива мака, то есть, нанесение рисунка на поверхность шкатулки. Перед этим был нанесен клей ПВА от фирмы STAFF, а после произведено покрытие шкатулки рисунком. Рисовая бумага после наложения повторно покрывалась клеем, тем самым это позволило выровнять рисунок по поверхности шкатулки. Далее был нанесён слой лака. Некоторые места на поверхности шкатулки были подкрашены красками той же фирмы и того же типа. Последним этапом стало покрытие внутренней поверхности шкатулок бархатом. Вся внутренняя часть шкатулок была покрыта бархатной бумагой зеленого и красного цвета при помощи клея момента.

Таким образом, в своей коллекции мною был использован растительный мотив цветущего мака используя технику декупажа. Благодаря использованию данного мотива мне удалось создать вокруг своих шкатулок символику богатства, женской красоты и любви.

#### **Список использованных источников:**

1. Алла Макарова «Мак в мифах и легендах»  
<https://artmaki.su/cvety/cvety-v-legendakh-mifakh-i-skazkakh/mak-v-skazkakh-i-legendakh.html>

2. Гутник Иван, Милонова Анастасия «Мак: неизвестное – об известном»  
<https://infourok.ru/nauchnoissledovatel'skaya-rabota-mak-neizvestnoe-ob-izvestnom-1083002.html>

3. Модный журнал Vogue «Красный мак как символ»  
[https://vogue.ua/article/fashion/maki\\_symvol\\_pamyati5928.html](https://vogue.ua/article/fashion/maki_symvol_pamyati5928.html)

4. Патриция Наве Черутти «Декупаж. Декоративная отделка предметов интерьера, посуды, аксессуаров»

© Малахова Е.В., Куликова М.К., 2022

#### **УДК 39**

### **ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О РУССКОМ НАРОДНОМ КОСТЮМЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Мамедова П.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Многие исследователи, такие как А.В. Бакушинский, И.Я. Богуславская, Г.К. Вагнер, В.М. Василенко, В.С. Воронов, Н.Т. Климовой,

А.М. Решетова, В.С. Старикова, Л.П. Сычева и другие посвятили себя изучению народной культуры и ее специфики, стремясь показать всю значимость народного искусства, не только как части истории, но и как уникального памятника русской культуры.

Но ничто не может продемонстрировать этническое своеобразие той или иной культуры так, как народный костюм. Целый ряд научных деятелей (Г.С. Маслова, Ф.М. Пармон, Р.М. Кирсанова и другие) делали акцент именно на нем, потому что именно народный костюм наиболее полно отражает народную традицию, ее развитие и изменение, выделяя при этом принципы художественного построения наряда.

Народная одежда, помимо эстетической и утилитарной, практической (защита от негативного воздействия окружающей среды) функций, маркировала социальный статус и определяла соответствующее отношение со стороны общественности. Е.Е. Левкиевская в качестве подтверждения вышесказанного приводит внешний образ героини Л. Орловой из фильма «Светлый путь»: «...одежда героини...подчеркивает изменение ее социального статуса – от забитой провинциальной девушки в платке и «крестьянском» платье к передовой стахановке в городском костюме, с модной прической».

Неповторимая манера исполнения народного костюма характеризует специфику отдельного региона, поэтому не говорить о народном костюме применительно к русской традиции не представляется возможным. В силу многообразия локальных традиций России, единого костюмного комплекса русских не существует.

Обращение к народной культуре, а, соответственно, и народному костюму в значительной степени было связано с зарождением романтизма в России. Царствующая в этот период общественно-политическая обстановка, общенациональный подъем после Отечественной войны 1812 года, обострение личного самосознания – все эти факторы обусловили интерес к предметам культурного наследия. В связи с чем проводилась национальная политика Российского государства, целью которой было привлечь как можно больше людей к изучению образцов «русской старины».

Вне зависимости от временного и исторического контекста, народный костюм активно используется в авторском творчестве. Любая интерпретация, как правило, подразумевает некий «отход» от первоисточника и включает в себя свободное авторское видение.

Воплощение русского народного костюма в авторском творчестве зависела от целей проекта. В этнографических рисунках народный костюм той или иной губернии прорисовывался с максимальной точностью и детализацией. Так, например, если мы обратимся к этнографическим рисункам И.Я. Билибина, то увидим, что открытки из серии «Северные женские наряды»: «Замужняя женщина Олонецкой губ. Каргопольского уезда», «Вологодская молодуха в праздничном наряде», «Замужняя карелка



в шубе. Тверск. губ. Весьегонского уезда» и т.д. представляют собой этнографически точные зарисовки, но в тоже время в них мы видим сочетание традиций лубка и графики модерна. То есть этнографический рисунок, при всей его точности у Билибина это воплощение его мировоззренческой позиции по отношению к понятию народность. Однако при сравнении его этнографических рисунков со сказочными иллюстрациями мы видим, что несмотря на знания о народном костюме в книжной графике Билибин не воспроизводит костюм точно. В сказках мы видим его фантазию на тему народного костюма, некий обобщенный образ.

В авторском творчестве интерпретация народного костюма шла в двух направлениях.

Первая была связана с костюмами высших слоев допетровской эпохи, так называемый «боярский» стиль, ориентированный на костюмы знати эпохи Алексея Михайловича.

Вторая воплощает в себе некий обобщенный образ русского народного костюма. В основе данного стереотипа лежит костюм Русского Севера, который считался заповедником русской культуры и был лучше изучен к моменту формирования рассматриваемых представлений о костюме.

Этот же стереотип продолжал формироваться на протяжении XX века, когда народный костюм ушел из жизни. Процесс формирования происходил прежде всего под влиянием кинематографа. Но это был не единственный источник, повлиявший на представление общества о русском костюме. Так, например, были народные хоры – у которых сценический костюм создавался на основе неких представлений о народной одежде; были спектакли о жизни деревни и детские спектакли-сказки, в которых присутствовал некий вариант народного костюма. Но кинематограф в данном случае занимал доминирующую позицию. В настоящее же время в данный процесс добавилась реклама, что привело к образованию массового представления о костюме в народной традиции.

Достаточно вспомнить экранизацию фильма «Морозко» 1964 года. Костюм Морозко напоминает боярский костюм: шапка, пара сапог, кафтан, выполненные из сукна, голубой атласной ткани с отливом и украшенные мехом и разноцветными камнями с бисером. Конечно, наряд в кинематографе воспроизводится достаточно условно: дорогую ткань вымещает более дешевая, драгоценные камни и украшения заменяются бисером, стразами, разноцветными аппликациями, натуральные меха заменяются искусственными. Тем не менее стилизация под боярский стиль прослеживается очень четко.

Одежда Иванушки и Настеньки также представляют собой стилизацию под народный костюм. Героиня одета в голубой сарафан с белой рубахой. В основе такого костюма лежит северный сарафан. Но мы видим, что на Настеньке лапти, хотя с праздничным сарафаном носили

сапоги либо туфельки на небольшом каблуке. Ну и конечно же, для гармоничного завершения образа голову Настеньки покрывает красный платок в белый горох. В реальности на Севере голову девушки украшала золотошвейная или жемчужная повязка, а если и платок, то уж никак не в горох. Также мы видим, что на Настенке отсутствует пояс, повязываемый поверх сарафана. Это совершенно недопустимо в этнографической реальности.

Иванушка одет в белую подпоясанную рубаху-косоворотку с вышивкой по горловине и манжетам, штаны темного цветом свободного кроя и ярко красные сапоги. Интересен следующий момент: красные сапоги являются элементом того самого боярского стиля, но никак не деревни, где были бы черные сапоги. Таким образом, подобный стереотип объединяет в себе элементы разных локальных традиций с авторскими представлениями о народном костюме.

Причем, аналогичные стилизации под народный костюм являются частым явлением и присутствуют во многих других сказках, как в ранних произведениях кинематографа («Царевна-лягушка»), так и в более поздних, современных формах («Последний богатырь»).

Безусловно в фильмах-сказках этнографическая точность не обязательна. Цель костюма – показать зрителю некий сказочный, волшебный мир, и при этом создать образ, этнографическая принадлежность которого будет узнаваться зрителями. Костюм позволяет передать индивидуальные смыслы, которые закладывает в образ героя сам режиссер. Именно одежда создает определенную атмосферу, помогает зрителю понять авторскую идею.

Совершенно другая ситуация с фильмами исторического характера. Экранизация произведений, связанных с определенной исторической эпохой. Остановимся на кинокартине «Барышня-крестьянка» 1995 года режиссера Алексея Сахарова, созданной по мотивам повести А. С. Пушкина, и рассмотрим наряд Лизы. Европейская мода того времени передана в фильме достаточно точно, а вот с народным костюмом ситуация иная.

Стоит упомянуть, что действия кинокартины разворачиваются в одной из отдаленных губерний. Это не может быть Русский Север – там не было крепостного права, и это не может быть северо-запад – он близко к столице к Санкт-Петербургу, вероятно, скорее всего, что это Поволжье или Юг. В связи с этим, рассмотрим момент, когда Лиза переодевается в крестьянку и, соответственно, использует народный костюм начала XIX века, который по идее должен быть этнографически точным. Как бы не романтична и оторвана от реальной жизни была дворянская барышня, но она должна была видеть в чем ходят ее крестьяне. Кроме того, костюм ей помогает шить ее горничная, которая сама ходит в таком наряде. Однако созданный художником по костюмам наряд далек от этнографической

реальности. В Поволжье носили косоклиный сарафан, чаще всего с епаничкой, в то время как Лиза предстает перед нами лишь в некой современной адаптации сарафана. На Юге носили поневу, в редких случаях – юбку-андорак поверх белой холщовой рубахи. Затем сверху надевали высокий передник и запон. О сарафане в народном костюме Юга не может быть и речи. Что же касается рубахи, то она тоже не соответствует этнографическим реалиям: на Лизе очень тонкая ткань, которая никак не перекликается с прочными уплотненными холщовыми рубахами. Причем, рубаха Лизы имела многочисленные сборки и образовывала на плечах некое подобие воланов, что не характерно для рубахи того времени, которая имела прямой туникообразный крой без плечевых швов. На интернет-странице Сарапульского музея хранится статья «Одежда народов Поволжья: русский народный костюм», где автор пишет: «До середины XIX века русские женщины носили в основном белую льняную или посконную (конопляную) рубаху, украшенную вышивкой или узорным ткачеством, вставками кумача, реже ситца». Яркая орнаментированная вышивка, которая была неотъемлемым элементом и защищала своего владельца от недугов тоже находит своего отражения. Отсутствует и пояс, который являлся обязательным атрибутом одежды.

Еще один пример связан с использованием народного костюма в фильмах претендующим на некий историзм. Они рассказывают о конкретном месте и конкретной исторической эпохе, то есть по логике должны скрупулезно передавать этнографические реалии. Обратимся к фильму «Жила-была одна баба». Действие фильма разворачивается в Тамбовской губернии начала XX века и повествует о крестьянке Варваре, о ее сложной судьбе и всего народа того времени. Автор пытается воссоздать ту этнографическую реальность, о которой рассказывает в своей работе, поэтому важным моментом в проработке данной концепции является народный костюм как маркер определенной местности. В своем труде «Русский народный костюм Ф.М. Пармон пишет: «Крестьянский женский костюм Тамбовщины конца XIX – начала XX вв. состоял из холщовой рубахи, поневы, передника, пояса, навесных украшений, головного убора и обуви.

Шушунчики и шушпаны – характерная одежда для тамбовского костюма. Шушунчик – праздничная одежда, изготавливаемая из холста. Эта туникообразная одежда с неглубоким нагрудным разрезом. Низ шушунчика являлся декоративным акцентом всего костюма: полосы крашенины и узорное ткачество придавали специфическое состояние костюму. Такой же конструкции был и шушпан, но длиннее и с рукавами, вырез горловины – прямоугольный, треугольный или округлый. По низу подола и рукавов повседневный шушпан украшался узкой полоской плетеной тесьмы, а праздничный, кроме того, декорировался широкой полоской узорного

ткачества. Носили здесь также зипун, свиту, полушубок, тулуп, встречались в быту также безрукавки – из овчины или текстильных материалов.

К началу XX в. помимо традиционных головных уборов стали носить также покупные фабричные платки <...> и изготавливались, как правило, из фабричных тканей, сочетая в себе кофту (вместо рубахи) и юбку или сарафан».

Теперь обратимся к тому, как автор воспроизводит тамбовский костюм в своем творчестве. В одной из сцен, где Варвара разбирает сено, мы видим на ней вместо поневы косоклинный сарафан. В другой сцене Варвара уже предстает перед нами в якобы поневном комплексе, но он далек от этнографической точности. Рубаха, одетая поверх поневы выполнена в голубоватых оттенках вместо красных, которые были наиболее предпочтительными, отсутствует даже малейший намек на использование поликов, которые применяли повсеместно для расширения объема одежды. Как правило, прямые полики все же наиболее характерны северным народам с их сарафанами, в поневном же комплексе преимущественными были косые полики, которые служили также декоративным элементом и отличались по цвету и орнаменту от самой рубахи. В рубахе Варвары ткань достаточно цельная, без каких-либо вставок, с цветочным орнаментом по всей площади, что совершенно не перекликается с этнографической действительностью. Даже сама понева в фильме представлена однотонной тканью. Хотя в народной традиции она декорировалась, по крайней мере, ее низ, так как основная часть юбки была закрыта передником, поэтому виднелась только нижняя часть, которую всегда декорировали цветной тесьмой или орнаментом. Пояс и передник как обязательные элементы поневного комплекса отсутствуют. Навесные украшения в образе Варвары тоже не используются. На голове платок, по всей видимости, фабричный, который к началу XX в. приобрел невиданную популярность и надевался куда как чаще традиционного головного убора, которым выступала сорока. На ногах носили в основном лапти косога плетения, но на героине мы видим короткие черные сапожки на каблучке, что является свидетельством заимствования городской моды.

Таким образом, народный костюм в кинематографе изображается достаточно условно, являясь неким усредненным вариантом, вобравшим в себя характерные черты того времени. Автор явно не преследует цели к воссозданию этнографической точности в костюме, а наоборот ссылается на стереотип, некий обобщенный образ. Причем, в авторском творчестве намечены две линии ориентированности: на непосредственно народный костюм Русского Севера для выходцев из простонародья и на наряд допетровской эпохи для изображения одежды высших слоев.

#### **Список использованных источников:**

1. Левкиевская Е. Е. Народная одежда. Семантика и прагматика // Сайт cyberleninka.ru

2. Добровольская В.Е. Народный костюм и современная одежда: знаковые функции в прошлом и настоящем // Функционально-структурный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора // Сайт oaji.net
3. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. М.: Наука, 1984.
4. Богатырев П.Г. Функции национального костюма в Моравской Словакии // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.
5. Пармон Ф.М. Русский народный костюм, 1994.
6. Сарапульский музей. Одежда народов Поволжья: русский народный костюм // Сайт vk.com/miksp
7. Значение поликовой рубахи // Сайт arina-nikitina.ru
8. Косоклиный распашной сарафан // Сайт season.ru
9. Красна женщина «синяками»: как в старину одевались северянки, чтобы быть в центре внимания // Сайт 29.ru
10. Маслова, В. А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2004.
11. Бобрихин А.А., Егорова С.И. Проблема интерпретации народного костюма в дизайне // Концепт. – 2014.

© Мамедова П.С., 2022

УДК 39

## **ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА «ВОСТОКА» В ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Мамонова П.Е.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Слово «восток» многозначно. В географическом смысле – это одна из четырех сторон света, где восходит солнце [1]. В традиционной культуре восток противопоставлен западу, как место восхода и захода солнца соответственно. Данное противопоставление связано с оппозицией хороший – плохой, где Восток связан с понятием святости, праведности, справедливости, изобилия и благополучия. Именно поэтому принято считать, что восток – это жилище Бога. Движение с востока на запад рассматривается как положительное. Более того, восток связывается с понятием начала, поэтому многие хозяйственные действия (пахота, сев) принято было начинать с восточной стороны. На восток обращены алтари храмов, красные углы изб, на восточную стену вешают иконы [2].

Однако помимо мифологической основы, которая влияла на формирование понятия «Восток» в русской традиции, на него оказывало существенное воздействие и историко-географическое представление о восточных землях.

Для русских Востоком считались земли Ближнего, Переднего, Среднего и Дальнего Востока, а также Индия, которая является страной Южной Азии. Однако совсем не все вышеперечисленные территории сыграли роль в формировании представлений о Востоке в русской традиционной культуре.

Далее речь пойдет о том, как взаимодействие представителей различных стран востока с русскими повлияло на формирование образа «востока» в русской культуре.

Первые контакты Руси с Востоком могут быть обнаружены еще в IX в., когда на Волжском водном пути процветала торговля с Индией и странами Ближнего Востока драгоценными камнями, благовониями, специями, цветными шелками, золотой парчой и аксамитом, а также легкими и прозрачными искусно и пестро окрашенными тканями [3]. На этом пути русские купцы проходили через земли Хазарского каганата и Волжской Булгарии, также воспринимаемые как восточные земли. Востоком считались и земли Золотой Орды. Однако самым «восточным востоком» для русских в этот момент была загадочная Индия.

Среди песен Древней Руси, упоминающих далекую Индию есть песня «Индрик-зверь», относящейся к IX-XIII вв.:

А и где то бы, слышно, глупому жить,  
Да глупому жить, неразумному?  
А и где, слышно, есть Индей-земля,  
Индей-земля, всё богатая?  
Как и много там злата-серебра,  
Да на больше того доброго земчуга.  
Во Индей-земле степя дикие,  
Степя дикие, леса темные.  
Да во тех лесах живет Индрик-зверь:  
На нем шорсточка вся земчужная,  
А и грива-хвост позлаченная,  
А копытца у него всё булатные,  
Из ноздрей у него огонь пышет,  
Из ушей у него идет дым столбом [4].

В литературе образ неизведанной Индии фигурирует в книге «Хождение трех иноков» XIII в. Текст делится на две смысловые части: описание путешествий иноков Феофила, Сергия и Игиина к месту, где кончается небо у железного столпа, и рассказ Макария инокам о своей жизни. Восточная страна, с одной стороны, представлена, как место множества неудач, обрушившихся на монахов по вине негостеприимных

туземцев. С другой же – является последней «человеческой» страной, потому что за ней идут уже земли фантастические [5].

В период существования Золотой Орды торгово-экономические связи с Индией оставались устойчивыми и разнообразными. Благодаря торговому потоку через Центральную Азию, низовья Волги и Дона на Русь ввозились такие пряности, как перец, корица, имбирь, мускатный орех. Монгольские завоеватели наладили контакт с Поволжьем и северной Индией, которую они захватили, также поспособствовали появлению представителей Руси в Передней Азии и Египте, хорошо изученных индийцами.

В самой столице Орды, Сарай-Бату, русские и индийские «гости» имели свои базары и располагались неподалеку. О русских в Индии написано во многих источниках. Согласно «Туглак-нама», они (наряду с монголами и греками) занимали важное положение в армии Гази Малика, который узурпировал власть в Дели в 1320 г. Нет никаких сомнений в том, что эти солдаты были татарскими рабами. А русские красавицы-рабыни вдохновляли поэта Амира Хосрова Дехлеви, писавшего, что они «холодные, как лед». К этому периоду относится и первое упоминание русскими источниками таинственной южноазиатской державы. В новгородской и псковской летописях 1352 г. говорится о чуме: «Неции глаголют тот мор пошел из Индийской страны, от Солнца-града» [5].

В то же время в духовных грамотах московских князей XIII-XV вв. говорится о дорогостоящем экспорте китайского фарфора и восточной поливной посуды либо в качестве посольских даров, либо в качестве импортного товара, прибывающего в Московию с торговыми караванами. К появлению восточных товаров на Руси приводили и военные столкновения, поэтому китайский фарфор мог попасть на Русь через Орду [6].

Следы Золотой Орды можно заметить и в диковинных растениях, привезенных на Русь из подвластных татарским правителям земель. Это были дыни, тыква, купленная у персов, и болгарский перец и баклажаны, привезенные из Турции.

Также влияние восточных кочевых традиций наиболее ярко проявилось в военной сфере, когда русские князья стали вооружать свои дружины по татарскому образцу, и в социально-бытовой, когда русские бояре и князья переняли некоторые черты жизни ханов и беков, которых видели в Орде. Парчовые халаты, атласные шаровары, сафьяновые сапоги, – все это стало неотъемлемой частью реальности обеспеченного русского человека, как и украшение лошадей парчовыми седлами и соколиная охота. Татарское или монгольское происхождение имеют многие азартные игры. Зернь, чехарда, игра в бабки и шахматы появились на Руси после XIII в. В былине о Ставре Годиновиче жена главного героя, Василиса Микулишна, переодевшаяся татарским послом, обыгрывает киевского князя в шахматы и освобождает любимого мужа из темницы [7].

После освобождения Руси от монголо-татарского ига важнейшими торговыми центрами Поволжья становятся Казань и особенно Астрахань, которая имела многочисленные связи со Средней Азией, Ираном и Северной Индией. Здесь находилась временная стоянка индийских купцов, потому что в Москву и Казань индийские товары поступали именно от этих купцов.

В XVI в. Русь стала активно обмениваться драгоценными дарами с посольствами Персии и Турции.

Также для расширения торговых связей дружины Киевской Руси отправлялись осваивать южные берега Каспийского моря, а купцы выходили в Персидский залив и совершали плавания с товарами в направлении порта Ганьфу (Гуанчжоу) в Китае.

Итак, благодаря взаимодействию Руси и стран востока, начал формироваться образ богатой и далекой восточной земли.

Афанасий Никитин в своем «Хождении за три моря» пишет о дворце индийского султана, по стенам которого «резьба да золото», о пристанях по берегу Индийского моря, изобилующих драгоценными камнями, специями и диковинными животными – слонами. Китайская же пристань славится своим фарфором. Никитина поражает богатство здешнего султана, совершающего тожественный выезд на слонах, «наряженных в булатные доспехи, с башенками, да и башенки окованы».

В конце XVI-XVII вв. в России началось освоение Сибири и пограничных земель. Интерес к востоку актуализировался при контактах как с коренными народами Сибири, так и с монголами и китайцами. Есть сведения, что еще в 1567 г. в царствование Ивана Грозного казацкие атаманы Иван Петров и Бурнаш Ялычев, побывав в Китае, рассказали о чае. Ко двору царя первый чай прибыл в 1638 г., однако в то время напиток не был широко распространен. Коммерческие же поставки чая в Россию начались с 1697 г. и были прерывистыми до формирования стабильных торговых связей в Кяхте [8].

Однако несмотря на постоянный рост сведений о странах востока, реальные исторические сведения смешивались с вымыслом.

В результате в России начал формироваться своеобразный стереотип о востоке. Особое влияние на этот процесс оказали старообрядцы, которые искали таинственное Беловодье именно в восточных землях, сначала России, а потом и за ее пределами. Беловодье – райская страна, где нет и не может быть антихриста, где живут православные христиане и нет никаких гонений за веру. В Словаре Даля «беловодье» определяется как никем не заселённая, вольная земля [9].

Из-за обильных торговых контактов «восток» для русских всегда представлялся страной богатства, этот стереотип особенно ярко проявляется в опере Римского-Корсакова «Садко», либретто которого



композитор писал в соавторстве с Бельским, Стасовым и другими авторами. В арии индийского гостя создается образ волшебной и богатой земли:

Есть на тёплом море чудный камень яхонт,  
На том камне Феникс – птица с ликом девы.  
Райские всё песни сладко распевает,  
Перья распускает, море закрывает.  
Кто ту птицу слышит, всё позабывает.  
Не счесть алмазов в каменных пещерах,  
Не счесть жемчужин в море полудённом –  
Далёкой Индии чудес.

Восток как страна чудес повлияла и на русские сказки. Переводы 1001 ночи оказались столь популярны, что в репертуаре русских сказочников появляются импровизации на тему арабских текстов. Так, в репертуаре русского сказочника Ф.Н. Свиньина было более 20 арабских сказок [10].

Восток как таинственная и сказочная территория никогда не терял своей значимости для русских, начиная со взаимовыгодных экономических отношений между государствами и заканчивая более современными стереотипами, основанными на рассказах и песнях. Даже подробно изучив обычаи, традиции, искусство Востока, мы не можем избавиться от чувства загадочности, которое дают нам эти земли. А торговые и дипломатические отношения со странами Востока показывают желание обеих сторон привнести что-то из другой культуры себе. Таким образом, очень тесные переплетения и влияния культур друг на друга не ограничивают, а наоборот способствуют формированию определенного взгляда на Восток – место, наполненное шелком, золотом, драгоценностями и невиданными ранее диковинками.

#### **Список использованных источников:**

1. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Малый энциклопедический словарь. Т. 1 Вып. 1: А – Гальванотропизм. – СПб, 1907. – 1055 с.
2. Толстой Н. И. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого. - Москва: Международные отношения, 1995-2014.
3. Нидерле Л. Славянские древности / пер. с чешск. Т. Ковалевой и М. Хазанова. - Москва: Издательство иностранной литературы. Редакция литературы по историческим наукам, 1956.
4. Азбелева С. Н. Исторические песни. Баллады // Современник - Москва, 1986.
5. Шохин В. К. Древняя Индия в культуре Руси (XI - середина XV в.): Источниковед. пробл. // Наука - Москва, 1988. - 333 с.
6. Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII - начала XIX веков // Москва, 2009. - 56 с.

7. Аверкиев С. С. Влияние татар на жизнь русского народа // Научное издание - Казань, 2015.

8. Соколов И. А. Чай и чайная торговля в России: 1790–1919 гг. / М.: Спутник+, 2012.

9. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка // Соч. В.И. Даля. Ч. 1-4. - Москва: О-во любителей рос. словесности, учр. при Имп. Моск. ун-те, 1863-1866. - 4 т.; 29.

10. Свиньин Ф. Н. Избранные сказки Ф. Н. Свиньиной // Подбор текстов, вступ. ст. и коммент. О. Г. Большаковой и В. Р. Дмитриченко; подгот. текстов к печати, предисл., науч. ред. А. С. Лызловой; компьютер. набор Н. Л. Шибановой. - Петрозаводск: Издат-Принт, 2016. - 199 с.

© Мамонова П.Е., 2022

**УДК 391:319,13**

**АНАЛИЗ ТЕНДЕНЦИЙ МОДЫ И ИЗУЧЕНИЕ СПРОСА  
НА ВЫПУСКНЫЕ ПЛАТЬЯ  
ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ИЗДЕЛИЙ**

Мамонтьева А.С.

Научный руководитель Булганина С.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Нижегородский государственный  
педагогический университет имени Козьмы Минина», Нижний Новгород*

В 1718 году при Петре Первом была проведена гулянка по окончанию учебного года выпускниками навигацкой и математической школы в столице. Затем это мероприятие провели в Морской академии в Петербурге в 1719 году. В то время платье не имели разделение на выпускные и праздничные. Впервые выпускные платья появились в середине 18 века. Эти платья носили «выгодный» характер, в них наряжали девушку для привлечения внимания выпускников и среди них найти подходящую партию. Чтобы собрать девушку на такое мероприятие приходилось «финансово тратиться», ведь чем краше и роскошнее девушка выглядит, тем богаче ее семья. В 20 веке часть затрат брал на себя Институт благородных девиц. Именно в этот период роскошные, пышные и элегантные платья сменили однотонные и однотипные платья гимназисток. Обычно они были в черном цвете. Выпускные балы попали под идеологическую репрессию после революции, так как считались пережитками прошлого: выпускники были в повседневной форме. Несмотря на тяжелые годы войны (1941-1945 гг.) выпускники старались сделать так, чтобы этот день запомнили не как печальный момент своей жизни, поэтому одевались празднично. После 50-х годов выпускники одевали школьную праздничную форму. В 70-е годы платья были светлых оттенков и выше колена. В 80-х самоутверждается

понятие «мода», но для выпускниц ещё были ограничения. Цвета все такие же светлые пастельные, но подол уже ниже колен, присутствовала пышность. В 90-е годы выпускные платья подразумевали под собой смешение стилей [1, 3].

Нужно отметить, что с 2000 года выпускное платье имело отличительные детали: оно было без бретелек, присутствовали гофрированные детали, часто с небольшим количеством блестящих украшений, напоминало свадебное платье, с вырезом в виде сердца или в стиле холтер. Девушки часто выбирали фасоны ассиметричных вариантов кроя, например, с одним открытым плечом. Такие платья были в моде около десяти лет. К 2010 году вошли в моду дерзкие варианты платьев: декольте, вырезы по ноге, фасоны с обнаженной спиной. Выпускные платья в 2020 году и последующих лет более сдержанные, фасоны продолжают тенденцию элегантных и женственных платьев, при этом не броские [2].

Искусство одеваться, быть красивой, значит не только следовать моде, но и следить, чтобы все предметы гармонировали друг с другом. При этом важно соблюдать тенденции моды, учитывать особенности своей фигуры и предпочтения при выборе платьев. Моду создают не только стилисты и люди, но и голливудские звезды на красных дорожках. Большинство выпускниц ориентируются на наряды, которые были продемонстрированы на различных грандиозных мероприятиях (кино фестивалях, модных показах и конкурсных выступлениях в области дизайна одежды и др.). У каждого человека происходят в жизни важные события. Такого события с волнением ожидают и выпускники.

Выпускной – это мероприятие которое бывает раз в жизни и на нём следует выглядеть соответствующе. Красивое платье для девушек – одно из составляющих образа на выпускной, которое придает уверенности в себе. Мода может меняться, с ней меняются длина платья, его крой, ткань и сама модель платья. Но само платье, как жанр не исчезнет никогда, по крайней мере, до тех пор, пока ценится женственность.

В данном исследовании были рассмотрены требования, предъявляемые девушками при выборе выпускных платьев и спрос на них с целью разработки дизайна и проектирования нарядов. Задачей исследования стало изучения вариантов платьев на выпускной, с учетом типа фигуры, требований к моделям, крою и выявление других предпочтений потребителей продукции. В ходе проведения маркетингового исследования в мае 2022 года были опрошены 20 респондентов, молодые девушки, выпускницы 9 класса (65% – 13 человек) и 11 класса (35% – 7 человек) школ Нижнего Новгорода. Среди участников опроса у 55% фигура – «песочные часы», у 15% – «треугольник», у 10% – «круг», «прямоугольник» и «овал», что показано на рис. 1.

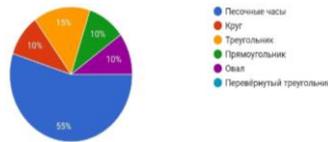


Рисунок 1 – Форма фигуры респондентов

Отмечено, что при выборе наряда на выпускной 55% девушек прислушиваются к мнению родителей, 25% учитывают мнения родителей и друзей, а 20% ориентируются только на свои предпочтения по фасону и дизайну. Не все выпускницы могут позволить себе дорогие платья, поэтому целесообразно изучить спрос в стоимостном диапазоне: 45% участников опроса выбирают платье стоимостью 10-15 тыс. руб., 30% рассматривают варианты за 15-20 тыс. руб., а 15% готовы приобрести платье за 20-25 тыс. руб. и только 10% – затруднились с ответом на данный вопрос. Как и многие вещи, платье тоже может быть многофункциональным. Когда платье и праздничное, и повседневное, его можно одевать не один раз, с этим мнение согласны 65% девушек, 20% – не согласны с этим утверждением, а 15% – затруднились ответить.

Рассматривая варианты фасонов и требования к деталям выпускного наряда можно отметить следующее: длинное платье выбирают 80% опрошенных (из них 65% с вырезом по ноге, что удлиняет силуэт), около 15% выбирают короткое платье и только для 5% длина не имеет значения. Самыми популярными у выпускниц являются платья с закрытыми (30%) и прикрытыми (35%) плечами, реже с открытыми (15%), а 20% затруднились с выбором. Выявлено, что 60% девушек выбирают платье средней пышности, 25% рассматривают очень пышные платья, облегающие варианты интересуют 10% участников опроса, и 5% затруднились с ответом на этот вопрос. Около 55% выпускниц нравятся платья с кружевом.

Цвет платья молодежь чаще выбирает самостоятельно, ведь некоторым девушкам не все цвета одежды подходят. Наравне идут пастельные и нежные цвета – указали по 40% респондентов, 15% – выбирают платье для выпускного в дерзких ярких цветах, и только 5% опрошенных затруднились в выборе цвета платья. Абсолютное число респондентов выбрали рукав платья во всю длину руки (65%) и лишь 15% девушек рассматривают платье с длинным рукавом  $\frac{3}{4}$ , остальные без рукавов. Фасон рукава тоже важен при выборе платья, как и сам фасон платья: 55% готовы рассмотреть пышный рукав у платья и почти поровну выбрали варианты – облегающий рукав (20%) и затруднились ответить (25%). При этом материал рукава, может отличаться от материала самого платья. Опрошенным девушкам важно, чтобы материал рукава и самого платья не приносил дискомфорт. Так, 45% опрошенных выбирают легкую сетчатую ткань для рукава, средней жесткости – фатин (материал похож на разлинованную в клетку тетрадь, где нити сплетены так, что образуют сетку) выбирают 30%, а 25% готовы остановиться в выборе на атласе –

плотной шелковой или полушелковой ткани атласного переплетения с гладкой блестящей поверхностью.

Рассматривая варианты задней части платья – спины, которые могут быть как открытыми, так и закрытыми, определено, что любая выпускница не выберет себе платье, смотря на него только спереди. Около 40% участников опроса, не захотели платье с открытой спиной, и отдали свой голос за платье с закрытой спиной. Украшенные различным декором выпускные платья смотрятся наиболее привлекательно и элегантно, но при разработке дизайна не стоит перебарщивать с ним. Выявлено, что по 25% нравятся платья, украшенные фатином или стразами или блестками, а также часть выпускниц затруднились с выбором декора для платья.

При разработке дизайна и проектировании наряда на выпускной необходимо формировать несколько вариантов эскизов выпускных платьев, т.к., девушки в целом рассматривают фасон изделий, чтобы они гармонично смотрелись на них, подчеркивали достоинства фигуры. В целом потребители продукции считают, что платье на выпускной должно быть качественным, и не только красивым, но и удобным (указали 100% респондентов).

Модные дизайнеры советуют помимо определения фасона, материала и украшений, выбрать подходящую модель наряда. Из представленных в опросе нескольких вариантов платьев, наиболее популярным при покупке стало платье в романтическом стиле, макси – выбрали 65% девушек (на рис. 2 представлен авторский вариант выпускного платья с учетом требований потребителей), 35% – предпочли платье как у принцессы, далее выпускницы рассматривали платье на одно плечо и английской классики (по 30%), реже рассматривали варианты корсетных платьев – 25%, и 15% – разновидности гламурного платья, мини. Выявлено, что половина опрошенной молодежи любит дорогие изысканные вещи, для них и выпускное платье должно быть от ведущих брендов, остальным это не так важно.

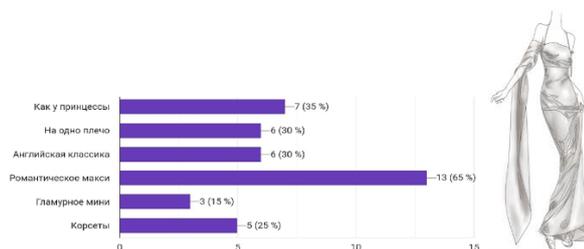


Рисунок 2 – Спрос на модели платьев и разработка варианта выпускного платья с учетом требований потребителей (авторский эскиз)

В рамках исследования рассматривался вопрос, связанный с покупкой выпускного платья в магазине или пошив на заказ. Нужно отметить, что когда платье шьется на заказ, оно будет индивидуальным и никто в таком не встретится. Платье, купленное в магазине, может быть так же в одном экземпляре, но не всегда, и есть риск, что часть старшеклассниц будет в

аналогичных нарядах. Выявлено, что половина опрошенных девушек (55%) рассматривают покупку платья в магазине, около 30% доверяют свое платье сшить мастеру на заказ, а 15% пока не выбрали способ приобретения платья, поэтому они затруднились ответить на данный вопрос.

Таким образом, проведенное исследование показало, что мода на выпускные платья достаточно сильно менялась, в современных условиях при разработке и их проектирования целесообразно изучать спрос и выявлять критерии выбора потребителями, учитывать требования молодых девушек – выпускниц и тенденции моды при разработке дизайна выпускных нарядов или индивидуального пошива на заказ выпускного платья.

#### **Список использованных источников:**

1. Г.Н. Беляева. Вечерние, выпускные и свадебные платья / Г.Н. Беляева. – Ростов н/Д : Феникс, 2005 (ЗАО Книга). Серия "Это модно".

2. Выпускные платья XX-XXI века. – [Электронный ресурс] – URL: <https://foto-history.livejournal.com/7767190.html> (дата обращения 26.10.2022)

3. История выпускного платья – [Электронный ресурс] – URL: [https://translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.a20ceba1-63582bc9-e848d101-74722d776562/https/www.yahoo.com/news/history-prom-dress-120005859.html](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.a20ceba1-63582bc9-e848d101-74722d776562/https/www.yahoo.com/news/history-prom-dress-120005859.html) (дата обращения 26.10.2022).

© Мамонтьева А.С., 2022

УДК 7.03

## **СПЕЦИФИКА ШКОЛЬНОЙ МОДЫ**

Маркушина М.В., Сажина О.И.

Научный руководитель Павлова Л.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Череповецкий государственный университет», Череповец*

Современная школьная мода является отражением отношения общества к вопросам воспитания подрастающего поколения. В форме находит отражение проявление демократии и тоталитаризма общественного строя. Школьная мода – словосочетание, которое можно соотнести с понятием молодежная субкультура. В России история униформы началась в 1834 году, когда была утверждена общая система всех гражданских мундиров в Российской империи, в том числе и для средних учебных заведений. Общепринятой датой рождения школьной формы считается 27 февраля 1834 года, когда Николай I издал «Указ о гражданских мундирах». Форма для девочек появилась раньше – во второй половине XVIII века, благодаря открытию Смольного института благородных девиц в Санкт-Петербурге. Цвет платьев у воспитанниц зависел от возраста: чем старше была институтка, тем светлее форма. В начальных классах, таким образом, девочки надевали коричневые платья, в средних – зеленые или синие, а в

старших – белые, а поверх платья носили фартуки. После Великой Октябрьской революции в 1918 году гимназическая форма была объявлена буржуазным пережитком и отменена, как многое, что изменялось в период переоценки ценности. Только в 1935 году постановлением правительства снова устанавливалась единая форма для школьников, однако ввести ее удалось в послевоенные годы с 1947 года. Первоначально новая форма была очень похожа на дореволюционную: для мальчиков – синяя фуражка с серебристым гербом, серая гимнастёрка, для девочек – серые (тёмно-серые) и тёмно-коричневые платья с белыми подворотничками и с чёрными (белыми – парадными) фартуками. Дети выглядели, все еще, как маленькие взрослые. Причем отголосок военного времени подвергал регламентации даже причёски школьников, особенно, младшей и средней школы: так мальчиков первоклассников, как правило, стригли наголо, третьеклассникам оставляли небольшие челки, пятиклассникам разрешали и полубокс, а семиклассникам (и старше) – польку; девочкам даже в старших классах рекомендовали носить косы с чёрными (к парадной форме – белыми) бантами, допуская стрижки лишь в исключительных случаях (рис. 1).



Рисунок 1

Стиль советской школьной формы был модернизирован в период Оттепели 1962 году. Обществу «физиков и лириков» хотелось видеть в детях олицетворение невоенизированного прошлого, но интеллигентное будущее. Легкая промышленность перестраивалась на новые рельсы, внимание начинает уделяться художественному конструированию одежды в целом. На отечественную моду начинают оказывать влияние Западные образцы. Это время реформ в отечественном образовании тоже. Мальчики стали носить брюки и пиджаки. С 1970-х годов в начальной и средней школе пиджаки заменили на куртки с белыми или светлыми однотонными рубашками. Школьная форма девочки остается прежней: коричневые платья с повседневными чёрными фартуками, в особых случаях они надевали белые парадные фартуки и банты, а старшеклассницам позволялись стрижки (рис. 2).



Рисунок 2

Интересно отметить, что это период ярких перемен в мире женской моды. Детская одежда оставалась вне мировых тенденций, за исключением активного использования в практике пошива нижнего белья трикотажа. Главное в школьной одежде было удобство и единообразие, поскольку в коллективе никто не должен был внешне выделяться. На рукавах курток с начала 1970-х размещался знак ПВХ в виде алого щита с белой каймой, изображением раскрытой книги и солнца («Ученье – свет»). Форма старшеклассников с пиджаком на трёх латунных белых пуговицах вместо куртки имела более светлый оттенок. В 80-х годах самостоятельное моделирование девочками школьной формы было частым явлением, отмечалось так же заметное изменение в стилях причёсок, стрижек в школьном возрасте. Так же важно отметить, что в это время внешкольная жизнь не требовала ношения формы и дети могли носить уже разнообразную одежду. Не взирая, на дефицит в товарах и одежде того времени помещения детских магазинов были заполнены детской одеждой, а школьной форме отводились целые отделы в Детском мире. Визуально школьная форма перестала удовлетворять потребителя. Глубокий кризис в идеологии станы вызывал негативное отношение понятию «форма». Увлечение андеграундом и Западной культурой в нашем обществе отразилось на негативном отношении к однотипному имиджу как взрослого, так и школьника. Общество стремилось видеть в подрастающем поколении новых героев. Перестройка в обществе захлестнула школу. В 1992 году обязательная школьная форма была отменена, упразднили пионерскую форму и пионерские галстуки, октябрятские значки. Далее, важно отметить, одежда у детей в школе не становится разнообразной, но становится отражением взрослых современных стилей и молодежных субкультур от панков, эмо до готов. В 2012 году школьная форма вновь получила законный обязательный статус для детей начальной школы, с этого времени появляются линейки элегантных школьных луков. Школа, класс решает вопрос внешнего вида современного вида младшего школьника. Подростки и старшеклассники демократично одеваются в такую одежду, которую могут позволить себе их родители. В целом это можно сравнить со стилем кэжуал – повседневный стиль одежды с акцентом на удобство и практичность. Появился в Европе в XX веке. Этот стиль исключает формальные, нарядные, излишне традиционные и классические элементы одежды и характеризуется «случайными» сочетаниями предметов одежды различных фирм-производителей.

Современное общество вновь ставит вопрос: «Нужна ли вообще стандартная форма школьникам?». Основные мнения и подкрепляющие их доводы сводятся к аргументам «за» и «против». Опросы населения показали следующие результаты.

Аргументы «за»:



1. Школьная форма, как и любая форма, дисциплинирует, приводит к сплоченности, способствует выработке в учениках ощущения общности, коллективизма, общего дела и наличия общих целей.

2. Форма исключает (во всяком случае, ограничивает) возможность конкуренции между учениками (и их родителями) в одежде, значительно снижает визуальную разницу между учениками из семей различного материального достатка, препятствуя расслоению по принципу «богатые/бедные».

3. Единый стандарт на форму, если он принимается на государственном уровне, позволяет гарантировать, что одежда школьников будет соответствовать санитарно-гигиеническим требованиям и не отразится отрицательно на их здоровье.

4. Если единая форма существует, её производство можно целевым образом дотировать, поддерживая невысокие цены и снимая с бедных семей часть бремени расходов на обучение детей.

Вячеслав Зайцев, знаменитый модельер, говорил, что «школьная форма нужна. Желательно, чтобы дети в школе чувствовали себя на равных, не хуже других, чтобы не развивались комплексы».

Аргументы «против»:

1. Форма – элемент уравнилельного воспитания и обучения.

2. В конвенции о правах ребёнка сказано, что каждый ребёнок имеет право выражать свою индивидуальность так, как это ему угодно. Школьная форма ограничивает свободу самовыражения, является средством деиндивидуализации учеников школы.

3. Форма, предложенная исходя из доступности цены, может не устраивать по качеству семьи с достаточным уровнем доходов

4. Форма может быть не очень удобной в носке.

А также в наше время мы часто сталкиваемся с тем, что сегодня в России нет единого стандарта школьной формы. Некоторые школы имеют свою собственную форму, которую обязаны носить ученики, а в ряде случаев – и учителя. Образовательные учреждения без строго определённой формы обязаны иметь свой дресс-код.

Ирина Пчелина утверждает, что «У одних людей эта форма ассоциируется с юностью, и по прошествию лет, забывается, что лямки фартука постоянно падали, а брюки у мальчиков вытягивались на коленях. Для других форма советского периода – это страшное воспоминание, связанное с уравниванием всех и во всем. Каждый имеет право на собственное воспоминание и собственное мнение. Но если сравнить фотографии тех лет и современные, то понятию «стильный образ учащегося», несомненно, в большей степени соответствуют фотографии советского школьника».

Вячеслав Зайцев: «Ребёнок должен быть опрятно одет, детали одежды не должны отвлекать от основного занятия – учиться. Форма должна быть

удобной, гигиеничной, безопасной. Форма должна отражать пол ученика. Ткань по цвету может быть разной, не броской, гигиеничной по свойству волокон».

Для чего же необходим деловой стиль для педагогов? «Внешний вид педагогического работника при выполнении им трудовых обязанностей должен способствовать уважительному отношению к педагогическим работникам и организациям, осуществляющим образовательную деятельность, соответствовать общепринятому деловому стилю, который отличают официальность, сдержанность, аккуратность».

В целом учителя отдают предпочтение классическим, деловым, английским и французским элегантным стилям. Однако стоит не забывать и о том, что в каждом возрасте необходимо одеваться по-разному. «Деловой палитрой» считаются: классический черный и белый, все оттенки синего, коричневый, бордовый, серый и бежевый. В деловом костюме должно быть не более трех цветов. Не стоит забывать и об обувном дресс-коде. Он является не мало важным во внешнем виде педагога. Черные лодочки, только потом бежевые или коричневые; обувь для работы должна быть строгих классических форм, на невысоком устойчивом каблуке (не выше 6 см); лучше исключить всевозможные бантики, стразы, вышивку и т.д. (рис. 3а). Правила дресс-кода существуют для мальчиков и для мужчин. Идеальный гардероб для мужчины, юноши: костюм (идеальный чёрный, тёмно-синий или тёмно-серый цвета); белая рубашка; неброский галстук; носки должны быть чёрными и такой длины, чтобы в позе «нога на ногу» не была видна полоска голы ноги; туфли-классика и т.д. (рис. 3б).



Рисунок 3

Культура одежды имеет немаловажное значение. Это визитная карточка ученика и учителя. Одежда и одевает, и открывает человека. Внешний вид учителя значим, так как в основе его работы общение с большим количеством людей, основная часть которых – дети. В такие случаи классический, даже немного консервативный вид более уместен, нежели ультрамодные наряды. Внешний вид учителя должен отличаться элегантностью, аккуратностью, чистотой и опрятностью, внушать уважение и вызывать доверие. Школьная форма же дисциплинирует, приводит к сплоченности, способствует выработке в учениках ощущения общности, коллективизма, общего дела и наличия общих целей.

#### **Список использованных источников:**

1. Кузьменко О. История школьной формы в России, 2017.
2. Асанов С.Х. Стандарты внешнего вида современного учителя, 2019.

© Маркушина М.В., Сажина О.И., 2022

## ТАТУИРОВКА КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Марташвили С.К., Морозова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Украшение тела при помощи рисунков – одна из древнейших практик в истории человечества. Изначально татуировки носили религиозный или ритуальный характер, с их помощью люди защищались от злых духов, обозначали свой статус, рассказывали о своих достижениях. Сам термин «татуировка» заимствован из полинезийских языков, где слово «tatau» буквально означает «рисунок на человеческой коже».

В разные периоды истории мода на татуировки исчезала и возвращалась. Вместе с заменой молоточка и заточенной палочки для вбивания пигмента под кожу на более удобное оборудование и появлением широкой палитры цветов татуировки начали постепенно терять сакральное значение и перешли в молодёжную культуру, став средством самовыражения.

Чем больше людей приобщалось к искусству татуировки, тем больше появлялось стилей и направлений. Наибольшей популярностью пользуются сегодня «олд скул» (татуировки с использованием толстых контуров и ярких пигментов (рис. 1), реализм (максимально реалистичные изображения), графика (использование линий, штриховки, контуров) и леттеринг (вариации надписей и шрифтов) [1, с. 10]. Так или иначе, каждый из огромного разнообразия стилей бьётся исключительно на человеке. А ведь татуировка может украсить и предметы утилитарного назначения.



Рисунок 1 – Татуировка в стиле «олд скул»

Ознакомившись с представленными в открытом доступе источниками, можно обнаружить, что в области создания предметов искусства татуировка используется только как идея, от которой отталкивается художник. К примеру, в 1971 году дизайнер Иссэй Мияке создал коллекцию одежды, используя мотивы традиционной японской татуировки. Периодически к искусству и истории татуировки обращался бельгийский модельер Мартин Маржела, используя в работах тату-орнаменты. Также в коллекции Dior 2002 года были представлены

полупрозрачные сетчатые топы с тату-надписями готическим шрифтом. Боди с красочными тату-принтами 1997 года Гальяно повторяет для Dior в весенней коллекции 2004 года (рис. 2) [2].



Рисунок 2 – Использование тату-орнаментов в одежде

Декоративно-прикладное искусство включает в себя множество разновидностей, в том числе создание изделий из кожи. Кожу принято расписывать с помощью специальных красок, хотя рисунок на неё можно наносить и с помощью оборудования для татуировок и получать характерный пигментированный узор [3].

Итак, татуировка наносится посредством введения пигмента в дерму – слой кожи, расположенный между эпидермисом (наружным слоем) и подкожной жировой прослойкой. Разумеется, оборудование и существующие техники предполагают нанесение рисунка на кожу человека, но эту технику также можно использовать для создания изделий декоративно-прикладного искусства на полотнах искусственной или натуральной кожи [1, с. 10].

Необходимыми критериями при выборе материала является толщина, эластичность и плотность кожи. Толщина должна обеспечить мягкое вхождение иглы и пространство для ввода пигмента, эластичность необходима для дальнейшей работы, такой как пошив кошельков, сумок и так далее, плотность – для того, чтобы пигмент не «растекался» и контур оставался чётким.

Кожа классифицируется по виду животного, по возрасту, а также по способу выделки и обработки. Как уже было сказано, оптимальным вариантом является толстая, но при этом достаточно эластичная кожа, например, полученная с помощью растительного дубления. Кожу, обработанную таким образом, часто используют мастера-кожевники, потому как при увлажнении она становится пластичной и податливой для нанесения рисунка, например, теснением. Она подойдёт и для нанесения татуировки, потому что может иметь необходимую толщину для пробития иглой. Также можно рассмотреть хромовое дубление, кожа, обработанная таким образом, не только эластичная и мягкая, но и упругая.

Стоит упомянуть и аналог натуральной кожи – искусственную кожу. Она имеет свои преимущества, такие как дешевизна, износостойкость, широкий выбор цветов, устойчивость к солнечным лучам, этичность использования.

Существует много видов тату-машинок, но все они устроены таким образом, что настраиваются индивидуально – у кого-то кожа нежная, у кого-

то грубая. Регулируется скорость вылета иглы, вольтаж блока питания. Таким образом, в зависимости от выбранного для создания изделия сырья должно настраиваться и оборудование.

Наибольший интерес для исследования представляет бренд мужской одежды Berluti, который помимо основных коллекций создает кастомизированный дизайн кожаной обуви и аксессуаров, предлагая в том числе декорирование в технике татуировки. Такие рисунки создаются вручную на изделиях из венецианской кожи при помощи тату-машинки и чернил. Среди визуальных ориентиров бренда – американская татуировка и вариации на тему китайских знаков зодиака и каллиграфии. Эту технику нанесения татуировки на кожаные изделия разработали уже упомянутый тату-художник Скотт Кэмпбелл и Ольга Берлутти в 2003 году [4]. В 2016-2017 годах Berluti совместно со Скоттом Кэмпбеллом выпустил коллекцию с шестью оригинальными рисунками – вариациями на тему этнических узоров, насечек, изображений змей (рис. 4).



Рисунок 3 – Татуировка, нанесённая на кожаную обувь

Подытожив всё вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что татуировка как одна из техник декорирования изделий и предметов искусства получает недостаточную репрезентацию. Разумеется, исполнение орнамента на коже при помощи тату-машинки – дело сложное в силу техники нанесения и особенностей используемой кожи, требующее кропотливой, аккуратной работы, а также денежных ресурсов. Несмотря на это, учитывая актуальность татуировки в наши дни, разнообразия течений и стилей, такой способ росписи может вдохнуть новую жизнь в изделия декоративно-прикладного искусства, увеличить диапазон целевой аудитории.

#### **Список использованных источников:**

1. Илья Фоминых. Боль за деньги. – Neformat Tattoo, 2021
2. Вторая кожа: тату-принт в коллекциях Maison Martin Margiela, Dior, Vetements и других брендов [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://umagazine.ru/lifestyle/vtoraya-kozha-tatu-print-v-kollektsiyakh-maison-martin-margiela-comme-des-gar-ons-vetements-i-drugikh/#ph1>
3. Крис Гронеман. Изготовление и художественная обработка изделий из кожи: М., – Государственное издательство местной промышленности и художественных промыслов РСФСР, 1961
4. Custom tattooing, the art of personalization berluti. com/en-us/bespoke/extreme-personalisation [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.berluti.com/en-us/bespoke/extreme-personalisation/>

© Марташвили С.К., Морозова Е.В., 2022

УДК 745.543

## МРАМОРИРОВАНИЕ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ДЕКОРА БУМАГИ И ИЗДЕЛИЙ ИЗ НЕЁ: ПОИСК ОПТИМАЛЬНОГО РЕЗУЛЬТАТА

Марфина Л.Д., Устинова С.И., Романенкова Е.В., Шеболдаев А.С.  
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мраморирование бумаги довольно древняя техника создания изображений узоров на бумаге. Изначально, мраморность на бумаге создавалась художниками по сырой грунтовке, в результате получали узоры аналогичные мрамору или другим породам камней. Эти узоры получают путём плавления красок на поверхности воды, гелеобразующего раствора (вода + порошок Агар-агар) и нанесением этих красок следует перенос на лист (любые другие поверхности). Можно сделать вывод, что дизайн бумаги, о которых пойдёт речь, прочно связаны с мрамором. Это только частично верно. Когда эта технология пришла в Европу с Востока, бумагу называли турецкой, мрамор она ещё не напоминала – восточный мастера предпочитали использовать гребень и ассоциировали получившиеся рисунки с облаками (рис. 1).



Рисунок 1

Генерал Алексей Ермолов, который сам делал переплёт для своей библиотеки, упоминает приобретённую бумагу как «турецкую» и «султанскую» – неизвестно, имел он ввиду рисунок или восточное происхождения материала. Крапчатые узоры с разводами вошли в моду уже в конце XVIII века уже у нас в Европе. Именно ими такая бумага запомнилось и по ним ей дали нынешнее название. Этот вид орнамента веками использовался для украшения любых поверхностей.

Его часто используют в качестве подставки для написания официального текста или каллиграфии, для плакатов, а также для обложек и бумажных обложек в переплёте.

Каждое творение имеет разную компоновку и придает уникальный характер объекту, который оно покрывает. Каждый лист этой бумаги уникален, так как окраска производится вручную. Повторяемость этого оригинального декора, даже его создателем – невозможно. Последнее обстоятельство делает «рождение» мраморированной бумаги областью художественного творчества. Когда автор после самого создания декора, проводит его анализ, выделяет самые удачные области бумаги, часто

отказывается от невыразительных её участков. И наконец умело их комбинирует.

Причудливое сочетание цветов и рисунков рождается под влиянием самой природы, как и фактура мрамора, которую напоминает это удивительная бумага. Открытки, подарочные коробки и сумки из «мраморной бумаги» удовлетворят любому вкусу и напомнит о том, что в природе нет повторений. А иногда особо красивый лист хочется повесить в рамку, как картину, и наслаждаться живой игрой, застывший в мгновении.

Так как для мраморирования бумаги используется основа: она может быть водной, а может быть различными загустителями, так же используются масляные краски в растворителе.

Мы пробовали использовать за основу муку и крахмал в разных соотношениях. Крахмал в соотношении 6 чайных ложек на 750 мл воды на бумажной поверхности вместе с узором остаются сгустки крахмальной основы, которые при засыхании скручивают бумагу. При наших экспериментах достаточно удовлетворительный результат получился лишь один раз (рис. 2).



Рисунок 2

Крахмал в соотношении 3 чайных ложки на 750 мл воды, как основа плохо держала краски, они оседали вниз и не растекались. Ниже представлены работы, которые нам еще хоть как-то понравились (рис. 3).

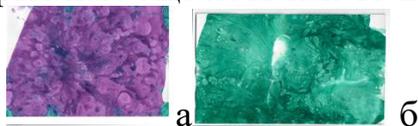


Рисунок 3

Мука в соотношении 3 чайных ложки на 750 мл воды самая подходящая смесь для основы по нашим наблюдениям. Краски хорошо растекаются и не оседают. Чтобы краски возможно было разливать по основе используются растворители. В нашем случае был использован Уайт-Спирит и керосин. Оба растворителя довольно хороши, однако Уайт-Спирит в отличие от керосина не ложится пятнами на поверхность основы, а растекается, создавая при этом эффект мрамора и даже образовался рисунок. Из бумажных поверхностей, на которые можно наносить узор мы использовали белую бумагу, белый картон и коричневую крафтовую бумагу. Все три вида поверхности довольно хорошо повели себя с растворителями и красками, однако лучше всего использовать картон, потому что его пористость и плотность выше, чем у бумаги, а это значит, что рисунок, будет впитываться глубже и при высыхании не деформируется.

Так же в ходе работы мы решили попробовать использовать сразу два растворителя с разными цветами красок. При таком использовании: плотность растворителя влияет на растекания краски по водной основе. Так как плотность керосина  $0,85 \text{ г/см}^3$  соответственно, намешанная с ним краска ложится пятнами и не растекается. А краски на Уайт-Спирите ложатся слоями из-за его плотности, равной  $0,79 \text{ г/см}^3$ .

Следует отметить, что значительную роль в создании качественной, богатой сложными тональными, цветовыми переходами мраморированной бумаги играет её плотность, а также умение создателя вовремя «увидеть» узор на поверхности и достаточно ловко перенести его на бумагу. В ряде случаев узор на воде создан искусственным путём (размешиванием краски разведённой уайт-спиритом).

В заключении следует отметить, что для мраморирования бумаги наиболее подходит из основ – разведённая в воде мука (в пропорциях, которые были описаны выше), из растворителей Уайт-Спирит, а из материалов масляные краски и бумага.

#### **Список использованных источников:**

1. Бенсон, Джейк (2015). "Искусство Абри: альбомные листы из мрамора, рисунки и картины Декана".
2. Чемберс, Энн (1991). Суминагаси: японское искусство мраморной обработки.
3. ГОСТ 4753-49 Керосин осветительный. Технические условия.
4. ГОСТ 3134-78. Уайт-спирит

© **Марфина Л.Д., Устинова С.И.,  
Романенкова Е.В., Шеболдаев А.С., 2022**

**УДК 745/749**

## **СИМБИОЗ ИСКУССТВА И КОММЕРЧЕСКОГО ДИЗАЙНА**

Марченкова Л.Б.

Научный руководитель Задворная С.Т.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мода как «социальный феномен» существовала еще со средних веков. В основном она обуславливалась различием статусов. С течением времени эта тенденция меняется. Производство одежды выходит на массовый уровень. Модельеры ищут вдохновение для коммерческих проектов из разных сфер, которые не только цитируют, но и соединяют. Материалом исследования является творчество еврейской художницы Сони Делоне, которая открыла новое чтение моды. Она одна из первых позволила живописи сойти с холста на поверхность костюма. Статья включает в себя



изучение сочетаний разных сфер искусств как продукт моды на примере работ художницы и дальнейшего влияния ее деятельности на fashion-творцов.

Соня Делоне еще с детства интересовалась изобразительным искусством. Получив классическое художественное образование в Германии, она поступила в парижскую академию «Ля Паллет» (Académie La Palette), где постепенно вошла в круг творческой богемы [1]. На одной из выставок в парижской галерее Вильгельма Удэ Соня встретила Робера Делоне. Их брак стал катализатором для двух творческих людей: Соня обогатила цветовую палитру Робера, а он познакомил ее с миром абстракции и геометрии. Художница начинает экспериментировать с ритмом и взаимодействием цвета [2]. Колористическая работа обусловлена цветами Родины, о которых говорит сама Соня: «Я увлечена чистым цветом. Цвета моего детства, Украины. Воспоминания крестьянских свадеб моей страны, где красные и зеленые платья, украшенные многочисленными бантиками, летали в пляске...»

В 1912 году Соня помогла супругу разработать новое художественное течение – симультанизм. Робер Делоне нашел собственный метод создания «цветовых конструкций» из концентрических окружностей окрашенных в семь основных цветов по системе «одновременного контраста цветов» Э. Шеврейля. В переводе с французского *la simultanéité* означает одновременность. Два чистых цвета, положенных рядом, обретают новые оттенки и создают зрительный эффект динамики и вибрации. Также существовали и супруги, сообщая совместному творчеству поступательное движение вперед.

Первые опыты Сони с текстилем появились в тот момент, когда она решила сшить одеяльце для маленького сына Шарля (рис. 1а). Соединение лоскутков разных цветов было весьма оригинальным. Абстрактный орнамент на одеяльце оказался первым опытом в дизайне, который позже она именуется «симультанными контрастами» [3]. В 1913 году художница создает платье. Она сшивает его из разноцветных лоскутков и появляется в нем на вечеринке (рис. 1б). Окружение, состоящее из художников, писателей и поэтов, служило источником вдохновения. Позже она создает жакеты с симультанной аппликацией геометрических форм. Работы, отвергающие заветы и принципы прошлого, становятся приятной неожиданностью для других творцов. С тех пор «симультанные контрасты» становятся неотъемлемой частью творчества Делоне.

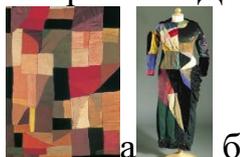


Рисунок 1 – а) одеяльце для сына Шарля, б) «Симультанное платье»

Постоянная озабоченность освобождением произведений искусства от традиционного всяческого холста была очевидным мотивом для её дизайна одежды [4]. Мода рубежа веков переживала «разрушительный период». Женская одежда устаревала: ограниченное движение, обусловленное конструкцией костюма, надоело обществу. Соня отходит от фигуративных и декоративных устоев, которые были нормой, и вместо этого создает оригинальные знаки и символы, удаленные из мирского контекста. Она также чувствует, что полотно не должно рассматриваться отдельно от конечного вида изделия. Традиционно ткани изготавливались с использованием популярных паттернов, затем рассматривалось их применение. Форма и крой куска не работали вместе, оба элемента должны были быть неотъемлемой частью друг друга. Силуэт сопровождает принт, а форма вторит рисунку. На первых работах художницы по краям были напечатаны слова: «Sonia Delaunay – Atelier Simultané». Это наглядно показывало подход к творчеству, коммерческая работа не рассматривалась отдельно от основной практики изобразительного искусства. Это был смелый шаг в то время, когда сферы высокого искусства и недолговечные материалы в любой форме редко пересекались.

Самыми ранними заказами Сони была одежда для людей высокого эшелона. Художница создала пальто для кинозвезды Глории Свенсон, состоящее из геометрических фигур, выполненных в оттенкахпряного красного, коричневого и кремового (рис. 2а) [5]. Движение цвета в изделии оживляло традиционный силуэт. Невероятно похожи аналогичные укороченные пальто на показе мужской осенней коллекции Canali 2013 года (рис. 2). Ритм форм и цветовых сочетаний в точности повторяют геометрический орнамент работы Делоне. Шубы из осенней коллекции Braschi 2017 года повторяют динамику пальто Глории Свенсон, однако современный дизайнер добавляет больше яркости в изделие, включая режим насыщенности на максимум (рис. 2в).



Рисунок 2 – а) пальто для Глории Свенсон, б) пальто из коллекции Canali 2013 года, в) пальто из коллекции Braschi 2017 года

То, что начиналось как радикальный творческий эксперимент быстро стало трендом высокой моды. Соня Делоне оказала неоспоримое влияние на эпоху ар-деко. Так, «симультанное платье» появилась на винтажной обложке журнала Vogue в 1920 году.

Симбиозом поэзии и дизайна стали платья-поэмы. Соня создала костюмы в духе сюрреализма, в которых отразила посвященные ей стихотворения. С поэтами-дадаистами супруги Делоне познакомились

сразу после переезда в Париж в 1920 году [6]. Особенно тесно они общались с Тристаном Тцаря и Луи Арагоном. Делоне приглашали авангардистов к себе в мастерскую. По четвергам устраивали вечера поэзии, где пьянящий ритм и цветность стихов вдохновляли Соню. В мае 1922 года художница получила от Тцаря письмо со стихотворением. Впечатленная она разработала платье свободного прямого силуэта (рис. 3а). На лифе размещались симультанные диски. Строфы поэта Соня разместила на подоле – они скользят до линии талии по диагонали. В 1923 году художница разработала проект платья по мотивам четверостишья поэта-дадаиста: «Веер кружится в моем сердце» (рис. 3б). Силуэт и фасон в целом соответствовали моде начала 20-х – свободный крой, низкая линия талии, практически горизонтальная линия ворота. Платье визуализировало четверостишье Тцаря умелым расположением строк. Слово «веер» было большими буквами выписано на правом рукаве, таким образом, при движении руки «веер» раскрывался и закрывался. Имя поэта художница поместила на лацкан левого рукава. Похожая концепция легла в основу пиджака Агнес Рихтер (рис. 3с). Однако происхождение поразительно отличается: это работа немецкой швеи, которая была отправлена в психиатрическую лечебницу [7]. Хотя пиджак часто ложно описывают как смирительную рубашку, на самом деле он был собран из больничного халата, а затем превращен в автобиографию, сделанную на ткани. Работа Делоне и Рихтер отражают историю, чувства и эмоции через письмо на ткани, как бы связывая телесное и духовное. Если говорить о коллекциях, то платья-поэмы предвосхитили аналогичные ансамбли Эльзы Скиапарелли совместно с Жаном Кокто, в которых модели от кутюр обогащаются идеями, связанными с авангардными видами искусства. Художник рисовал для парижского модельера эскизы вышивок в виде девушек с длинными волосами, также по его рисунку было создано знаменитое платье, в котором два женских профиля образуют вазу с цветами.



Рисунок 3 – а) Платье-поэма 1922 года, б) Платье-поэма 1923 года, в) Пиджак Агнес Рихтер

Соня Делоне оказала большое влияние на мир моды не только своей эпохи, но и современной. Многие дизайнеры вдохновлялись работами художницы, это были не только картины. Так, в коллекции Tata Naка весна-лето 2014 года вдохновением послужил «Русский балет Дягилева». Для гастрольных выступлений Соня Делоне часто делала эскизы костюмов артистов. Как дань уважения прогрессивной художнице, дизайнер создал несколько платьев, цитирующих ее картины.

Анна Маломан, являясь родственницей Сони Делоне, возродила имя художницы, создав бренд, носящий ее имя. Коллекция девушки, созданной в 2014 году, воссоздает работы симультанализма в материи и объеме, привлекает буйством красок и лаконичностью цвета.

Также в цитировании работ Делоне замечены такие коллекции модных домов: Dolce&Gabbana весна-лето 2018 года (рис. 4), Celine осень-зима 2012 года, Christian Dior осень 2019 года, Junya Watanabe весна-лето 2015 года.



Рисунок 4 – Модель из коллекции D&G 2018 года в сравнении с картиной Делоне

Рассматривая осенние коллекции 22 года, также можно увидеть, где дизайнеры сочетают оттенки подобно картинам Сони, создавая динамичную вибрацию цвета: Halpern Ready-to-Wear Collection, Arthur Arbesser Ready-to-Wear Collection, Roksanda Ready-to-Wear Collection. В проектах костюмов можно проследить как прямое цитирование стиля Делоне, так и схожие художественные мотивы, основанные на цвете и форме. Коллекция Halpern (рис. 5) особенно примечательна тем, что платье повторяет не только гамму, но и визуальный эффект картин. Фактура бахромы позволяет цвету проникать друг в друга, делая его границы нечеткими. Это создает разную динамику восприятия, которой всегда придерживалась художница в работе.



Рисунок 5 – Сравнение платья из коллекции Halpern 2022 года с картиной Сони Делоне

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что Соня Делоне смогла превратить художественное течение в тенденцию стиля, одной из первых интегрировав изобразительное искусство в моду. Она игнорирует различия между ремеслом и коммерческим дизайном, выходя за границы традиционного сознания. Вдохновение художница черпает из разных сфер: это и колорит Родины, и маленький сын Шарль, и посвященные ей стихотворения поэтов-дадаистов, а также собственные картины. Мода рассматривается не только как зеркало общества, но и как средство для активного руководства его приоритетами, будь то свобода движений или яркий запоминающийся принт. Многочисленные эксперименты Делоне с цветом и формой, соединением вечного и

временного остаются в сознании будущих дизайнеров, что также является источником вдохновения для разработки собственных коллекций.

**Список использованных источников:**

1. А. А. Васильев. Судьбы моды – «Альпина Диджитал», 2009 – 154 с.
2. АРТГИД: [Электронный ресурс], Архив Сони, Евгений Деменюк, 13.04.2021, URL: Архив Сони | Артгид (artguide.com)
3. Журнал MYLITTA: [Электронный ресурс], Платья и ткани Сони Делоне, 22-10-2014, URL: Яркие ткани и платья Сони Делоне (mylitta.ru)
4. Статья LOUISA ROGERS: [Электронный ресурс], October 11, 2019, URL: Sonia Delaunay & Her Kingdom of Colour
5. Журнал MINNIEMUSE: [Электронный ресурс], Текстиль Сони Делоне, URL: Текстиль Сони Делоне - Минни Муза (minniemuse.com)
6. Хорошилова О.А. Молодые и Красивые: Мода 1920-х годов. – М.: Этерна, 2016 – 416 с.
7. Журнал VICE: [Электронный ресурс], «Отметьте мои слова: подрывная история женщин, использующих нить в качестве чернил», URL: Отметьте мои слова: подрывная история женщин, использующих нить в качестве чернил - VICE

© Марченкова Л.Б., 2022

УДК 374.32

**НАСТАВНИЧЕСТВО  
КАК ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА  
ОДАРЁННОЙ МОЛОДЁЖИ  
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Марченкова У.А.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», Химки*

Актуальность темы исследования, обусловлена тем, что наставничество является неотъемлемой частью профессионального роста будущих специалистов в области хореографического искусства. Только «из рук в руки, из ног в ноги», возможно передать весь опыт и знания танцевального ремесла молодому поколению.

За время исследования, нами были поставлены задачи: уточнить сущность понятия «наставник»; раскрыть основные особенности обучения хореографическому ремеслу; выявить необходимые методы наставничества в формировании молодого танцевального поколения; рассмотреть некоторые примеры педагогических подходов из истории хореографического образования.

Система хореографического образования в России известна во всем мире благодаря превосходным исполнителям и их наставникам – талантливым педагогам. Русская школа является одной из сильнейших, ведь за время своего существования, она накопила и впитала в себя все самые лучшие традиции отечественного и мирового балета, тем самым создав собственную национальную педагогическую династию.

Система хореографического образования стала эталонным образцом воспитания юных дарований танцевального искусства. Благодаря педагогической деятельности Х.П. Иогансона, Э. Чеккетти, Н.Г. Легата, В.Д. Тихомирова, А.Я. Вагановой, В.И. Пономарева, А.И. Пушкина, В.М. Чебукиани, Н.А. Зубковского, А.М. Мессерера, Г.С. Улановой, Н.М. Дудинской, С.М. Мессерер, М.Т. Семеновой, Б.Я. Брегвадзе, Г.Н. Селюцкого, Н.Л. Семизоровой и многих других, сформировались фундаментальные традиции русской балетной педагогики.

Исследователь, кандидат педагогических наук Е.О. Кабурнеева отмечает, что в хореографическом образовании России: «...сложилась характерная глубоко продуманная среда наставничества, так как невозможно передать опыт балетного мастерства никакими иными путями, кроме как от наставника к ученику непосредственно, в атмосфере глубокой преданности своему призванию и самоотдачи искусству» [4, с. 188].

Понятие «наставник» или как говорят в Европе «ментор» или «тьютор», является ключевым в хореографическом профессиональном сообществе. Наставник – это и репетитор, и педагог, и старший товарищ, коллега. Таким может являться только более опытный человек, помогающий освоить молодому поколению новые ступени в хореографии. Так уж сложилось, что в танцевальной среде, воспитать и «поставит на ноги» будущего артиста или педагога возможно лишь разделяя с ним личный опыт проб и ошибок. Научить в данной профессии можно тогда, когда сам умеешь это делать превосходно и постиг все тонкости исполнительского искусства.

Одним из многочисленных примеров педагогов с большим сценическим прошлым является Борис Яковлевич Брегвадзе. В своем интервью он сказал: «...я отвечаю за целую группу людей, моих учеников, начинающих нелегкий путь в искусстве. Для этого мне как педагогу нужна воля, терпение, такт. Те самые качества, которые не раз выручали меня на сцене. Так исподволь смыкаются две части моей жизни. Сценический этап обогатил преподавательскую деятельность» [8, с.16].

Для наставника очень важно, иметь хороший профессиональный показ, выражающий всю суть и характер исполнения движений. Ведь в процессе обучения молодое поколение неосознанно перенимает манеру исполнения движений, словесные выражения, и к сожалению педагогические ошибки. Живым настоящим примером из истории хореографии является преподавательская деятельность Н.М. Дудинской. О

её подходах к обучению ходят легенды, очень многое мы можем подчеркнуть из большого количества отзывов её учеников. Обладая виртуозной техникой и боевым характером Н.М. Дудинская умела передавать свои секреты подопечным, тем самым возвращая талантливых, сильных, техничных танцовщиц.

Профессор, кандидат искусствоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой – Л.И. Абызова, является ученицей великого педагога. В одной из своих статей балерина пишет: «Наталья Михайловна терпеть не могла депрессивных, ноющих. И нас воспитала так, что почти все переняли ее боевой настрой. Она вела себя так, словно у нее никогда не было трудностей» [1, с. 96].

Хороший педагог-наставник умеет заражать не только профессиональным показом, но и настроением, с которым он приходит на урок или репетицию. Во время обучения важен эмоциональный подъем, состояние легкой восторженности и удовольствия от предстоящей или сделанной работы. Между педагогом и учеником необходим некий энергетический обмен, помогающий достичь желаемого результата. В статье, посвященной артисту Кировского театра Г.П. Селюцкому, профессор классического танца кафедры хореографии Сеульского Университета Н.А. Цай, упоминает слова, сказанные Геннадием Павловичем о его совместной работе с Леонидом Якобсоном: «Он прекрасно показывал, всегда эмоционально насыщенно. Он приходил на репетиции с каким-то особым творческим настроем, и все артисты заражались его энергией» [9, с. 323].

Для молодого поколения очень важно видеть перед собой в роли педагога-наставника сильную, достойную, состоявшуюся личность не только на сцене, но и в жизни. Формируя ученика, главное не ограничиваться телесной выучкой танцора, а помнить, о важности высокохудожественного и интеллектуального развития. Наставляя на творческий путь будущего художника, являясь наглядным примером, педагог помогает подопечному в формировании широкого сознания, личностных и индивидуально-исполнительских качеств танцовщика.

Народный артист Грузинской ССР, балетмейстер, профессор Российской академии театрального искусства и Академии русского балета имени А.Я. Вагановой Г.Д. Алексидзе, с большой благодарностью и трепетом вспоминает уроки его наставника Ф.В. Лопухова: «...Мы не чувствовали себя угнетенными разными наставлениями. Наши беседы были живыми и непосредственными. Говорили о импрессионизме, современных течениях, социалистическом реализме, о том, что это такое и как с ним бороться – как выходить из трудного положения. Все наши разговоры были около темы, но это около всегда было всеохватывающе и неожиданно. Ответ возникал вдруг, казалось, ниоткуда...» [2, с. 38].

На успешный рост одаренной молодежи в хореографическом искусстве влияет и манера педагогического общения. Учитывая специфику балетного образования (большие физические и эмоциональные нагрузки) ученикам необходимы слова поддержки и понимания. В становлении будущего артиста очень важен процесс осознания себя как творческой единицы являющейся частью большого мира искусства. У молодого танцовщика обязательно нужно воспитывать здоровое чувство амбициозности и нарциссизма, добиваясь раскрепощённой победоносности в профессиональной работе на сцене. Установки, данные педагогом на уроках и репетициях, заведомо программируют учеников на успех или неудачу. Доброжелательная (активная) позиция педагога, его вера в будущую победу ученика или наоборот недоброжелательный (пассивный) настрой могут так или иначе отразиться на полученном результате. Примером является педагогическая деятельность С. Мессерер. В своей книге «Суламифь. Фрагменты воспоминаний» педагог приводит пример разговора с ученицей Е. Матвеевой: «А ведь это Вы, Суламифь Михайловна, научили меня идти к цели через боль, через своё “не могу” и ещё одному – вере в себя, хорошей амбициозности. “Держись, тянись вверх, дерзай!” – всегда требовали Вы. “Считай себя лучшей балериной на свете...” – говорили Вы» [5, с. 169].

Современные методы педагогики воспитания творческой личности все чаще включают в себя такие понятия как «самоидентификация», «рефлексия», «эмпатия» и т.д. С учениками в классе, педагог прорабатывает индивидуальную работу, выделяя каждого обучающегося, обращая внимания на его уникальность, особенность и привилегии в нынешнем обществе. В своих исследованиях доцент Казанского государственного института культуры Р.Р. Мирная говорит об актуальных требованиях к личности педагога: «...Педагог-наставник! Педагог-советник! Педагог-друг! Вот модель современного педагога, который направит на самостоятельную продуктивную деятельность, с мотивирует к действию, привлечёт внимание слушателей, заинтригует, подтолкнёт, закрепит веру в собственные идеи, поправит ошибки подсказками и ключами!» [6, с. 1].

Формируя будущего профессионального танцовщика русская школа балетной педагогики, всегда использовала метод индивидуального подхода. Танцоров много, но не один не похож на другого, значит к каждому надо найти свой «ключик». В работе важно точно охарактеризовать ошибку и подсказать исполнителю путь её исправления. В своей одноименной книге Майя Плисецкая приводит пример педагогических наставлений А.Я. Вагановой: «“Ты висишь на палке, как бельё на верёвке”, – а что надо сделать, чтобы не висеть? Ваганова сказала бы прозаично – “переложи руку вперёд”. И балерина, как по мановению волшебства, обрела равновесие» [7, с. 46].



Указывая на ошибки, и помогая найти пути к их исправлению, педагоги формируют определенные рефлексивные навыки, проявляющиеся в дальнейшей самостоятельной работе учеников. Приводимые наставниками образы движения, его технические нюансы инстинктивно всплывают в образах творческого сознания в процессе самосовершенствования их подопечных. Великий русский педагог Александр Иванович Пушкин в своей практике делал акцент на важнейшей составляющей хореографического образования – на саморазвитие и самовоспитании будущих танцовщиков. В «звездный» класс этого мэтра стремились попасть артисты всего мира. Методика Пушкина отличалась изумительным даром сочинения комбинации, построением логических уроков, в специальном подходе к каждому ученику, его подготовке к будущей индивидуальной работе в профессиональном мире балета. Александр Иванович смог воспитать таких самодостаточных, самостоятельных исполнителей как Р. Нуреев, М. Барышников, А. Осипенко и др. Михаил Барышников вспоминая о своём педагоге говорил: «...Терпеливо, без нажима подводил он ученика к мысли о самовоспитании. Все воспитывали себя сами под его, конечно, руководством. Это помогало нам в дальнейшей самостоятельной работе. Наш наставник учил профессионализму большого масштаба» [3, с. 178].

Конечно, все вышеперечисленные примеры не раскрывают полностью всю суть наставничества в хореографическом искусстве. В успехе педагогической деятельности очень многое зависит от собственной мотивации ученика, желания танцевать и его веры в будущий результат. Вырастить и воспитать высококвалифицированного специалиста – сложная работа. Передавая опыт, знания, эмоционально растранивая себя до «последней капли», педагоги-наставники формируют будущее нашей русской танцевальной нации. Как говорил знаменитый танцовщик и педагог Геннадий Наумович Селюцкий: «...Тот момент, когда ты превращаешься из наставника в зрителя, восхищаешься искусством своего ученика, и есть для меня самая большая радость в жизни» [9, с. 329].

В результате исследования нами был сделан вывод, что преемственность проверенных методов педагогики, а также огромная палитра русского национального танцевального наследия, помогает сформировать разносторонне развитое молодое поколение. Известные мэтры русской балетной педагогики, являясь великолепными наставниками, подарили миру творчество таких исполнителей как П. Гердт, Н. Легат, М. Кшесинская Т. Карсавина, М. Фокин (педагог Х.П. Иогансон); М. Семёнова, Г. Уланова, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, А. Шелест (педагог А.Я. Ваганова); М. Плисецкая, С. Адырхаева, Н. Бессмертнова, Л. Семеняка, Н. Касаткина, Н. Ананиашвили, (педагог М.Т. Семёнова); А. Богатырев, В. Гордеев, В. Анисимов, В. Малахов, А. Ратманский, Н. Цискаридзе (педагог П.А. Пестов) и др.

Благодаря русским педагогическим традициям, выпускники хореографических образовательных учреждений России являются универсалами танцевального искусства и востребованы на рынке труда, как на Родине, так и за рубежом. Поэтому перед нами стоит большая задача по сохранению этих традиций и приемов наставничества русской балетной школы.

**Список использованных источников:**

1. Абызова Л.И., Балетный класс Натальи Михайловны Дудинской. Особенности педагогической методики Н. М. Дудинской в Ленинградском хореографическом училище // Вестник Академии Русского балета. – 2013. – №29 (1). – С.89-102.

2. Алексидзе Г.Д., О коллегах (Баланчин, Бельский, Нуреев, Чабукиани, Лопухов, Сергеев, Вечеслова, Ростропович) // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. – Спб., 2009. – С.19-53.

3. Аловерт Н.Н., Михаил Барышников: я выбрал свою судьбу. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 216с.

4. Кабурнеева Е.О., Становление хореографического образования в России: традиции балетного искусства в культурно-историческом контексте // Вестник МГУКИ сентябрь-октябрь. – 2010. – №5 (37). – С.185-189.

5. Мессерер С., Суламифь. Фрагменты воспоминаний. – М.: Олимпия Пресс, 2005. – 344с.

6. Мирная Р.Р., Наставничество в работе с одарённой и талантливой молодёжью в системе образования // Образование: прошлое, настоящее и будущее: материалы VII Международной научной конференции. – Краснодар.: Новация, 2019. – С.1-3.

7. Плисецкая М.М., Я, Майя Плисецкая.... – М.: Новости, 1994. – 496с.

8. Ступников И.В., Воспитать человека // Советский балет. – 1984. – №3. – С.16-17.

9. Цай Н.А., Г. Н. Селюцкий // Выдающиеся мастера и выпускники Петербургской школы балета: сб. статей. Ч. 1. – Спб., 2009. – С.321-348.

© Марченкова У.А., 2022

**УДК 687.01**

**РАЗРАБОТКА СОВРЕМЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ,  
ТРАНСФОРМИРУЮЩЕЙ ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ  
ДРЕВНЕСКАНДИНАВСКИХ ОРНАМЕНТОВ  
В ОБЪЕКТЫ ДИЗАЙНА**

Масленникова В.А., Колташова Л.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Разработка современной коллекции костюмов включает в себя множество этапов и методов проектирования, отличных по своей сути и подходу к визуализации и реализации идейного замысла. Используя в качестве основного метода визуализации «модную иллюстрацию» – наиболее распространенный подход в преобразовании дизайнерских мыслей в наглядную форму, принятую в сфере моды, нами была изучена и апробирована данная техника, рассмотрены ее особенности и, как итог, разработан эскизный ряд современной женской коллекции, трансформирующей формообразующие элементы древнескандинавских орнаментов в объекты дизайна (костюма).

Начиная с изображения фигурных композиций – реалистичных набросков с натуры, что легли в основу формирования модных альтернатив, отходящих от привычных нам пропорций тела человека, и анализа творчества таких общеизвестных модных иллюстраторов, как Антонио Лопес, Алена Лавдовская, Рене Грюо, Джордж Ставринос и Кэролайн Смитт, принадлежащих как прошлым десятилетиям, так и современности, нами были разработаны однофигурные композиции, подобно отражающие преобразованную манеру исполнения иллюстраторов, их технику и материалы, дополняющие поиск базовых моделей современной коллекции, трансформирующей формы и орнаменты древнескандинавского костюма в соответствующие объекты дизайна.

В ходе изучения творчества иллюстраторов и подражания их техникам при разработке соответствующих частей тела (носа, уха, глаз, губ, рук и ног) и портретов, преобразующих реалистичные натуры с позиции модной иллюстрации, необходимо было найти свой собственный стиль, определив границы цветового решения коллекции.

Опробовав различные материалы, будь то простой карандаш, акварель, тушь, гуашь или маркеры, и найдя свою технику, подобно преобразующую стиль одного из великих иллюстраторов, было необходимо разработать ряд многофигурных композиций, что станут отправной точкой в поиске базовых моделей современного костюма, отражающего основную идею выпускной квалификационной работы «Взаимодействие форм и

орнаментов скандинавского костюма в художественном проектировании современной коллекции».

В ходе данного поиска, были разработаны одно-, двух-, трех-, четырёх- и даже пятифигурные композиции, исполненные в преобразованной стилистике творческого обилия Антонио Лопеса, что, начиная с детских лет, пошел по пути освоения искусства.

Говоря о том, что его всегда вдохновляли люди, Антонио Лопес продолжал творить. Начиная с простых иллюстрацией цветочной вышивки для одежды, что выполняла его мать, Антонио достиг уровня профессионального иллюстратора в издательских домах Fairchild Publications и New York Times, где художник изучал различные стили в искусстве (поп-арт, оп-арт, сюрреализм и т.д.). Продолжая творить, Лопес вместе со своим другом Хуаном Рамосом возродил модную иллюстрацию на страницах Vogue, Harper's Bazaar, Elle и Interview Энди Уорхола (рис. 1), а поработав с известным кутюрье и мэтром моды Чарльзом Джеймсом, научился ценить скульптурные свойства одежды, о чем никогда не забывал.



Рисунок 1 – Журнальные иллюстрации Антонио Лопеса

Используя разнообразные техники и материалы (карандаш, перо, тушь, уголь, акварель), Лопес мог проводить целые дни в погоне за силуэтом и образом, случайно встреченным на улице, внося тем самым неоспоримый вклад в развитие модной иллюстрации [1].

В качестве основы разрабатываемой коллекции, нами были взяты графические иллюстрации художника, напоминающие работу мультипликаторов, созданную за счёт тонкой обводки моделей в цвет более тёмный, чем сами композиции (рис. 2).



Рисунок 2 – Творческий источник

Вместе с данной манерой исполнения, образ идеальной скандинавской девушки со светлой кожей, и длинными волосами цвета пшеницы, шоколада или заходящего солнца был выполнен в более аппликативной манере, чётко выделяющей модель на фоне орнаментов за счёт более толстого контура, придающего фигурам эффект сторонней «наклейки». Данное исполнение также способствовало выделению самого костюма, преобразующего различные орнаменты, как часть швейных и кожаных изделий.

Дополняя графическое решение Лопеса небольшими теневыми акцентами, «оживляющими» композиции в рамках тёмной обводки цвета

волос или костюма моделей, в художественной разработке ряда модных иллюстраций использовались натуральные, природные цвета, отражающие дух древних скандинавских народов, объединённый с более тёплой и уютной атмосферой современного скандинавского стиля.

Так в основу работы легли закатные красные, холодные изумрудные и теплые охровые цвета и их оттенки, что графично заполняли сложные орнаментальные композиции – формообразующие элементы костюма или его содержания, выступающего в качестве вышивки, узора или тиснения (рис. 3).



Рисунок 3 – Эскизная разработка коллекции

Объединяя тенденции построения конструктивных и орнаментальных композиций древнескандинавского искусства, включающих сложный ритм чередующихся элементов, доминирование «переплетов» и «узлов» в пластическом языке орнаментов и контраст симметрии большой формы с асимметричным орнаментальным заполнением декора, лежащего в основе разработки современной коллекции, был создан целый ряд необычных, поделовому элегантных моделей женского гардероба, отдаленно напоминающего стиль Арт-Деко.

В ходе разработки в состав коллекции вошли такие элементы одежды, как блузы, топы, жилеты, брюки, юбки и платья, оплетающие фигуру модели – ее плечи, руки, талию и бедра, и придающие образу особую воздушность за счет легких ниспадающих элементов костюма, выполненных из прозрачных материалов. Основным акцентом, плавно переводящим внимание с верхней части костюма на ноги, стали декоративные фигурные накладки из тисненной кожи, что крепятся на бедрах за счет ремней или эластичных вставок, дополнительно соединенных с поясными элементами костюма, являясь ее неотъемлемой частью. Завершают ансамбль как простые, но элегантные туфли с лентами, оплетающими лодыжки, так и повседневные ботинки, полусапоги, сапоги и ботфорты на среднем и высоком каблуках, что функционально преобразуют орнаментальные композиции древнескандинавского народа [2].

Итогом изучения модной иллюстрации и её представителей, стала разработка современной женской коллекции, использующей формообразование и общее заполнение орнаментальных композиций викингов в качестве инструмента создания элементов одежды, обуви и аксессуаров, объединённых в полноценный ансамбль, преобразующий дух прошлых и современных скандинавских народов в необычной технике и цветовом решении, где коллекция строится на асимметричном заполнении

повседневно делового и художественно декоративного образа моделей, что однозначно найдут свою аудиторию в качестве полноценных образов или применении отдельных её элементов.

**Список использованных источников:**

1. Antonio Lopez: Pied Piper of fashion [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://ana-lee.livejournal.com/168484.html>;

2. Масленникова А.А., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И., Третьякова С.В. Процесс художественного проектирования современной коллекции на основе взаимодействия графического стиля А. Лопеса и формообразующих орнаментов скандинавского костюма. Журнал: Костюмология. Издательство: «Мир науки», Том-6, №4, порядковый номер-8, С.12, 2021

© Масленникова В.А., Колташова Л.Ю., 2022

## Авторский указатель

- А**  
Авезова Б.С., 79
- Б**  
Баскакова М.Б., 116
- В**  
Вараксина Л.А., 97
- Г**  
Гетманцева В.В., 172  
Гомбоева С.Б., 67  
Горелкина Т.Т., 46  
Громова М.В., 100, 210  
Груздева М.А., 35  
Гусева М.А., 20
- Д**  
Дембицкая А.С., 41  
Добрякова О.П., 89
- З**  
Заболотская Е.А., 46
- К**  
Катаева А.Н., 4  
Кирилленко О.А., 7  
Киюр А.П., 10  
Киютин Д.И., 15  
Киямова А.С., 18  
Клетанина Е.П., 20  
Клочкова Е.В., 24, 28, 31  
Клычникова Е.Н., 35, 38, 41  
Князева П.А., 46  
Князева Я.С., 44  
Кожевникова К.И., 49  
Козлова К.А., 52  
Козырева С.В., 24, 57  
Кокорекина Е.А., 60  
Колташова Л.Ю., 275  
Кондакова Е.А., 62  
Кондакова Ю.В., 67  
Кондратьева О.А., 70  
Конева А.С., 74  
Константинова А.А., 77  
Константинова В.Д., 79  
Копылова М.Д., 4  
Кормилицына А.П., 82, 86
- Корнеев А.А., 233  
Корнилова И.Д., 89  
Коробкина Е.П., 93  
Королева Е.И., 97  
Королькова С.А., 100  
Коротина А.Н., 109  
Коротина К.В., 104  
Косенко В.М., 112  
Котуранова Д.Д., 116  
Кошкина М.П., 119  
Кравец Н.А., 149  
Красавина В.С., 123  
Краснова А.Н., 126  
Крещенова В.А., 130  
Крылевская О.В., 132  
Крышевич В.В., 137  
Кузнецова И.П., 141  
Куликова А.Л., 149  
Куликова Д.Г., 146  
Куликова М.К., 200, 236  
Курова Т.А., 153  
Курочкина М.А., 157  
Кургова К.Г., 74, 132, 137, 153
- Л**  
Ладыгина А.А., 160  
Лазарева К.И., 163  
Лазукова А.С., 168  
Лалетина Е.А., 172  
Лебедева М.Э., 175  
Леванова Е.А., 231  
Лезина А.А., 179  
Лезина В.А., 182  
Леонтьева И.Г., 82  
Лешуков А.Г., 15  
Ли Сяоцзюнь, 185  
Литвинова Я.А., 192  
Лозенко А.В., 196  
Лукашова П.А., 200  
Лю Ян, 202
- М**  
Магомедова О.Р., 205, 210  
Мазурова А.М., 214  
Макарова А.В., 223  
Макарова Д.А., 219  
Маккоева А.В., 226  
Максимчук С.П., 231  
Макурина С.И., 233  
Малахова Е.В., 236  
Мамедова П.С., 239  
Мамонова П.Е., 245  
Мамонтьева А.С., 250  
Маркушина М.В., 254

Марташвили С.К., 259		<b>С</b>
Марфина Л.Д., 262		
Марченкова Л.Б., 264	Сажина О.И., 254	
Марченкова У.А., 269	Сейдаметов С.Р., 31	
Масленникова В.А., 275		<b>Т</b>
Морозова Е.В., 38, 205, 259		
Муракаева Т.В., 219		
	<b>Н</b>	
	Тихонова М.В., 214	
	Третьякова А.Е., 126	
Назаров Ю.В., 202		<b>У</b>
Николаева Е.В., 10		
Никонов В.В., 223	Устинова С.И., 262	
Новикова Л.В., 49		<b>Ч</b>
	<b>П</b>	
	Чулкова Э.Н., 123	
Перхурова Т.А., 28		<b>Ш</b>
Пыркова М.В., 52, 157, 226		
	<b>Р</b>	
	Шеболдаев А.С., 262	
Романенкова Е.В., 262		<b>Щ</b>
	Щукина Д.М., 168	



## Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2022»

Часть 3

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. \_\_\_\_\_ Тираж 30 экз. Заказ №232-Н/22

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина

115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1

тел./ факс: (495) 955-35-88

e-mail: [riomgudt@mail.ru](mailto:riomgudt@mail.ru)

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина