

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

4  
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 4**

**МОСКВА**

УДК 378:7(06)  
ББК 74.58:72  
В 85

В 85            Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2022»: сборник материалов Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 267 с.

ISBN 978-5-00181-355-2

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 978-5-00181-355-2** © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022  
© Коллектив авторов, 2022

УДК 74.01/.09

**ДИЗАЙН ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ АЙДЕНТИКИ  
И БРЕНДИНГ ТЕРРИТОРИЙ  
В НАУЧНОМ ПОЛЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

Маслов М.М.

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

Территориальная айдентика – молодая проектная область и поле для научного исследования в российском искусствоведении, а также многих других странах бывшего СССР. Стоит отметить тот факт, что данная сфера является относительно новой и для мировой науки. В связи с отсутствием понимания принципов этого явления многие практикующие дизайнеры и исследователи называют проекты дизайна территориальной айдентики «фирменным стилем», «туристическим логотипом», «брендом города/страны». Территориальная айдентика – более широкое и многомерное понятие, чем фирменный стиль, применительно к дизайну. Однако, внешнее сходство у этих двух явлений достаточно большое.

Проблема приравнивания графической территориальной айдентики к фирменному стилю очень актуальна в России, так как в условиях отсутствия собственной научной школы отечественные авторы переводят труды зарубежных коллег и копируют их понятийный аппарат, без должной адаптации под локальные условия. Стоит отметить, что в Европе и Америке очень развито такое явление как брендинг (товаров и услуг), в том числе, его новый аспект – брендинг мест (англ. «place branding»). Территориальная айдентика в этих странах рассматривается только через бренд, практически не анализируется и не создаётся отдельно от брендов.

В российской практике маркетинговые инструменты в целом (и брендинг в частности) появились на рубеже веков, внедряются и по настоящее время, носят несистемный характер, а дизайн зачастую создаётся без предварительных исследований, без брендинговых мероприятий по продвижению какого-либо продукта. Небольшие российские города, для которых разработана графическая территориальная айдентика, практически не используют её в рекламных целях. Более того, какие-либо кампании по продвижению города (и его бренда), а также стратегия такого продвижения просто отсутствуют – айдентика ограничивается лишь одной эмблемой, которая существует отдельно от городских процессов, как в физическом, так и в виртуальном пространствах.

Одна только эмблема всё же является символом города, области или страны, но без должной проработки всего проекта айдентики не может выполнять функцию идентификатора места. Территориальная айдентика

состоит также из следующих элементов: набор определённых шрифтов, колористические решения, стандарты вёрстки, шаблоны для графических материалов, и другие элементы, идентичные по какому-либо визуальному признаку. То есть, необходимо разрабатывать все возможные варианты этой символики, адаптируя их под реальные условия использования, а также свод правил их применения, так называемый «брендбук». Одиночная эмблема территории не является полноценной айдентикой, и не получает должного внедрения в большинстве случаев. Как следствие, такая символика не пользуется известностью, и не отвечает всем функциям, возложенным на визуальную айдентику, главной из которых является обеспечение узнаваемости обозначаемого места.

Упомянутые выше элементы территориальной айдентики во многом роднят данное явление с фирменным стилем, сходство с которым (в наборе атрибутов и носителей) действительно присутствует. Разница лежит на фундаментальном уровне – в истоках этих явлений, и подходах к созданию такой символики. Территориальная айдентика во многом опирается на геральдику, и зачастую даже использует гербы как прототип для более новых символов – официально-символический (исторический) подход к созданию территориальной айдентики.

В качестве второй предпосылки к развитию айдентики мест стоит выделить брендинг коммерческих товаров. Именно маркетинговые инструменты, экстраполированные уже на территории, а не на товары, создали возможность «продавать» эти места как товар, используя для этих целей визуальную айдентику, о чём пишет Ф. Котлер [3]. Однако, создание айдентики для территорий – процесс гораздо более сложный, чем создание айдентики для потребительских товаров, так как необходимо учитывать историю данного места, его современное состояние, этнический и религиозный состав, и много других аспектов, с которыми необходимо крайне аккуратно работать. К. Динни отмечает, что для продвижения территории необходима стратегия, которая учитывает то, «что территории сами хотят о себе сказать» [2].

Сложность применения брендинга к городам/областям (и как следствие – применения к ним территориальной айдентики) в России заключается в сравнительно недавнем переходе страны от социалистического к капиталистическому строю. Данный процесс способствовал развитию рыночных отношений, конкуренции, и применению дизайна для оформления материальных и цифровых товаров и услуг с целью выделить их на фоне схожих, а также подчеркнуть собственные конкурентные преимущества, которых нет больше нигде. В связи с чем, как уже упоминалось, эмблема территории (то есть, новый символ какого-либо места, адекватный цифровому веку, выполненный посредством графического дизайна) может в реальности существовать без

кампании по брендированию этого места (среди туристов, инвесторов, квалифицированных мигрантов).

Другая проблема территориальной айдентики заключается в объекте и предмете исследования, которые выбирают для анализа отечественные искусствоведы, занимающиеся проблемами данной области. Копируя зарубежную модель исследования у американских и европейских учёных, рассматривающих дизайн айдентики территорий только через бренд этих мест, российские авторы научных трудов углубляются в проблемы маркетинга, менеджмента, политики, экономики и туризма, но не дизайна.

Таковыми зарубежными учёными, повлиявшими на зарождение и развитие брендирования территорий, являются Саймон Анхольт (который впервые употребил понятие «брендинг территорий») [1], Кейт Динни (рассматривающий развитие территорий через продвижение их бренда, в схожем с Анхольтом ракурсе) [2], и Филип Котлер (один из ключевых авторов в области маркетинга в целом, которому принадлежит монография «Маркетинг мест») [3].

Труды этих трёх иностранных авторов заложили фундамент брендинга территорий как отдельной дисциплины, и дали мощный импульс к практическому развитию этой области в мире. Российские исследователи копируют подходы иностранных коллег, но не адаптируют их под российские условия, в которых дизайн часто существует отдельно от брендирования. В связи с чем становится возможным проследить необходимость уточнения методологии и предмета исследования для отечественного искусствоведения. Первыми, кто затронул эту тему в России, стали Д. Визгалов [4], А. Стась [5], П. Родькин. Но в их монографиях отсутствует анализ с точки зрения искусствоведения, а также собственный научный анализ, что можно объяснить относительной новизной данной области исследования.

Труды упомянутых российских авторов во многом представляют собой реплику основных положений из монографий иностранных коллег, переведённых на русский язык, и дополненную собственными умозаключениями. Даже те российские исследователи, кто заявляет именно о искусствоведческом характере своих работ, уделяют мало внимания дизайну, и концентрируются на маркетинговых и управленческих проблемах. Непосредственно анализ образцов территориальной айдентики посредством семиотического анализа или иконографического анализа в их трудах просто отсутствуют. Айдентику территорий необходимо рассматривать только через инструментарий анализа дизайна в искусствоведении, если речь идёт именно об этой науке. В связи с чем представляется возможным констатировать тот факт, что данная область нуждается в фундаментальных научных исследованиях авторами из разных стран.

### **Список использованных источников:**

1. Anholt, S. Anholt Journal of Brand Management, Henry Stewart Publications, 2002

2. Кейт Динни. Брендинг территорий. Лучшие мировые практики /Под ред. Кейта Динни; пер. с англ. Веры Сечной. – М. : «Манн, Иванов и Фербер» , 2013

3. Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. – СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005: серия

4. Визгалов Д. В. Пусть города живут / сост. Михаил Губергриц, Надежда Замятина, Михаил Ледовский. – Москва : Сектор, 2015. – 272 с.

5. Стась, А. Новая геральдика. Как страны, регионы и города создают и развивают свои бренды / А. Стась. Москва: Группа ИДТ, 2009. 100 с.

6. Маслов, М. М. Территориальная айдентика Приднестровья и пути к формированию бренда страны / М. М. Маслов // 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, 24–26 ноября 2020 года

7. Маслов, М. М. Территориальная айдентика и её номенклатура как аспект коммуникативного дизайна / М. М. Маслов // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2020) : Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 07–10 декабря 2020 года

8. Маслов, М. М. Территориальная айдентика и брендинг мест в контексте графического дизайна / М. М. Маслов // Инновации в социокультурном пространстве : Материалы XIII Международной научно-практической конференции, Благовещенск, 05 марта 2020 года

9. Маслов, М. М. Методы научного исследования образцов территориальной айдентики / М. М. Маслов // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2021) : Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 06–10 декабря 2021 года. – Москва

© Маслов М.М., 2022

УДК 75.03

**ПРОЯВЛЕНИЕ ИКОНОПИСНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ПОЗДНЕГО XV в.  
В ИКОНЕ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» ИНОКА ПАИСИЯ  
ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА  
ИОСИФО-ВОЛОКОЛАМСКОГО МОНАСТЫРЯ**

Матюкина Т.С.

Научный руководитель Михайлова С.И.

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

Тема исследования посвящена иконографическому и стилистическому анализу иконы «Святая Троица» инока Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря, датируемой 1484-1485 гг. Изучение данной темы является актуальным, так как образ Троицы Ветхозаветной – это один из ключевых образов в догматике Православной церкви. Новизна исследования данного художественного памятника заключается в искусствоведческом анализе малоизученной иконы XV в. Краткая справка об иконе «Святая Троица» инока Паисия представлена в проекте научного отдела Факультета Церковных Художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета 2005 г. – Иконография восточно-христианского искусства [1]. Помимо этого, к искусствоведческому анализу данной иконы обращался исследователь древнерусского искусства Г.В. Попов в статье «Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве» [2].

Цель данного исследования – выявление основных художественных тенденций московской школы позднего XV в. в иконе «Святая Троица» инока Паисия.

Исследование строится на сопоставлении иконографии и стилистики выбранной иконы с иконой «Троица» преподобного Андрея Рублева, а также иконой неизвестного мастера «Святая Троица» из Успенского собора в Дмитрове первой трети XVI в.

В ходе исследования были использованы труды отечественных ученых, научные статьи, а также книги Священного Писания. Можно отметить труды Э.С. Смирновой, посвященные древнерусской иконописи, работы М.В. Алпатова и Г.В. Попова, посвященные теме Троицы Живоначальной, в том числе знаменитой работе Андрея Рублева.

В качестве теоретических методов исследования были задействованы иконологический, стилистический и иконографический анализы. Иконографический анализ необходим для выявления иконописных канонov изображения Ветхозаветной Троицы, как общих, так и характерных исключительно для московской иконописной школы XV–XVI вв.



Стилистический анализ позволил определить особенности стиля написания образа Ветхозаветной Троицы в контексте московской иконописной школы XV-XVI вв. Иконологический анализ использовался для истолкования смыслов изображенных на иконе предметов и символов.

Сюжет явления Троицы Аврааму описан в 18-ой Книге Бытия [3, Быт. 18:1-19]. Путниками, явившимися Аврааму, по самой распространенной версии, были три Ангела, олицетворяющие Три Ипостаси Бога [4, с. 193-194]. По сюжету Ангелы возвещали Аврааму о предстоящем рождении Исаака. Иконография этого образа восходит еще к фрескам римских катакомб IV в. Изначально она именовалась «Гостеприимство Авраама» и господствовала до XV в., она была четким отражением библейского сюжета, со всеми его персонажами и подробностями. Рублев же изменил композицию иконы, сконцентрировав внимание на главной идее – Троиединстве Божиим, он ввел новое понимание сюжета – Предвечный Совет, где говорится о предстоящей Жертве Спасителя. Эту идею продолжили и последующие иконописцы.

Икона инока Паисия «Святая Троица» относится к концу XV в., к периоду трансформации художественного стиля в искусстве московской школы. Если в XV в. в иконописи проявлялось стремление к плавности и изящности линий, стройности пропорций и скругленности форм, а также к уравновешенной классической пирамидальности [5, с. 36], то уже в XVI в. мастера предпочитали в иконописи живоподобие, строгость, детализированность и тяжеловесность форм [6, с. 139-140]. Но на протяжении двух веков было сильно влияние иконы «Троица» Андрея Рублева на иконописный канон.

Икона «Святая Троица» инока Паисия датируется 1484-1485 гг., происходит из местного ряда иконостаса Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря (рис. 1).

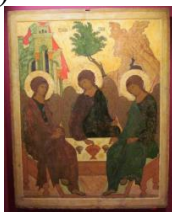


Рисунок 1 – Икона «Святая Троица» инока Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. 1484–1485 гг. ЦМиАР.

Авторство иконы приписывают старцу Паисию, который в 1485 г. вместе с Дионисием работал над интерьером Успенского собора. Во время последующего поновления икон собора живопись «Святой Троицы» сильно пострадала: были смыты верхние живописные слои и «частично разрушены синие и коричневые цвета на одеждах» [1]. Однако в ходе музейной реставрации И.В. Ватагиной 1975 г. утраты были тонированы.

Иконография волоколамской иконы близка «Троице» Андрея Рублева, 1420-е гг. (рис. 2).



Рисунок 2 – Икона «Живоначальной Троицы» Андрея Рублева. Из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1420-е гг. ГТГ.

Во многом это связано с тем, что ее заказчиком был Иосиф Волоцкий – особый почитатель творчества Андрея Рублева и его первый биограф, вероятно, участвовавший в украшении Успенского собора. Так, сходство композиций проявляется в отсутствии праотцев и слуги, для них на иконе уже нет места. Однако круговая композиция рублевской иконы постепенно разрушается, а престол немного удлиняется, всё это получит дальнейшее развитие в иконе неизвестного мастера «Святая Троица» из Успенского собора в Дмитрове Московской области первой трети XVI в. (рис. 3).



Рисунок 3 – Икона «Святая Троица» из Успенского собора в Дмитрове Московской области. Первая треть XVI в. ЦМиАР.

Крылья ангелов на иконе Паисия перекрывают друг друга и выглядят более тяжеловесными, чем у Рублева, но лики их всё так же умиротворены. Головы Ангелов, олицетворяющих Бога Сына и Святого Духа, склонены, тогда как Бог Отец, расположенный слева, смотрит на них прямо. Голову Сына венчает крестчатый нимб. Однако фигуры Ангелов уже не представляются такими легкими и пластичными, как у Рублева, они приобретают более материальный облик, свойственный уже тенденциям XVI в., что роднит их с Ангелами на иконе дмитровской «Святой Троицы». Задний план достаточно укрупнен по сравнению с «Троицей» Рублева, он пропорционально гармоничен, что также говорит о тенденциях большей реалистичности изображения, свойственных уже искусству XVI в. Наиболее полно эти тенденции проявятся в «Святой Троице» из Успенского собора в Дмитрове. Палаты Авраама по форме схожи с Рублевскими, но на них накинута красная ткань – велум. Этим элементом в иконописи принято обозначать связь Нового и Ветхого завета, а также то, что действие разворачивается в интерьере изображенного здания. Обычно эта ткань соединяет собой два сооружения, однако здесь она покрывает лишь одно здание. Изображение Мамврийского дуба на иконе Паисия становится более реалистичным, он сильнее выделяется на заднем плане. Гора теперь имеет раздвоенную вершину и проработанные мастером лещадки, ведущие к небу, как ступени, в середине горы появляется пещера. Гора также становится

массивнее. Такая массивность – это отличительная черта искусства конца XV – начала XVI вв. Если смотреть дальше, то уже в иконе «Святая Троица» из Дмитрова первой трети XVI в. гора будет доминировать, занимая значительную часть пространства. Символика расположения палат, Мамврийского дуба и горы все так же присутствует на иконе, как и у Рублева. Формы престола немного изменяются, кроме того, он уже не накрыт тканью, как у Рублева. Центром волоколамской иконы, как и двух других икон, является жертвенная чаша. Но теперь их поставлено уже три, для каждого Ангела, появляется симметрия, которая, однако, будет нарушена на иконе «Святая Троица» из Дмитрова. Помимо этого, на столе в иконе Паисия присутствуют и другие малоразличимые угощения, в чем выражается тенденция XVI в. к детализированности в иконописании.

Несмотря на то, что в живописи иконы «Святая Троица» из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря прослеживаются некоторые стилистические традиции тверской школы, нельзя считать, что она принадлежит исключительно ей. Г.В. Попов в одной из своих статей [2] выделяет несколько фактов, говорящих о возможности того, что данная икона принадлежит руке московского иконописца. Так, он пишет, что сходство манеры исполнения с произведениями из иконостаса «Кашинского чина» эпохи расцвета Твери объясняет желание исследователей связывать инока Паисия с тверскими художественными традициями. Однако анализ ансамбля собора позволяет сделать вывод о том, что над ним работали как тверские мастера, так и московские. В творчестве Паисия преобладают именно московские истоки. Так и икону «Святая Троица» можно рассматривать в рамках московской иконописной школы. Во-первых, такой вывод позволяют сделать предпочтения заказчика этой иконы, которым был биограф Андрея Рублева – Иосиф Волоцкий. «Троица» Рублева, ставшая образцом для мастера Паисия – яркий образец московской иконописной школы. Во-вторых, в XV в. политическое влияние Твери ослабевает, а влияние Москвы на культуру и искусство Твери усиливается. И, наконец, если обратиться к анализу колорита данной иконы, то можно обнаружить использование розоватого оттенка при написании горы с характерными лещадками, что выдает ее принадлежность к московской школе живописи конца XV – первой трети XVI вв. [2, с. 68].

Говоря об анализе колорита иконы «Святой Троицы» инока Паисия, стоит отметить преобладание в ней охры и красного пигмента. Это особенно заметно в одеждах левого и среднего Ангелов, а также их крыльев. Темный цвет непроницаемых одежд создает эффект грузности, в отличие от иконы Андрея Рублева, где голубец проступает сквозь одежды. Важно отметить, что зеленый цвет гиматия Святого Духа сохраняется в волоколамской иконе, являясь важным атрибутом этой Ипостаси. На палатах Авраама, стены которых частично окрашены приглушенным зеленым пигментом,

акцентирует на себе внимание ярко-красный велум. Для иконы Паисия характерно такое сочетание ярких красок с цветами «земляной палитры».

Таким образом, данное исследование позволило рассмотреть проявление тенденций позднего XV в. в иконе «Святая Троица» инок Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. На основе стилистического и иконографического анализа было установлено, что данная икона относится к московской иконописной школе и сочетает в себе художественные традиции XV и XVI вв. К тенденциям позднего XV в. относится сочетание пластичного изображения форм с их материалистичностью и тяжеловесностью. Следуя канонам Рублева, мастера все больше укрупняли изображения заднего плана, создавая пропорциональную соотнесенность с фигурами Ангелов, добавляли всё больше деталей, возвращаясь к истокам иконографии «Троицы Ветхозаветной» – «Гостеприимству Авраама». И, наконец, отходили от гармоничной круговой композиции, характерной для «Троицы» Рублева.

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

1. Иконография восточно-христианского искусства. Проект научного отдела Факультета Церковных Художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. 2005 // [Электронный ресурс]. URL: <https://icons.pstgu.ru/> (дата обращения: 12.10.2022)

2. Попов, Г.В. Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве / Г.В. Попов // Русское искусство: электронный журнал. URL: [https://www.rusiskusstvo.ru/content/files/2014\\_2/Full/60-73\\_Popov%20f.pdf](https://www.rusiskusstvo.ru/content/files/2014_2/Full/60-73_Popov%20f.pdf) (дата обращения: 12.10.2022)

3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета (канонические). М.: РБО, 2014. - 1233 с.

4. Творения / Блаженный Августин; сост. и подгот. текста к печати С.И. Еремеева. – СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс, 1998. - Т. 3, Кн. 1-13: О граде Божиим. - 595 с.

5. Алпатов, М.В. Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1972. - 206 с.

6. Смирнова, Э.С. Икона Древней Руси. XI–XVII века / Э.С. Смирнова // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М., 2002. С. 119–164.

© Матюкина Т.С., 2022

**КРЕАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ  
ПО МОТИВАМ ЖИВОПИСНОЙ КАРТИНЫ В.А. ПАВЛОВА**

Медведева Т.Д., Сысоев С.В.

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

В статье отражены современные креативные технологии, предполагающиеся для разработки коллекции женской одежды с использованием мотивов живописной картины Павлова В.А. «Сусанна и старцы».

В данный период времени в мире моды существует тенденция на оммажи – дань уважения художнику или дизайнеру, или какому-либо знаковому произведению – из чего родилась идея о своевременности выражения признания В.А. Павлову, чье творчество вдохновляло автора статьи на протяжении многих лет. Павлов В.А. (1943 г.) – современный художник, творчество которого распространяется за пределы «предметного» мира, затрагивая нравственные, философские и научные проблемы, которое можно разделить на три периода: предметный, переходный и абстрактный. Особый интерес для изучения представляет собой переходный период: именно тогда художник начинает отходить от пейзажей, портретов и предметной живописи, начинает изучать мир эмоций, чувств, погружаясь в глубины человеческого сознания, ищет взаимосвязь между эмоцией и телом, а также как цвет, линия и форма влияют на восприятие, и как с помощью одного передать другое [1]. С целью применения в своей коллекции, как бы, возрождающей интерес к данному художнику, недооцененному своим временем и адаптирующей персонажей холста, была взята картина «Сусанна и старцы», сюжет которой уже не раз использовали в своем творчестве художники эпохи Возрождения, прочтенная по-новому.

Для фэшн-индустрии свойственно цитировать живопись, ведь это нередкий источник вдохновения. Она появляется в коллекциях дизайнеров в разных своих проявлениях (рис. 1) – это может быть использование мотивов какого-либо художника, использование его цветовых и стилистических особенностей, как это делает Simone Rochas в коллекции FW19-20, цитируя работы Louise Bourgeois [2], это может быть использование идеи техники создания картины, как это сделал Sacai FW19-20, использовавший технику «капельной живописи» – способ нанесения краски на холст Джексона Поллока [3], или это может быть интерпретация увиденного образа с картины, как это сделал, к примеру, Rodarte в коллекции FW20-21, отсылая зрителя к картине Джона Уильяма Уотерхауса

«Леди из Шалот смотрит на Ланселота» [3]. Однако, пожалуй, одним из самых частых приемов можно увидеть прямое цитирование живописных картин на образах в коллекциях. Банальным и, одновременно, наглядным примером такого цитирования можно назвать кутюрную коллекцию Dolce&Gabbana FW19-20, где образы буквально состоят из живописных полотен [4].



Рисунок 1 – Использование живописи в фэшн-индустрии на примере коллекций: а) Simone Rochas FW19-20, б) Sacai FW19-20, в) Rodarte FW20-21, г) Dolce&Gabbana FW19-20

Одежда из натуральных тканей, благодаря ее гигиеническим свойствам вроде гигроскопичности или воздухопроницаемости, является одной из самых востребованных. Для увеличения разнообразия использования натуральных тканей используют цифровую печать [5], с помощью которой ткань приобретает уникальных оттенков или рисунок, принт, присущий только изготавливаемому виду изделия. Цифровая печать позволяет максимально точно передать изображение на поверхности без промежуточных носителей, при возможности многоцветного нанесения, отражает мельчайшие детали заданной картинке. При такой печати сохраняются все изначальные свойства запечатываемой ткани, а также обеспечиваются стойкость к стирке, свету и изнашиванию [6].

Печатью на натуральных тканях пользуются многие современные дизайнеры одежды в своих работах для брендов [7].

В образовании полноценных образов в модной индустрии всегда был актуален такой прием, как многослойность. Интересен он не только при наложении различных элементов одежды, как, скажем, в скандинавском костюме, но и при создании отдельного элемента гардероба, например, платья. Для этого дизайнеры часто используют в своих коллекциях прозрачные фактуры (рис. 2), которые сами по себе создают неоднородную, насыщенную текстуру, придают изделию интересный вид за счет блеска и складок или большого количества прозрачных слоев, либо за счет достойной внимания фактуры одного слоя.

Однако для создания эффекта многослойности, прибегают и к наслаиванию материалов различной плотности и свойств, комбинируя плотные фактуры с прозрачными, что преобразовывает восприятие образа, создавая своего рода иллюзию, определенную «игру» текстур – сочетание несочетаемого, составление гармоничной композиции в рамках конкретного образа [7] (рис. 2).



Рисунок 2 – Использование прозрачных фактур в коллекциях Francesca Liberatore SS22, Loewe FW22-23, Burberry SS19, Prada FW22-23, Dolce&Gabbana Couture FW19-20

На данный момент в производстве одежды используются высокотехнологичные материалы, выполняющие широкий спектр функций, к которым можно отнести такой материал, как неопрен, изначально использовавшийся лишь в промышленных целях [8]. Сегодня же из него изготавливают не только гидрокостюмы и снаряжение, но и обувь, и одежду, предназначенную для подиума, благодаря своим свойствам: формоустойчивости, износостойкости, легкости, эластичности, из-за которых изделия сохраняют строгость кроя и простоту линий даже при самых сложных формах. Этими свойствами можно воспользоваться при создании обуви, например, экстра широких ботфорт, держащихся на ноге лишь за счет прилегания к стопе.

Создание обуви предполагает изготовление лекал либо макетным способом, либо при помощи 3D-моделирования и визуализации [9]. При формировании лекал следует учитывать анатомические особенности человека и свойства материала, из которого изготавливается обувь. В случае с ботфортами, это может быть увеличение высоты и ширины голенища, с поправкой на органичные складки под тяжестью собственного веса для достижения необходимого внешнего вида [10].

Одним из важных свойств неопрена является неосыпаемость краев, что позволяет использовать его не только как формообразующий материал, но и в качестве нашивки на некоторую основу, благодаря чему элемент одежды может получить эффект 3D, когда изображение как бы выходит за рамки «холста», приобретает объем и сохраняет четкость изображения, не ложась в хаотичные складки. Стоит отметить, что нашиванию изображения могут подлежать самые разные элементы гардероба из различных материалов. Особенно важно свойство неопрена сохранять четкую форму при нашивании неопрена на прозрачные ткани – изображение не будет подлежать искажению, из-за чего образ получится узнаваемым и конкретным.

Говоря о нашивках, можно сказать, также, что это не всегда цельные изображения, нашитые на основу – их можно составлять, используя технику пэчворк, когда законченная композиция составляется из нескольких рисунков или тканей с разными свойствами, или же совершенно новая картина из кусочков старой. С помощью такого приема можно добиться более неоднородной фактуры на поверхности основы, сделать нашитую



композицию более сложной. При использовании пэчворка нередко интересными становятся кусочки не только из неосыпающихся по краям материалов, но и из материалов, которые сильно осыпаются, создавая своего рода бахрому по контуру части изображения, еще больше усложняя вид конечного результата. В коллекциях дизайнеров встречаются уже сшитые между собой части композиции, которые в конечном своем варианте нашиваются на основу [7].

Использование современных креативных технологий позволит достичь задумываемого результата адаптации образов картины в материале с учетом анализа современных тенденций дизайна одежды.

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

1. Павлов В. А. Философия парадокса – 2017 г – 60 с
2. BURO 24/7 / Симон Роша – о влиянии Луиз Буржуа на ее коллекции и связи материнства и моды [электронный ресурс] – 2018 г – URL: <https://www.buro247.ru/news/fashion/10-may-2018-simone-rocha-fashion-maternity.html> (дата обращения: 15.10.2022)
3. Алена Галкина. Журнал BURO / Искусство + мода: художники, которые повлияли на коллекции осень-зима 2019 [электронный ресурс] – 2019 г – URL: <https://www.buro247.ru/fashion/fashion-industry/22-mar-2019-art-plus-fashion-fw-2019.html> (дата обращения: 15.10.2022)
4. Abigail Leong. Журнал L'Officiel / Divine inspiration: Dolce&Gabbana Alta Moda 2019 [электронный ресурс] – 2019 г – URL: <https://www.lofficielbaltic.com/en/fashion-week/divine-inspiration-dolce-gabbana-alta-moda-2019> (дата обращения: 15.10.2022)
5. Абрамович, Н. А. Цифровая печать на льняной ткани / Н. А. Абрамович, Т. Н. Сергеева // Тезисы докладов 51-й международной научно-технической конференции преподавателей и студентов, Витебск, 25 апреля 2018 года. – Витебск: Витебский государственный технологический университет – 2018 г – с. 190-191.
6. Студия печати Noble Buble / Прямая печать на ткани [электронный ресурс] – URL: <https://noblebuble.ru/articles/vidy-pechati/pryamaya-pechat-na-tkani> (дата обращения: 15.10.2022)
7. Журнал VOGUE / Vogue Runway: Fashion Shows [электронный ресурс] – URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows> (дата обращения: 15.10.2022)
8. Евсеева, Н. В. Применение неопрена в производстве изделий легкой промышленности / Н. В. Евсеева, О. Е. Гаврилова, Н. А. Халитова // Вестник Технологического университета. – 2016 г – Т.19. – № 8. – с. 78-80.
9. Крайняя, Р. Г. Проблемы современного технологического процесса создания обуви / Р. Г. Крайняя, Н. Н. Сотников // *Gaudeamus Igitur*. – 2015 г – № 1. – с. 101-103.
10. Журнал BURO / Y/Project , коллекция весна-лето 2023 [электронный ресурс] – 2022 г –URL:



УДК 781.61

**«ВЕНСКИЙ КАРНАВАЛ» РОБЕРТА ШУМАНА:  
КОМПОЗИЦИЯ И ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ**

Медуайя С.Н.

Научный руководитель Клочкова Е.В.

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

В творчестве Роберта Шумана, особенно в первом десятилетии (1830-1840 годы), значительное место занимает фортепианная музыка. В течение этих лет музыкальные взгляды композитора быстро расширились, профессиональная техника совершенствовалась. Сочинения Шумана данного периода можно представить как галерею музыкальных мгновений, передающих различные душевные состояния. Музыка композитора – яркое порождение романтической эпохи, ее эстетической и поэтической атмосферы. Шуман явился одним из самых выдающихся представителей прогрессивного романтического искусства.

В музыкальных образах композитор концентрирует порывистость, бурность, трепетность, волнение, а также истинное романтическое начало. Чайковский писал: «Музыка Шумана, органически примыкая к Бетховену и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека» [цит. по 1, с. 163].

Расцвет фортепианного творчества Шумана, начавшийся с 30-х годов XIX столетия, ознаменован созданием большого количества произведений, особенных и характерных именно для его музыкального стиля. В 1835 году началась работа над циклом «Карнавал» op. 9 и Фантазией op. 17. Данные сочинения выразили основные творческие искания Шумана-романтика в области новых жанров и выразительных средств. В них раскрылся и новый, неповторимый образный мир с яркими эмоциональными порывами, смятением, внешней пестротой контрастов и глубокими психологическими размышлениями. Шуман внес в музыку новое ощущение ритма жизни, психологическую пульсацию и утонченность переживания.

«Венский карнавал» ор. 26 является детищем того же творчески мощного периода. Шуман обращается к форме фортепианных циклов и за три последующих года создает свыше десяти подобных сочинений. Его циклические формы – явление новое и своеобразное. Эти произведения, вырастающие из последования небольших самостоятельных пьес, оказались для Шумана той формой, в которой он с легкостью мог отдаваться своей безграничной и смелой фантазии. По сравнению с композиторами предшествующей эпохи, Шуман значительно обогащает и расширяет круг образов, идей и настроений, выраженных музыкой.

«Венский карнавал» был написан в один из самых тяжелых периодов жизни композитора. Напомним кратко о происходящих событиях. В 1839 году напряжение в «борьбе за Клару», возлюбленную композитора, достигло своего пика. В октябре 1838 года по требованию Ф. Вика Шуман переехал в Вену, сделав попытку перевести туда «Новый музыкальный журнал». Однако его старания не увенчались успехом, и уже в апреле 1839 года композитор возвращается обратно в Лейпциг.

Шуман придает особое значение подзаголовку «Венского карнавала». Это не «Фантазии» и даже не «Пьесы-фантазии», а «*Fantasiebilder*» («фантазийные образы/картины», «образы, рожденные фантазией»). Особенность «Венского карнавала» заключается в том, что название произведения основывается на реальных образах и колорите Вены. Поэтому, вероятно, композитор использует уточняющее слово «*bilder*» («образы/картины») вместе со словом «фантазия».

Цикл «Венский карнавал» состоит из пяти частей, что в первую очередь наводит на мысль о «расширенном» сонатно-симфоническом цикле. Две средние части композитор написал в жанрах, характерных для медленных частей сонатно-симфонического цикла, расширив тем самым лирическую сферу произведения. Но функции частей, их порядок и форма сильно отличаются от типового сонатно-симфонического цикла:

I Allegro (B-dur) – «*Sehr lebhaft*» («Очень живо»);

II Romanze (g-moll) – «*Ziemlich langsam*» («Довольно медленно»);

III Scherzino (g-moll) – M.M. ♩=112

IV Intermezzo (es-moll) – Es-dur) – («*Mit grösster Energie*» («С большой энергией»);

V Finale (B-dur) – («*Höchst lebhaft*» («Предельно быстро»).

«Венский карнавал» создавался под непосредственным впечатлением от весеннего венского карнавала 1839 года (канун отъезда Шумана из Вены). Следы этих впечатлений живее всего ощущаются в первой части. Большое рондо с пятью эпизодами дает возможность композитору развернуть пеструю галерею образов: легко можно себе представить красочное карнавальное шествие на берегу Дуная. Главная тема (рефрен) – это воплощение молодой энергии, неиссякаемой, рвущейся на волю силы. Общий для всей пьесы становится празднично кипучий характер. Второй и

пятый эпизоды, основанные на игре ритмов, регистров, гармонических красок, ассоциируются с карнавальными масками, праздничными затеями и озорными шутками. Четвертый эпизод (Fis-dur), пожалуй, наиболее праздничный, вначале представляет собой ритмически забавную обработку простой песни, по свидетельству Г. Аберта – немецкой народной мелодии «Es ritten drei Ritter» («Три рыцаря скачут»), затем песня неожиданно модифицируется в «Марсельезу», поданную с подчеркнутым полнозвучием [цит. по: 2, с. 366]. Это дерзкая карнавальная шутка, направленная против меттерниховской полиции (в Вене «Марсельеза», как известно, была в то время запрещена).

В первой части «Венского карнавала» Шуман использует смелые модуляции и тональные отклонения, способствующие показу одного образа в резко контрастных освещениях, а также сопоставление далеких тональностей усилило контрастность самостоятельных тематических разделов.

Вторую часть – Романс, также как и четвертую – Интермеццо, едва ли следует непосредственно связывать с названием цикла. Скорее, это страницы из дневника личной жизни композитора. Мелодия Романса принадлежит к тем тонко разработанным «говорящим» темам Шумана, в которых каждая фраза, каждая интонация обладает своим важным, незаменимым психологическим оттенком и может проложить в сознании слушателя «глубокую борозду». В Интермеццо, наоборот, мелодия развернута вширь и увлекает не столько деталями, сколько полнотой чувства. По красоте и размаху это одна из лучших мелодий Шумана. Народно-шуточное Скерцино (третья часть) и оживленный праздничный Финал продолжают цепь карнавальных картин первой части.

Тематизм сочинения, что и неудивительно, раскрывает «карнавальные» образы. По большей части, темы интонационно выпуклые, ритмически жесткие, по структуре им свойственны черты танцевальности.

Основное отличие «Венского карнавала» от сонатных циклов заключается в структуре целого, в отклонении от «принятого порядка частей». Цикл можно охарактеризовать как «перевернутый» симфонический цикл, в котором первая и последняя части «обмениваются» своими формами. Поэтому мы вправе полагать, что фантазийный подзаголовок «Венского карнавала» имеет жанровую окраску. Он сближается с новой сюитой, а сами его части – с лирической миниатюрой.

Д.В. Житомирский предлагает классификацию циклов пьес композитора, разделяя их на два основных типа. Первый тип условно назван исследователем «сюиты сквозного строения»: вариации (Abegg op. 1 и Симфонические этюды в форме вариаций op. 13). Особенностью является глубокое тематическое родство входящих в них частей. Объединяющую роль в таких циклах часто играет либо принцип рондо, и тогда функция

рефрена присваивается то к одному, то к другому тематическому эпизоду, либо принцип варьирования.

Второй тип – сюиты и сборники, которые, по определению Д.В. Житомирского, просто объединены по принципу «контрастных сопоставлений», но в которых Шуман также придает большое значение «внутренней связи отдельных пьес» [2, с. 349]. Эта связь может создаваться либо «более или менее определенной сюжетной нитью», либо «родством жанра и типа пьес» [2, с. 349-350]. К этому типу Житомирский относит остальные циклы.

Таким образом, все циклы пьес-фантазий (а также «Фантазии-картины», «Венский карнавал») попадают во вторую группу, то есть не имеют черт тех циклов, которые Житомирский называет «сюитами сквозного строения». Этот факт подчеркивает относительную самостоятельность частей в циклах пьес-фантазий, а также во многом подтверждает предположение, что Шуман мыслил жанр фантазии как одночастное произведение. Подобная трактовка жанра заметна уже в названиях фантазийных опусов. Все они даны в единственном числе, если произведение одночастное (исключение – Фантазия ор. 17), и во множественном – если сочинение представляет собой цикл пьес. Отталкиваясь от определения жанра фантазии, можно предположить, что шумановские пьесы-фантазии носят печать особой свободы формы пьес или структуры цикла в целом.

В завершении кратко затронем тему интерпретации «Венского карнавала» Шумана. Исполнителю, прежде всего, следует учесть, насколько велика роль интонационно-тематических связей в объединении крупных произведений, каким является «Венский карнавал», состоящих из многочисленных контрастных частей. До тех пор, пока интерпретатор не осмыслит связи такого рода, он не сумеет создать полноценной и адекватной трактовки данного сочинения. «Если исполнитель, работая над сложным и глубоким произведением, не подозревает о трансформациях, перевоплощениях главного образа, – отмечает В.А. Цуккерман, – вряд ли это помогает ему создавать в своем воображении целостную и продуманную концепцию исполнения» [цит. по: 3, с. 9]. Также огромно значение арочных переключек в произведении. Первенствующее положение среди них занимают интонационно-тематические связи. «Тема и тематическое развитие – это тот план музыкального произведения, который включает в себя все остальные планы, начиная от выразительных средств, кончая композицией, формой произведения как целого. Тема и тематическое развитие – это тот план музыкального произведения, который наиболее непосредственно доносит до слушателя его содержание» [3, с. 309]. Поэтому основными трудностями интерпретации «Венского карнавала» являются умение добиться внутренней цельности сочинения, найти соответствующую краску исполнения мелодий, почувствовать и передать

интонационное содержание музыки. Современник Шумана – Ференц Лист оставил свою характеристику творчества композитора: «Музыка Шумана скорее обращается к задумчивым характерам и серьезным душам, которые не парят по поверхности, а умеют окунуться в глубину, чтобы найти там скрытые перлы. Чем больше проникаешь в идеи Шумана, тем больше сил и жизни обнаруживаешь в них; чем больше их изучаешь, тем больше удивляешься богатству и плодотворности, которые сначала ускользнули от нас» [3, с. 309].

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

1. Бачинская Н. М. Роберт Шуман / Н. М. Бачинская. – М. : Музгиз, 1952. – 164 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. – М. : Музыка, 1964. – 879 с.
3. Меркулов А. Исполнительские концепции «Карнавала» Р. Шумана (С. В. Рахманинов - В. В. Софроницкий - А. Бенедетти-Микеланджели // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. – М. : Музыка, 1988. — С. 302-318.

© Медуайя С.Н., 2022

**УДК 658.512.22**

## **ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ**

Мельникова А.П., Мыскова О.В.

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

Цель данного исследования заключается в выявлении основных черт дизайнерского проектирования для использования их на практике. Этот вопрос актуален, поскольку человечество с самого своего зарождения преобразовывает среду вокруг себя, создавая новые предметы для своего пользования.

Определение понятия проектирования по словарю С.И. Ожегова: «Разработанный план сооружения, какого-нибудь механизма, устройства» [1], то есть, разработка проекта вещи.

Дизайнерское проектирование – это не просто создание вещи, а анализ, постановка и решение определенной проблемы. Оно направлено не на разрабатываемый объект, а на «те изменения, которые должны претерпеть производство, сбыт, потребитель и общество в целом в ходе освоения и использования нового объекта» [2].

Из предыдущего утверждения следуют следующие особенности: проектировщики-дизайнеры воплощают в предмете в первую очередь его функции, свойства.

Соответственно, мерило качества продукта дизайна – человек и его готовность пользоваться тем или иным предметом [3]. Проектный образ связан как с культурой потребления, так и осмыслением с субъективной точки зрения потребителя.

Важно учесть, что цель дизайнерского проектирования заключается не только в реализации функции объекта, но и в структурировании его содержания. Содержание в общем понимании – элементы и процессы, которые составляют смысл и суть предмета: форма, материалы, размеры, структура поверхности.

Еще одна важная особенность дизайнерского проектирования состоит в специфике нерутинного мышления самого дизайнера. Он, как уже ранее говорилось, решает определенную проблему и делает ситуацию заказчика изначально неопределенной, полной новых возможностей и решений. Так, дизайнер-проектировщик создает не мост, а переправу, поскольку достигнуть другого берега можно по канатной дороге, на воздушном шаре, на транспортном средстве, а не только по мосту. Проектируя не новую вещь, а новое знание, дизайнер расширяет смысловой контекст задачи. Этот процесс называется дивергенцией. Дивергенция – универсальный помощник при поиске новизны. Затем дизайнер подбирает оптимальный вариант из множества допустимых.

Также для мышления дизайнера характерна логичность рассуждений, способность к аналитике для улучшения, совершенствования качества и технологии проектируемого объекта. Итак, дизайн – пограничное явление между художественным постижением мира и научным.

В процессе размышлений дизайнер использует различные методы:

1. Аналоговый. Дизайнер ищет уже известное решение задачи-ситуации с помощью существующих прототипов. Затем проверяется возможность перенесения найденных вариантов на проектируемый объект.

Есть разные аналоги: тривиальные (известные обществу), эвристические (поисковые и неожиданные), субъективные (дизайнер-конструктор представляет, как он использует предметы проектирования), символические (дизайнер прибегает к сравнениям и метафорам, переделывая существующие вещи).

2. Инновационный. Ситуация, которую нужно разрешить, может меняться (новые обстоятельства, точки зрения). Соответственно есть широкий спектр возможных вариантов. Выбранный вариант не просто переносится на проектируемый объект, а сверяется с его уместностью в социальной культуре, соотносится с уровнем развития технологий. Инновационное проектирование – более актуальный вариант в современном мире.

3. Агрегатирование [4]. Аналитика изделия как конструкции, разделенной на несколько узлов, их сочетания при перестановке выполняют разные функции.

4. Метод ассоциации. После сравнения явлений, предметов, качеств, не связанных между собой, рождается идея.

5. Метод «Вживание в роль». Предсказывание реакции потребителя.

6. «Мозговой штурм». Дизайнеры стимулируют творческую деятельность, освобождая ее от ограничений. Каждый член команды высказывается на заданную тему, выдвигая свою идею без оценки реализации и аналитики, побуждая других участников к собственным ассоциациям.

В процессе разработки решения дизайнер учитывает факторы, влияющие на решение проблемы при дизайнерском проектировании [5]:

объективный фактор, где изучаются материально-технические, эксплуатационные, технологические и производственные аспекты задания;

человеческий фактор, подчиняющаяся требованиям потребителя, субъективности. В общей форме их можно обозначить следующими пунктами: польза, надежность, комфорт, эстетика, а также эмпатия. Дизайнер учитывает личностные предпочтения и особенности характера заказчика, пытается понять его эмоции и прогнозирует результат.

Исследование показывает, что на данный момент под воздействием прогресса общества, науки, технологий и материаловедения дизайнерское проектирование превратилось в разносторонний процесс, не просто создающий вещи, а изучающий деятельность человека. Дизайнерское проектирование находится под влиянием различных факторов, использует уникальные методики и отличается от обычного понятия проектирования. Эта информация нужна для оптимальной организации процесса творчества дизайнера.

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

1. Толковый словарь Ожегова (электронный ресурс). – URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov> (дата обращения: 31.10.2022)

2. Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. Учебное пособие (конспект лекций). М.: МЗ-Пресс, 2003. – 252 с.

3. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. Учебник для вузов. Стандарт третьего поколения. СПб.: Питер Пресс, 2013. – 256 с.

4. Интернет-издательство «Бином» (электронный ресурс). – URL: <https://lbz.ru/metodist/authors/technologia/3/8kl-dop1.php> (дата обращения: 31.10.2022)

5. Калинина А. Основы дизайна и средовое проектирование (электронный ресурс). – URL: <https://pandia.ru/text/77/192/20651.php> (дата обращения: 31.10.2022)

© Мельникова А.П., Мыскова О.В., 2022

## КОНЦЕПЦИЯ ДУАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

Мизина М.Д., Громова М.В.

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

Дуализмом называют такое свойство некоторой теории или концепции, согласно которому в ней неразрывно сосуществуют два начала – силы, принципа, природы – несводимые друг к другу или даже противоположные.

Сам человек во все времена живо ощущал эту двойственность. Действительно, любая религиозная концепция представляет человека состоящим из двух полностью разнородных сущностей: с одной стороны, тела, с другой – души. Сущности эти не только различаются материально, но в значительной мере независимы друг от друга, а часто даже находятся в конфликте. Веками люди верили, что уже в этой жизни душа способна отделиться от тела и вести автономное существование в отдалении. Но наиболее решительно эта независимость утверждается в связи со смертью. Тогда как тело покидает жизнь, душа продолжает существование и в течение какого-то времени следует уготованной ей участи. Можно даже сказать, что душа и тело, будучи тесно связанными, не принадлежат к одному и тому же миру.

В этом смысле, дуализм природы человека распространяется на все сферы проявления его личности, в том числе и на искусство. То, что искусство и мода дуалистичны, часто доказывают дизайнеры в своих коллекциях, основывая свои работы на идеях выбора, противопоставления, неопределенности. Особо ярко эта творческая концепция проявляется в последнее время в мире моды, где мы все чаще видим совмещение несовместимого.

Так, в этом сезоне актуально сочетание спортивного, гоночного стиля, а la костюмы пилотов «Формулы-1», с романтичным, легким, утонченным и женственным началом.

«Мото-стиль» популярен в сезоне 2022-2023 в коллекциях одежды известных дизайнеров. В воздухе витает настроение, заданное когда-то серией культовых гоночных видео-игр «Need for Speed» («Жажда скорости»), а дизайнеры ссылаются на стили и мотивы, принятые в мире автоспорта. Особенно популярно упоминание в образах винтажных спортивных курток в сочетании с повседневными луками на стрит-стайле, и сочетание с женственными, романтичными образами на модных показах.

От фирменных элементов одежды Ancuta Sarca, вдохновленных динамикой гоночных автомобилей «Формулы-1», которые были созданы в



сотрудничестве со Skims (рис. 1а), до образов Маши Поповой, украшенных рисунком протектора шин. А дизайнер Дэвид Кома в своей коллекции продемонстрировал идею дуализма в сочетании природного и городского начал (рис. 1б).



Рисунок 1 – а) коллекция Анкута Сарка; б) коллекция Дэвида Кома.

«Речь идет о гармонизации окружающей среды и непреднамеренной, созданной руками человека красоты», – заметил Дэвид Кома в превью перед своим шоу. «Я надеялся создать фантазию, отражающую этот необычный брак, путем слияния водных элементов с повседневными городскими открытиями».

Динамичное, спортивное начало воплощается в этом сезоне также в виде отсылки к ранним фотографиям американского морского биолога и океанографа Сильвии Эрл и ее экипажа Tektite II, первой полностью женской водолазной команды, которая провела 14 дней под водой в 1970 году. Фирменные вечерние платья и купальные костюмы Дэвида Кома изготовлены из сверхэластичной шелковой сетки, имитирующей акваланг. В дополнение к теме, легкие платья с перьями Yves Klein Blue Blue, напоминающие игру морских волн, разошлись по подиуму в самых разных формах. Появились на показах также топы и юбки из макраме, вдохновленные морскими снастями.

Гоночный, спортивный авто-стиль коллекций Кома поддержали и кожаные байкерские куртки с декоративными вставками в виде рыболовных крючков, обтягивающие леггинсы со вставками и структурированные сапоги до колен, украшенные фурнитурой. Вырезные платья-кольчуги были покрыты миниатюрными рыболовными крючками; платья с каплевидным принтом и топы со смещенным центром симметрии добавили чувственного индустриального настроения. Сшитые платья-футболки со спортивным уклоном привнесли необычное ощущение освежающей прохлады.

Нельзя не заметить, как байкерская куртка из коллекции Prada весна-лето 2022 полюбилась всем модным инфлюенсерам планеты. Грубая, потертая кожа, массивные плечи, толстая молния – эта куртка просто ода маскулинному стилю. А недавний показ Гленна Мартенса для Diesel, который прошел в рамках миланской Недели моды, кажется, подтвердил, что в 2022 году такая куртка просто обязана быть в каждом гардеробе (рис. 3). Ассоциаций она вызывает несколько. Первая, конечно, с байкерской культурой, для которой такая куртка – часть «униформы». Вторая – с эпохой 80-х и 90-х годов, когда в эру расцвета хип-хоп-культуры американские рэперы носили куртки из грубой толстой кожи (часто с нашивками и яркими

колор-блок вставками) с объемными джинсами-трубами и расшнурованными ботинками Timberland. Именно такого стайлинга придерживается большая поклонница моды того времени и стилист Ким Кардашьян Венера Анастасия Картер.



Рисунок 3 – Prada весна-лето 2022.

Сегодня варианты дуализма раскрываются буквально в любой модной тенденции. Возьмем в качестве примера один из символов 80-х – моду на широкие плечи. Популярной одежда с широкими плечами действительно стала в эту эпоху, но сама идея пришла из 40-х годов – именно тогда девушки начали активно носить мужские пиджаки на несколько размеров больше, но не по заветам журнала Vogue, а в силу проблем военного времени и самого непростого десятилетия XX века.

По сути, если мыслить метафорами, то пиджак с мужского плеча как бы передавал женщине мужские качества – силу, уверенность в себе, жесткость. И если в 40-е годы по-другому было нельзя, то в 80-е нести на своих плечах все заботы мира стало уже неким милым притворством.

Изучая проявление идеи совмещения несовместимого в современной моде, можно сделать вывод, что дуализм имеет множество совершенно новых вариаций, остается неизменным только сама концепция дуализма, как идея, наполненная двойными смыслами: сочетание универсализма – с элитарностью, женственности – с мужественностью, традиции – с модернизмом, выдержанности – с примесью провокации.

Таким образом можно сделать вывод, что дуализм несет в себе вызов, показывает сочетание несочетаемого, однозначно привлекает внимание и живет вне времени.

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

1. Дюркгейм Эмиль. Дуализм человеческой природы и его социальные условия. Перевод с французского: Григорий Юдин, - НИУ ВШЭ, 1993–2022.

2. Весенний тренд: широкие плечи – да или нет? Sunmag/ 5 марта 2018г. <https://woman.rambler.ru/fashion/39292674-vesenniy-trend-shirokie-plechi-da-ili-net/>

3. Байкерская куртка добавит брутальности вашему образу (и подойдет абсолютно ко всему). VOGUE. 24.02.2022 г.

4. Кесслер Алекс. Автоспортивный стиль в моде сезона 22-23. VOGUE. 20.09.2022 г.

© Мизина М.Д., Громова М.В., 2022

Минкина Е.А., Криволапова Г.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», Москва*

Техника Лэмпворк (Lampworking) с англ. «работа с лампой» – это техника работы со стеклом, с использованием горелки или лампы для придания стеклу желаемой формы, чаще всего это всевозможные бусины, кулоны и т.д. для бижутерии. Этот термин в современной практике известен также как *flameworking* или *torchworking*, так как в настоящее время уже не используют масляные лампы.

Данный вид творчества – древний. Первая бусина была найдена в южной Месопотамии, считается первым стеклянным произведением человека. Бусина была создана около три тысячи четыреста лет назад – это было ожерелье, принадлежащее царице Хатшепсут. Ожерелье имело зеленовато-черный оттенок. Бусины были неровные, крупного размера. Легенда гласит о том, что это был фаянс, продукт производства посуды в виде маленького округлого стекла.

Для такой работы используют цветное стекло, вытянутое в разноцветные палочки – «штабики», а также используется стекло с особым химическим составом, придающим новые термические и физические свойства.

Одним из таких видов является серебросодержащее стекло различных марок. Впрочем, только на серебре перечень оттеночных и вспомогательных материалов не заканчивается. Серебряная, золотая, медная фольга, кристаллизованная медь, фриты (стеклянная крошка), эмали, шардсы (черепки) – все это дает возможность мастеру творить, не ограничивая полета фантазии и добиваясь самых различных эффектов. Стекло единственный материал, который можно окрашивать в различные цвета, оксидами металла.

Торговые бусы появились в 13 веке во время захвата европейцами Африки. Они не имели определенного дизайна, использовались для обмена на различные предметы, золото и др. Также у африканцев по бусинам определялся социальный статус человека: чем качественнее и богаче украшена бусина, тем выше положение.

Мариетта Баровье венецианский мастер по стеклу тринадцатого века стала известной благодаря изобретению «Rosetta bead». Ее бусы состояли из шести или восьми полихромных слоев, которые принесли большую известность Венеции. Бусины были ценным товаром для торговли в колониях Африки.

Защитные очки с неодимовым стеклом используются от попадания осколков стекла и излучения в глаза, а также убирают так называемое «содовое свечение» – оранжевые всполохи пламени. Это помогает нам видеть не пламя, а именно бусину и то, что с ней происходит. Старинная горелка представляет собой трубочку, из которой подается воздух, а перед ней баночка с горючим веществом, например, лампа. Чаще всего мастера используют кислородно-пропановые горелки. Спицы покрываются специальным составом глины, который позволяет отделить бусину от спицы. Без него стекло бы намертво приплавлялось к металлической спице. Инструмент для очистки бусин нужен для удаления из отверстия бусины остатков сепаратора. Пинцеты нужны для того, чтобы вытягивать тонкие струны из стекла, и для некоторой скульптурной работы.

В двадцать первом веке традиции лэмпворка возвращается в виде увлекательного хобби и профессионального ремесла. Историческая база знаний и мировой опыт позволяет художнику создавать авторские произведения. Стекло не подвержено разрушению, поэтому произведения, созданные мастерами, помогут проследить степень развитие цивилизации спустя века.

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

1. <https://curious-world.ru/art/rukodelie/item/286-gen-masunaga-i-ego-raboty-v-tekhnike-lempvork>
2. <https://curious-world.ru/art/rukodelie/item/286-gen-masunaga-i-ego-raboty-v-tekhnike-lempvork>
3. <https://dzen.ru/media/id/5d7a734c74f1bc00ace80bf0/lempvork-cto-eto-takoe-kak-plavit-steklo-v-domashnih-usloviiah-5ffc266dfe4e686f6aa0e7b2>
4. <https://суперкук.рф/glass-history-01.html>
5. <https://www.livemaster.ru/topic/2098711-steklo-istoriya-materiala-chudesa-lempvorka>
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Trade\\_beads](https://en.wikipedia.org/wiki/Trade_beads)

© Минкина Е.А., Криволапова Г.А., 2022

**УДК 793**

## **ТВОРЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ МАКСИМОВИЧА ЦИСКАРИДЗЕ**

Михайлова Е.В.

Научный руководитель Ковтун А.В.

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

Николай Максимович Цискаридзе (1973 г.) – российский артист балета, балетный педагог, Народный артист Российской Федерации и

Северной Осетии, Член Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству, премьер Большого театра (1992-2013 гг.), ректор Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

Николай Максимович является ярким примером профессионала своего дела. Обладая невероятно стойким характером, силой духа, целеустремленностью и упрямством, он достиг высочайших результатов в карьере артиста балета и педагога, несмотря на преграды, которые встречались ему на протяжении всей творческой жизни.

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 Н.М. Цискаридзе. Для нас необходимо изучить творческий путь Н.М. Цискаридзе как артиста балета, проанализировать педагогическую деятельность Н.М. Цискаридзе, рассмотреть деятельность Н.М. Цискаридзе в качестве ректора Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.

Родился Николай Цискаридзе в Тбилиси 31 декабря 1973 года, став настоящим «подарком» для его 43-летней матери, которая по диагнозам врачей не могла иметь детей. Воспитывался Николай мамой и отчимом. Ламара Николаевна была преподавателем по физике и математике. Информацию о настоящем, биологическом отце Ламара всю свою жизнь держала в тайне, лишь после смерти мамы Николай узнал, что отцом был родной брат их соседки по квартире, женатый человек имевший свою семью, именно поэтому ни о каком брачном союзе не было и речи. Родители очень старались воспитать Николая разносторонним человеком и с самого детства приобщали его к искусству: водили на различные выставки, спектакли, оперетты.

Так как Николай стал поздним ребенком для своей семьи, родителям приходилось очень много работать и себе в помощь они наняли няню для маленького Коли, ведь на момент рождения бабушек у него не осталось. До 7-8 лет Коля считал няню родной бабушкой: «она роднее всех самых родных людей на земле» – говорил Николай [1]. Няня многое сделала для развития подрастающего артиста. Очень часто они читали классическую литературу и играли в кукольный театр, слушали классическую музыку.

Родители очень старались воспитать Николая разносторонним человеком и с самого детства приобщали его к искусству: водили на различные выставки, оперетты, спектакли.

Большую роль для маленького Коли сыграл просмотр балета «Жизель», после которой он безумно захотел стать танцором. Родители всегда хотели, чтобы их сын пошел по их стопам и стал педагогом, но упрямство юного бунтаря внесла свои коррективы.

Всего в 10 лет, он без чьей-либо помощи, написал заявление в Тбилисское хореографическое училище, которое объявило набор и в 1984

году Николая зачислили на 1 курс. Все хореографы хором твердили о его невероятных способностях, он выделялся прекрасными данными, которые подарила ему природа. Он был один из немногих детей, который с такой жадностью и страстью хотел учиться, был очень трудолюбивым, исполнительным и старательным ребенком, преданным своему делу, и это отличало его от других учеников.

Одним из педагогов Николая, была Нина Дидебулидзе, именно она настояла на том, чтобы Колю отвезли учиться в Москву. Какое-то время Ламара Николаевна сопротивлялась, считая занятия балетом-мимолетным увлечением мальчика, но после слов многих хореографов, мама осуществила мечту Николая и переехала вместе с ним в Москву.

В Московское хореографическое училище Цискаридзе поступил лишь с третьего раза в 1987 году, но с первых же дней обучения в четвертом классе ему улыбнулась удача и его преподавателем стал выдающийся балетный педагог Петр Антонович Пестов. Пестов был очень строгим и требовательным педагогом. Часто случалось, что он выгонял Николая из класса, доводил до слез, но лишь потому, что он видел в Николае огромный потенциал, считая, что он на голову выше остальных. Учеба Николаю давалась не просто, иногда даже мучительно, ведь все то, что ему досталось от природы-нуждалось в совершенствовании, укреплении. «Так что даром этот мальчик ничего не получил... Я-то знаю, что у него все по настоящей цене куплено» – говорил Петр Антонович и был абсолютно прав [2]. Николай Цискаридзе несмотря ни на что, преодолевал любые трудности, через боль, через слезы, чтобы быть первым, таким стойким у него был характер. Уже в седьмом классе он исполнял «па-де-де Обера» на отчетном концерте училища, что было просто невероятным для ребенка! Через пять лет Николай окончил училище как лучший ученик выпускного класса и отправляется учиться в Московский государственный хореографический институт, чтоб получить полный багаж знаний для дальнейшей работы.

После завершения обучения, Николай пошел на пробы в Большой театр, в который его принял сам Юрий Григорович, несмотря на то что мест в театре уже не было. В 1992 году началась новая глава его жизни под руководством выдающегося педагога Галины Сергеевны Улановой. «Когда в театре узнали, что Уланова согласилась со мной работать, одни не поверили, другие крутили пальцем у виска...» – говорил Цискаридзе [3]. После Галины Улановой его наставниками были Николай Фадеечев и Марина Семенова.

Внимание от именитых педагогов вызывало большой интерес у его коллег по театру и Николай неоднократно сталкивался с травлей и настоящей жестокостью завистливых артистов, но благодаря его стойкости и закалке, которую он получил за всю свою жизнь в хореографических училищах, а в особенности благодаря своему педагогу Петру Пестову – он

с поднятой головой преодолел все трудности и заслуженно получил звание Премьера Большого театра.

После завершения карьеры в Большом театре, в 2013 году Николай Максимович был назначен на должность исполняющего обязанности ректора Академии русского балета имени Агриппины Яковлевны Вагановой, а уже в 2014 году стал ректором всеми известного заведения, кузницы петербургского балета.

Николай стал первым ректором, который не окончил эту академию, но к данному периоду у него был накоплен огромный багаж знаний в педагогической сфере, ведь преподавать он начал с 20-ти лет, в Большом театре.

Первым учеником стал Артем Овчаренко, из которого Николай Максимович за 2 года сделал настоящего профессионала. Сейчас Артем Овчаренко является премьером Большого театра и Заслуженным артистом Российской Федерации.

Среди учеников Н.М. Цискаридзе также Денис Родькин, Аарон Осави-Горовиц, Павел Михеев, Анжелика Воронцова, Элеонора Севенард Егор Геращенко и другие.

Цискаридзе никогда не видел себя педагогом, а видел лишь артистом, ведь работа педагога в разы сложнее, нежели танцора: «одно дело, когда ты стоишь в центре сцены, когда все закручено на тебе, а тут ты даришь другому человеку «жизнь» – это совсем другая профессия...» [4].

Передать свой труд, увидеть, заметить, научить, исправить – требует большого количества времени и кропотливого труда, это настоящее мастерство хореографа, это и есть традиции наставничества. Традиции наставничества – это передача знаний и опыта из рук в руки, из уст в уста, от мастера к мастеру. Без правильно поставленных корпуса, рук, ног и головы, не будет танцора. Да, быть педагогом не просто и тяжело, но и одновременно радостно, ведь каждый ученик всегда с теплом и улыбкой вспоминает своего мастера, который его поставил и вырастил. Так же и десятки учеников и товарищей Николая Максимовича с трепетом и благодарностью вспоминают своего учителя и коллегу. Г.Т. Комлева говорила: «Выпускной экзамен у Цискаридзе – это целая поэма. Основная тональность – там, на этом экзамене она все определяет: не только влюбленность учеников в педагога, но и его влюбленность в них!.. Полное доверие ему – и не случайно: они видят результаты, они осязают и видят на себе успехи его трудов» [5].

У Николая Цискаридзе абсолютно индивидуальный подход к ученикам, он ищет уникальность в каждом и помогает укрепить то самое «полета вольное упорство». Он строг и требователен, как к ученикам, так и к себе, дисциплина является неотъемлемой частью его жизни, что и помогает ему в воспитании подрастающих поколений.

С приходом Николая Максимовича в академию жизнь в ней заиграла новыми красками в прямом смысле этого слова. Увеличилось количество ученических выступлений, появились ежегодные гала-концерты в Московском Государственном Кремлевском дворце, различные конференции, международные мероприятия, гастролы, также проводились ремонтные и реставрационные работы одной из старейших академий русского балета. В 2018 году Академии русского балета имени А.Я. Вагановой исполнилось 280 лет. По случаю юбилея был организован концерт на исторической сцене легендарного Большого театра!

Сам Николай Цискаридзе говорил: «пост ректора сложный: я несу ответственность за все – от судеб детей и педагогов до архитектуры здания и гвоздей, которые вбиты в его стены» – так мыслит профессионал, который по-настоящему горит и живет своим делом [6].

В декабре 2019 года Н.М. Цискаридзе вернулся на должность исполняющего обязанности ректора, но он точно также продолжает трудиться и творить в стенах Академии русского балета.

Автор статьи считает, что всю свою творческую жизнь, Николай Максимович твердо настаивает на том, что важно ценить и уважать труд великих деятелей искусства и культуры прошлого, которые внесли огромный вклад для наших современников. Важно не только помнить те знания, которые нам подарили великие творцы, но и суметь грамотно их передать своим приемникам, чтоб из поколения в поколение люди помнили истоки.

Николай Максимович Цискаридзе – является одним из выдающихся современников в сфере культуры, который на протяжении своей жизни проделал колоссальный труд, как на поприще артиста и педагога балета, так и со стороны руководителя крупнейшей школы классического танца страны.

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

1. Цискаридзе Н. (2021) Уже повзрослев, я понял ,что она мне не родная, но она роднее всех самых родных людей на земле // «Живой журнал». Запись от 30 мая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dzen.ru/media/tsiskaridze/uje-povzroslev-ia-ponial-chto-ona-mne-ne-rodnaia-no-ona-rodnee-vseh-samyh-rodnyh-liudei-na-zemle-60b3422bb86a7b140d5c9c6f> )

2. Цискаридзе Н.(2020) Петр Антонович Пестов – о своей жизни, карьере и учениках // «Живой журнал». Запись от 26 ноября [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ( <https://dzen.ru/media/tsiskaridze/petr-antonovich-pestov--o-svoei-jizni-karere-i-uchenikah-5fbe9edb4b9b1b331dc57dac> )

3. Цискаридзе, Н. М. Мой театр / Н. М. Цискаридзе. – Москва : Издательство АСТ, 2022. – 512 с.



4. Цискаридзе Н. (2020) О том ,как преодолевать трудности ,оставаться самим собой и не бояться будущего // «Живой журнал». Запись от 20 января [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dzen.ru/media/tsiskaridze/o-tom-kak-preodolevat-trudnosti-ostavatsia-soboi-i-ne-boiatsia-buduscego-5e2370b298930900b5bc7cf7> )

5. Петрова, Г. Л. Николай Цискаридзе. Дневник ректора / Г. Л. Петрова. – Санкт-Петербург : Издательство АРБ им. А. Я. Вагановой , 2018. – 114 с.

6. Петрова, Г. Л. Николай Цискаридзе. Дневник ректора / Г. Л. Петрова. – Санкт-Петербург : Издательство АРБ им. А. Я. Вагановой , 2018. – 114 с.

© Михайлова Е.В., 2022

УДК 692.253/692.256

## **ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРЕИМУЩЕСТВА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОДУЛЬНЫХ ПЕРЕГОРОДОК В ИНТЕРЬЕРЕ**

Мишутова В.С., Кузнецова А.Н.

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

Для современного человека личное пространство является необходимостью для комфортного существования. Интерьерные перегородки уже несколько десятилетий используются дизайнерами в качестве наиболее эффективного способа зонирования помещений. Такие конструкции универсальны в сфере своего применения. При этом диапазон помещений, в которых они применимы широк, начиная от больших нежилых общественных интерьеров и до квартир-студий с ограниченным пространством. Они универсальны и по своим внешним характеристикам, включая форму и материал, способ установки и использования [1]. Особое место среди всего многообразия существующих перегородок занимают их модульные варианты.

Цель данного исследования – проанализировать особенности модульных перегородок и выявить их преимущество в зонировании современных жилых и общественных пространств.

Они имеют две основные особенности. Главной отличительной чертой модульных перегородок можно назвать возможность установки их конструкции без сильных изменений помещения и с быстрым изменением их формы. Для монтажа таких перегородок требуется небольшое пространство и немного времени.

Второй существенной особенностью перегородок модульного типа является наличие собственной системы установки, отличающейся от

традиционной стационарной [2]. Существует два типа таких систем. В первом случае сборка выполняется посредством последовательного соединения модулей, а во втором – сначала устанавливается каркас, и затем происходит заполнение материалом ячеек в нем. При этом не исключается факт, что и стационарные перегородки могут быть модульными, вопреки традициям.

Необходимо также отметить, что, как правило, модульные перегородки нуждаются в дополнительных свойствах, особенно, если устанавливаются в рабочих пространствах. Как правило, это свето-пропускная способность, звукоизоляция и прочность.

Модульные перегородки принято делить на два типа: по способу установки и по виду конструкции [2]. По способу установки монтаж производится в первом случае сразу к потолку и полу, часто с помощью стальных или алюминиевых профилей, а во втором – с помощью соединительных и базовых стоек и регулирующих опор. По виду конструкции: модули вставляются в каркас, и при необходимости легко вынимаются и вставляются обратно или же элементы состыковываются в форму определённой, заданной конфигурации (зависит от конструкции).

По заполнению модульные перегородки отличаются большим разнообразием, но всех их можно разделить на три типа: глухие (пластик, металл, ДСП, гипсовинил), прозрачные (поликарбонат, стекло силикатное или органическое, термопластик полиметилметакрилат) и комбинированные (сочетания выше названных материалов). Комбинированное заполнение обладает всеми преимуществами глухих и стеклянных, поэтому наиболее популярно. Традиционно такая комбинация представляет собой соединений глухой нижней части, защищающей всю конструкцию от повреждений, и прозрачной верхней, позволяющей наблюдать за ситуацией в помещении и не мешающей беспрепятственному проникновению света в остальную часть комнаты.

Декор этих видов отличается между собой: глухое заполнение можно украсить практически любым рисунком с помощью акриловых красок, оформить виниловым или гипсовым покрытием, стекло можно не только тонировать или матировать при помощи пескоструйной обработки, но и гравировать, паять в виде витражей, росписывать, орнаментировать при помощи шелкографии и фотопечатных изображений [3]. В комбинированных перегородках декор зависит от выбранных материалов.

Высота перегородки зависит от той функции, что она в себе несёт, и от помещения, в котором установлена. Как правило, стационарные перегородки устанавливаются от пола до потолка, а мобильные, в большинстве случаев, используются в рабочих помещениях. Так, для зонирования отдельного рабочего места для одного сотрудника, используют высоту менее 1.5 метра. Такая высота определяет его личное пространство и позволяет успешно взаимодействовать с коллегами. Перегородки от 1.5 до

2 метров зонировать рабочие области, разделяя сотрудников на группы [4]. Перегородки свыше 2-х метров при наличии свойства высокой звукоизоляции позволяют зонировать кабинеты и комнаты для переговоров.

Все вышеперечисленные особенности придают модульным перегородкам большую практичность и многофункциональность. В связи с этим можно выделить целый ряд достоинств перегородок модульного типа.

Из достоинств можно выделить:

1. Заменяемость модулей. Возможность легкой и быстрой замены нового элемента при его повреждении или при желании смены декора, без разбора всей конструкции.

2. Легкость сборно-разборных работ. Минимальные трудозатраты на монтаж и демонтаж. Не требует специальных знаний.

3. Установка перегородки не мешает быту и рабочему процессу, так как занимает мало времени и не требует капитального ремонта.

4. Возможность перепланировки помещения: конструкцию всегда можно переместить на любое другое место.

5. Широта выбора размерного ряда. Высоту перегородки можно подобрать исходя из конкретных требований заказчика, применительно к любой ситуации или назначению интерьера.

6. Возможность совмещения с некоторыми предметами мебели или аксессуарами.

Но наряду с перечисленными достоинствами у модульных конструкций существуют следующие недостатки:

1. Наличие ограничения по высоте. Правда, это актуально не для всех типов перегородок.

2. Малая степень шумоизоляции в перегородках мобильного типа [4].

Выбор модульной перегородки определяется в большей степени назначением интерьера, местом в котором ей определено функционировать. В офисе они необходимы для создания комфортной рабочей зоны для сотрудников, в квартире или доме – для разделения пространства помещения на две, разные по функциям зоны, например, кухню и столовую, в общественном месте – для разделения или выделения условных мест отдыха. Назначение интерьера во многом определяет не только декор, но форму и материал заполнения перегородки. Так, например, если в помещении мало естественного света, рекомендовано ставить прозрачные, стеклянные перегородки. Тканевые перегородки могут использоваться в жилых помещениях, преимущественно в спальнях или гостиных, или же в офисах, где работники могут прикреплять на неё заметки. Перегородки с полками обладают наивысшей функциональностью в комнатах для детей и кабинетах. На них можно располагать книги, игрушки и др. предметы, включая телевизор [4]. Для большей звукоизоляции рекомендуются стационарные перегородки с максимальной высотой, они же обеспечивают большую конфиденциальность. Низкие перегородки считаются

оптимальными для офисов, где сотрудниками нужно постоянно переговариваться между собой. При наличии фантазии и творческого потенциала, декоративная перегородка может превратиться в настоящий арт-объект и выделить пространство с определенным стилем [3].

Подводя итоги проведенного исследования, можно сделать следующие выводы, что модульные перегородки напоминают конструктор – все существующие элементы идеально подходят друг другу и взаимозаменяемы, они помогают полностью изменить планировку помещения или оборудовать офис в кратчайшие сроки. Такая система имеет множество плюсов, она универсальна и при желании многофункциональна. Поэтому становится всё популярнее в оформлении как жилых, так и общественных пространств.

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

1. Сорокина А.В., Дизайн и использование модульных перегородок в среде интерьеров, Сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции студентов и магистров «Молодость. Инициатива. Материалы», 2020. С.457-458

2. Glass строй [Электронный ресурс] URL: <https://www.glasstroy.ru/office-partitions/modulnye-sistemy-peregorodok-dlya-ofisa-vidy-i-osobennosti-vybora> (Дата обращения 18.10.22)

3. Арт-Ультра [Электронный ресурс] URL: [http://artultra.ru/steklyannye\\_peregorodki/karkasnye\\_peregorodki/peregorodki/modulnye\\_peregorodki/](http://artultra.ru/steklyannye_peregorodki/karkasnye_peregorodki/peregorodki/modulnye_peregorodki/) (Дата обращения 18.10.22)

4. Интерьеристика [Электронный ресурс] URL: <https://interieristka.ru/dekorativnyie-peregorodki-v-interere/#i-7> (Дата обращения 20.10.22)

5. Кучеренко М.С., Карагодина М.Е., Основные способы зонирования жилого интерьера, Сборник научных трудов «Дизайн-образование: проблемы и перспективы», Кубанский государственный университет, Краснодар, 2016. С. 234-245

© Мишутова В.С., Кузнецова А.Н., 2022

УДК 658.512.23

## СПОСОБЫ ВНЕДРЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

Молдавская Г.С.

Научный руководитель Конарева Ю.С.

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

Процесс разработки модных коллекций начинается с выбора источника вдохновения с последующей трансформацией идеи в конструкцию. Источник вдохновения – это предмет или явление окружающей его действительности, выбранный дизайнером для дальнейшей работы. Источником может послужить практически любой предмет, явление или впечатление [1]. В числе наиболее часто применяемых – искусство, предметы дизайна, архитектура, природа и исторический костюм. Преобразование творческого источника в эскиз возможно благодаря ассоциативному мышлению дизайнера, которое проявляется в преобразовании предметных, абстрактных и психологических ассоциаций, вызванных источником вдохновения в графические поиски решений моделей обуви или одежды.

Творческий подход к трансформации первоисточника предполагает его ассоциативное переосмысление, в результате которого можно получить множество новых идей.

Общая концепция современной моды сводится к свободе индивидуального самовыражения. Это проявляется во всех основных характеристиках, в использовании различных материалов, фактур и цветовых сочетаний. Концептуальный костюм может рассматриваться как объект, декларирующий определенные мировоззренческие ценности. Таким образом, одежда может способствовать выражению самоидентификации не только ее автора, но и ее носителя [2].

Особое место занимает концептуальный дизайн. В таких работах творчество представляет собой удачный пример диалога разных культурных традиций [3].

Дизайнеры черпают свое вдохновение из богатого народного наследия, совмещая его с передовыми технологиями, создавая новые, нетрадиционные формы одежды. Они создают современную одежду, заимствуя из традиции и костюма не конкретные формы, а общие принципы, композиционные приемы [3].

Такое отношение к традиции позволяет не только создать новый костюм, но и, сохранить пространство для творчества, а значит и для развития искусства и культуры.

В этой связи концептуальная мода может явиться вдохновителем на реализацию собственных работ, основанных на истории и культуре народа.

Однако даже на фоне заинтересованности отечественной культурой не так много людей сейчас готовы носить такой костюм, хоть и адаптированный, но он ещё непонятен простому обывателю и в большинстве случаев не доступен.

Современный дизайнер не должен оставаться равнодушным к культурным ценностям своего народа, которые тот создавал веками. Россия обладает по-настоящему богатым культурным и историческим наследием, поэтому вдохновение может быть найдено и в самой истории и культуре России. Так первоисточником может выступать не только народный костюм и орнаменты, но и народное творчество, быт, климатические условия, даже творчество русских писателей и художников, архитектура и т.д. Но этот источник должен интерпретироваться в сложную современную модель, которую сможет оценить потенциальный потребитель, молодое поколение.

Обращение к традициям – тренд в современном дизайне. На подиумы и в обычную жизнь постепенно возвращается русский стиль. Но мало кто может объяснить, что же это такое, что он собой представляет.

Современные российские дизайнеры часто обращаются к русскому наследию в своих коллекциях, переосмысляя народные и национальные традиции. Среди них такой известный дизайнер как А. Ахмадулина. В своих коллекциях она обращается к теме нашего национального наследия. Она работает с темой русского исторического костюма разных эпох, не обращаясь к какому-то конкретному периоду, а заимствуя лучшие формы, вышивки, фактуры и конструкции, цветовые сочетания (рис. 1).



Рисунок 1 – Коллекция Akhmadullina dreams Spring-Summer 2022

Русский стиль в коллекциях последних лет проявляется в таких элементах как вышивка, кружевная отделка ручной работы, сложных узорах и набивных цветочных композициях. Формы и фасоны костюма также отражают этническую принадлежность. Отличительными чертами являются длинные и прямые юбки, рукава-фонарики, отложные воротники, сарафаны на широких лямках.

Русская тема в моде была уже не раз актуальна. Дизайнеры нередко обращаются к славянским и в том числе русским мотивам в своих осенне-зимних коллекциях [4].

Многие модельеры с мировым именем черпали свое вдохновение в русской культуре. Россия, обладая поистине богатой историей, культурой и памятниками, не может оставить равнодушными людей искусства из самых разных стран.

Модный дом «VILSHENKO» тоже вдохновлен русской культурой и историей. В своих костюмах они используют ручную роспись, ажурные аксессуары, таким образом отдавая должное русской истории и фольклору. Последовательность народному костюму выражается в таких принципах как значительная длина одежд, расположение декора, насыщенные цвета, используемые в окраске отдельных частей костюма (рис. 2).



Рисунок 2 – Коллекция VILSHENKO

Дизайнер показывает, что русский народный костюм, ранее существовавший обособленно от современной моды, может вступать в диалог с современной массовой культурой.

В коллекции еще одного русского дизайнера В. Зайцева русский народный костюм уже интерпретируется с точки зрения массовой культуры. Русский народный костюм является фундаментом в большинстве коллекций В. Зайцева. В этих коллекциях воплотилось то, чем ценна эстетика русского народного костюма, отражая единство человека с природой, простота кроя и пропорций, ясность линий.

Следует также отметить бренд A La Russe Anastasia Romantsova, созданный дизайнером Анастасией Романцовой. Коллекция 2013 года модного дома A la Russe отражает двойственность русской культуры. В коллекции использованы белые, пастельные, серые и черные цвета. Основные материалы – шелк, кашемир, тафта, а также шерсть и мех. Особое внимание уделяется использованию платка не только как аксессуара, но и как части украшения деталей костюма и как элемента самого изделия, таким образом демонстрируя связь между современным дизайном и народными промыслами (рис. 3).



Рисунок 3 – Коллекция A la Russe дизайнера Анастасии Романцовой

Fu:r – московская марка одежды, вдохновлённая Русским Севером, северной эстетикой и романтикой старинных русских городов и элементами национальных костюмов. Одежда при этом сохранила спокойный лаконичный дизайн – отличный пример этники в повседневной городской одежде (рис. 4).



Рисунок 4 – Коллекция Fu:r 2021

К сожалению, в большинстве случаев при попытке взять русскую культуру за отправную точку при создании коллекций приводит к набору усредненных шаблонных образов русской культуры. Чрезмерное количество декоративных элементов превращает коллекцию из современного адаптированного представления о славянской культуре и эстетике в собрание стереотипов массовой культуры [5]. Не смотря на возможность более глубоко изучить традиции русского костюма, посмотреть на них «изнутри», дизайнеры создают изделия, опираясь на восприятие иностранного потребителя, используя стереотипные образы и символы в материалах и фактуре.

Молодое же поколение под влиянием периода самоидентификации куда больше, чем раньше заинтересовано поиском собственной идентичности, улучшением окружающего мира, оно заинтересовано не только культурой своей страны, но и тем, как сохранить ее в современном быстроменяющемся мире.

Это люди, которые понимают, что русская культура богатая и самобытная. Да, большинство людей ещё боятся отличаться, пытаются одеваться «как все». Но желание показать себя через одежду, через русскую одежду, уже есть.

Таким образом, новая мода на «национальное» – не навязанный патриотизм и не бессмысленный оттиск фольклорного узора, а неожиданно чуткий и вдумчивый интерес к истории и культуре.

В настоящее время можно проследить большие и масштабные столкновения различных этнических культур. Этот феномен развивается в рамках глобализации политической и экономической сфер. В современном обществе костюм того или иного народа может носить функцию самоидентификации человека, подчеркивать его политические и культурные предпочтения [6]. В связи с обострившейся экономической и политической ситуацией в стране и мире, всё больше взоров обращено на культуру и специфику российского менталитета.

При создании современного костюма должен идти активный процесс творческого переосмысления традиций с учетом современных условий и тенденций. Национальные мотивы в моделях должны больше угадываться, чем акцентироваться [6].

Современная интерпретация национальных традиций – это серьезный и кропотливый процесс соединения основ народного традиционного мастерства с актуальными инновациями.

Народное искусство играет одну из самых важных ролей в жизни человека и человеческого общества в целом, оно помогает сохранить национальную идентичность, духовные ценности своих предков, что особенно важно в эпоху глобализации и активной межкультурной коммуникации.



Для создания новой модели большую роль играет выбор первоисточника или идеи, которая будет определять формообразование объекта.

Так при разработке продукции можно обратиться не только к декоративно-прикладному искусству и народному костюму, но и использовать персонажей сказок, мифов и легенд, элементы их облика, ассоциативные образы предметов быта и т.п. [4].

Ассоциации помогают открывать закономерные связи и новые функциональные значения вещей. Так источником ассоциативного образа может быть явление или предмет, воссоздаваемые в памяти или наблюдаемые непосредственно. Соотношение образных и эстетических принципов при разработке модели пробуждает воображение и фантазию, вызывает у человека сложную систему ассоциативных чувств и мыслей, что особенно важно в концептуальном дизайне, имеющим своей целью привлечь внимания человека к той или иной идеи, транслируемой через предмет костюма [1].

На сегодняшний день проблема возрождения национальных традиций приобретает особую актуальность. Одной из задач по сохранению культурного наследия является продвижение стилистики народного костюма в массовое производство. В условиях возросшей роли визуальной коммуникации костюм является одним из важнейших средств передачи информации [7, 8]. Наш внешний вид несет первичную информацию окружающим, в которой содержится часть нашего внутреннего состояния, характера, образа жизни, статуса и т.д. В современном обществе наблюдается интерес к формированию имиджа, в частности, с помощью костюма. Такой подход и изучение этнокультурных традиций русского народа открывает широкие перспективы в области проектирования современного костюма и моды.

Целью работы является не только изучение, анализ культурного наследия России, но и интерпретация исконно русских традиций в костюме в соответствии с современной модой, возрождение народной энергетики, поддержание русского менталитета.

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

1. Кислицина Ю.В., Антипова Л.С. Образно-ассоциативное решение художественной коллекции: учеб. пособие – Ханты-Мансийск. 2011.– 30 с.

2. Плешкова И.С. Концептуальное направление в дизайне одежды XX - XXI веков: дис. канл. искусствоведения - Спб., 2010

3. Глебова Т.О., Матевосян А.С. Концептуальный дизайн одежды и интерпретация народных мотивов в его рамках // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. №6(28).

4. Павлишина А.М., Конарева Ю.С. Древняя культура кельтов и её отражение в современной моде. В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "Мода (Материалы. Одежда. Дизайн.

Аксессуары)", посвящённая Фёдору Максимовичу Пармону. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Москва, 2022. С. 464-467.

5. Килошенко. М.И. Психология моды: учеб. пособ. для вузов. - М., 2006.

6. Зырянова Е.И, Коробцева Н.А. Русский народный костюм как творческий источник для создания современной одежды// Всероссийская научнопрактическая конференция «ДИСК-2017»: Сборник материалов. Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», - 2017. – С.151-153.

7. Еремкина А.А., Вартанян Н.Н. Русские этнические мотивы в коллекции современной молодежной одежды // Научный журнал «Костюмология», 2020 №4.

8. Яковлев Д.М., Конарева Ю.С., Синева О.В. Конструктивизм: отражение в искусстве и мире моды. В сборнике: Фундаментальные и прикладные научные исследования в области инклюзивного дизайна и технологий: опыт, практика и перспективы. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. Часть 2. Москва, 2022. С. 186-192.

© Молдавская Г.С., 2022

**УДК 72.03**

## **ИСКУССТВО, ОПРОКИНУТОЕ В ЖИЗНЬ**

Морозова А.М., Задворная С.Т.

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

Авангард – это искусство, которое появилось в конце XIX века. Искусство авангарда является актуальным и с теоретической, и с практической точки зрения, поскольку оно позволило изменить традиционные представления о форме и функции, которые привели к совершенно новым подходам в живописи и архитектуре, изменили традиционных облик зданий и средовых объектов. Новое мышление и подходы, сформированные в авангарде, применяются по сей день, не теряя своей актуальности. Рассмотрим, что привело к возникновению нового искусства.

Причиной его зарождения является цивилизационный слом: в XIX веке появляется новое сословие людей – городские жители. Меняется схема экономики, что приводит к возникновению конкуренции, в связи с чем необходимо повышать потребительские качества продуктов. Средством для этого становится дизайн, впервые появившийся в модерне. Такое новое

понимание жизни порождает авангард, который нашел свое воплощение в различных видах искусства, в частности, в архитектуре [1].

Принципы новой архитектуры отразились в функционализме, который начинает активно развиваться благодаря Баухаусу – школе, которая была создана в 1919 году в Германии. Баухаус объявляет архитектуру одним из видов дизайна, теперь она в первую очередь обслуживает людей, а не является искусством. На Западе идеи авангардизма в архитектуре были обусловлены в большей степени экономикой, в Советской России же важную роль играла утопическая идея коммунистического общества и всеобщего равенства. Уже в 1918 году Татлин проектирует башню Третьего Интернационала, стеклянный объем как архитектуру, которая по форме является сооружением, а по сути – чистой утопией, которая должна была стать центром коммунистического движения. Архитектор объединяет классическое понимание формы и наполняет ее новым содержанием – в этом суть русского авангарда. Ещё одна особенность русского авангарда заключается в том, что почти все его творцы имеют классическое образование. Язык – классический, форма воплощения – новая, в этом одна из причин величия русского авангарда, и одна из причин, почему это направление вызывает яркий интерес и сегодня.

Параллельно в это же время возникает супрематизм, создателем которого является Казимир Малевич. Супрематизм – направление в абстрактной живописи, заключающееся в сочетании окрашенных простейших геометрических фигур и наложенных на плоскость объёмных форм. Малевич исходит из того, что любая двумерная форма может стать трехмерной.

В 1920 г. в Витебске Казимир Малевич организывает группу «УНОВИС», члены которой ставят своей целью полностью обновить искусство на основе супрематизма. В этот период супрематизм начинает проявляться в архитектуре в виде сложных объемно-пространственных композиций.

Одним из активных деятелей УНОВИСа является Эль Лисицкий. Художник создает проуны, иначе, «беспредметную живопись». Это абстрактные геометрические композиции, которые существуют в двухмерном и трехмерном видах (рис. 1а). Позже Малевич признает, что из «супрематического эксперимента» они выросли в самостоятельное явление.

УНОВИС же продолжает работу. Так, в 1923 г. появляются первые архитекторы – объемные композиции из гипса, с помощью которых художник проектирует новую тектоническую систему.

Целью Малевича является создание чистой, образцовой формы, поэтому архитекторы создаются как нефункциональные модели, без дверей и окон [2].

Малевич представляет некоторые свои работы как модели космических строений. Он считает, что в будущем космическая индустрия сможет их использовать как основы для планов космических станций.

Идею супрематической архитектоники поддержали Н.М. Суетин (рис. 1б), И.Г. Чашник, В.Т. Воробьёв.

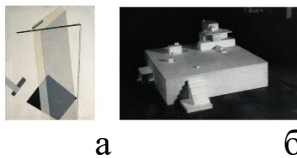


Рисунок 1 – а) проун 3; б) Архитектон, 1920 г.

Проектами архитектурных построек становятся планиты – жилые дома «землянитов». К 1924 году К. Малевич создает чертежи 18 планит, которые в дальнейшем представляет на выставке ГИНХУКа (Государственного института художественной культуры). На второй выставке в 1926 г. он представляет архитектонны.

Главным в таких композициях является отрицание симметрии, внимание уделяется масштабным сопоставлениям. Появляется новое отношение к тяжести: крупные объемы парят в пространстве.

В 1926 году в большинстве создаются вертикальные архитектонны. Сооружения возвышаются от земли, а не вращаются по космическим орбитам. Возникает «супрематический ордер» как интуитивная тектоника. Так, появляется новый язык формы [3].

В это же период развивается конструктивизм с его четкостью и лаконичностью форм, важностью функционального назначения. А. Ган в книге «Конструктивизм» считает началом зарождения направления 1920 г. [4]. Основные принципы конструктивизма отражены в неосуществленном проекте Дворца Труда, который разрабатывали братья Веснины. Конструктивисты берут за основу, в том числе и идеи западных функционалистов, прежде всего Л. Корбюзье.

В русском искусстве всегда существует параллельно две линии: в первой половине 20 века были конструктивисты, которые декларировали постулаты, установленные западноевропейскими архитекторами, были рационалисты, главный принцип которых не являлся тем же самым, что конструктивизм. Если конструктивизм так или иначе подчинялся главному принципу: «дом – машина для жилья», то Ладовской говорил: «Архитектура – это искусство, имеющее дело с пространством». Вслед за ним К. Мельников писал, что архитектура – это игра пространства внутреннего и наружного [1].

Конструктивизм вместе с философией деконструкции, созданной в 1960-х годах, повлиял на возникновение деконструктивизма. В эти годы в Европе наблюдался подъем социалистических настроений, в связи с чем многие критики, архитекторы, художники стали обращаться к творческим идеям советских деятелей искусства и по-новому переосмыслять их.

Архитекторы-деконструктивисты использовали графическое восприятие геометрических форм авангардистов.

Творчество Малевича повлияло на поиски Захи Хадид, которая стала одним из величайших архитектором современности. Она интересовалась советским авангардом, собственно, дипломный проект Захи – отель на мосту над Темзой – был назван «Тектоника Малевича» (рис. 2а). Проект не осуществился, но он положил начало серии авангардных, нарушающих традиционную форму зданий Хадид.

Заха взяла за основу Архитектон Альфа (рис. 2б), разработанный Малевичем, данную форму она переосмыслила как 14-этажный отель.

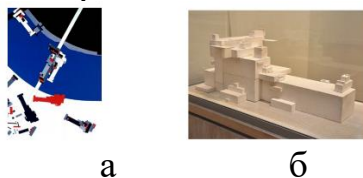


Рисунок 2 – а) Тектоника Малевича, 1976 г.; б) Архитектон Альфа, 1920 г.

Архитектор утверждала, что изучение работ Малевича позволило ей развить абстракцию как исследовательский принцип. Синим цветом обозначена река, белой полосой – мост, на котором располагается архитектон. В этой работе Заха так же исследовала фрагментацию [6].

Сопоставляя разработки, можно заметить, что Малевич шел от 2-х мерных композиций к трехмерным, Заха же, используя 3-х мерный архитектон Малевича, вносит динамику 2-х мерных композиций, при этом задавая форме новую функцию.

Такая система проектирования привела к новому подходу, который был применен в разработке пожарной станции Vitra в Германии, первом реализованном проекте Захи в 1993 г. Здание – это манифест, обладающий своим архитектурным языком.

Проект одним из первых раскрыл новое представление архитектурной эстетики, согласно которому здание воспринимается не объемом, а динамичной композицией (рис. 3а). У него есть фрагментация, абстракция, деконструкция. Если посмотреть на сложную конструкцию здания, на падающие и находящиеся под наклоном плоскости, то мы можем увидеть в этом связь с супрематизмом.

В 1988 г. Заха Хадид стала участницей выставки деконструктивистской архитектуры в Музее Современного искусства в Нью-Йорке. Выставка открывалась работами русских авангардистов: Казимира Малевича, Владимира Кринского, Владимира Татлина и др., что указывает на преемственность стилей. На выставке Хадид представила «Пик», с этой работой она выиграла конкурс 1983 года для клуба на холмах над Гонконгом (рис. 3б).



а б

Рисунок 3 – а) эскиз пожарной станции Vitra; б) «Пик», Заха Хадид.

Проект выполнен в технике живописи, написан акрилом на холсте. Такой постсупрематической живописью Хадид анализирует рельеф, здание является как бы продолжением горных складок [6].

Другим участником выставки и представителем деконструктивизма является Рем Колхас. Архитектор утверждал, что визиты в Москву и изучение творчества конструктивистов позволили ему перестать смотреть на архитектуру чисто «с инженерной точки зрения». В его проекте штаба квартиры ССТV В Пекине (рис. 4) можно увидеть интерпретацию небоскребов Эля Лисицкого. У обоих архитекторов мы видим переосмысление феномена небоскреба, который теперь развивается не только в вертикальном, но и в горизонтальном направлении [7].



Рисунок 4 – Проект штаба квартиры ССТV В Пекине.

Ещё одним архитектором, который вдохновлялся русским авангардом, является Вольф Прикс. Его архитектурное бюро стало победителем закрытого международного архитектурного конкурса по выбору концепции фасада нового спорткомплекса в Санкт-Петербурге. В основу архитектурного образа «СКА Арены» легла башня Владимира Татлина и плакаты Эль Лисицкого, на что ярко указывают спиралевидные и зигзагообразные формы здания.

Так, мы проследили влияние русского авангарда на становление самых ярких архитекторов современности и обозначили наличие преемственности стилей. Можно сделать вывод, что, как сказал Х. Фостер, «авангард возвращается к нам из будущего» через «инновационную практику в настоящем» [1].

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

1. Лекция Елизаветы Лихачевой «Эпоха авангарда – новое искусство XX века». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=grTqJK8KOUi&t=333s&ab\\_channel=%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B](https://www.youtube.com/watch?v=grTqJK8KOUi&t=333s&ab_channel=%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%90%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B)

2. К. С. Малевич. Архитектон «Альфа». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://izi.travel/ru/09cf-k-s-malevich-arhitekton-alfa/ru>

3. Энциклопедия русского авангарда. Архитектона. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusavangard.ru/online/history/arkhitektona/>

4. А. Ган. Конструктивизм. – Тверь:Тверское издательство,1922.–70 с.
5. Быкова, Г. И. Влияние русского авангарда на современную архитектуру / Г. И. Быкова, М. Д. Чаплыгина, А. Г. Чистякова, 2018.
6. Лекция Анны Броневицкой. Заха Хадид. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=PmPPhUDn0rM&t=2481s&ab\\_channel=GARAGEMSA](https://www.youtube.com/watch?v=PmPPhUDn0rM&t=2481s&ab_channel=GARAGEMSA)
7. Лекция Анны Броневицкой. Рем Колхас. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=7svzVg\\_RCWs&t=3679s&ab\\_channel=GARAGEMSA](https://www.youtube.com/watch?v=7svzVg_RCWs&t=3679s&ab_channel=GARAGEMSA)
8. Ю. А. Грибер. Градостроительная живопись и Казимир Малевич, 2017. – 160 с.

© Морозова А.М., Задворная С.Т., 2022

**УДК 808**

**ОБ ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ  
В МЮЗИКЛЕ Л.-М. МИРАНДЫ «HAMILTON»**

Морякова Д.Ф.

Научный руководитель Морозов В.Э.

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

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Н.Г. Чернышевский уделяет основное внимание категории прекрасного. Вместе с тем он справедливо отмечает не меньшую важность категории интересного: «...Сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека – не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни – вот содержание искусства. Прекрасное, трагическое, комическое – только три наиболее определенных элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека» [1, с. 81-82].

Именно под этим углом зрения в настоящей работе предпринимается попытка определить, как относится речевая сторона содержания мюзикла Лина-Мануэля Миранды «Hamilton» к сведениям о жизни реального прототипа главного героя мюзикла, содержащимся в исторических источниках. С этой целью нами используется историко-сравнительный

метод при анализе как смысловой, так и лексической сторон текста произведения.

Объектом исследования является отношение содержания произведения искусства к исторической действительности, а предметом – отношение содержания указанного мюзикла к историческим, культурным и языковым фактам описанного в нем периода американской истории.

По нашему мнению, все отличия речевого содержания мюзикла «Hamilton» от исторических, историко-этнических и историко-лингвистических сведений предопределены стремлением автора сделать свое произведение понятным и интересным для современников. Он заявил: «This is a story about America then, told by America now» Miranda explains, «and we want to eliminate any distance between a contemporary audience and this story» [2].

В мюзикле используются мелодии в стиле хип-хопа. В связи с этим Л.-М. Миранда заявил, что для него Гамильтон является олицетворением хип-хопа [3]. Предоставим толковать смысл данного утверждения его автору, но оно несомненно подогрело интерес публики к анонсированному таким образом мюзиклу.

Идея создать мюзикл зародилась у Миранды после чтения книги Рона Чернуоу об Александре Гамильтоне [4], в которой этот деятель, из числа отцов-основателей США, первый государственный казначей США, показан как поборник свободы, либеральных ценностей, экономического процветания и в то же время как сторонник сильного федеративного государства. Подробно описано, как он участвовал в войне за независимость и в политической борьбе, освещены проблемы, возникшие у него из-за скандала, разразившегося, когда стала известной его любовная связь с замужней женщиной. Гамильтон погиб на дуэли с Аароном Бёрром, против которого он написал несколько уничижительных памфлетов.

Заинтересовавшись протагонистом своего будущего произведения, Миранда обнаружил, что героический мюзикл о Гамильтоне уже был поставлен в 1917 году. Но Миранда решил создать современное произведение, с использованием мотивов хип-хопа, чтобы показать живые, не стандартные, образы тех, кого все привыкли видеть в бюстах, на портретах, на долларах, чтобы оживить интерес к данным историческим личностям. Ради этого Миранда не побоялся отступить от исторической правды.

Прежде всего это выразилось в отборе актеров на главные роли. Большинство из них не саксонской внешности, а латиноамериканской, как и сам Миранда, ставший первым исполнителем роли Гамильтона. Есть также лица афроамериканской и азиатской внешности [5]. Впрочем, современную американскую публику этим давно не удивишь, т.к. приглашение актеров только европейской внешности на все главные роли может дать повод к обвинению режиссера в неполиткорректности [6, 7].



Большой интерес вызывают фактические различия между содержанием мюзикла и тем, что имело место в действительности. Каждый раз, отступая от исторической правды, Миранда усиливает драматизм событий, что повышает интерес к ним, вызывая у зрителей более сильные эмоции, чем если бы мюзикл строго придерживался действительного положения дел.

Так, романтично описанный выбор Гамильтона между сестрами Анжеликой и Элизабет Скайлер, из которых Александр сделал предложение второй, в действительности был невозможен, поскольку ко времени их знакомства Анжелика была уже замужем. Но даже знающие это зрители, следя за игрой актеров и захваченные музыкой, переживают вымышленные Мирандой события как возможные и более интересные, чем те, что произошли в жизни.

Другое, более значимое отличие, заключается в том, что Адамс, Джефферсон и Мэдисон были политическими оппонентами Гамильтона, но не были его личными врагами, каковыми они предстали в мюзикле. В частности, Адамс не увольнял его с поста министра, а Гамильтон сам подал в отставку еще за два года до окончания президентства Дж. Вашингтона. Ни Джефферсон, ни Мэдисон не организовывали травлю Гамильтона из-за его любовных связей с замужней М. Рейнольдс, как это представлено в мюзикле, а его шантажировал ее муж, осужденный впоследствии за мошенничество. И даже расследованием этой связи, когда она стала известна, занимались другие члены правительства.

В отличие от них Аарон Бёрр, действительно, вступил в личный конфликт с Гамильтоном, но лишь после того, как тот разразился в его адрес рядом вызывающих памфлетов, за что Бёрр по обычаям того времени вызвал Гамильтона на дуэль, на которой ранил его смертельно, но вовсе не за то, что Гамильтон на выборах президента проголосовал не за него, а за Джефферсона. И никогда они не были в дружеских отношениях вопреки тому, что говорит Миранда.

Подобно этому старший сын Гамильтона Филипп вызвал на дуэль Джорджа Икера за оскорбительное выступление о его отце, во время которой сам же погиб. Но нет никаких исторических сведений о том, что Икер якобы выстрелил в Филиппа раньше положенного момента, как это показано в мюзикле.

В результате таких вымышленных деталей возникает романтизированный образ героя, вынужденного бороться с немалым количеством личных врагов, среди которых оказался даже его бывший друг Бёрр. В основе их вражды к нему лежат не столько политические разногласия, сколько обычная черная зависть, вызванная якобы безграничным доверием Дж. Вашингтона к Гамильтону. Эту зависть в мюзикле прямо выразил Бёрр и из-за нее якобы перешел в партию политических противников Гамильтона, хотя на самом деле он всегда

состоял именно в ней. Такие лично-окрашенные отношения вызывают у широкой публики интерес намного больший, чем факты собственно политической жизни, т.к. главный герой представляется заслуживающим и восхищения как харизматическая личность, и сочувствия как человек.

Очевидно, для того чтобы речь персонажей более естественно звучала для современных американцев и лучше подходила для хип-хопа, автор вкладывает в их уста лексику современного английского языка [8, 9], например:

Геркулес Маллиган: «Oh my God. Tear this dude apart» - «Боже мой. Разберись с этим болваном» – 1883 г;

Александр Гамильтон: «Hang on, how many men died because Lee was inexperienced and ruinous?» – «Погодите, а сколько людей погибло из-за губительной неопытности Ли?» – изначально разговорное, 1936 г;

Александр Гамильтон: «You're absolutely right, John should have shot him in the mouth that would've shut him up» – «Вы правы, Джону следовало выстрелить в рот, чтобы заткнуть его» – в значении прекратить говорить, приказ замолчать 1840 г;

Элайза Гамильтон: «A month or so» – «Месяц или около того», «Около месяца» – 1860 г;

Аарон Бёрр: «Maааааа, the man is non-stop!» – «Приятель, этого парня не остановить!», «Черт, этот парень работает безостановочно!» – дружеское обращение, сленг; первое упоминание – 1903 г, как наречие – 1920 г;

Аарон Бёрр: «Grow up to be a hero and a scholar» – «A gentleman and a scholar» – идиома;

Аарон Бёрр: «What's ya name, man?» – «Как твоё имя, парень?» – «What's your name, man?» – американизм;

Александр Гамильтон: «So how'd you do it?» – «So how do you do it?» – «Как вам удалось это сделать?» – американизм;

«Cuz» - «Because» – американизм;

Сэмюэль Сибури: «Hear ye!» – «Hear me!» – «Внимание! Услышьте меня!» – американизм;

Джон Лоуренс: «Let 'em hear you» – «Let them hear you» – «Дай им услышать тебя» – американизм.

Таким образом, создав прекрасную музыку в стиле хип-хопа, которая очень соответствует изображаемому накалу страстей, использовав для этого нынешний американский вариант английского языка и частично изменив картину событий, Л.-М. Миранда смог в 2015 г. подарить миру захватывающее современное театральное произведение, сыгранное на известнейших сценах и получившее многочисленные престижные призы и награды.

Остается, однако, вопрос, насколько этично представлять многих отцов-основателей США, которые всегда считались уважаемыми людьми прогрессивных для своего времени взглядов, в виде завистников, готовых

сжить со свету выдающуюся личность, справедливо удостоившуюся доверия президента. Думается, что в таких случаях у читателя есть только один путь, чтобы отличить творческий вымысел, объединяющий в художественном образе реальные черты и действия исторического прототипа с тем, что приписано ему автором: вдумчивое чтение, изучение фактических сведений и развитие читательского вкуса [10, с. 147].

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

1. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М.: Гослитиздат, 1949. – Т. 2. – С. 5–92.

2. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/linmanuel-miranda-hamilton/408019/>

3. URL: <https://yvision.kz/post/754332?ysclid=19ue3psck2661259235>

4. Chernow, Ron. Alexander Hamilton. – Penguin Books, 2005. – 818 с.

5. URL: <https://hamiltonmusical.com/us-tour/cast/>

6. Лобанова Л.П. Осторожно : политкорректность! // Глагол: Православный педагогический журнал. – 2004. - № 9. – С. 26-31.

7. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3266779/post107992474/>

8. URL: <https://www.etymonline.com/>

9. URL:

[https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/)

10. Морозов В.Э. Как различить вымысел и ложные измышления в рекламе, журналистике и искусстве? // Mass-media. Действительность. Литература / Под ред. Е.Н.Брызгаловой, А.М.Бойниковой. Тверь: Тверск. гос. ун-т., 2019. – Вып. 18. – С.142-149.

© Морякова Д.Ф., 2022

**УДК 677.025**

## **ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТРИКОТАЖНЫХ ИЗДЕЛИЙ ОБЪЕМНЫХ ФОРМ**

Мотаева В.В., Бабкова Е.С.

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

Тектоника любого объекта, в значительной степени определяется структурой и свойствами материалов. Визуальное восприятие материала и возможность создания из него объемно-пространственной формы зависят, в первую очередь, от его характеристик.

Трикотаж относится к текстильным материалам, имеющим решетчатую тектоническую структуру, образованную системой горизонтальных и вертикальных рядов петель, то есть его основным

структурным элементом является петля [1]. Высокие пластические свойства трикотажа и возможность его значительного деформирования в различных направлениях, позволяют не только получать сложные пространственные формы, но и обеспечить кинетическую трансформацию объемной формы при достаточно простом конструктивном решении изделия.

В работе рассмотрены некоторые способы формообразования текстильных изделий в процессе создания конструкции одежды, формовочные свойства материалов и различные их комбинации.

Форма проектируемого изделия задана авторским эскизом модели, представленного на рис. 1, за источник вдохновения был принят дизайн упаковки главного парфюмерного символа советской эпохи – духи «Красная Москва». Полученная композиция была переработана в патроны трехцветного рисунка в программе «Model» версии 9 для плосковязальных машин фирмы «Steiger» (рис. 2). Проектирование изделия осуществлялось на базе двойных неполных жаккардовых переплетений.



Рисунок 1 – Авторский эскиз проектируемой модели изделия

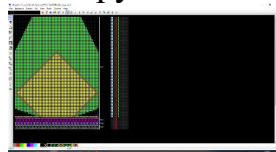


Рисунок 2 – Визуализация программы вязания деталей изделия

Использование жаккардовых переплетений позволяет достигнуть перенесения графических объектов на полотно без искажения рисунка, при этом выработанный трикотаж, за счет подвижной петельной структуры, будет обладать высокими показателями формовочной способности [2].

Необходимо отметить, что трикотажные полотна, выработанные на базе жаккардовых переплетений, обладают увеличенной толщиной и массой, так как особенностью данных переплетений является наличие протяжек различной длины и плотность данных полотен повышается с целью предотвращения проглядывания элементов структуры изнаночной стороны на лицевой [3]. Поверхностная плотность трикотажного полотна, вырабатываемого двойным жаккардовым переплетением, на плосковязальных машинах 10 класса может превышать  $500 \text{ г/м}^2$ . Следовательно, для формообразования данного изделия целесообразно использовать жёсткий каркас.

Каркасная одежда не учитывает особенностей формы тела, порой даже полностью игнорирует его, пытаясь подчинить своим целям. Каркасный способ формообразования предназначен для устойчивого

поддержания и сохранения формы за счет внешних и внутренних конструктивных элементов [4].

Одним из основных средств реализации каркасного способа формообразования является линейный, который включает в себя следующие способы каркасирования формы одежды:

изменение направления раскроя деталей;

усиление каркасности швов путем изменения вида ниточной строчки, кромки в шве, увеличения припусков на обработку;

применение швов определенной конструкции;

увеличение упругости краев за счет регулирования ширины подгиба и изменения способа закрепления подогнутого среза.

Не менее важным, является способ зонального каркасирования формы одежды, который подразумевает использование деталей из дополнительных прокладочных материалов, формирующих каркасный слой.

Наиболее распространенным, по праву считается способ внутреннего каркасирования формы одежды. Формообразование достигается за счет использования съемных или специальным образом закрепленных конструктивных элементов. Для этого используют объемные и упругие элементы: плечевые накладки, вставки, косточки, кольца, пластинки, поддерживающие сетки и другое.

Кринолин – жесткий подъюбник на кольцах, на котором держится верхняя юбка. В данном случае, поверхность полусферы покрывается материалом способным принять заданную форму поверхности каркаса. Радиус  $R$  определяет нижний диаметр изделия – подол юбки; радиус  $r$  верхней окружности сечения полусферы – соответствует обхвату талии; длина  $C$ , образующая боковую поверхность – определяет длину трикотажного изделия (рис. 3).

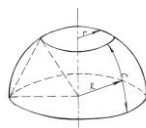


Рисунок 3 – Проекция объемно-силуэтной формы изделия

В настоящее время существует большой ассортимент изделий, выпускаемых текстильной промышленностью. При проектировании разных видов одежды с эргономичным и качественным дизайном принимают во внимание характер и амплитуду движений человека. Сложная пластика поверхности фигуры, наличие самых разнообразных деформаций, возникающих при эксплуатации, в сочетании с использованием разнообразных материалов ставят перед конструкторами задачи оптимального выбора средств и приемов формообразования.

Рассмотренные варианты представления объемной формы демонстрируют широкие возможности современного состояния этапов моделирования и конструирования одежды. На разных стадиях творческой проработки образа проектируемой модели вид графического изображения

должен максимально отвечать задачам каждого этапа. Разрабатываемые графические изображения в различной степени передают цветовое решение, пластику внешней формы, а также пространственное расположение основных узлов и конструктивных линий на поверхности.

Использование стабильности формы каркаса в сочетании со свойствами основного материала позволят, в конечном счете, сформировать внешнюю выразительность изделия.

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

1. Далидович А. С. Основы теории вязания. – М.: Легкая индустрия, 1970. - 431 с.

2. Кудрявин Л. А. Особенности структуры и методы проектирования основных характеристик двойного кулирного трикотажа жаккардовых переплетений на ЭВМ. – М.: 1986. - 254 с.

3. Кудрявин Л. А., Колесникова Е. Н., Заваруев В. А. Основы проектирования инновационных технологий трикотажного производства. Учебник. – М.: МГУДТ, 2016. - 241с.

4. Бабкова Е.С., Заваруев В.А., Колесникова Е.Н. Формообразование пространственных поверхностей из трикотажного сетематериала. Сборник научных трудов: Эргодизайн как инновационная технология проектирования изделий и предметно-пространственной среды: инклюзивный аспект. Москва, 2019. – 56-60 с.

© Мотаева В.В., Бабкова Е.С., 2022

**УДК 7.023.1-036.5**

### **КОНТЕКСТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЛАСТИКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Мустафаева М.Т.

Научный руководитель Арефьева С.М.

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

Современный мир искусства с конца XIX века обогатился новым материалом, который был альтернативой янтарю, шеллаку, панцирю черепахи – пластиком. Интерес к нему возник в среде авангардных течений, которые активно экспериментировали с новыми продуктами химической промышленности и это соответствовало духу новых форм творчества. Нагревание и опрессовка давала удивительные результаты.

Вхождение пластических материалов в мир искусства произошло благодаря экспериментам художников-рационалистов, которые вылились в направления конструктивизма и в школе творцов нового – Баухаузе.

Первопроходцем был русский художник Наум Габо (1890-1977 гг.). В своих трехмерных произведениях искусства, он пытался исследовать все возможные оптические эффекты, яркость, прозрачность и проницаемость нового материала- целлулоида. Однако скульптурная идея имела большее значение, чем ее материальность или даже представление о том, что она сделана рукой художника: он не придавал особого значения «оригинальности». Он многократно воспроизводил свои работы. Таковы, например, двадцать шесть версий линейной конструкции в пространстве № 2 (рис. 1).



Рисунок 1 – Наум Габо, Линейная конструкция в пространстве № 2

Другой художник-дизайнер, из школы Баухауза, Ласло Мохой-Надь (1895-1946 гг.) был чрезвычайно заинтересован в демонстрации взаимосвязи между искусством, наукой и промышленностью. Гибкость пластика и возможность обработки для получения вогнутых и выпуклых форм привели его к использованию целлулоида, ацетатов целлюлозы, затем бакелита, галалита и плексигласа для реализации трехмерных деталей, состоящих из пластиковых листов, формованных, перфорированных и освещенных светом.

Но самым амбициозным достижением Мохой-Надь был модулятор светового пространства (рис. 2): машина, приводимая в движение электродвигателем, создающая неожиданные визуальные эффекты благодаря взаимодействию света, объемов и прозрачности.



Рисунок 2 – Ласло Мохой-Надь, Модулятор светового пространства, 1930

Многие художники и дизайнеры активно стали использовать новые синтетические полимерные соединения, которые позволяли избегать дорогих и трудоемких традиционных техник и в то же время представить новое восприятие пространства и времени через созданные формы и объемы, не только из материала, но также из пустоты и света. Пластик стал основным материалом для Сезара Бальдаччини, Пьеро Джиларди, Петера Александера, Крейга Кауфмана.

Со Второй мировой войной новаторский этап использования синтетических материалов подошел к концу, и пластик постепенно стал неотъемлемой частью повседневной бытовой жизни. Так повсеместное его использование, сделали его главной угрозой экологии. В скульптуре, все же, пластик остается востребованным, постепенно трансформируясь и приобретая новые выразительные формы и придавая новые смыслы.

В современном искусстве набирают популярность направления: апсайклинг (от англ. upcycling) – креативный способ переработки изделий: когда из старой вещи, утратившей свою функциональность, создают что-то другое, более ценное. И ресайклинг (recycling) – переработка отходов с целью их дальнейшего использования, который перерос в новый стиль – ресайклд-арт в переводе с английского означает «переработанное искусство». Смысл этого направления не просто в повторном использовании того, что обычно считают мусором, но и в том, чтобы заставить людей задуматься, как мы относимся к вещам вокруг нас и всей планете. Ресайклд-арт пытается поставить под вопрос культуру потребления и изменить наш взгляд на привычные вещи. Художники, всегда чутко реагирующие на политическую, экономическую и культурную повестку, глобальные вопросы вроде экологии не могут оставить без внимания.

Таково творчество Дарио Триони (1980 г.), который уклоняется от классических канонов скульптуры. В качестве исходного материала он использует те, что когда-то были повседневными предметами из сферы технологического оборудования, игрушки, бытовая техника, продукты массового производства (рис. 3).



Рисунок 3 – Бюст. Дарио Триони

Если предыдущий мастер из промышленного мусора создает вполне реальные образы, то следующие мастера – Дмитрий и Елена Каварги работают с широким спектром полимеров, и создают масштабные ландшафтные скульптуры в сотрудничестве с учеными, программистами и инженерами. Миниатюрные, в меру детализированные композиции выглядят вполне себе абстрактными (рис. 4), хотя архивирует не только следы человеческой деятельности в виде разнообразных артефактов, окаменевших останков цивилизации, но и события, героев истории.



Рисунок 4 – Дмитрий Каварга, Елена Каварга. Название не имеет значения. 2015 год. Собрание Дениса Химиляйне, Репино

Мастера с легкостью относятся к недолговечности своих работ: «Многие работы уже исчезли. Большинство из них запущены в тела новых кусками или измельченными в мелкую пластиковую крошку. Многие инсталляции способны существовать, лишь пока поддерживаются в них



жизнь. Так что ничего не останется, кроме фото и видеодокументации, да и то частично. Но нас это не беспокоит» [6].

Одной из тенденций современного искусства является самореференциальное использование пластика для привлечения внимания к темам, связанным с экологией, таким как загрязнение окружающей среды и изменение климата. Это одно из контекстов современной скульптуры. Креативные художники видят невероятные возможности в хламе, который мы слепо выбрасываем каждый день. Они приносят искусство не только нам, но и всему миру. Переизбыток пластика – огромное поле материалов для изготовления предметов искусств.

Некогда инновационный материал изменил взгляды творцов на незыблемость скульптур: за разнообразием полимеров в современном искусстве скрывается неартикулированный тезис – говорить о текущем моменте на языке фигуративной скульптуры в «твердом» материале невозможно. Попытки «отлить в граните» что-то основательное и вечное проваливаются – дух времени скорее определяется словом «растекается», чем «застывает».

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

1. Ершова М. Скажи «НЕТ» пластику. 101 способ использовать меньше пластика и спасти мир // Изд. Бомбора, 2019 г.
2. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория. // Омега-Л, 2007. – с. 224
3. Михайлова А. С. Использование композитного материала – пластик в современном дизайне. // Вестник технологического университета № 17, 2015. – 159–162 с.
4. Галерея Бизон. Интервью с Д.Каварга. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://bizon.gallery/exposition/perednyaya-stenka-udalena>
5. Интернет-журнал Afisha Daily; Отходы – новое золото: почему художники работают с вторсырьем и советуют вам. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/19845-othody-novoe-zoloto-pochemu-hudozhniki-rabotayut-s-vtorsyrem-i-sovetuyut-vam/>
6. История создания пластика. [Электронный ресурс] – Режим доступа. –URL:<http://www.qhhq.ru/interesnoe/izobreteniya/623483.html>
7. Эми Фрирсон. Переработанный пластик «скоро станет единственным выбором» // Интернет-журнал Dezeen, 2018 г. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [https://www.dezeen.com/2018/02/02/recycled-plastic-only-choice-say-designers/?roistat\\_visit=7534648](https://www.dezeen.com/2018/02/02/recycled-plastic-only-choice-say-designers/?roistat_visit=7534648)

© Мустафаева М.Т., 2022

**СОНАТИНА НИКИТЫ КОШКИНА ДЛЯ ДВУХ ГИТАР**

Мухамедяров К.С., Финкельштейн Ю.А.

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

Никита Арнольдович Кошкин (1956 г.) – выдающийся российский гитарист, один из крупнейших отечественных композиторов последней четверти XX – начала XXI века. «Обладая ярким талантом, будучи харизматичной и влиятельной фигурой в мире классической гитары, Кошкин создал и продолжает создавать произведения, не только обогатившие современный репертуар инструмента, но и во многом перевернувшие представление о его возможностях. Никиту Кошкина по праву можно считать ярчайшей фигурой XX-XXI столетий в музыкальном обществе, а также незаурядной личностью, величайшим явлением в гитарном современном искусстве», – отмечают исследователи [1, с. 119-120].

Цель данной статьи – обозначить музыкально-выразительные средства и исполнительские особенности Сонатины для двух гитар Н. Кошкина, ее значение в творчестве композитора. Актуальность вопроса обосновывается огромным интересом к музыке Кошкина в целом среди гитаристов всего мира. В силу того, что Сонатина для двух гитар написана совсем недавно (2017 г.), она пока не получила большую популярность в среде исполнителей – по сравнению, например, с сюитами «Возвращение ветров», «Кембриджская сюита» для двух гитар, «Игрушки Принца» для гитары соло или «Эльфы».

На сегодняшний день классическая гитара представляется инструментом, статус которого окончательно сформировался как академический. Она обладает богатым и разнообразным репертуаром, включающим практически все существующие стили, жанры, музыкальные формы – от миниатюры до концерта для гитары с оркестром. К началу XXI века искусство исполнительства на шестиструнной гитаре находится на высоком уровне, многие композиторы обращаются к данному инструменту, а исполнители активно содействуют созданию новых сочинений.

«Гармонические и мелодические возможности гитары обеспечивают ей огромную популярность. Несмотря на тихий звук, она может выступать как солирующим, так и аккомпанирующим инструментом», – констатирует Ю. Финкельштейн [2, с. 306]. Демократичность гитары и кажущаяся легкость игры на ней оказываются иллюзией при более близком знакомстве. Повествуя о времени упадка в искусстве гитарного исполнительства во второй половине XIX века, А. Карташов упоминает «обманчивую

видимость простоты» гитары [3, с. 167-168], которая способствовала росту числа непрофессиональных гитаристов-композиторов. Уникальность инструмента заключается в его специфических свойствах, которые способны, с одной стороны, сильно ограничить возможности композитора. Вопрос сложности сочинения для гитары неминуемо поднимается всеми, кто хоть раз пробовал играть на ней и писать музыку для нее. Замечательный русский гитарист А.М. Иванов-Крамской утверждал, что создавать репертуар для гитары, не умея на ней играть, очень сложно, и это действительно так: необходимо внимание, энергия и время, проведенное с инструментом в руках. История показывает, что многократное обращение к гитаре мог позволить себе не каждый профессиональный композитор. Особенности исполнительства на гитаре тесно связаны с ее конструкцией. Одна из них состоит в том, что на грифе может быть найдено большое количество вариантов извлечения одного звука. Композитору, привыкшему к горизонтальности звукоряда, сложно ориентироваться в многообразии позиций, уловить и оценить ресурсы, которые таит в себе инструмент.

Именно поэтому огромная роль в становлении отечественного гитарного искусства XX века принадлежит исполнителям на гитаре, одним из видов деятельности, которых стало сочинение музыки для своего инструмента. Точечное прикосновение к сочинительству имеет место в практике почти каждого из исполнителей. Исследователи подчеркивают важность участия творящих виртуозов в развитии репертуара для инструмента. Так, описывая творчество современного кубинского композитора и гитариста Лео Брауэра (1939 г.) и его огромный вклад в музыкальную культуру, В. Доценко утверждает: «Исполнитель и композитор здесь объединились, чтобы сказать новое слово в гитарной музыке. Подобно тому, как в произведениях великих композиторов-пианистов Шопена, Листа, Рахманинова, гениального скрипача Паганини громадные технические трудности сочетаются с максимальными удобствами для исполнителей, так и в музыке Брауэра пальцы бегут по грифу гитары именно по тем нотам, которые просятся музыкальной логикой» [4, с. 408]. Вспомним, что профессия композитора и само разделение на исполнительство и сочинение формируется достаточно поздно. В гитарном искусстве начала XIX века практикующие гитаристы (Ф. Сор, Д. Агуадо, М. Каркасси, М. Джулиани и др.) по сути, являлись композиторами, создающими классический репертуар.

Имя Никиты Кошкина вместе с такими гитаристами, как А.М. Иванов-Крамской, П. Панин, Ю. Смирнов, С. Руднев, Е. Баев, входит в список музыкантов, которые значительно расширили отечественный репертуар для гитары. История музыки знает немало случаев сочетания в одном человеке двух необходимых показателей – прекрасного владения техникой исполнения на гитаре и плодотворного композиторского таланта. Творчество Никиты Кошкина является той самой счастливой точкой

пересечения двух необходимых показателей. В течение многих лет композитор являлся первым исполнителем своих сочинений, концертируя по всему миру. Важным фактом является владение композитором техникой игры на своем инструменте. Фрагменты его произведений формируются с условием технического удобства.

Сочинения Никиты Кошкина ярко выделяются среди всего многообразия гитарной литературы, сложившейся в XX столетии. Его творчество затрагивает огромный спектр жанров – от миниатюры для гитары соло до концерта для гитары с оркестром. Главной особенностью деятельности композитора является его исключительная принадлежность гитаре – композитор пишет музыку только для этого инструмента. Обращает на себя внимание его огромный интерес к дуэту гитар. Сочинения Кошкина в этом жанре компенсируют лауну в гитарной литературе. Его перу принадлежат следующие сочинения для этого состава: Concertino 1981; «Колыбельная» 1989; «Кембриджская сюита» в пяти частях 1998; «После пасторали» в 3х частях 1998; «Возвращение ветров» в 4х частях 1998; «Прелюдия Баха» 1999; Десять простых дуэтов 2016; Сонатина в 3х частях 2017; Памяти Владимира Вавилова (фантазия на две темы В. Вавилова) 2020. Вклад композитора в расширение корпуса произведений для гитарного дуэта заключается не только в сочинении музыки; в том числе он делает транскрипции произведений И.С. Баха, Ф. Мендельсона, Д. Шостаковича, А. Хинастеры, Э. Гисмонти, А. Глазунова, Д. Бортнянского, А. Бородина, Р. Щедрина, Э. Грига, С. Рахманинова, П. Чайковского и др.

Композитор часто обращается к ансамблевой музыке, знает всю специфику и особенности инструмента. Дуэт в его понимании мыслится как исполнительская ячейка, в которой функционируют две равноценные партии. Гитарный дуэт, как единый организм, имеет свои особенности, которые заключаются в том, что, по словам А. Петропавловского, «в нем участвуют два одинаковых, одноименных инструмента» [5, с. 142]. Причем функции каждого из инструментов не ограничиваются только проведением мелодии или сопровождением, что обусловлено универсальными возможностями инструмента.

Как можно заметить, композитора воодушевляют яркие и броские, довольно выразительные образы, именно поэтому среди произведений Кошкин много программных сочинений. Сочинения для дуэта гитар практически все программны; исключением из этого правила становится его Сонатина.

Жанр сонаты имеет большое значение в творчестве Н. Кошкина. На данный момент он является автором двух сонат для гитары соло (1997 г. и 2011 г.), сонаты для гитары с фортепиано (2009 г.), сонаты для гитары и флейты (1982 г.), сонаты для гитары и клавесина (2011 г.), сонаты для трёх гитар (2016 г.), сонаты для квартета гитар (2019 г.). К сонате композитор приходит в зрелом возрасте, через опыт обращения к миниатюрам, сюитам.

Этот жанр становится для него результатом творческого роста, возможностью воплотить масштабный замысел, в котором сильны драматические связи.

В Сонатине для двух гитар композитор объединяет части между собой за счёт образного контраста – первая лирико-драматическая, траурный марш в качестве центра, в котором события останавливаются, и быстрый, радостный финал.

Драматургия первой части (*Allegro con moto*) основана на противопоставлении двух контрастных образов. Первая часть для Кошкина традиционно становится местом для воплощения энергичных драматических событий. Композитор противопоставляет взволнованный образ статичному и вдумчивому. Основная мелодия несет собой лирическо-драматический образ. Об этом свидетельствуют взволнованные мотивы «вздохов», партия аккомпанирующей гитары наполнена диссонирующими аккордами. Главная трудность, с которой встретятся исполнители, – это проблема баланса. В этом фрагменте первую гитару должно быть лучше слышно, чем вторую, потому что в ее партии проходит основная мелодическая мысль. Аккомпанирующая партия должна вместе с тем не пропадать по звуку, чтоб каждая нота прослушивалась и помогала солировать другому. Побочная партия резко контрастирует с главной образно и тематически. Партии гитар здесь сливаются в одну и имеют почти одинаковый ритмический рисунок. Мелодия является верхним голосом вертикали.

Вместо разработки в центре части располагается эпизод, в котором главенствует образ конца света, часто встречающийся в творчестве Кошкина. Исполнителю очень важно соблюдать все выписанные штрихи и указания, а также, выделять верхнюю мелодию. Для этого нужен чёткий слуховой контроль обеих партий, чтоб акцентировать в общей вертикали самый верхний звук. Важно подобрать аппликатуру так, чтоб верхний голос максимально не обрывался и был связным. Затем следует кода, в которой контрастируют образы главной партии и гротескного эпизода.

Вторая часть эксплуатирует жанр траурного марша, который находит свое претворение в гитарной музыке разных композиторов XX столетия. Например, траурность как образ мы можем встретить во второй части Сонаты *Giacosa* Х. Родриго, черты траурного марша используются в третьей части Сонаты одиночества Петериса Вакса, сюите для двух гитар Г. Беляева, Сонате И.В. Рехина для гитары соло. Основной аллюзией, которая подразумевается композитором, является траурный марш Ф. Шопена, в котором траурность противопоставлена лирике в среднем разделе.

Автор рассказывает, что «Похоронный марш» стал центральной фигурой в драматургии всей сонаты. Это подтверждается развёрнутостью части по сравнению с другими – как по форме, масштабу, так и по выразительным средствам. Кошкин сообщает, что он написал изначально

марш, а после к нему дописывал остальные части формы. Траурности марша противопоставлен светлый ноктюрн (как и в Сонате Шопена). Здесь автор музыки применил преобразование звука с помощью введения слайдера – цилиндра из металла, стекла или другого материала, который использует гитарист для создания связно-скользящего характерного звучания. Слайдер и другие металлические предметы в гитарной музыке используются в произведениях Х. Лахенмана, Ш. Рака, М. Пасечного, П. Вакса.

Слайдер в трактовке Кошкина раскрывается в полной мере, сначала он имеет чётко выписанную тему поверх аккомпанемента второй гитары на пиццикато. Затем композитор лишь обозначает направление движения, в котором нужно двигать слайдер. Вторая часть заканчивается утверждением трагического образа.

Третья часть – радостная, праздничная, бравурная и представляет собой резкий контраст с предыдущими частями. Важную функцию в этой части имеет применение композитором полифонических приемов – финал начинается точным каноном, который звучит переключками между партиями гитар; он проводится неоднократно. Синкопированный ритм, использование диатонических кратких попевок, переключки партий гитар придают музыкальной ткани эффект колокольного звона, что встречается в творчестве Кошкина впервые. Б. Асафьев утверждает, что использование «перезвона как бытового элемента, пронизывавшего слух с детства» [6, с. 36] является неотъемлемой частью русского искусства и культуры.

Сонатина для двух гитар становится очередным произведением композитора, в котором он интерпретирует сонатно-симфонический цикл и его особенности. Композитор трактует жанр в классико-романтическом стиле, наполняя его современным содержанием. В Сонатине идейно-драматическое зерно находится во второй части, что является особенностью данного цикла. Остальные части подчиняются драматургии среднего раздела произведения. Об этом говорит сам автор; главенство этой части подтверждается ее масштабностью относительно других.

Произведение отличается от более ранних сочинений композитора для дуэта своей непрограммностью и воплощением черт сонатности (ранее композитор писал программные сюиты для этого состава). Впервые он использует сонатную форму в композиции для гитарного дуэта. Пока это единственное непрограммное сочинение для дуэта гитар в его творчестве, и этом заключается уникальность Сонатины.

Композитор постоянно находится в поисках новых выразительных средств, новой образности, поэтому он трактует свою Сонатину в духе времени. Интересным моментом становится внедрение черт русского фольклора, русской культуры, таких как колокольность, композитором, ранее не акцентировавшим черт ни одной национальной традиции в своих произведениях.

В Сонатине присутствуют типичные для творчества Кошкина образно-тематические сферы: лирико-драматические образы, образы апокалипсиса, созерцательные, вдумчивые, философские. Они вступают в конфликт, взаимодействуют между собой, формируя драматургию сонатно-симфонического цикла. Автор использует тембровые эффекты, но вносит их дозированно, лишь в кульминационные разделы формы (слайдер во второй части).

Сонатина для двух гитар Никиты Кошкина является произведением, обогатившим современный камерный репертуар для гитары. Цикл представляет большую художественную и техническую ценность, привлекает своим глубоким драматичным развитием и вместе с тем – лаконичностью, обладает своим собственным неповторимым обликом и представляет огромный интерес. Сонатина становится образцом сочинения, которое в полной мере раскрывает все возможности инструмента и пополняет собой ряд композиций крупной формы, написанных для дуэта гитар.

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

1. Финкельштейн Ю. А. Этюды по истории гитарного искусства XX века. Конспект лекций : учебное пособие. - М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. - 153 с.

2. Финкельштейн Ю. А. Черты массовой культуры в произведениях для гитары отечественных композиторов XX в. // Вестник славянских культур. 2022. Т. 64. С. 304–315. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-64-304-315>.

3. Карташов А. П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар : дисс. ... кандидата искусствоведения. - Магнитогорск, 2015. - 246 с.

4. Доценко В. Р. История музыки латинской Америки XVI – XX веков : дисс. ... доктора искусствоведения. - Москва, 2014. - 601 с.

5. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле. - Нижний Новгород: ООО «Типография «Поволжье», 2007. - С. 142.

6. Асафьев Б. В. О народной музыке. - Л. : «Музыка», 1987. - 248 с.

© Мухамедяров К.С., Финкельштейн Ю.А., 2022

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОЛИМЕРОВ В РЕСТАВРАЦИИ ГОРЯЧИХ ЭМАЛЕЙ

Навоева Д.М.

Научный руководитель Фазлуллин С.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет», Москва*

В данном исследовании рассмотрены возможные методы реставрации предметов с горячими эмалями, в частности, изделия в технике клуазоне; выявлен ряд материалов, подходящих для проведения укрепления и реконструирования эмалевого покрытия; проанализированы плюсы и минусы материала, их воздействие на предмет. Научная новизна работы заключается в практической проверке методов и приемов использования светоотверждаемых полимерных материалов в реставрации горячих эмалей. В результате проведенной работы было выявлено что светоотверждаемые полимеры на акриловой основе являются подходящим материалом для укрепления и реконструкции утрат эмалевого слоя.

Реставрация предметов из металла представляет собой сложный комплекс мероприятий. Большое разнообразие металлов и их сплавов усложняет работу реставратора, так как каждый материал нуждается в индивидуальном спектре процедур по восстановлению. Особенности декоративных приемов, использованных при создании памятника, так же влияют на состав и порядок выполнения реставрационных работ.

В данной работе рассмотрены возможные метод реставрации изделий с горячей эмалью с применением синтетических материалов на примере вазы в технике клуазоне, предположительно середина XX века, Китай, частная коллекция (рис. 1).



Рисунок 1

Ваза поступила в реставрационные мастерские Строгановской академии на кафедру Реставрации художественного металла и была передана в реставрацию 02.02.2022. (реставрация выполнялась автором, руководитель реставратор высшей категории Чавушьян С.Л.).

После описания предмета и анализа его повреждений, была составлена подробная картограмма с описанием утрат эмали. На основании этого было принято разработать методику укрепления и восстановления



эмалевого покрытия на вазе. Был разработан план реставрационных мероприятий:

1. Фотофиксация памятника на всех этапах: до реставрации, в процессе, после реставрации.

2. Удаление поверхностных загрязнений.

3. Удаление окислов.

4. Проведение экспериментов.

5. Укрепление эмалевого покрытия.

6. Реконструкция утрат эмали синтетическими материалами.

7. Консервация.

После проведения фотофиксации и подготовительных этапов, были удалены загрязнения на поверхности металла, на внешней и внутренней сторонах вазы.

В исследовании применялась технология реставрации горячей эмали с применением фотоотверждаемых полимеров на акриловой основе. Данная технология не широко используется в реставрации в связи с недавним появлением материала. Материал полимеризуется под ультрафиолетовой лампой с длиной волны 405 нм, образуя твердый слой по визуальным характеристикам, напоминающую пластик или стекло. Слой после полимеризации обладает эластичностью и достаточной твердостью, что гарантирует сохранение аутентичного материала памятника под ним.

Перед началом работы с восстановлением эмалевого слоя был проведен ряд экспериментов:

группа экспериментов №1 – анализ повреждений эмали;

группа экспериментов №2 – анализ восстановления утрат проволоки орнамента и заполнение утрат эмали полимерным гелем;

группа экспериментов №3 – подбор цвета.

Были проанализированы 8 фирм, производящих полимеры на акриловой основе, все материалы на базе акриловой смолы и имеют схожий состав. Результаты эксперимента показали, что изучаемые светоотверждаемые полимеры подходят для реставрации эмалевого покрытия на изучаемом предмете, так как их состав нейтрален к составу металла и эмали, полимерные гели позволяют закрепить нестабильный слой эмали и защитить его от возможных разрушений. Так же стоит заметить, что процесс работы с полимерами на акриловой основе полностью обратим, покрытие удаляется с помощью компресса с ацетоном Ч, ГОСТ 2603-79 (ООО «Иреа 200», Россия) на 3-5 секунд, ацетон размягчает полимер и его можно легко удалить ватным тампоном, не нарушая целостность эмалевого покрытия.

После проведения экспериментов и согласования технологии укрепления и восстановления эмали полимерами на акриловой основе, было принято решение приступить к реставрации эмалевого фона на исследуемом предмете. Сначала была проведена механическая очистка эмали. Очистка

проводилась деревянными стеками, была удалена деформированная, не стабильная эмаль, далее удалили поверхностные загрязнения и обезжирили этиловым спиртом 95% (ГОСТ, ЗАО «РФК», Россия).

Перед проведением операций по восстановлению эмали, эмалевое покрытие на вазе укрепили и стабилизировали реставрационным клеем БМК (сополимер метакриловой кислоты и бутилового эфира метакриловой кислоты, полученный суспензионным методом).

Реконструкцию утрат эмали синтетическими материалами важно производить послойно, для более качественной полимеризации материала. Первый слой основа укрепляющая и стабилизирующая эмаль, второй слой цветные полимеры, третий консервационный слой. На цветах и листьях сначала были проложены основа и подмалевок под роспись. Для корректного наложения и полимеризации состава материал следует прокладывать тонким слоем. При большом количестве цветных переходов следует прорабатывать каждый цветной слой отдельно и после полимеризации вводить другой цвет. На утратах эмали была проведена имитация растяжек, методом лессировки покрывали места утраты эмали. На листьях после лессировок точно выводили теневую часть рисунка (рис. 2).



Рисунок 2

После проведения операций по укреплению и восстановлению эмалевого покрытия была проведена консервация металла. Консервация металла раствором воска в скипидаре, консервацию проволоки полировальными салфетками Copouseur Gold.

В результате было продемонстрировано, что полимеры на акриловой основе при соблюдении технологии являются подходящим материалом для укрепления и восполнения утрат горячей эмали. Составы синтетических материалов не вступают в реакцию с металлом и эмалью, процесс полностью обратим. Материал широко распространён на рынке, в частности как материал для фотополимерной 3D печати, цветовая палитра у производителей данных полимеров достаточно высокая и это дает возможность подбирать нужные цвета с высокой точностью. Работа со светоотверждаемыми полимерами занимает меньше времени, чем широко применяющийся способ реставрации холодными эмалями, что позволяет проводить большее количество экспериментов, для лучшего изучения и понимания специфики работы с этим материалом.

Данный метод укрепления и восстановления эмалевого покрытия еще изучен не так хорошо, как метод реставрации при помощи холодных эмалей,

но учитывая возможности и характеристики акриловых полимеров (эластичность и скорость полимеризации), дальнейшие эксперименты с их применением могут привести к разработке более эффективных методов реставрации горячих эмалей.

**Список использованных источников:**

1. Чавушьян, С. Л. "Методика реконструкции и реставрации расписных эмалей XVII-XIX веков." II Международный форум реставраторов" Реставрация: теоретические проблемы и практическая деятельность". 2020.

2. Шайхутдинова, А. Р, Сафин Р.Р, Гараева А.Ф., Основы реставрации: учебное пособие. Казань : КНИТУ, 2018. -50 с.

© Навоева Д.М., 2022

**УДК 687:366**

**АПСАЙКЛИНГ –  
ТРЕНД ИЛИ ОСОЗНАННЫЙ ВЫБОР ПОТРЕБИТЕЛЯ XXI века**

Назарова А.В.

Научный руководитель Лобанов Н.А.

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

Актуальность темы экологии в дизайне одежды увеличивается с каждым годом. Эта тенденция связана с тем, что в начале XXI века проблема загрязнения экологии становится популярной во всех сферах деятельности человека. Развиваются экологические направления в индустрии моды, дизайне мебели, текстиле и других отраслях. Открываются предприятия по переработке отходов (одежды, пластика, стекла и т.д.). Апсайклинг становится трендом.

Всемирно известные бренды выпускают коллекции из переработанной одежды, например (Miu Miu, Balenciaga, Marni). Бренды, ориентированные на массмаркет формируют пункты приема ненужных вещей, а также отдельные линейки одежды из вторично использованных материалов. Создаются апсайкл бренды, работающие только в этом направлении, например, зарубежные (Greg Lauren, Psychic Outlaw, Germanier) и российские (Jeans Revision, Vina, Roma Uvarov).

Рассмотрим и проанализируем определения основных понятий. Апсайклинг – это направление, которое специализируется на вторичном использовании материалов и одежды. Дизайнер дает вторую жизнь ненужным вещам, создает уникальные изделия в единственном экземпляре, что придает им большую ценность и новый функционал.

Осознанное (ответственное, разумное) потребление – сознательное использование продуктов производства, природных ресурсов и нематериальных благ, направленное на сокращение негативного воздействия на окружающую среду. В модной индустрии этот подход проявляется в замедлении темпов обращения стиля, последовательным стремлением к новизне, замедлением темпов потребления. Рациональное потребление является неотъемлемой частью экологического движения.

Целью данной работы является исследование следующих вопросов:

популярность апсайклинга, как направления в моде, связана с осознанием экологических проблем и принятием возможных действий по их решению или в большей степени с желанием следовать трендам;

какие качества переработанных изделий влияют на их актуальность для потребителя;

насколько разумное потребление и экологический подход развиты в современном мире.

Для сбора и получения информации автором был проведен социологический опрос, который содержал 10 вопросов. Общее количество респондентов составило 100 человек, принадлежащих к различным профессиям (с высшим образованием), в возрасте от 20 до 35 лет. Опрашиваемые проживают в крупном городе (Москва) и средних ближайших городах.

На круговых диаграммах с основными вопросами представлено процентное соотношение мнений. Таким образом, 50% респондентов знакомы с определением апсайклинг (рис. 1а), меньшему количеству известны экологичные бренды одежды (рис. 1а), а приобретают переработанные изделия лишь 9% (36% хотели бы приобрести).

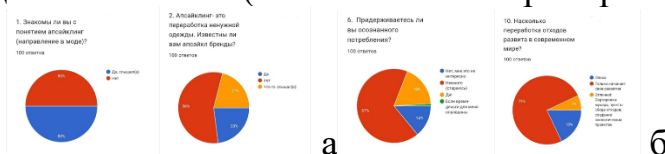


Рисунок 1 – Результаты опроса

Придерживаются и стараются вести рациональное потребление 85% (рис. 1б), а также хотят приобрести изделия из вторично использованных материалов ради экологичности. На вопрос о развитии процессов переработки отходов в мире 75% человек считают, что данная тенденция только начинает свое становление (рис. 1б).

В ходе исследования были выявлены качественные характеристики, влияющие на выбор апсайкл одежды или одежды из секонд-хенда. Большинство респондентов указали на креативность (56%) и уникальность изделия (существование в единственном экземпляре) (47%), наличие истории у этого изделия или идеи, заложенной дизайнером, экологичность, также акцентировали внимание на качество материала и фурнитуры,

разумность ценового диапазона. Всего 15% опрошиваемых интересуются такими изделиями из-за следования модным тенденциям.

На основе систематизации и анализа полученных данных из социологического опроса можно сделать следующие выводы.

Актуальность и развитие апсайклинга в индустрии моды в большей степени связано с началом формирования у людей бережного отношения к окружающей среде. Всего 18% респондентов ведут осознанное потребление, 14% этот подход не интересен, остальная часть опрошиваемых лишь размышляют об этом. Следовательно, определенных действий для становления осознанного потребления или экологического подхода к образу жизни предпринимает незначительное количество людей.

Тренд на винтаж и переработанные изделия дает возможность привлечь больше сторонников разумного потребления.

На данный момент потребителя в апсайкл изделиях или винтажной одежде привлекают эксклюзивность, качество и экологичность.

Таким образом, на основе собранной информации можно сделать вывод, что осознанная мода только начинает свое становление и развитие, а создание коллекций из переработанной одежды и брендов, работающих в этом направлении, будет актуально в будущем.

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

1. Ральф Ф. Зеленая революция: экономический рост без ущерба для экологии. – Альпина нон-фикшн, 2021. – 217 с.

2. Кейт Ф. Sustainable Fashion and Textiles: Design Journey. – Earthscan publications ltd, 2014 – 165 с.

© Назарова А.В., 2022

**УДК 687.01**

## **КОСТЮМ НА СТЫКЕ СТОЛЕТИЙ**

Наугольных Н.С.

Научный руководитель Добрякова О.П.

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

Помимо прочих источников вдохновения современные модельеры и дизайнеры часто обращаются и к костюму прошлых столетий или десятилетий. Использование элементов исторического костюма обогащает палитру создаваемых коллекций или даже через полное переосмысление служит толчком к появлению чего-то принципиально нового.

Сегодня актуальным является обращение как к костюму давно ушедших эпох, так и к последним десятилетиям двадцатого века, ставшим историей совсем недавно. В последнее время в коллекциях модельеров

набирает популярность использование в качестве источника вдохновения костюма 2000-х годов, десятилетия, которое закончилось относительно недавно.

Актуальность обращения именно к этой теме может быть продиктована подсознательным желанием части общества, наперекор накаляющейся обстановке в мире, раскрепоститься и расслабиться, обратить свой взгляд в сторону десятилетия, идеалами которого были нарочитая открытость и остро выраженный индивидуализм. Предпочтение именно этого периода прочим со схожей направленностью мышления можно объяснить относительной свежестью воспоминаний об этом периоде.

Отношение к трендам того времени у большинства людей противоречивое. Некоторые вспоминают их с шутливой ностальгией, другие же считают пустышкой и безвкусицей. Равнодушное отношение к этой моде и ее ценностям – редкость.

Мода рассматриваемого десятилетия – неординарное и своеобразное явление, в котором современный модельер может найти для себя богатый источник вдохновения.

Помимо того, что мода 2000-х годов является ярким и набирающим востребованность сегодня источником вдохновения для дизайнеров и модельеров, растущий интерес именно к этой теме продиктован также цикличностью моды и ее постоянным ускорением.

Одной из основных характеристик понятия «мода» является ее цикличность. Закономерности изменений были изучены и описаны такими крупными теоретиками в данной области, как В.Д. Андреевская, Л.В. Петров. В работах Т.В. Козловой, также авторитетной фигуры в научном мире, упоминается постепенное ускорение описанного цикла. Причиной этого считается растущая и по сей день глобализация, настроенность общества на потребление.

Благодаря ускорению моды сегодня актуальными становятся течения, ставшие историей совсем недавно. Иллюстрацией этого явления можно считать постепенное возвращение тенденций 2000-х годов.

Все это вместе неизменно приводит к растущей актуальности отголосков моды 2000-х годов. Например, в коллекциях таких модельеров и брендов, как Alessandra Rich, Blumarine, Ambush, Givenchy на 2023 год явно прослеживаются отсылки на моду того времени.

На сегодняшний день интерпретации в коллекциях модельеров подвергаются самые яркие и наиболее считываемые особенности костюма этого периода времени.

Мода 2000-х годов является своеобразным олицетворением глобализации и логичным продолжением трендов предшествовавшего десятилетия, когда на смену четко сменяющим друг друга течениям пришло

время эксперимента, одновременного сосуществования нескольких стилей, смешение их.

Своеобразным маркером костюма десятилетия также принято считать «сочетание несочетаемого» в материалах, колорите, стиле и членениях, использование в одном образе сразу нескольких стилей. Причиной такого частого контраста в костюме можно считать одновременно имевшие большую популярность направленности на дерзость и гламур. Настолько яркие противоположности могли как дополнять друг друга в костюме, так и становиться притягивающей взгляд контрастной антитезой.

Раскрепощенность на грани нарочитости и вульгарности, выражавшаяся в укороченном верхе, заниженной посадке юбки или брюк, частом использовании полупрозрачных фактур сегодня приобретают новое прочтение в современных коллекциях. Переосмыслению подвергаются яркий плюш, трикотаж с люрексом, отделка стразами и пайетками.

Особенностью костюма 2000-х годов можно считать и тенденцию к гипертрофированности составляющих образа. Очень короткие или длинные юбки, чрезвычайно массивные ремни, донельзя укороченные топы. использование одного материала для всего комплекта. Все это служило для придания образу индивидуальной яркости, выразительности.

Из анализа коллекций современных модельеров можно сделать вывод о том, что при интерпретации трендов 2000-х годов большинство дизайнеров используют один из трех принципов переработки модных течений этого времени: облагораживание, гротеск или заимствование отдельных элементов.

В моделях коллекции Ambush Spring 2023 Ready-to-Wear явно прослеживается гротескное использование трендов 2000-х годов, доведение их до абсурда. Обилие блестящих и полупрозрачных материалов в сочетании с цветным плюшем, резкое чередование длины «мини» и «макси», нарочито заниженная посадка – все это в представленной коллекции использовано с целью подчеркнуть комичность моды этого периода. Утрированное использование тенденций десятилетия присутствует и в коллекции Ottolinger Spring 2023 Ready-to-Wear.

Противоположный эффект достигнут в коллекции Miu Miu Spring 2023 Ready-to-Wear, где крупные объемные накладные карманы, шорты и мини-юбки с заниженной талией представлены органично и утонченно благодаря цветовому решению, материалам и отделке. Подобный прием в интерпретации элементов костюма десятилетия также использован в коллекции Stella McCartney Spring 2023 Ready-to-Wear. Эффекта большей утонченности и актуальности элементам позапрошлого десятилетия добиваются путем соединения их со свежими идеями, успокоения изначальной нарочитости.

Заимствование некоторых наиболее знаковых элементов прослеживается в коллекции Atlein Spring 2023 Ready-to-Wear, где новое

почтение дано розовому плюшу и модному в 2000-х силуэту (короткий топ и юбка макси с заниженной талией). В коллекции GmbH Spring 2023 Ready-to-Wear джинсовые мини-шорты использованы в качестве акцента в некоторых моделях.

Из представленного выше анализа можно понять, что взятая в качестве источника вдохновения мода 2000-х годов, претерпевает значительные изменения в представленном в конечном виде costume. То, каким образом используются особенности моды этого десятилетия, показывает отношение современного автора к этой неоднозначной эпохе.

Проанализировав все вышеперечисленное, я пришла к выводу, что в модный прогноз ближайшего будущего можно включить возвращение переработанных одним из описанных выше способов трендов 2000-х годов, а также хотела бы представить собственную коллекцию эскизов на данную тему.

При создании собственной линейки эскизов я, вдохновляясь самыми яркими и запоминающимися атрибутами моды 2000-х годов, постаралась переосмыслить их через призму своего современного восприятия. Совмещая исторический источник вдохновения и личное отношение к нему, используя необходимые композиционные приемы, вышла на собственные модели. В них, оставив элементы, влияющие на считывание источника и создаваемое им ощущение, пришла к новым современным и актуальным решениям (рис. 1).



Рисунок 1 – Эскизный ряд на источник вдохновения

Создав серию собственных эскизов, вдохновленных модой 2000-х годов, постаралась прийти к решениям, которые, на мой взгляд, смогут оставаться актуальными еще значительное время.

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

1. Электронный ресурс – VOGUE RUNWAY // <https://www.vogue.ru>
2. Андреевская О. История одежды // О. Андреевская. – М., 1922
3. Козлова Т.В. Художественное проектирование костюма: монография // 2-у изд., испр. – Москва: ИНФРА-М, 2021
4. Нечаева Н.А. Гендерные идеалы молодежи (1999-2014 гг. ) // Петербургская социология сегодня 2017
5. Петров Л.В. Мода как общественное явление // Л.В. Петров. – Л. 1974

© Наугольных Н.С., 2022



**АЛЕКСАНДР ШИРЯЕВ –  
ОТЕЦ РУССКОГО ХАРАКТЕРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ ТАНЦА**

Негруль И.Н.

Научный руководитель Абриталин А.В.

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

В данной статье проведён анализ творчества выдающегося танцовщика, артиста балета, педагога характерного танца, кинорежиссёра и аниматора – Александра Викторовича Ширяева. Он являлся одним из самых активных участников театральной жизни конца 19 и начала 20 веков.

Уникальный хранитель и репетитор старой хореографии, чувствующий особенности национального колорита каждого танца, блестящий исполнитель и хороший преподаватель. Так, о нем наиболее часто отзывались его коллеги, ученики и современники.

Александр Викторович Ширяев, когда ему исполнилось девять лет, поступил в театральное училище. Он оказался активным и смышлёным, поэтому в первые годы его часто занимали в спектаклях Александрийского театра «Гувернер», «Праздничный сон до обеда», «Каширская старина» и др.

Сначала своей танцевальной карьеры, он танцевал под руководством М. Петипа и Л. Иванова, участвовал в таких премьерах, как «Спящая красавица» (1890 г.), «Щелкунчик» (1892 г.), «Лебединое озеро» (1895 г.), «Раймонда» (1898 г.). А в 1938 году ему представилась возможность присутствовать на 200-летию Ленинградского хореографического училища, где он танцевал мазурку из «Ивана Сусанина».

Современница этого события, актриса историк балета Л.Д. Блок отозвалась о нем в статье, посвящённой концерту: «Характерный танец был представлен с редкой полнотой, если принять во внимание, что выступили два прославленных ветерана – Ширяев и Кшесинский, в мазурке, поставленной Гольцем! Мягкость, предупредительная галантность, элегантность и вдруг – резкий акцент, бравурный поворот, удар каблука...».

После выпуска он становится артистом Императорского Мариинского театра. Руководство занимало его в оперных и балетных спектаклях, в характерных и классических рас, но он обращал на себе внимание именно при исполнении характерных танцев: «Легкость, подвижность, экспрессия, юмор и необычайная выразительность лица» отличали начинающего танцовщика от других исполнителей.

Артистка балета и коллекционер М. Франгопуло писала: «Превосходная зрительная память, природная музыкальность и большой

интерес ко всему происходящему в театре помогли молодому артисту быстро выдвинуться. Однажды, на одной из репетиции давно не шедшего балета «Роксана», Петипа многое не мог припомнить из своей старой постановки. Но стоило зазвучать музыке, как Ширяев, мальчиком танцевавший в этом балете «черногорский марш», не только вспомнил все танцы, но и показал их восхищенному Петипа. Этого балетмейстер не ожидал от молодого, начинающего артиста. «Месье и медам, давай поблагодарим Ширай», – предложил Петипа труппе» [4].

Сам Ширяев вспоминал: «Я умудрился выучить едва ли не все мужские партии текущего репертуара и поэтому очень скоро выдвинулся из рядов кордебалета» [4].

В балете М. Петипа «Калькабрино» А. Ширяев вместе с О. Преображенской великолепно исполнял провансальский танец. В Петербургской газете этот выход отметили и писали, что «Ширяев в настоящее время может, пожалуй, считаться лучшим из молодых танцовщиков характерных танцев, которого желательно почаще видеть на сцене» [4].

С 1891 года А. Ширяев начал работать в Петербургском театральном училище. Он замещает Н.И. Волкова и становится абсолютной противоположностью своего первого учителя. Александр поддерживал иную идею воспитания, считал, что и без строгости можно добиться многого.

Первое время Ширяев преподавал классический танец, но не мог до конца почувствовать себя на своём месте. Только когда ему отдали специальный характерный класс, он с большим энтузиазмом и усердием взялся за разработку и преподавание характерного танца. Эти уроки стали регулярно посещать некоторые артисты из труппы Мариинского театра, а Лев Иванов даже просил Дирекцию Императорского театра назначить своим помощником А.В. Ширяева.

Наделённый хорошими данными Ширяев часто выступал в необычных образах. Например, в балете «Капризы бабочки» он танцевал партию Паука. При возобновлении балета «Млада» в 1896 году М. Петипа поручил артисту исполнение партии шута – весёлую пляску в русском стиле. Александр решил сделать танец более эффектным и, с согласия балетмейстера, придумал для себя несколько сильных прыжков, которые заканчивались вприсядку на одну ногу. «До меня таких трюков никто не делал» – писал артист впоследствии. Конечно же публика не могла не обратить внимание на эту новую «изюминку», и танец имел успех. Амплуа танцовщика было хорошо известно, он великолепно смотрелся в характерных, национальных плясках и комедийных партиях.

К началу нового столетия к Александру начали обращаться по поводу осуществления хореографических постановок в драме. Он не отказывал,

поскольку это были его прямые обязанности, но балетмейстером наравне с Петипа и Ивановым, себя не считал.

Большие постановки, которые ему приходилось осуществлять (танцы в операх «Руслан и Людмила», «Садко»), получались не всегда хорошо. Но были и удачные хореографические сочинения. Артист балета и балетмейстер Ф. Лопухов вспоминает: «Я признаю потерей изъятие из последнего акта «Раймонды» детского «Венгерского танца», хорошо поставленного Ширяевым под маркой Петипа. Ширяев вложил свою долю творчества и в постановку второго акта – в «Пляску сарацинских мальчиков».

12 декабря 1904 года Александру Ширяеву предоставили прощальный бенефис за 20-летнюю службу. К этому вечеру заслуженный артист сочинил одноактный балет «На перепутье». Директору Императорских театров не понравились костюмы артистов и множество разнохарактерных номеров. Завершение обязательной двадцатилетней артистической службы в балете, плохие отношения с детектором, стали причиной для театральной администрации не давать Ширяеву танцевать сверх положенных лет.

После увольнения, Александр Ширяев много путешествовал с гастрольями в Берлин, Лондон, Монте-Карло, Варшаву. Там он выступал как танцовщик и балетмейстер, и даже в Лондоне организовал школу-студию; много ездил по России. Эти поездки дали возможность узнать новые национальные танцы и особенности их исполнения, немного заработать и оставаться в хорошей балетной физической форме.

Современники отмечали разностороннюю одаренность и профессиональную увлеченность Ширяева. Итогом серьезного интереса к народным танцам стало постепенное создание характерного экзерсиса, начало регулярных уроков характерного танца в театре. Впоследствии свой огромный опыт А. Ширяев в содружестве со своими младшими коллегами по театру А. Бочаровым и А. Лопуховым упорядочили и зафиксировали в книге «Основы характерного танца» Так А. Ширяев стал «отцом» русского характерного направления.

Искусствовед и критик балета А. Волынский, был одним из почитателей Александра Викторовича. Он рассуждал на тему характерного экзерсиса, который в своей основе имеет классический танец. Всё развитие характерного урока должно строиться по типу урока классики с его постепенностью, нарастанием нагрузок и сложности. По мнению Волынского, именно экзерсис А.В. Ширяева отвечает высоким требованиям педагогического мастерства: «Трудно было бы выделить и распознать в упражнениях Ширяева классический каркас: он ушёл куда-то внутрь и растаял в сложных прикладных вариантах характерного танца». Продолжая следить за работой Ширяева, критик отмечал: «Всё танцует у Ширяева: нога, спина, корпус, руки и голова. Дан в эмбрионе будущий характерный танец, во всех своих разветвлениях и разновидностях» [4]. Тонко чувствуя

природу танцев, обладая большим опытом и знаниями, Александр Викторович ставил танцы для своих учеников, на восточные, индийские и арабские мотивы. Волынский также отмечал: «Каждая мелочь на своём месте, и всё в совокупности представляет аккорд высокой художественности».

В революционных событиях 1917 года пятидесятилетний А. Ширяев участия не принимал. В Петербург он вернулся только в 1918 году и продолжил служить любимому искусству, как преподаватель, репетитор, а порой даже танцовщик.

Первые послереволюционные годы были тяжелыми для тех, кто остался в стране. Началась Гражданская война. Нужно было сохранить традиции и всё достигнутое в последние годы в театральных искусствах. Ширяев вернулся в школу на театральной улице и начал преподавать в школе Русской драмы.

21 января 1919 года Александр Викторович получает благодарственную бумагу. Она особо ценна, в ней констатируется четкое понимание всех сложностей процессов, происходивших за стенами театра и школы, одновременно, отмечен труд преподавателя в таких труднейших условиях, когда у многих опускались руки и Вера в будущее.

А. Ваганова отмечала, что «система преподавания характерного танца», у нас появилась после Великой Октябрьской революции. Достижениям в этой области мы обязаны Александру Викторовичу Ширяеву» [4].

В памяти А.В. Ширяева хранились уникальные хореографические композиции старинных балетов, для практики учащихся он ставил в учебном театре фрагменты постановок или даже полностью небольшие спектакли.

В последние десятилетия жизни, в 1930-е годы, А.В. Ширяев без остатка отдался педагогической деятельности. Дети были набраны из Башкирии, жили в школьном интернате. Он руководил этим национальным классом и стал добрым гением. Очень много времени он проводил с учениками в помещении училищного театра, который после его смерти назвали «театром Ширяева». 12 апреля 2016 году решением Ученого совета Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой имя Александра Викторовича Ширяева было официально закреплено за Школьным театром Академии.

Подводя итог, можно сделать вывод, что за счёт природной харизмы и энтузиазма Александр Ширяев внёс огромный вклад в развитие характерного танца. Запомнился и вдохновил коллег своими яркими и эпичными выступлениями. Каждую свою постановку он проживал словно маленькую жизнь, внося неповторимые краски. За счёт своего труда и усердия, он создавал неповторимые вещи, которые по сей день вдохновляют.

### **Список использованных источников:**

1. Основы характерного танца (Андрей Лопухов, Александр Ширяев) Ширяев А.В. Воспоминания. Статьи. Материалы
2. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/empire/298410/bio/>
3. <https://knigogid.ru/authors/60035-aleksandr-shiryayev>
4. <https://muzobozrenie.ru/vyshla-kniga-vozpominanij-horeografa-aleksandra-shiryayeva/>

© Негруль И.Н., 2022

УДК 39

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА «МАША И МЕДВЕДЬ» В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

Неретина А.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

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

Вариативность фольклора позволяет рассматривать схожие сюжеты, сравнивать и противопоставлять их, при этом, наблюдая, какие из сюжетов имеют дальнейшее развитие (переход в массовую культуру). Рассмотрим этот процесс на примере сказки «Маша и Медведь».

Сказка представляет собой устойчивую контаминацию нескольких сюжетных типов: СУС 311 (Медведь и три сестры: старшие сестры нарушают запрет входить в особое помещение и гибнут; младшая оживляет их, скрывает, что побывала в этом помещении, заставляет убийцу отнести сестер, а затем и себя в родной дом в мешке (корзине), запретив ему смотреть «подарки для родителей» (убегает, оставив на постели куклу)); СУС 179 (Медведь захватывает девушку, собирающую в лесу грибы; девушка обманом освобождается, добирается домой); СУС 650А (Иван медвежье ушко: юноша (нередко сын медведя) проявляет необычайную силу (в кузнице, в лесу), иногда вредит своему хозяину, навлекает на себя жалобы; его изгоняют, он совершает подвиги).

В последнем из них присутствует момент сожительства девушки, а не ребенка с медведем, что приводит к рождению Иван Медвежье ушко. Такие сюжеты, как правило, не предназначены для детей. Поэтому, если сказка ориентирована только на детскую аудиторию, то она заканчивается сюжетным типом СУС 311 и не имеет продолжения.

Начало сказки привлекло внимание Михаила Александровича Булатова. В 1950-х годах была выпущена его версия сказки «Маша и медведь». Надо отметить, что Булатов взял только историю о взаимодействии девочки и медведя и адаптировал ее именно для маленьких

детей. Эта версия сказки послужила прототипом для множества современных творческих интерпретаций.

В советское время, после выхода адаптированной версии сказки, сюжет стал активно распространяться. Сказка выпускалась в печатных изданиях и в виде диафильмов, записывалась в формате аудиокниг.

В 1955 г. М. Красев написал музыку на либретто М. Булатова и на театральных сценах появилась опера-сказка «Маша и Медведь». Опера стала очень популярной и спектакли проходили даже на сцене Мариинского театра.

В 1960 по пьесе Георгия Ландау «Союзмультфильм» выпустил кукольный мультфильм «Машенька и медведь». Пьеса Г. Ландау тоже имеет приближённый вариант к СУС 311.

Сюжет стал очень популярен, поучительную сказку часто читали и рассказывали, а в речи народа появилась крылатая фраза: «Высоко сижу – далеко гляжу, не садись на пенек, не ешь пирожок!». Её, как правило, использовали в значении предостережения, а также в шуточном значении, когда кто-то забирается высоко.

При словосочетании «Маша и Медведь» в голове у современного поколения возникают образы непоседливой девчонки и терпеливого медведя. Эти образы всплывают в головах благодаря одноимённому мультсериалу «Маша и Медведь». В основу мультфильма тоже легла сказка «Маша и Медведь» в обработке Михаила Булатова.

В мультсериале сохранился только характер Маши. Однако авторская интерпретация образа усилила многие качества фольклорной героини, прежде всего ее хитрость, остроумие и ловкость. Помимо этого, авторы мультфильма добавили в ее характер то, что совершенно отсутствует в фольклорной сказке. Героиня мультфильма имеет неугомонный характер и непослушание. Маша дружит с Медведем, но время от времени испытывает его терпение.

Мультфильм создан в 2009 году и продолжает выпуск серий по сегодняшний день. Со временем появились спин-оффы проекта: «Машины сказки», «Машкины страшилки». Также мультфильм имеет собственные соцсети, игры в мобильных приложениях. Под брендом «Маша и Медведь» выпускаются продукты детского питания и сладости, а также развивающие книги и тетради с упражнениями.

Мультфильм привлёк внимание не только детей, но и получил популярность среди взрослых. Но не все сразу одобрительно к нему отнеслись, так как образ Маши достаточно вольный и её поведение не несёт воспитательный характер.

Сюжет мультсериала ярко отразился в массовой культуре. Образы мультфильма стали продуктом продажи и для продажи, они используются во многих сферах. Продукция выпускается массово, и герои мультфильма встречаются повсюду. С мультфильмом сотрудничали мировые бренды –

Kinder, Chupa-chups. Маша стала лицом детского тарифа Яндекс-такси, а в Центральном Детском Магазине представлен декорированный уголок с жилищем Медведя и героями.

Детская и взрослая одежда украшена кадрами из мультфильма, изображения наносятся на абсолютно разные предметы гардероба. Особенно активно выпускаются школьные принадлежности, от карандашей до рюкзаков с данным мотивом. Обычно это не стилизованные изображения, а конкретные кадры мультсериала.

Способствуют распространению тематические (праздничные) серии: Новый Год, Первое сентября, 23 февраля и т.д. Это позволяет выпускать сезонный товар, где герои соответственно одеты или имеют при себе стереотипные атрибуты. Также, вместе с этим активно распространяются поздравительные открытки к конкретному празднику.

Ещё одной формой использования в массовой культуре стали мемы. В больших количествах и с абсолютно разными эпизодами выпускаются смешные картинки различного характера. Большинство из них отражают надоедливый характер Маши, поэтому на картинках изображены уставшие и измученные жители леса, и жизнерадостная главная героиня. У изображений не всегда присутствуют подписи, порой они сами за себя всё говорят.

В массовую культуру вышли не только визуальные образы, но и множество цитат, музыкальное сопровождение и даже паттерн поведения героев.

Интересно, что герои мультфильма стали популярны и за рубежом. Дети и взрослые по всему миру заинтересованы мультфильмом. Как показывает интернет-статистика «Маша и Медведь» бьёт рекорды по количеству просмотров. В августе 2021 года сериал, по данным международного исследовательского агентства Parrot Analytics, стал самым популярным шоу в мире. «Маша и Медведь» переведена на 43 языка и показывается в десятках стран. Особенно популярен мультфильм стал в Италии.

Вместе с мультсериалом было перенято и распространение сюжета в массовой культуре. Поэтому продукция с образами героев тоже выпускается по всему миру. По словам режиссеров, в зарубежных сериях поведение героев адаптируется под зрителя.

Такая популярность привлекла внимание исследователей разных специальностей. Психологи, социологи и даже политики занимались изучением и трактовками мультсериала. Образ Маши рассматривается как девочка, семи-десяти лет, озорная и проворливая. А вот медведь, считается в переносном значении – взрослый и достаточно суровый мужчина.

Таким образом, мы видим, что в современности сохраняется и распространяется адаптированный текст, отличный от народных версий

сказок. Причем и адаптированный сюжет не цитируется полностью, как это было в советское время, а используются только образ «Маши и Медведя», но характеры претерпевают изменения. В массовой культуре используются уже образы, отраженные в мультсериале, а не первоначальной сказке.

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

1. Вепские народные сказки // Н.Ф. Онегина, М.И. Зайцева. - На русском и вепском языках. - Петрозаводск: Карелия, 1996. Стр 32-34.
2. Весенняя школа – 2005. Мифология как система, Камила Прохазкова, Карлов Университет, Прага. Роль и позиция персонажа Ивана Медвежье ушко в русской волшебной сказке // Сайт ruthenia.ru
3. Красев, Михаил Иванович. Маша и медведь: Детская опера-сказка в 5-ти карт. // Либретто М. Булатова. - М.: Музгиз, 1955. - 92 с.: портр.
4. Пропп В. Я. Трансформация волшебных сказок // Фольклор и действительность. М., 1976
6. «Маша и Медведь»: история самого успешного российского проекта // Сайт textterra.ru
7. «Маша и Медведь». Диафильм. // Сайт arch.rgdb.ru
8. Михаил Булатов «Маша и Медведь» // Сайт [vokrugknig.blogspot.com](http://vokrugknig.blogspot.com)
9. М.Красев Опера-сказка по мотивам русской народной сказки // Сайт [phildv.ru](http://phildv.ru)
10. Сказка про медведя и трёх сестёр. Русский детский фольклор // Мельников М.Н. – М.: Просвещение, 1987. – С.209-210.
11. Славянская традиционная культура и современный мир // Сборник трудов конференции. Ульяновск, 16-18 октября 2020 г. : Матлин М.Г., Добровольская В.Е., Ипполитова А.Б.
12. Сравнительный указатель сюжетов // Сайт ruthenia.ru
13. Худяков И.А. Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб., 2001

© Неретина А.А., 2022

УДК 658.512.2

## **ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ В СОЗДАНИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ПРОФЕССИИ**

Нестерова В.А., Буцера О.В.

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

Разнообразие художественных инструментов влечет за собой появление новых техник и методик стилизации изображения. Рассмотрим различные графические приемы при разработке профессий людей, в основе которых лежит стилизация облика человека. Люди с самых древних времен



тяготели к искусству и запечатлению себя в истории. Одними из первых, изображения людей появились на стенах пещеры Ласко во Франции около 15000 лет назад [5]. Ограниченное количество красок не помешало художникам создать стилизованное изображение. Фигуры древних охотников имеют четкие контуры и наполнены динамизмом (рис. 1).



Рисунок 1 – Образ человека в наскальных рисунках пещеры Ласко

Позднее человек стремился создать единую метрическую систему для удобства работы. В основе древнейших единиц измерений лежат размеры частей человеческого тела или произвольные от него, например шаг. Функциональные размеры предметной среды неотделимы от размеров и пропорций человека. Впоследствии проектировщиками будет выведен свод четких правил и требований, которые лягут в основу такой научной дисциплины как эргономика. В пособии «Эргономика в дизайне среды» представлены модели некоторых антропометрических изображений человека, которые применяются в процессе проектирования [3]. В графике эргономов преобладает линейность, схематичность и обобщенность образов (рис. 2).

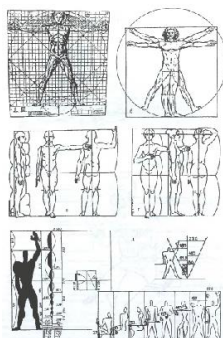


Рисунок 2 – Образы «универсального» человека, представленные в учебном пособии В.Ф. Рунге и Ю.П. Манусевич

Не менее актуальной остается разработка персонажей-символов. Так как пиктограмма не предусматривает наличие текстовой составляющей, основное место занимает разработка понятного и лаконичного знака. Примером являются пиктограммы. Исходя из желания людей создать интернациональный язык был разработан уникальный метод графического изображения Isotype [2]. Эта система практически избавляет от необходимости знания языка, так как знаки системы Isotype просты и понятны любому человеку. Знаки отличимы друг от друга, имеют небольшую детализацию, цельны, выразительны. Особо важную роль здесь играют атрибуты. Именно они помогают понять принадлежность человека к какому-либо виду деятельности (рис. 3).



Рисунок 3 – Изображения системы Isotype

Также интересны пиктограммы Олимпийских видов спорта, которые впервые были представлены в 1964 году на Играх в Токио. В качестве главного изобразительного мотива использованы стилизованные изображения спортсменов. Четкое построение фигур, стилистическое единство, высокая контрастность – все эти факторы помогают пользователю понять какой вид спорта изображен (рис. 4а).



Рисунок 4 – Пиктограммы: а) для Олимпиады в Токио, 1964 год; б) для Олимпиады в Барселоне, 1992 год

Пиктограммы, разработанные для Олимпийских игр в Барселоне, отличаются от предыдущего набора более свободной формой построения фигуры человека. Здесь прослеживается уход от геометризации в сторону органической формы. Неравномерная ширина штрихов придает изображениям ощущение движения (рис. 4б).

Наиболее яркими примерами графической стилизации фигуры человека являются работы художников-авангардистов. Известный график Вадим Мэллер принимал участие в разработке костюмов для театральных представлений. В разработке эскизов фигур человека и сценических костюмов, он, также как и Любовь Попова, применяет конструктивистские приемы, моделируя прочную, гармоничную и динамичную форму. Построение фигур человека в его работах основаны на геометрических фигурах, их отдельных частях и пересечениях (рис. 5а) [1].



Рисунок 5 – а) эскиз костюмов к комедии «Свадьбе Фигаро» П.-О. Бомарше; б) театральный костюм Льва Бакста

Лев Бакст является не менее яркой фигурой в театральном искусстве. Эскизы его костюмов приобрели всемирную известность. Автор тщательно продумывал каждый элемент костюма, в том числе цветовую палитру и атрибутику героя (рис. 5б) [4].

В выпускной квалификационной работе бакалавра на тему «Фирменный стиль компании по подбору персонала» было решено применить полученные знания при проектировании собственных персонажей-профессий. Графика основывается на построении и пересечении окружностей. Ограниченная цветовая гамма также способствует поддержанию целостности образов. Главной отличительной особенностью персонажей является наличие индивидуальных атрибутов, указывающих на профессиональную принадлежность персонажа (рис. 6).



Рисунок 6 – Персонажи-профессии выпускной квалификационной работы бакалавра

Визуально-ретроспективный анализ выявил в изображении человека следующие приемы: упрощение силуэта человека; ограниченная цветовая гамма; серийность; использование в основе построения плоских и объемных геометрических фигур, взаимодействующих друг с другом путем объединения, пересечения, исключения.

Таким образом перечисленные приемы находят свое практическое применение и в современной графике.

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

1. Кучеренко, З. В. Вадим Меллер. – Киев: Мистецтво, 1975. – 79 с.
2. Нейрат, О. Социология власти: Научный журнал. – Москва: РАНХиГС, 2017. – 220 с.
3. Рунге, Ф. В. История дизайна, науки и техники. Книга вторая: Уч. пособие. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 432 с.
4. Бакст Леон // Культура.ру: [сайт]. – URL: <https://www.culture.ru/persons/9331/leon-bakst>. (дата обращения 14.04.2022)
5. Пещера Ласко и ее «обитатели» // Magisteria: [сайт]. – URL: <https://magisteria.ru/prehistoric-art/lascaux>. (дата обращения 27.03.2022)

© Нестерова В.А., Буцера О.В., 2022

**ЦИКЛ «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА»  
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX века**

Никитина Д.А.

Научный руководитель Виноградова М.А.

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

Академическая музыка XX века представляет собой период между 1901 и 2000 годами, который ярко характеризуется огромным разнообразием музыкальных стилей и не имеет одного, преобладающего музыкального течения на всём его протяжении. Новые тенденции, характерные для многих направлений музыки того века, в европейской литературе часто обозначаются понятием «Новая музыка» неспроста:

На рубеже XIX и XX веков музыка вступила в стадию позднего романтизма, и многие композиторы того времени (в их числе Ян Сибелиус, Рихард Штраус, Густав Малер) все дальше отодвигали границы постромантизма. Также в то время начал свое развитие стиль, названный импрессионизмом, что стало одним из крупнейших течений в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, зародившемся во Франции и затем распространившемся по всему миру. Представители импрессионизма стремились разрабатывать методы и приёмы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления. Ярким представителем данного направления в музыке стал Клод Дебюсси. Эта тенденция стремления деятелей искусства к поискам нового, яркого и самобытного заставила многих композиторов искать иные средства самовыражения, что и послужило началом к развитию музыки в самых неожиданных направлениях.

Пожалуй, единственным по-настоящему существенным нововведением, получившим широкое распространение в XX веке, стал отказ от традиционной тональности, где многие композиторы и явили миру свои варианты ухода от классики, что породило беспрецедентное разнообразие стилей, техник и выразительных средств.

Продолжением этому развитию послужило появление очень яркого стиля «экспрессионизм», который послужил отправной точкой для новых будущих ответвлений в музыке. Немецкий философ Теодор Адорно даже называл его психогаммой человеческой души в виду отвержения этим стилем основных главных музыкальных традиций, таких как форма, тональность музыкального произведения и формальных стиливых

ограничений по мнению экспрессионистов (романтизм, рококо, барокко и другие).

Проявлением стиля «экспрессионизм» стала атональная музыка, введенная Арнольдом Шенбергом. Это принцип звуковысотной организации, выражающийся в отказе композитора от логики гармонической тональности. Атональность возникла как результат расширения тональности за счёт хроматизмов, многозначных аккордов и других явлений гармонии и явилась для музыки XX века очень важным явлением. Позднее Шенберг изобрел додекафонию (разновидность серийной техники композиционного письма, использующей серии из «двенадцати лишь между собой соотнесённых тонов».) Данную технику стали использовать многие композиторы, в их числе Игорь Стравинский, обращающийся к ней в своих поздних произведениях.

Один из крупнейших немецких композиторов этого времени Пауль Хиндемит предпочел держаться подальше от додекафонии, как и от некоторых тенденций музыкальной моды. Он глубоко откликнулся на современную эпоху и искал формы выражения своего отклика. Его ранние работы написаны в позднеромантическом стиле (это переходный стиль, который представлял собой смесь позднего романтического и раннего модернистского музыкальных языков. В дальнейшем композитор обращается как к экспрессионистической манере письма, так и к сложному контрапунктическому стилю. Многие композиторы обращались к музыке прошлого за вдохновением, заимствуя из неё многие элементы: форму, гармонию, мелодию, структуру. Этот стиль получил название «неоклассицизм», который представляет собой имитацию стилей музыкальных сочинений XVII-XVIII веков, в особенности раннего классицизма и позднего барокко, противопоставляя такой стиль эмоционально и технически перегруженной музыке позднего романтизма.

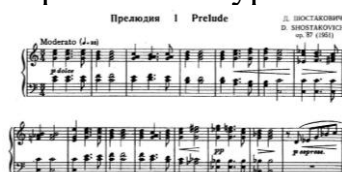
Хиндемит же, обратившись к эпохе барокко, «отдал дань» полифонической музыке Баха, показав в своем произведении верх контрапунктического мастерства. В его творчестве особое место занимает полифонический цикл «Ludus tonalis» («Игра тонов»), написанный в честь 200-летия со дня завершения Бахом второго тома «Wohltemperiertes Klavier», известным нам как ХТК. Изданный в 1944 году «Ludus tonalis» дополнил список произведений подобного рода. Мировая литература знает несколько полифонических циклов, в которых нашла блестящее воплощение многообразная техника полифонического письма. Кроме упомянутых двух сборников, имеются в виду «24 прелюдии и фуги» Дмитрия Шостаковича и «24 прелюдии и фуги» Родиона Щедрина. Но, обращаясь к одной и той же форме полифонических высказываний, композиторы по-разному использовали многообразие контрапунктических приемов и форм. И.С. Бах в своих 48 прелюдиях и фугах дважды охватывает все 24 диезные и бемольные тональности в хроматической

последовательности. Это стало некой точкой и ярким художественным подтверждением барочного времени в утверждении замкнутого темперированного строя, после изобретения Веркмейстера, разделившего октаву на 12 равных полутонов.

В свою очередь, цикл Дмитрия Шостаковича (если рассматривать баховский цикл как утверждение художественной полноценности равномерно темперированного строя) – это утверждение художественной полноценности нового ладового мышления. Композитор органично сочетает в своем полифоническом письме эпоху старинных натуральных ладов и эпоху мажора и минора, вершиной которой как раз можно считать полифоническое творчество И.С. Баха. Именно в этом синтезе возникает третий, новый тонально-ладовый ряд, необычайно расширенный и богатый по своим возможностям.

«Музыка полифонического цикла Шостаковича воплощает восприятие нашим современником «русских национальных черт различных возрастов» – и наиболее древних, исторически отстоявшихся, и наиболее молодых, прокладывающих путь в будущее» [1]. Д.Д. Шостакович в своем полифоническом цикле избрал не хроматический порядок следования составляющих этого цикла. «24 прелюдии и фуги» построены по кварто-квинтовому кругу, опираясь на ладовое тяготение семиступенного звукоряда (двенадцать мажорных тональностей с их двенадцатью параллельными минорами).

Цикл в целом представляет собой драматическое произведение с развёрнутым сюжетом и неповторимостью. Здесь присутствуют прелюдии и фуги как глубоко драматические и полные пессимизма, так и отличающиеся специфическим юмором и гротеском, еще лирические, танцевальные и опирающиеся на собственные лады Шостаковича. Цикл открывается ясным прологом – фугой, которой автор предназначал роль знамени, символа веры всего произведения, она обладает чертами начала пути: диатонична, воплощает образ покоя и уравновешенности (пример 1).



Пример 1 – Д.Д. Шостакович. Прелюдия №1 из цикла «24 Прелюдии и фуги» ор.87

Финалом стала масштабная и грандиозная двухтемная fuga d-moll. Это философский итог всего цикла (пример 2).

Фуга XXIV  
(четырёхголосная)



Пример 2 – Д.Д. Шостакович. Фуга №24 из цикла «24 Прелюдии и фуги» op.87

Шостакович «обращается к полифонии как к особо важному средству, вызванному конкретной драматургией. Хиндемит же рассматривает ее как универсальный метод построения различных форм» [2].

Еще один советский композитор, Родион Щедрин, также обращался к Баховской тематике, написав цикл «24 прелюдии и фуги». Цикл состоит из двух томов. Первый получил название «диезные тональности» и был написан в 1965 году, второй же том был написан пятью годами позже, в 1970 году – в нем преобладают образы мягкие, лиричные и философские. Прелюдии и фуги у Щедрина, как и у Шостаковича, расположены по квартто-квинтовому кругу с параллельными минорными тональностями. Общей драматургией цикла является чередование контрастных по языку, особенностям жанра, образному строю, структуре и контрапунктической технике прелюдий и фуг, тематизм которых отличается ярким своеобразием: есть фуги, в которых используются темы – речитативы, достигающие 20 и более тактов, темы – токкаты, темы – этюды. Щедрину удалось внести разнообразие и в форму своих сочинений в цикле: мы можем встретить в нем трехчастные фуги (С, h), фуги с использованием канона (Es), фугу на хорал (В) и даже фугу с чертами сонатности (G).

Иное, совсем необычное претворение традиции цикла «прелюдии и фуги» нашли в «Ludus tonalis» Пауля Хиндемита.

Двенадцать фуг, включенных в этот цикл, задуманы им как «контрапунктические, тональные и пианистические упражнения». Однако они далеко выходят за пределы поставленной задачи, являя собой блестящий пример использования возможностей полифонического письма в условиях хиндемитовского двенадцатитонового звукоряда, отличного и от хроматики Баха, и от диатоники Шостаковича.

Отказываясь от норм мажоро-минорной системы, Хиндемит создает совершенно необычную, четко сформулированную им теорию звуковых взаимоотношений. Исходя из акустических возможностей звукоряда, он находит новый сплав составляющих его двенадцати звуков. Это не схожая с додекафонией организация звуков, в основе здесь лежит их акустическая близость. Опорой послужил обертоновый звукоряд, последование звуков которого показывает наиболее естественную систему расположения двенадцати хроматических полутонов (октавный ход, затем кварта, квинта и всевозможные хроматические комбинации Хиндемитовского звукоряда).

По определению Холопова, «хроматическая система Хиндемита – одна из разновидностей тональной двенадцатитонности» [3]. Все двенадцать звуков вращаются вокруг одного тонального центра, и все тональности называются у Хиндемита не мажорами и минорами, название несет основной звук, например, тональность «до», или тональность «фа». Каждый из двенадцати звуков представлен только одной фугой, так как, согласно теории Хиндемита, мажор и одноименный минор образуют единую тональность. Она у него возникает, осуществляется, образуется только на малом отрезке времени, когда произошло определенное развитие, определенное взаимодействие интервальных, аккордовых и мелодико-ритмических комплексов, выявивших свою тональность.

Цикл Хиндемита глубоко индивидуален, он содержит много новых и необычных решений полифонической цикличности. Композитор показывает звучание своего двенадцатитонового звукоряда, в котором каждый тон – это не просто один из звуков ряда, а каждый является основным тоном своей тональности, каждый поистине важен. А все остальные одиннадцать звуков в каждой фуге представляют собой игру вокруг одного тонального центра. Тем самым на протяжении всего цикла мы прослеживаем главную идею Хиндемита: каждая фуга – это один продленный звук хиндемитовского звукоряда,двигающийся навстречу следующему, пока его дополняют одиннадцать других. И только в совокупности все звуки образуют ярчайший и сложный спектр игры тональных красок.

Цикл также свидетельствует о новой звуковой «перенастройке» традиционной баховской конструкции фуги, в которой, благодаря необычным контрапунктическим, звуковысотным, метроритмическим и ладогармоническим взаимосвязям, переосмысливаются все ее вертикальные и горизонтальные звуковые образования.

Проанализировав несколько циклов «прелюдий и фуг», мы можем утверждать, что композиторы XX века не пытаются разрушить давно установившиеся классические традиции цикла. Строгость и рациональность систем композиторов-новаторов гармонично сочетается со строгостью композиционного мышления баховских полифонических форм, выполненных в новых звуковых красках палитры XX века.

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

1. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л., «Советский композитор», 1963.
2. Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П.Хиндемита. М., 1965
3. Музыка и современность: сборник статей. Вып. 4. сост.: Т.А. Лебедева. – М.: Музгиз, 1996.

© Никитина Д.А., 2022



Никитина А.А., Коробцева Н.А.

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

«Вы подходите к шкафу и выбираете, не знаю... мешковатый голубой свитер, поскольку хотите всем показать, что вы – человек серьезный и вас совсем не волнует, во что вы одеты. Но вы не знаете о том, что этот свитер – не просто голубой, не лазурный, не бирюзовый, а небесно-голубой. <...> Ради появления этого оттенка были потрачены миллионы долларов и огромный труд» [Цитата из фильма «Дьявол носит "Prada"» (The Devil wears Prada)], – все мы слышали этот монолог из одного небезызвестного фильма про модную индустрию. И все мы знаем эту моду: авторские показы, дизайнеры, бренды, но что нам известно о том, как все это появилось? В какой момент одежда превратилась в модную индустрию? И как это знание влияет на нас сегодня?

Важность понимания особенностей и тенденций развития моды через призму истории – от зарождения к современности и обусловило актуальность нашего исследования. Это необходимо, чтобы понимать, как мастера, дизайнеры в разное время реагировали на запросы и потребности общества, как мода в принципе стала индустрией грандиозного масштаба и в каких пропорциях позволено смешивать производство и творчество.

Отсюда вытекают задачи исследования: затронуть историю становления современной моды; выявить факторы, влияющие на моду в контексте эпох; определить функции, преимущества и недостатки модных показов и промышленности в fashion индустрии; установить, в каком направлении движется современная мода.

Индустрия моды, как и любая другая в современном мире, развивается в геометрической прогрессии, расширяя устоявшиеся и привычные для общества горизонты. Колоссальные изменения, перевороты в индустрии, на которые раньше уходило десятилетия, сейчас происходят за пару лет.

Изменения затрагивают как сторону искусства – высокую моду, так и промышленную, производственную сторону. Есть ли точки пересечения и к чему ведут изменения?

В 1760-е гг. в Англии с технической революцией приходит переворот и в текстильной промышленности. Как следствие – рост спроса на ткани и механическое оборудование. К середине XIX в. стремительно выросло массовое производство одежды и во Франции, а к концу XIX в. фабрики и оборудование по пошиву появились практически по всему миру. Таким образом, девятнадцатый век, переломный и прогрессивный на всех уровнях

жизни, стал ареной развития и оформления той модной системы, которую мы знаем сегодня. Костюм в самом широком своем понимании – больше не привилегия для избранных слоев населения. Упрощение производственных процессов, трудоемкости, удешевление материалов и уменьшение их расхода – все это сделало производство и продажу одежды, аксессуаров более доступными и, как следствие, массовыми.

Именно в этот период зародилось сообщество кутюрье. В 1868 году Чарльз Ворт, первый французский кутюрье, придумал концепцию, которая послужила основой и прототипом существующей по сей день Федерации моды [Оригинальное название звучит как «La Chambre Syndicale de la Confection et de la Couture pour Dames et Fillettes»].

Так, мода сохраняла разделение между понятиями «couture» (индивидуальный пошив элитной одежды) и «confection» (создание готовой одежды по стандартным лекалам), но в то же время защищала создателей от пиратства и урегулировала трудовые условия швей, работающих в модном бизнесе.

Любопытно, из каких мелочей возникали целые пласты модного авторского регулирования. Например, в 1869 году уже известный нам Чарльз Ворт нанёс свою авторскую подпись на созданное в его мастерской платье, что до него никто не делал. Одно нововведение перевернуло весь модный процесс.

Теперь у мастеров была не только возможность увеличить объемы своего производства, что еще важнее, они обрели имя – звучащее, важное. Создав одну модель буквально под своим именем, мастера могли выполнить тот же заказ, но уже для других клиентов, а при желании – продать лекала. Да, модель передавалась в серийное производство, но ее создатель получал прибыль, был защищен от произвольного копирования своего труда, что само по себе – еще один кирпичик в основании «модного подиума» будущего, поскольку теперь люди не просто покупали одежду, они видели ее автора.

Первые показы одежды возникли в 1910-х гг. в Париже. Они назывались «парадами мод» и в действительности больше походили на маскарад. На них демонстрировалась различная экзотика того времени: восточные, азиатские платья и убранства. Изначально не подразумевалось, что кто-то будет носить эту одежду в повседневности.

А вот показы, какими мы их знаем, создали американские ретейлеры в начале XX в. Вот, собственно, как описывается их идея в одном из источников: «Идея была проста: копировать показы, которые проводят французские кутюрье, но в более людном месте, рекламировать свою одежду на моделях и привлечь, в первую очередь, женщин, вызвав у них желание что-то купить» [1].

Важно заметить, что такая система изначально таит в себе множество подводных камней, что видно уже из самой ее формулировки. Конечно,

привлечение аудитории всегда повышает прибыль, создает рекламу, но в то же время индустрия моды рисковала превратиться в тот же маскарад, просто оформленный чуть изящней. Показы стали больше про продажи, чем про творчество. К счастью, уже к 1970-м гг. дизайнеры отвоевали свое право голоса и право творить, стали появляться отдельные авторские показы, походившие во многом на современные.

Еще одним важным витком в укреплении институций мод можно считать присвоение официального статуса терминам *Haute Couture* и *couturiers* в 1945 году. Конечно, на деле они все равно применяются гораздо шире, и, тем не менее, статусность подразумевает, что кутюрье могут их использовать исключительно с разрешения французского Министерства промышленности. Вот и получается: мода контролируется уже на государственном уровне, появляются фильтры качества, оформляется полноценное сообщество. Кутюрье – человек, прошедший процесс допуска в организацию, а также обладатель всех соответствующих социальных прав и привилегий, которые дарует ему подобная принадлежность. Мода приобретает черты полноценной индустрии.

Показ мод – это прежде всего шоу, суть которого не только в демонстрации вещей, как объектов искусства, идеи, вложенной дизайнером, но и маркетинговый ход, нацеленный на поддержание имиджа бренда и создание вокруг него столь необходимой ауры роскоши. Зачастую сам показ, как и наряды *haute couture*, вынуждают дома мод работать себе в убыток, но это не имеет значения, если они достигают своих целей. Именно из-за элемента шоу на показах часто можно встретить вещи, которые в реальной жизни никто носить не сможет, но именно они являются неотъемлемой составляющей для привлечения внимания к бренду.

С 1965 по 1985 гг. многочисленные тенденции в мире моды хоть и сменяли друг друга, но всё же сохраняли маску экстравагантности, модельеры больше думали о самих вещах и реакции на них публики. Сила модных показов и домов мод, «отягощенная успехом, с начала 1980-х гг. дестабилизировалась так называемыми «концептуалистами». Это концепция, во многом повторяющая одноименное направление, возникшее между 1960-1970 гг. в изобразительном искусстве» (Авторский перевод, оригинальная цитата: «(...) alourdie par son succès même, se trouve, dès le début des années quatre-vingt, destabilisée par ceux qu'on pourrait définir comme les "conceptuels". Par allusion à la nouvelle tendance émergée entre 1960 1970 dans les arts plastiques») [2].

Сами вещи стали второстепенны, на первый план вышли идея автора и анализ его идеи. Вкладывая смысл, чувства, отражая внешнее и внутреннее, мода стремилась стать ближе к публике – если и не стать более понятной обывателю, то хотя бы дать прочувствовать знакомые эмоции и переживания, тем самым сливаясь с повседневной жизнью.

Напрашивается вывод, что мода, приобретая черты и масштабы индустрии, не статична, она реагирует на социально-политические, экономические контексты, вместе с тем закрывая разные потребности общества. Мода оказывается на стыке искусства и производства.

Что касается производственной стороны индустрии, с эпохи промышленного переворота и до недавнего времени она, подкрепленная сменяемостью тенденций мира fashion, продолжала набирать обороты. В 1960-х гг. одна из крупнейших американских фирм по производству и продаже санитарно-гигиенической продукции из бумаги – Scott Paper Company – провела маркетинговую кампанию: успешное продвижение бумажной одежды (93% бумаги, 7% вискозы), что подсветило готовность потребителя к fast fashion. Такой подход позволял производить одежду быстрее, в больших объемах и дешевле (сохраняется ориентированность на массовость).

К тому же, поскольку высокая мода по-прежнему оставалась труднодоступной не только для низших, но зачастую даже и для средних слоёв населения, появилось множество её аналогов. Тиражирование уличной одежды и копирование трендов, заданных модными домами на неделях мод, породило огромный спрос, несмотря на упрощения кроя, копирование лекал и весьма заметную разницу в качестве пошива и материалов. С одной стороны, у людей появилась возможность не только наблюдать за миром моды, но и стать его частью, а разнообразие гарантирует, что товары не приедаются и всегда актуальны. С другой же стороны, эта доступность породила культ потребительства и fast fashion достигла своей точки невозврата. Люди меньше задумывались о нужности вещей, расширив гардероб настолько, что в мировом сообществе всерьез встал вопрос о защите экологии. На бренды быстрой моды приходится около 51 «микро-сезонов», это одна «коллекция» в неделю. Самое время бить тревогу.

В современном мире fashion-индустрия, как и производства в целом, должна подстраиваться под новые реалии. Дома мод ищут замену таким элементам роскоши, как мех и кожа, так как их использование теперь считается неэтичным; пытаются минимизировать наносимый вред экологии (sustainable fashion из концептуальной диковинки стала нашей действительностью); разрабатывают новые методы защиты авторского права. Потребителям сейчас важно понимать, какая у бренда позиция. При этом мало сказать, что бренд выступает за то или иное движение, создать видимость взаимопонимания с аудиторией, важно делом доказать, что у вас нет предубеждений. Например, уже сейчас такие бренды как Gucci и Saint Laurent объявили о сокращении количества коллекций, а значит и сезонных показов.

Изменится и цикл продаж, характер мероприятий. Оффлайн-показы и бутики, конечно, никуда не исчезнут, но, вероятно, digital шоппинг и

цифровая мода в целом получит новый виток развития. Dior уже создал магазин парфюмерии и косметики в виртуальной реальности, а многие бренды уже несколько сезонов представляют там свои показы. Почему это здорово? Цифровая мода формирует осознанность потребления, замедляет индустрию, в перспективе – уменьшает вред для экологии. Существующие точки продаж могут превратиться в музеи или выставочные пространства, что даст им не только «новую жизнь», но и укрепит связь с культурой.

Как следствие этичности и экологичности, мода также расширяет свою географию: мы слышим не только о модных столицах и бутиках, но и о странах, городах, где одежда шьется в действительности. Если раньше про ужасные условия работников фабрик, например, в Китае и Бангладеше знали все, но игнорировали как нечто «неудобное», сейчас такие вещи становятся видимыми.

Мы осознаем, что мода несет ответственность за человека на разных уровнях. Социальная ответственность – потребность и запрос современных поколений, и индустрия на него отвечает. Бережность и толерантность воспитывается на разных уровнях: руководство и коллектив, бренд и клиент.

Выводы напрашиваются следующие: модная индустрия с самого своего становления – живой и меняющийся организм. Она податлива геополитическим и культурным изменениям и в целом эволюционирует вместе с обществом, отвечает его запросам. Изначально она стремилась стать доступной и массовой, буквально «одеть людей», а вот в нашу цифровую и осознанную эпоху мода старается заземлиться, сгладить углы, избавиться от излишков производства, словом, отвечать новым этическим требованиям. Но при всем при этом мода была и остается искусством, важнейшим пластом творческой реализации для миллионов людей.

Мода помогает нам видеть друг друга.

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

1. Сайт «Ostriv» – Режим доступа: <https://ostriv.ua/ru/blog/history-of-fashion-shows/>
2. Memoire de La Mode Yohji Yamamoto – First Edition Korinsha / Japanese, 1997 г. – 8 с.

© Никитина А.А., Коробцева Н.А., 2022

## МОДУЛЬНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ СЪЕМНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ТЕХНИКИ БУМАГОПЛАСТИКИ

Никогосян В., Заболотская Е.А.

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

Данная статья посвящена вопросу создания съемных элементов костюма на основе модульных форм средствами бумагопластики. В качестве объекта исследования в работе рассматривается форма и элементы костюма, как объекты объемно-пространственной структуры. Предметом исследования является модульное проектирование, как способ гармоничного формообразования съемных элементов костюма.

Основной целью данного исследования является разработка макета съемного элемента костюма на основе изучения принципов модульного проектирования. Среди основных задач, поставленных при проведении исследования, можно обозначить:

выявление способов формирования образа носителя средствами основе модульного проектирования съемных элементов костюма;

применение законов композиции и архитектоники на практике при создании вариантов форм будущей архитектурной формы;

выявление положительных и отрицательных сторон работы с бумагой, как макетным материалом и обоснование целесообразности использования этой техники при работе с модульными элементами в учебном процессе.

Модуль – фиксированная единица, в основе которой лежит какое-либо измерение. Эта мера существует с давних пор, еще в древней Руси ею пользовались портные-мастера в своей работе: отсюда до нас дошли такие определения как локоть, пядь, вершок и т.д. Все это – наглядные примеры использования модулей.

Данный способ проектирования не потерял свою актуальность и в наше время. Примерами использования модульного метода могут послужить многочисленные работы современных модельеров.

На основе этих примеров можно выделить первый принцип модульного формообразования – стремление получить интересную целостную форму из простой составляющей. Для его осуществления сами модульные формы подвергаются изменению размеров, наклонов, осей равновесия и т.д. В этом же логическом ряду можно выделить одно из основных средств гармонизации, используемых при корректной работе с организацией модулей в пространстве – виды симметрии. На примерах мы

видим использование симметрии подобия (параллельного движения) – (рис. 1а) и классической симметрии (поворотного равенства) – (рис. 1б).



Рисунок 1 – а) использование симметрии подобия; б) использование классической симметрии

Помимо этого, существуют принципы модульного свертывания и развертывания. Их суть заключается в изменении общей формы изделия в зависимости от их составляющих. То есть, например, при применении модульного свертывания, из маленького по размерам модуля составляется большая форма изделия, и обратная последовательность действует для принципа развертывания – использование больших модулей [3]. Такие принципы расширяют возможности формообразования, появляются новые интересные и закономерные формы.

Также стоит отметить использование видов связей между модулями, применяемое как для создания определенной формы, так и образа костюма или его съемного элемента. Возвращаясь к рис. 1 можно отметить присутствие нюанса и тождества, соответственно. Эти приемы помогают сформировать определённый образ носителя изделия на основе ритмики: статики или динамики.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что использование метода модульного проектирования как при разработке целостного костюма, так и при разработке съемного его элемента подразумевает знание и непосредственное применение законов композиционного построения [2].

На практических занятиях по дисциплине «Архитектоника» на основе принципов модульного моделирования был разработан арт-объект костюма – его съемный элемент (манишка) – рис. 2а. На начальном этапе работы был проведен отбор возможных подходящих материалов для создания исходного модуля. В качестве макетного материала рассматривались: мелованная бумага, пленка, фоамиран, замша, искусственная кожа, фетр, неопрен.

В конечном варианте была выбрана мелованная бумага средней плотности, которая идеально подходила под поставленную задачу по всем требованиям: обладает пластичными свойствами, легко поддается деформации и не теряет при этом свои основные качества, а блеск мелованной поверхности придает презентабельный вид макету.

В соответствии с материалом была определена форма модуля – силуэт элемента здания бионической архитектуры, к которому были применены различные приемы разрезания и деформации. Отобранная форма модуля была использована для построения комплексных разномасштабных

единичных форм и организации их в целостную композицию на съемном элементе костюма.

Данный опыт предоставил возможность подробнее понять сущность формообразования, применить различные законы и приемы архитектоники на практике, провести достаточно масштабную работу от сбора и анализа материала до изготовления макета в полном объеме (рис. 2б).

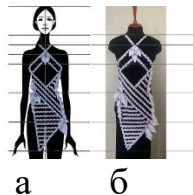


Рисунок 2 – а) окончательный вариант эскиза; б) выполненный по эскизу макет

Однако, также в ходе работы были выявлены и отрицательные стороны использования бумаги, как основного материала. Среди основных можно выделить недолговечность хранения изделия при несоответствии требуемых условий, например, таких как влажность в помещении или, наоборот, чрезмерная сухость в пространстве. Материал достаточно прочный для носки съемных элементов костюма или малых изделий не в повседневной жизни, но тем не менее, требует дополнительной обработки или фиксации форм с использованием других средств.

Тем не менее, можно говорить о целесообразности использования бумаги в качестве основного материала при проектировании арт-объектов костюма средствами модульного метода формообразования в учебном процессе. Поскольку пластичность мелованной бумаги предоставляет ряд преимуществ, например, стойкость и упругость формы модуля, полученной в ходе поиска и анализа. Также можно выделить среди преимуществ техники бумагопластики её возможность составления малых декоративных форм из частичных модулей, что способствует созданию визуально целостной формы, но при этом дополненной внутренним содержанием. Природный светлый тон бумаги позволяет сконцентрировать внимание зрителя только на форме костюма, поскольку наличие цветового тона может отвлечь от восприятия объекта, как целого [1].

Таким образом, в ходе проведенного исследования были изучены принципы модульного проектирования, освоены приемы работы в технике бумагопластики и в дальнейшем могут быть использованы на практике при выполнении объемных форм костюма в макетных текстильных материалах

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

1. Васерчук Ю. А. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник / МГХПА Ю. А. Васерчук «Пространство смыслов в формальном языке бумагопластики» - 2017 – 182 с.



2. Родкина А. А. Бумагопластика как одно из средств формообразования костюма // Молодой ученый. 2016. № 27 (131). С. 149–151. URL: <https://moluch.ru/archive/131/36585/> (дата обращения: 01.10.2022).

3. Соснина Н. О. Макетирование костюма: в 2 ч. ч. 1: Основы макетирования. Модульная система: учебное пособие. Омск: Омский государственный институт сервиса, 2007. 69 с.

© Никогосян В., Заболотская Е.А., 2022

УДК 675.923.2

**ИЗУЧЕНИЕ ОСНОВНЫХ  
ФИЗИКО-МЕХАНИЧЕСКИХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ  
ИННОВАЦИОННОГО МАТЕРИАЛА  
ПРИ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЕГО  
В КОЖГАЛАНТЕРЕЙНЫХ ИЗДЕЛИЯХ**

Никулина К.С., Синева О.В.

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

Цель исследования: определить возможность использования материала торговой марки «Pinatex» в производстве кожгалантерейных изделий легкой промышленности. Для достижения поставленной нами цели рассматривались следующие задачи: изучить имеющуюся в свободном доступе информацию по характеристикам данного материала; сравнить полученные данные с российским классификатором материала; сравнить полученные данные при эксперименте с данными идентичного материала, уже получившими распространение этой группы материалов в легкой промышленности.

Для создания современной и востребованной коллекции кожгалантерейных изделий нами предполагается использование инновационного материала. При определении его использования возникла необходимость определения его физико-механических особенностей, для установления возможности запуска данного материала в производство. Pinatex – это материал, разработанный компанией «Ananas Anam», штаб-квартира которой расположена в Лондоне. В России Pinatex более известно названием как «кожа из листьев ананаса». Следует обратить внимание, что такая трактовка абсолютно не верна, и сама компания позиционирует материал по ряду идеологических и технологических причин не как заменитель кожи, а как веганский, изготовленный на 100% без применения животных материалов, нетканый материал. Обратимся к формулировке с официального сайта: «Pinatex – это нетканый материал, изготовленный из отходов волокна листьев ананаса, подходящий для использования в модной

одежде и аксессуарах, мягких интерьерах и автомобилях» [1]. Примечательно то, что в данной формулировке отсутствует термин «обувь». Изделия из такого материала не доступны широкому потребителю, по информации с официального сайта в России у компании «Ananas Anam» нет официальных представителей и партнеров. Это затрудняет получение достоверных материалов исследования и создает предпосылки к самостоятельному изучению свойств материала в лабораторных условиях.

Для начала изучим уже опубликованные официальные данные физико-механических свойств изучаемого материала в сети Интернет на официальном сайте производителя (табл. 1).

Таблица 1 – Физико-механические характеристики нетканного материала «Pinatex», представленные на сайте производителя [1]

прочность на разрыв	ISO9073-4 ГОСТ Р 57626-2017	126 N Dir 1 218 N Dir 2
прочность при растяжении	ISO 9073-18:2007	536 N Dir 1 755 N Dir 2
разрыв шва	ГОСТ Р ИСО 13935-2-2017	301.7 N Dir 1 468.1 N Dir 2
плотность	отклонение от указанного значения: $\pm 0,1$ г/см <sup>3</sup> (ISO-2420-2014)	0.35 г\см <sup>3</sup>
вес	EN ISO 2420:2002 (ГОСТ ISO-2420-2014)	500 г\м <sup>2</sup>
кислотность	EN ISO 3071:2006	6.7 pH
стирание	Метод испытания. Согласно спецификациям STJLR.51.536	разрушение образца, незначительная полировка GSR 4-5 после циклов 50 К при нагрузке 12 кПа.
изгиб	BS EN ISO 5402-1:2011	60 тыс. циклов
стойкость отделки к низким температурам	EN ISO 11644. Сухая адгезия (минимум 2 Н/10 мм)	Отсутствие растрескивания при – 10°C
финишная адгезия	EN ISO 11644, Сухая адгезия (минимум 2 Н/10 мм)	12.6 Н/10 мм
Стойкость цвета к стиранию	Оценка в соответствии с ISO 105-A02 и ISO 105-A03 (оценка по серой шкале, GSR)	Сухой 3-4 для всех Влажный 2 для пота
Устойчивость цвета к свету	EN ISO 105-B02 Шкала ксенонового света и голубой шерсти (BWS) (минимум BWS5)	>BWS5
Водопроницаемость	ISO 105-A02 (минимум 3)	4-5, без изменений
формальдегид	EN ISO 14184-1:2011	не обнаружено
фталаты	EN ISO 15777 Экстракция и ГХ-МС	соответствует требованиям
хлорфенолы	EN ISO 17070:2015 ISO 13365:2011	не обнаружено
оловоорганические соединения	EN ISO 17353:2005	не обнаружено

Из полученных сведений можно определить основные свойства материала. Например прочность при растяжении, прочности на разрыв и относительного удлинения большинства нетканых материалов определяю по по международному ГОСТу ISO9073-18 и ISO 9073-18:2007 Он включает в себя инструкции по испытанию влажных образцов. надо отметить, что вместо показателей (прочность на разрыв, прочность при растяжении, разрыв шва) в таблицах указаны номера протоколов Международных ГОСТов согласно которым проведены испытания, это не дает полной картины сложно сформулировать позицию и оценить степень пригодности материала для российского потребителя. Поэтому нами были проведены дополнительные испытания. Полученные результаты представлены в табл. 2. Рассмотрен материал под микроскопом. При многократном увеличении становится понятно, что это нетканый иглопробивной материал, лицевой слой которого создан за счет покрытия материала полимерным составом (рис. 1).

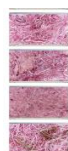


Рисунок 1 – Изображение под микроскопом материала «Pinatex»

Это позволяет нам провести исследование материала согласно ГОСТ 17074-71 «Кожа искусственная. Метод определения сопротивлению раздиранию». Так как искусственные кожи остаются самым популярным материалом для кожгалантерейных изделий, то проведение испытаний по данному методу наиболее точно охарактеризует практическую значимость этого материала. Параллельные элементарные пробы были взяты в количестве трех в каждом направлении. Такое количество проб объясняется ограниченным количеством материала при сложности его логистики. Из приведенных данных следует, что материал по своей структуре неоднороден и в разных местах взятия проб ведет себя по-разному. Но даже не смотря на данные показатели. Нами будет предпринята попытка создания коллекции, так как это позволит практически получить данные по поведению материала в готовом изделии, и даст возможность к проведению опытной носке. Экологичность материала повышает интерес целевой аудитории к изделиям. Забота об окружающей среде – модный тренд. Экологичность производства, экологичность технологий, требуют современного подхода к созданию новых подходов [3].

Таблица 2 – Результаты испытания материала Pinatex проведенные на приборе

№ пробы	Максимальная нагрузка, кН	Максимальное удлинение, мм
1	0,075	108,7
2	0,0719	154,8
3	0,0773	134,6
4	0,0632	109,4
5	0,879	75,4
6	0,0723	147,1

Данные показатели будут использованы в дальнейших разработках по использованию инновационного материала в изделиях легкой промышленности, так как на этом этапе возникла необходимость дополнительных исследований.

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

1. <https://www.ananas-anam.com/>
2. ГОСТ 17074-71 «Кожа искусственная Метод определения сопротивлению раздиранию»
3. Синева О.В., Костылева В.В. Никулина К.С. Концептуальный подход к созданию коллекции кожгалантерейных изделий на основе принципов устойчивой моды. В сборнике: Инновации и современные технологии в индустрии моды., Саратов, 2021. С.157-159

© Никулина К.С., Синева О.В., 2022

УДК 741.021.2:677.027.511

**ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК И БЫЛИН  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ  
СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА**

Нистиренко А.П., Разумова К.С., Сухарева Е.И.

Научный руководитель Щербакова А.В.

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

В толковом словаре В.И. Даля сказки определяются понятием «вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть», а былина «жанр русской народной эпической песни-сказания о богатырях и их подвигах». Основной составляющей сказок и былин является мораль, что даёт основание изучать их ещё в раннем возрасте, поскольку произведения этих жанров влияют на формирование нравственных ценностей. Особенностью русских народных сказок и былин является отражение в них русского менталитета через положительных героев, которые бескорыстно помогают окружающим, попавшим в беду (прим.: Богатыри, Заяц из «Лиса и заяц», главная героиня из «Гуси-лебеди»). Многие русские художники настолько проникались этими произведениями, что создавали картины и иллюстрации на их основе. Нашей целью является сохранение русского духа, который мы видим в сказках и былинах, при этом использовать его на современный лад, чтобы показать всю актуальность и важность русской культуры.

Актуальность выбранной темы заключается в том, что благодаря костюму мы можем интерпретировать многогранность русских сказок и былин, их смыслы и сюжеты.

Русские сказки – любимый источник вдохновения для российских дизайнеров. К счастью, сказок много, и они глубоки, так что историй хватит на всех, и каждый может исследовать темы по-своему. Блестящий знаток народной одежды Мария Николаевна Мерцалова в книге «Поэзия русского костюма» писала: «Искусство – радость – является и основой русского народного костюма. Неумная тяга к красоте, живущая в душе человека, воплощает его мечту о прекрасном в предметах быта, и особенно в создании внешнего вида людей». Например, Alena Akhmadullina представила лукбук своей коллекции весна-лето 2020, вдохновленной русскими сказками. Мотив коллекции – Царевна Лебедь, благородная девушка, обладающая магической силой. Образ раскрывается через принты и детали в сочетании с актуальными трендами, которые обновляют традиционный русский стиль. Диагональные подола, украшения бисерной бахромой, вышивка, аппликации, перламутровые пайетки повторяют силуэт птицы, объемные

рукава-фонари и янтарные аксессуары дополняют коллекцию. Сказки стали частью ДНК бренда Alena Akhmadullina, они отражаются в силуэтах костюма и рисунках на ткани.

Коллекция Ирины Крючковой «Тайны темного леса» один из удачных примеров того, как сказка становится реальностью, а образ, однажды созданный, приобретает новые смыслы и очертания. Но самое ценное, что, рассуждая об источниках вдохновения и сказочных образах, мы видим продуманную коллекцию, соответствующую духу времени, созданную с уважением к моде и девушкам.

Взяв за основу наиболее известные сказки и проанализировав их, авторами были выбраны персонажи, которые чаще всего фигурируют в повествовании. Так, например, жар-птица – само воплощение сказки – является олицетворением бога. Она, как никто лучше отражает грацию и красоту славянских мотивов. С принятием христианства на Руси Жар-Птица постепенно становится христианским символом, воплощающую воскресение и вечную жизнь, но охраняет при этом таинственные отголоски языческих ритуалов и экзотики Востока. Так, Сергей Дягилев, основатель журнала и художественного объединения Искусства и антрепризы Русские Сезоны, поставил в Париже в 1910 году новый балет, посвященный Жар-птице из русской волшебной сказки. Эта птица притягивает взоры своей огненной окраской, яркими мерцающими глазами и плащом из языков пламени на крыльях. Она – как незримое счастье, что пытается поймать каждый человек, но в итоге добиваюсь лишь только добрые и искренние люди.

Не менее известный в русской мифологии златогривой конь – символ творческих талантов. В облике коня, бегущего по небу, люди описывали солнце. Солнечная (золотая) грива коня воспринималась как источник жизни, она уничтожает и отпугивает темные силы зла. Образ широко представлен в народном прикладном искусстве, поскольку лошадь была кормилицей в доме простого мужика и предметом гордости в доме знатного. Именно поэтому, образ коня у русского народа переместился даже на национальные сладости (пряники, леденцы), костюм (в виде орнамента) и в интерьер (в виде кухонной утвари или декора).

Елена Прекрасная также является воплощением русских сказок. Как символ любви, она отражает идеал женщины в то время: наделенная не только необычайно красотой, но и мудростью, которая в нужный момент подскажет главному герою верный путь, также наделена волшебными силами. Образ совершенства во плоти. Во многих сказках она способна даже починять себе природные явления, что доказывает ее божественное происхождение.

Другим важным героем в сказках выступает образ серого волка. В русских народных сказках чаще предстает глупым и излишне доверчивым. В отдельных произведениях примеряет амплуа опасного противника. Но

большую популярность получил в образе верного друга и защитника. Во многих сказках волк – это проводник по заколдованному лесу. Вызывает у читателя противоречивые чувства – это основано на его образе большого и страшного зверя, который может напасть, но в то же время его осознанный взгляд и способность мыслить внушают доверие.

Иван Царевич – образ истинной русской души, собирательный образ простого русского человека. Персонаж, борющийся со злом, помогающий обиженным или слабым. Его деяния – образец достижения наивысшего успеха. В древнем эпосе любого народа найдется герой, которому можно поручить любое, даже самое сложное задание по спасению чьей-то жизни. В русском фольклоре эту роль играет Иван-Царевич. В образе Ивана-Царевича преобладают качества идеального сказочного героя (добро молодца): он молод, хорош собой, отважен, добр и честен, смел, силен, храбр.

Однако, не только положительные герои могут в полной мере отразить всю красоту и многообразие русских народных сказок. К такому типу персонажей относиться и Баба-Яга – хозяйка леса, повелительница зверей и птиц, всемогущая вещая старуха, охранительница границ «иног царства», царства Смерти. Баба-яга – это проводник (душ умерших) в потусторонний мир и одна нога у неё костяная для того, чтобы стоять в мире мёртвых. Неприятная на вид старуха, как никто лучше показывает страх русского народа перед неизвестной поджидающей опасностью. Однако, мистическая сила старой хозяйки леса, может, наоборот, помочь, но необходимо иметь острый ум.

Значительное место в русской сказке занимает изображение леса. Для русского человека представление о лесе носило символический смысл, связанный как с враждебностью природы, так и с родным домом. Лес фигурирует в русских народных сказках, сказаниях и былинах. Он постоянно присутствует в жизни русских сказочных героев, выступая в разных функциях: то в качестве мерила их силы, то в качестве соперничающего героя.

Также нельзя забывать о невымышленных героях, которые отображены в былинах. Одними из самых популярных персонажей этих произведений являются богатыри, в особенности Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алёша Попович. Эти герои имеют большое значение как в историческом наследии, так и в современной культуре. Каждый из них представляет собой некий идеал русского человека, который объединяет в себе отличительные качества менталитета. Героев объединяют общие черты, свойственные всем богатырям в народных былинах – они сильные, герои, преданы своей Родине и всегда готовы её защитить от любого врага. Их героические подвиги представляют собой целое собрание историй, сюжеты которых можно интерпретировать в костюм. Например, былина «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» погружает нас в сцены битвы

богатыря с врагом. Сюжет повествует о двух битвах Добрыни со Змеем, в первой из которых герой побеждает, но по доброте души своей щадит хитрого злодея, а во второй побеждает уже со смертельным исходом для самого Змея: за его обман и пленение людей Руси он расплачивается своей жизнью. В былине «Илья Муромец и Соловей Разбойник» смелый богатырь, не испугавшись рассказов о Разбойнике, по пути в Киев заходит в его логово, где побеждает врага и отправляется вместе с ним в Киев. Можно заметить, что Илья, как и ранее описанный Добрыня, не убивает без нужды Соловья, проявляя тем самым свою милость. Соловья казнят только в Киеве, когда князь Владимир удостоверится, что это тот самый Разбойник. Так, богатырь самоотверженно освободил дорогу в столицу от угрозы, тем самым защитив мирных жителей. В произведении «Алёша Попович и Тугарин Змеевич» богатырь также, как и упомянутые ранее герои, сражается с описанным врагом: на пиршестве в Киеве он столкнулся с Тугарином, который вёл себя чрезвычайно нагло, был прожорлив и в открытую насмеялся над князем Владимиром. Алёша вызвал соперника на честный бой, в котором победил благодаря своим вере и силе: богатырь усердно молился богу, чтобы тот послал грозные тучи, и они намочили бумажные крылья врага, что в итоге и случилось, а потом отрубил Змеевичу голову. Герой не побоялся постоять за свою землю, и победа оказалась на его стороне. Эти сюжеты у читателей порой сами складываются в красочные картины, для дизайнеров же они могут стать основой для сюжетных и орнаментальных дизайнерских зарисовок.

Былины на своём примере показывают нравственные ценности любого русского человека, а сказка погружает читателя в атмосферу волшебства и чуда, отправляя в детство. Таким образом, можно сделать несколько выводов: во-первых, с помощью метафорического сравнения героев с собой, обладатель костюма будет задумываться о своей жизни, целях и желаниях, рассуждать о возможных последствиях того или иного поведения, и это даст ему возможность взглянуть на себя со стороны. Так, взрослые будут смотреть на мир непосредственным открытым взглядом, что поможет в полной мере раскрыть русский дух. Также сказка воскрешает в нас знания о том, что природа живая, она умеет чувствовать, как любой живой организм. Именно поэтому использование сказочных природных образов в костюме позволит человеку не забывать о том, как важно сохранять ту природу, которая его окружает. Проведенное исследование позволит продолжить авторам и начинающим дизайнерам интерпретировать в своих практических работах традиции русской национальной культуры. Вспоминая и восстанавливая обычаи народа при помощи сказок и былин, мы вновь погружаемся в быт наших предков, тем самым сохраняя историю в веках.

### **Список использованных источников:**

1. Афанасьев А.Н., «Народные русские сказки», издательство «Советская Россия», 1981 г.
2. Афанасьев А.Н., «Народные русские сказки», издательство «Наука», 1985 г.
3. Козлова Н.Б. «Магия русского стиля», издательство «Московские учебники и Картолитография», 2008 г.
4. Мерцалова М.Н., «Поэзия русского стиля», издательство «Молодая гвардия», 1988 г.
5. Михайлов Н. А. статья министра культуры СССР. «Красоту в жизнь» Декоративное искусство – М.:«Советский художник» - 1960, №1.

© Нистиренко А.П., Разумова К.С., Сухарева Е.И., 2022

**УДК 7.05**

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙНЕ ПИЩЕВОЙ УПАКОВКИ НА РОССИЙСКОМ РЫНКЕ В УСЛОВИЯХ САНКЦИЙ**

Новикова Д.Р.

Научный руководитель Денисов Д.А.

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

Упаковка была изобретена в древние времена и неизменно служила человеку для хранения и перемещения вещей и продуктов. Прообразом пищевой упаковки принято считать глиняную тару, которая появилась в 4-3 тысячелетии до н.э. на Древнем Востоке и использовалась для хранения жидкостей. С того времени упаковка существенно изменилась, развиваясь вслед за научно-техническим прогрессом: от глиняных кувшинов до деревянных, стеклянных, металлических, а затем и высокотехнологичных упаковок. Согласно ГОСТ 17527-2020, упаковка – это изделие, предназначенное для размещения, защиты, перемещения, доставки, хранения, транспортирования и демонстрации товаров, используемое как производителем, пользователем или потребителем, так и переработчиком, сборщиком или иным посредником» [1]. К основным видам пищевых упаковок по материалам относят: стеклянные, вакуумные, пластиковые, металлические, картонные, деревянные, металлические, комбинированные и т.д.

На сегодняшний день вопрос о внешнем облике пищевой упаковки стоит особенно остро. Ранее на российском рынке внимание потребителей привлекали яркие, насыщенные иллюстрации упаковок пищевой продукции. Сейчас нередко можно наблюдать обратную тенденцию. В



качестве примера можно привести обновленную минималистичную упаковку производителя соков «Сады Придонья», которая вместо насыщенно-зеленого цвета стала белой, красочными остались только логотип и изображения фруктов. Теперь она не столь привлекательна, невзрачна. Часто используется серый, неотбеленный картон. Подобным образом изменилась упаковка соков «Добрый» и продукция других производств (рис. 1).

Покупатель выбирает товары в первую очередь визуально, а потом уже делает вывод о его качестве в процессе потребления, поэтому упаковка играет важную роль в установлении контакта с потенциальным потребителем, его заинтересованностью и мотивацией к покупке [2, с. 145]. Из этого следует, что снижение привлекательности товара с точки зрения дизайна приводит к спаду продаж. Производитель на упаковке стал оставлять только наиболее важную информацию и малую часть визуальных элементов, отражающих состав продукта. По техническому регламенту «Пищевая продукция в части ее маркировки» на упаковке обязательно должна присутствовать следующая информация: о наименовании продукта, его количество, состав, дата изготовления и срок годности, условия хранения до и после вскрытия упаковки, рекомендации и ограничения по использованию (приготовлению), наименование и местонахождение изготовителя или импортера, показатели пищевой ценности, сведения о наличии компонентов, полученных с помощью генно-модифицированных организмов, единый знак обращения продукции на рынке государств – членов Таможенного союза, рекомендации и ограничения по использованию [3].



Рисунок 1 – Упаковки соков на российском рынке стали менее красочными

Такая мера по обновлению дизайна упаковки была предпринята в связи с наложением санкций, следствием которых стало удорожание краски и химических компонентов в связи с их дефицитом на территории Российской Федерации. Во избежание резкого поднятия цен российскими производителями было принято решение перейти на режим строгой экономии при сохранении качества продукции.

Одним из способов решения возникшей проблемы является развитие российского «тетрапака», который обеспечил бы независимость и автономность отечественных производителей от зарубежных компаний. TetraPak относится к сложному виду упаковки за счет ее многослойности: в своем составе она содержит бумагу, полиэтилен и алюминий. Помимо этого, особенностью «тетрапака» является асептическая технология ее

заполнения, благодаря чему срок годности продукта значительно увеличивается.

Российская компания Mondi в качестве эксперимента уже начала работу над созданием аналога, способного обеспечить качественной упаковкой отечественный рынок пищевой продукции. В качестве примера замены «тетрапака» можно привести норвежскую компанию Elorak, успешно выпускающую упаковку Pure Pak.

Тема дизайна упаковки, ее экологичности, оптимизации затрачиваемых материалов не теряет своей актуальности. Регулярно проводятся выставки, конференции, фестивали, на которых обсуждаются новые технологии и инновации. К примеру, в Москве прошла 6-я ежегодная и 1-я международная конференция «День цифровых инноваций в упаковке и этикетке» в рамках выставки упаковка 2022. В ходе конференции было отмечено, что производители работают над инновационными способами печати, предлагают новые решения. Так, цифровая печать, чье преимущество состоит в отсутствии печатных форм, уменьшении временных затрат на допечатную настройку, одновременной печати всех цветов, возможности внесения изменений в процессе производства, минимализации отходов, активно проникает на рынок пищевой упаковки, обеспечивая простоту ее производства. Таким образом, «цифровые» упаковки постепенно вытесняют те, которые ранее печатались традиционными способами.

Кроме того, наблюдается тенденция прироста цифровой трансформации в упаковочной отрасли. Процессу цифровизации содействует активная реализация государственного проекта маркировки «Честный знак», которая каждый год распространяется на новые категории продуктов [4]. Честный знак – Национальная система цифровой маркировки и прослеживаемости товаров Центра развития перспективных технологий, созданного для реализации глобальных проектов в цифровой экономике [5]. На товар наносится присвоенный Центром развития уникальный код, благодаря которому можно проследить его путь на всех этапах: от производства до реализации конечному потребителю. Ценность кода также заключается в сложности его подделки, что существенно снижает уровень контрафактной продукции.

Всеми преимуществами проекта можно воспользоваться, установив приложение «Честный знак». Оно распознает цифровой DataMatrix код – средство идентификации товара, уникальный код маркировки, как правило квадратной формы, с помощью которого можно узнать, отслеживается ли товар в системе. Распознав код в приложении, можно ознакомиться с полным составом продукта – это удобно в случае, если на упаковке он указан слишком мелко. Функционал приложения дает возможность считать общепотребимые знаки маркировки (знаки соответствия, манипуляционные, экологические, предупредительные знаки и другие) и

узнать, какая информация в них зашифрована. Потребитель может отследить историю перемещения товара, сохранить чеки в истории покупок и ознакомиться с сертификатами качества товара. Помимо этого, приложение распознает QR-коды, штрихкоды, чеки и другие знаки маркировки. На сегодняшний день данная система позволяет проверить следующие категории товаров: антисептики, БАДы, слабоалкогольные напитки, молочные продукты, лекарства, бутилированная вода, обувь, товары легкой промышленности, парфюмерия, табак, шины и покрышки, шубы, фототехника, велосипеды. В перспективе планируется расширить спектр товаров, в том числе на медицинские изделия.

На примере «Честного знака» можно прийти к заключению, что приложение с внедрением дополненной реальности расширяет функциональные возможности в дизайне упаковки: помогает донести до покупателя преимущества и другие потребительские свойства продукта, преодолев проблему ограниченного пространства упаковки. Использование QR-кодов и дополненной реальности способствует снижению затрат на печать, что решает проблему дефицита краски.

Таким образом, можно сделать вывод, что в экономически сложный период для нашей страны важно найти возможности для оптимизации материалов в дизайне упаковки. Даже в условиях строгой экономии краски и бумаги на российском рынке необходимо создание качественной, функциональной и привлекательной упаковки товаров. К вариантам решения этой проблемы можно отнести, например, использование дополненной реальности, цифровой маркировки, новых цифровых технологий печати. Значительную экономию в будущем может обеспечить появление отечественного, независимого от иностранных поставок производства.

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

1. ГОСТ 17527-2020 Межгосударственный стандарт. Упаковка. Термины и определения.

2. Петрова А.В., Донскова Л.А. Маркетинговый подход к потребительской упаковке товаров // Журнал «Экономика и бизнес: теория и практика». – 2022. – №2(84). – С. 144–148.

3. Технический регламент Таможенного союза 022/2011 «Пищевая продукция в части ее маркировки».

4. Издательство «Открытые системы» [Электронный ресурс] // День цифровых инноваций в упаковке и этикетке. – Москва, 2022. – URL: <http://www.publish.ru> (дата обращения: 01.11.2022)

5. Национальная система цифровой маркировки «Честный знак» [Электронный ресурс] // О Честном знаке. – Москва, 2022. – URL: <http://www.честныйзнак.рф> (дата обращения: 01.11.2022)

© Новикова Д.Р., 2022

УДК 687.016

## ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ БОДИСКАНЕРА ДЛЯ 3D-МОДЕЛИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ

Обетковская М.А., Коробцева Н.А., Кузьмин А.Г.

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

В настоящее время цифровые технологии все в большей степени охватывают процессы дизайна и конструирования одежды. Появляются новые возможности не только для виртуальной примерки, но и для оценки качества виртуального образца изделия. В наши дни профессиональные 3D-сканеры используются во многих областях: промышленном и производственном дизайне, здравоохранении, науке, образовании, искусстве и т.д.

В данной статье мы подробно поговорим о технологии бодисканирования, о ее возможностях и о том, как она применяется в 3D-моделировании одежды. Для трехмерного сканирования человеческой фигуры используются бодисканеры различных марок и размеров. Бодисканер (он же 3D-сканер) – прибор, позволяющий получать информацию о параметрах фигуры человека в цифровой форме. В настоящее время существует целый ряд таких устройств, отличающихся точностью измерения и удобством работы, а также, конечно же, ценой. Популярны трех- и даже четырехколонные приборы, в которых сканирующие устройства автоматически перемещаются по вертикальным стойкам, а модель размещается на вращающейся подставке, что дает возможность осуществить быстрое и точное сканирование. Стоимость такого оборудования делает его практически недоступным для малого бизнеса, однако существуют относительно недорогие приборы, пользование которыми требует, однако, некоторых навыков. Рассмотрим особенности 3D-сканирования человеческой фигуры для проектирования одежды при помощи ручного сканера Artec Eva 3D scanner. Этот прибор имеет широкую область охвата, работает быстро, снимая точные измерения с высоким разрешением (рис. 1).



Рисунок 1 – Artec Eva 3D scanner

Тем не менее, в скорости он уступает профессиональным колонным сканерам. Процесс сканирования описываемым прибором может занимать до 5 минут. Поэтому, начиная работу, нужно убедиться в том, что поза

модели удобная и устойчивая, что человек сможет неподвижно стоять некоторое время. Тем не менее, если даже при сканировании он совершит некоторые движения, то с помощью программного обеспечения сканера – Artec Studio – можно будет легко внести исправления в результат работы. Опыт работы на данном устройстве позволяет рекомендовать некоторые приемы его использования.

Во-первых, сканирование лица должно происходить быстро, при этом желательно предложить модели точку, на которой должен быть зафиксирован взгляд. Обычно надо уложиться в 5-7 секунд – максимальное время, которое человек может не моргать. Лучше сканировать лицо и голову отдельно, так как часть головы может сразу не визуализироваться при условии, если человек того же роста или выше, чем оператор сканера. Сканируя лицо, как и всю фигуру, следует делать это как с верхней, так и с нижней точки, чтобы полностью охватить все скрытые внутренние изгибы тела.

Во-вторых, одной из общих проблем является сканирование тонких, трудноуловимых частей тела, таких как пальцы, уши, подмышечные впадины, волосы. Сканирование рук тоже желательно производить отдельно, желательно зафиксировать руку и обойти ее сканером со всех сторон, пальцы и кисти рук для запечатления с высокой степенью детализации лучше обработать отдельно.

Рекомендуется сканировать человека в позе Т (ноги на ширине плеч, руки разведены в стороны ладонями вниз) или А (руки опущены под углом 45 градусов), эти позы удобны, если нужно получить данные измерений тела и использовать 3D-модели для создания собственных аватаров. Сканирование ног проще, потому что они неподвижны. Однако не забывайте тщательно отсканировать их внутреннюю поверхность.

Перед сканированием волос рекомендуется их причесать. Если же прическа имеет сложную форму, то лучше ее выровнять, смочить водой и как-то зафиксировать выбивающиеся пряди. Сканеры Artec Eva хорошо фиксируют как темные, так и светлые волосы.

Отдельно стоит отметить, что размещение модели на вращающейся круглой подставке (turntable) значительно упрощает процесс сканирования, исключая перемещение оператора, за которым тянутся силовые и сигнальные кабели, вокруг модели.

В-третьих, затруднено сканирование блестящих, прозрачных или черных поверхностей. Поверхность черного цвета трудно захватить, так как она поглощает свет сканера, а блестящие поверхности его отражают. Прозрачные объекты свет пронизывает насквозь, поэтому не рекомендуется надевать для сканирования полупрозрачные, черные или глянцевые материалы, такие как кожа, мех, блестки, а также рекомендуется снять очки и украшения.

После завершения сканирования модель не должна менять позу еще несколько секунд, чтобы оператор имел время убедиться, что все области фигуры отразились на скане [1].

Среди ручных 3D-сканеров Artec Eva выделяется способностью быстро и точно передавать текстуру объекта. Сейчас он является одним из самых популярных и востребованных устройств на рынке портативных 3D-сканеров. Сканер захватывает до 16 3D-изображений в секунду и автоматически выравнивает их в режиме реального времени. Уже во время сканирования на экране можно наблюдать за происходящим процессом.

Все измерения, произведенные с помощью 3D-сканера, доступны в цифровом виде, они легко обрабатываются. Экспорт данных может производиться в нескольких форматах. Точность и реалистичность моделей позволяет представить фигуру определенного человека в цифровом формате. Сканирование может производиться в любых позах – симуляция проходит в реальном времени и выводится на экран.

Более удобным и эффективным способом сканирование может стать использование системы бодисканирования (рис. 2), разработанной в РГУ им. А.Н. Косыгина, ParametriX Duo [2].



Рисунок 2 – Система сканирования ParametriX Duo

В процессе сканирования человек располагается на автоматической поворотной платформе, которая управляется с помощью специального программного обеспечения. Модель принимает А-образную позу. Далее, оператор настраивает высоту расположения сенсоров на вертикальной стойке перед поворотной платформой. Два сенсора анализируют все тело целиком. 3D-сканирование занимает 2-3 минуты, за это время платформа с человеком совершает один полный оборот. Последним этапом является обработка полученных данных в программе KScan. Процесс обработки заключается в автоматическом соединении полученных высокополигональных поверхностей в единую 3D-модель. 3D-скан экспортируется в формате OBJ для дальнейшего использования в стороннем программном обеспечении.

В проектировании одежды важным элементом является манекен, на который осуществляется примерка изделия. При традиционном проектировании примерка готового образца, вслед за макетом изделия, осуществляется на реальный манекен. Процесс запуска изделия в производство включает, как правило, изготовление 3-5 образцов изделий, корректировку лекал и отработку качества посадки изделий. Процесс

подготовки образца изделия трудоемко и материалоемко. На смену физическим пришли виртуальные 3D-манекены (аватары и сканотары фигуры человека) [3].

Далее полученный результат можно преобразовывать в специальных программах для 3D-проектирования. Можно создать как индивидуальный манекен, так и подогнать его под стандартные размерные признаки. В любом случае, аватар выйдет оригинальным [4].

Сегодня уже не надо доказывать, что внедрение как цифрового проектирования в целом, так и цифрового манекена (аватара фигуры человека) значительно снижает затраты времени и материалов при подготовке производства [5].

Ручные 3D-сканеры идеально подходят целому ряду предприятий для создания сканотара фигуры человека, превращения его в аватар для виртуального проектирования изделий и проверки качества посадки будущих изделий до начала их физического существования в виртуальном формате (аватар-изделие) [6].

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

1. Светлана Голубева. 3D body scanning from A to Z: [Электронный ресурс]. 2020. <https://www.artec3d.com/learning-center/3d-body-scanner>

2. Тюрин И.Н., Кудринский С.В., Кузьмин А.Г., Соболева Л.А., Белгородский В.С. Проектирование поворотного механизма системы бодисканирования// Известия высших учебных заведений. технология легкой промышленности -2021. - №3. – с.48-52.

3. Кочеткова О.А. Макетирование в проектировании одежды, с использованием бесконтактных методов измерения.// «Технические науки – Технология материалов и изделий текстильной и легкой промышленности». – 2013, С. 1-7.

4. Виктория Залкинд. 3D технологии при проектировании одежды: новая реальность индустрии моды: [Электронный ресурс]. <https://shd.com.ua/3-d-proektirovanie>

5. Трансметалл швейное оборудование и запчасти. Бодисканеры. Что это такое?: [Электронный ресурс]. <https://www.transmetall.ru/articles/?ID=409271>

6. 3DZ. Сканер 3D: [Электронный ресурс]. <https://3dz.it/scanner/>

© Обетковская М.А., Коробцева Н.А., Кузьмин А.Г., 2022

**РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ПЕЙЗАЖА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.А. ВАСИЛЬЕВА**

Огнева С.Н.

Научный руководитель Мишачева И.В.

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

С середины XIX века в русской пейзажной живописи утвердилось реалистическое начало. Художник стремится раскрыть поэтику обыденного, воспекает красоту сельской местности, деревни. Эта новая красота противопоставляется академическому пейзажу, той традиции, с которой боролись молодые художники-демократы, но которая ещё не была изжита [1, с. 3]. В пейзажах XIX в. все больше проявляется направленность на тщательное и объективное изучение природы. Однако, параллельно с этим, и художник, и зритель ищут в пейзаже не только объективности, но и поэзии. Внутри реализма ощутимо то, что О.С. Давыдова называет «тайный романтизм передвижников» [2, с. 151-152].

Федор Александрович Васильев (1850-1873 гг.) за свою недолгую, но яркую и плодотворную жизнь создал произведения, восхищавшие таких творцов, как Илья Репин, Иван Шишкин и Иван Крамской. С детства ощутив всю трудность жизни, в своём искусстве Васильев демонстрировал тонкое, чуткое понимание окружающего мира, русской природы.

И.Н. Крамской, который с особым трепетом и любовью относился к Васильеву, так писал о нем: «Ему было суждено внести в русский пейзаж то, чего последнему не доставало и недостает: поэзии при натуральности исполнения» [3, с. 95]. Реалистичное движение, о котором упоминалось ранее, не могло в полной мере раскрыть суть жанра: природа – это что-то большее, чем просто окружающие человека декорации. Она волнует душу, она – живая. И Федор Васильев понимал это, разбавляя реальность своих произведений некоторыми романтическими чертами. Лиричность его работ чувствуется как в картинах, так и в рисунках.

Рассмотрим рисунки, представленные на проходящей в Третьяковской галерее в октябре 2022 г. выставке «Мастера Возрождения. Реставрация графики». Первый из них – «Восход солнца. Мужская голова. Три наброска» 1867-1868 гг. (рис. 1).





Рисунок 1 – Ф. А. Васильев. «Восход солнца. Мужская голова. Три наброска». 1867-1868 гг. Бумага, графитный карандаш, растушка. ГТГ, Москва.

Перед нами изображение небольшого «островка» деревьев в открытом пространстве полей. Вокруг лишь слегка намечены кусты и трава. На первый взгляд может показаться, что погода хмурая, сверху плывут тяжелые пушистые облака, а траву будто бы треплет ветер. Но в правом верхнем углу изображены выходящее из-за темного пятна светило. Лучи его настолько мягко и аккуратно намечены на рисунке, что кажется, будто бы свет действительно струится, нежно спускается на землю. Художнику удается запечатлеть тот трудно уловимый момент, когда природа будто бы замерла, и вот уже она пробуждается, а солнце приходит будить все вокруг. Это то, что И.Н. Крамской полагает важным отличием в подходах учителя И.И. Шишкина и ученика Ф.А. Васильева. У первого – познавательная точность и рассудочность, а у второго – поэтическая лиричность [4, с. 153].

Следующий рисунок, который хотелось бы рассмотреть – «Пристань» 1867 г., собрание ГТГ (рис. 2).



Рисунок 2 – Ф.А. Васильев. «Пристань». 1867 г. Бумага, графитный карандаш, растушка. ГТГ, Москва.

Объемные, пышные облака распластались по всем небу. Все как будто застыло в ожидании: лодки, оставленные людьми, пустуют на берегу, вода спокойна, ее не волную порывы ветра, будто время здесь застыло и давно никто не тревожит изображенное место. Кажется, что из всех рассматриваемых работ эта наиболее близка к тому реализму, который активно развивался в середине XIX века, с его рациональной трактовкой форм окружающей среды. И все же эти объемные, словно из ваты облака, выступающие из глубины картины, дают то эмоциональное впечатление, о котором говорилось ранее. Они – единственная вещь на рисунке, которая не застыла, а лишь продолжает медленно течь по небу.

Совсем по-другому, нежели в композиции «Пристань», изображено небо на рисунке «Пруд» 1867-1868 гг., собрание ГТГ (рис. 3).



Рисунок 3 – Ф.А. Васильев. «Пруд». 1867-1868 гг. Бумага, графитный карандаш. ГТГ, Москва.

На рисунке, в окружении кустов и деревьев, изображен заросший пруд. Через него протянут мост, на нем виднеется женская фигура. Васильев использует очень энергичную штриховку, которой обозначены и темная густая крона деревьев, и трава, разросшаяся в пруду. На этом рисунке облака отсутствуют – лишь небрежными линиями очерчены объемы, а некоторые участки неба затемнены все той же штриховкой, которая у художника приобретает вид совершенно невесомый и воздушный. Штрихи, используемые при рисовке растительности – четкие, темные и графичные, а те, которые оттеняют небесное пространство, переходят в дымку и туманность.

Глядя на этот рисунок, на ум приходит картина Ф.А. Васильева «Перед дождем» 1870-1871 г. из ГТГ (рис. 4).



Рисунок 4 – Ф.А. Васильев. «Перед дождем», 1871 г. Х., м. ГТГ, Москва.

Автор статьи не нашел упоминания о доказанной связи между рисунком и картиной, но по композиции они кажутся схожими. Перед нами все тот же пруд с мостом, на котором стоят уже две женщины с гусями. Взлетает стая птиц, предчувствуя беспокойное настроение стихии.

На картине, так же, как и на рисунке, над мостом нависает могучие кроны деревьев, ветви которых гнет ветер. Очень тонко передано состояние природы: художник все так же использует дымчатость в изображении неба, мы видим не отдельные объемы тяжеловесных грозовых туч, нависающие над селением, а сплошное полотно облаков, где преддождевое состояние показано исключительно игрой цвета и света. От светлого участка, согретого последними лучами заходящего солнца, к все более темным и глубоким оттенкам идет движение слева направо, уводя взгляд вглубь.

Картина «Перед дождем» необычна своим интенсивным колоритом. Темно-свинцовое небо образует некую темную подложку, фон, по контрасту с которым и ярко-рыжие листья деревьев, рубаха мальчика, белые платья женщин и гуси звучат еще выразительней и живей.

Здесь использованы любимые приемы Васильева, к которым он обращается на протяжении всего творческого пути. Можно выделить черты, которые созвучны романтизму первой половины века. Это, во-первых, четкое построение композиции и ее законченность, что придает ощущение «картинности» даже рисункам и этюдам мастера. Во-вторых, это передача и использование света «для решения атмосферных задач не свето-теневым, а декоративно-цветовыми средствами» [5, с. 35]. В-третьих, его любовь к пограничным состояниям в природе, когда она ждет чего-то, что вот-вот непременно случится, произойдет эмоциональный перелом и сменится настроение. Бесспорно, прослеживается и реалистическая устремленность художника, воспевающего поэзию не величественного и необычного (романтизм первой половины века), но самых простых вещей. И все же в лирике изменчивого света ощутимы отголоски романтизма, которые шли вместе с натуралистической, повествовательной передачей деталей пейзажа.

Ф.А. Васильев, как и И.И. Шишкин, стремится к целостности картины, пытается уйти от ряби и пестроты [4, с. 155]. Но одно только реалистическое воспроизведение деталей не может удовлетворить Федора Александровича в полной мере. Целостности он достигает при помощи особого внимания к световым эффектам, передаваемым цветовыми рефлексами в живописи, тонкими градациями тона в рисунке. Такой подход показывает внимание художника к наследию романтизма, к его тонкому и элегическому варианту.

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

1. Кривонденченков С. В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблема формирования и пути развития: дис. канд. искусств. наук: 17.00.04.– СПб., 2000.– 400 с. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/russkii-peizazh-serediny-xix-veka-problema-formirovaniya-i-puti-razvitiya> (дата обращения 25.10.2022)

2. Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – М.: БуксМАрт, 2014. – 512 с., ил.

3. Письмо Н. А. Александрову от 12 августа 1877 года / Крамской И. Н. Письма в 2-х томах. Т. II, Л. – М.: Искусство, 1937. – 95 с.

4. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII-начала XX века. История. Проблемы. Художники. Исследования. Очерки. М., «Советский художник», 1986. – 304с., ил.

5. Вступ. статья и подготовка писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. – М.: Изгоиз, 1937. (Ленинград, тип. им. Ив. Федорова)–244 с. ил.

© Огнева С.Н., 2022

## ПРАКТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА КОМПЛЕКТА ДЕКОРАТИВНЫХ ВАЗ «ЛЕСНОЙ ДОМ» В ТЕХНИКЕ ГУТА

Афиногентова А.В., Одинцова Н.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», Москва*

В статье описывается разработка проектного решения и практическое воплощение в материале ансамбля декоративных ваз в технике гуты «Лесной дом».

Разбирается предпроектный анализ с обоснованием выбора темы, исходящий из традиционного способа декорирования стекла в горячей технике и практическая часть работы со стеклом. Описывается экспериментальная творческая работа и итог работы в виде готовых изделий из стекла в технике гута.

Работа над проектом велась в рамках программы третьего курса кафедры стекла РГХПУ им. С.Г. Строганова, студентами выполнялось задание по созданию комплекта в технике гуты.

Первая часть работы заключалась в предпроектном анализе по теме свободного выдувания, тихо дутых формах и методах декорирования стекла. В этой работе основное внимание исследования было обращено к периоду советского стеклоделия (рис. 1) и творчеству художников, непосредственно участвовавших в работе кафедры «Художественное стекло» в различные периоды [1]. Меня вдохновили пластика форм Любви Савельевой [2], приёмы декора Бориса Смирнова [3], грамотное выстраивание композиции сервиза Светланы Бескинской. Огромный вклад в развитие синтеза практики и теории стеклоделия внесла Галина Антонова. Именно ей принадлежит идея соединения проектной работы над гутными изделиями с их практическим воплощением на фабриках в рамках учебного задания кафедры стекла МГХПА им. С.Г. Строганова [4].

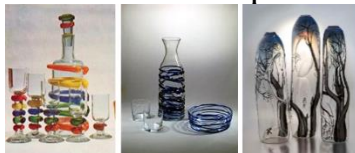


Рисунок 1 – Сбор материала к заданию по проектированию комплекта ваз в технике гутного стеклоделия. Б. Смирнов «Колбаски – кувшин и бокалы», С. Бескинская «Комплект для сока», Л. Савельева «Сокольники»

Гутными называют стеклянные изделия, приготовляемые посредством свободного дутья (без применения форм) [5]. К традиционным способам гутного декора, в частности, относится навивание стекольной

нити из дрота на сосуд. Именно на этом приеме декорирования решено было остановиться и использовать для создания образа всего ансамбля.

На этапе создания эскизов был найден образ для дальнейшей стилизации и проведения аналогий: птицы в лесном царстве. В соответствии с темой была выбрана цветовая гамма, ассоциирующаяся с лесом, весной. Сине-зелёные тона передают образ неба и кроны деревьев. Элементы гутного декора из хаотично навитой стекольной нити должны напоминать птичьи гнёзда. Украшают комплект декоративные налесты в виде стилизованных птиц.

Подача проекта была выполнена в авторской технике ручной отмывки, так как этот способ позволяет наиболее точно определить размер предметов и передать прозрачность, живость стекла в гутной технике. Последовательно были графически прорисованы все предметы сервиза, скомпонованы на планшетах 550x750мм. Для расчета объёма и уточнения габаритов предметов выполнялись вырезки в М 1:1. Графическая подача проекта выполнена на листах белого ватмана при помощи темперы, акварели (белила, сажа газовая, кобальт, голубая фц и травяной зелёный), кистей (щетина для создания градиента и синтетический флейц для размывания и смягчения границ), линеров разной толщины. В качестве трафарета использовалась монтажная плёнка и резак при создании графического эффекта на ограниченной рабочей плоскости (рис. 2).



Рисунок 2 – а) проект комплекта гутных ваз «Лесной дом»; ручная подача, 55\*150 см; б) общий вид комплекта в материале

Работа с гутным стеклом по эскизам реализовалась на стекольном практикуме в городе Никольск, Пензенской области. Симпозиум был организован для студентов МГИКА, академии А. Л. Штиглица и РГХПУ им. Строганова в сентябре 2022 года.

В процессе подготовки к работе на печи перед изготовлением комплекта проводилась консультация с мастером-выдувальщиком, совместно был утвержден способ создания ваз по выполненным ранее эскизам. Проект был скорректирован в связи с особенностями производства и навыков мастера стеклодува. К примеру, на данном производстве оказалось невозможно сделать утилитарную вазу с прилепом в виде птицы на верхнем эллипсе. Мастер мог выдуть только толстостенную вазу, соответствующую массе стекла в налесте, что значительно утяжелило бы изделие и сделало его не функциональным. При тонких стенках ваза может деформироваться при изготовлении налесты, или треснуть, от скопившегося при остывании напряжения в разных по толщине деталях изделия. Долгий отжиг (медленное остывание) предметов в муфельной печи не

предусмотрено на предприятии в течении симпозиума. По этой причине налlep в виде птицы решено было заменить на отдельно стоящие декоративные фигурки.

При работе с материалом были использованы: деревянные и металлические цилиндры для частичного выдувания в форму. Для создания цветового градиента применялась прозрачная бирюзовая хрустальная крошка на нижней части ваз и глушёная (матовая) стекольная пудра молочного, салатого и травяного цвета в верхней части изделий.

Процесс выдувания и горячей обработки проходил несколько этапов. Перед мастером на металлический пласт высыпалась пудра, создающая непрозрачный цветной градиент. Пудра насыпалась толстыми слоями в виде последовательно расположенных линий от тёмно-зелёного к светло-салатовому.

Первый набор стекла в печи прокатывался по пудре и окунался нижней частью в бирюзовую крошку. Стекломаcса прогревалась в малой печи «кукушке», сверху делался ещё один набор хрусталя для запечатывания пудры внутри стенок изделия и создания глянцевого покрытия. Далее стеклянная масса при помощи вальцов формовалась в баночку и выдувалась в деревянную или металлическую форму с последующим вытягиванием. Был использован третий вид формования ваз, при котором баночка формуется в вазу путём свободного выдувания без формы, только при помощи силы тяжести рук мастера

Разница между этими способами состоит в том, что при частичном выдувании в форму нижняя часть вазы выглядит более графичной, цилиндрической и статичной, в то время как при свободном выдувании форма более живая, непредсказуемая и покатаая. Для моего проекта было важно попробовать разные варианты выдувания ваз в материале. Это позволило определить, что изначальной задумке наиболее соответствует частичное выдувание в цилиндрические формы.

После формования тела вазы, на некоторые изделия произвольно наносилась хрустальная нить, этот декор на вазах напоминает птичьи гнезда. Нить при помощи дополнительного набора хрусталя набиралась на еще одну стеклодувную трубку.

При дальнейшем вращении на готовом изделии стекломаcса удерживалась щипцами. Толщина нити зависела от удаления и приближения к стенке вазы трубки со стекломаcсой. Чем ближе подносился источник горячего хрусталя, тем толще становилась навитая нить.

После формования и декорирования все изделия из стекла требуют медленного остывания, называющегося процессом отжига. Изделие отправляется в муфельную печь для снятия напряжения внутри стекла при помощи плавного постепенного снижения уровня температуры. По итогу это предотвращает вазы от сколов, трещин, позволяет их декорировать и

дорабатывать. Так как изделия выдутые, с небольшим заливом и не толстостенные, процесс остывания занимал около 12 часов.

За этапом остывания следовал процесс холодной обработки. Вазам необходимо было срезать колпак в верхней части, выровнять дно при помощи шайбы с алмазным напылением или абразивом, чтобы убрать дефекты от скалывания с трубки. Вазы были отшлифованы на шайбе, дистированы на алмазном станке резинкой и отполированы на войлочном круге. На стаканы нанесен узор при помощи гравировального аппарата.

Работа по проектированию и выполнению комплекта декоративных ваз в технике гуты позволила осознать, на сколько важен каждый из этапов работы художника декоративно-прикладного искусства. Знакомство с примерами отечественного стеклоделия показало, на каком высочайшем уровне было мастерство выдувальщиков и технологов, работающих на предприятиях. Так же очень важно найти и отработать метод графической ручной подачи, чтобы мастер выдувальщик смог увидеть яркий образ будущего изделия. Так же я смогла понять нюансы работы в технике свободного выдувания и выдувания в формы, как деревянные, так и металлические, удалось самостоятельно выполнить декор на вазе и ассистировать при создании собственно спроектированных изделий. Так же были освоены холодные методы доработки объектов из хрусталя.

Важность традиции преемственности поколений в передаче знаний, методик обучения работе с теорией и практикой стеклоделия, которую зародили художники и преподаватели Строгановской академии, ощущается в полной мере именно на предприятиях, когда требуется профессиональный подход к решению тех или иных задач.

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

1. С. Л. Аристова, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, «Материал-технология - форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве» стр.100-105

2. «Авторское стекло России –1990–2015» Российская Академия Художеств, 2016 г. стр.20, 24, 28,36-43,283,349.

3. «Авторское стекло России –1990–2015» Российская Академия Художеств, 2016 г. стр.8-15.

4. «Авторское стекло России –1990–2015» Российская Академия Художеств, 2016 г.,312-324.

5. «Популярная художественная энциклопедия» Под ред. Полевого В.М.; М.: Издательство "Советская энциклопедия", 1986.

6. Кошаев В.Б. «Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство» Издательство "Владос" стр. 212-214.



7. Казакова Л.В. «Коллекция стекла во всероссийском музее декоративного искусства//Искусство Евразии»- текст научной статьи по специальности «Искусствоведение», 2021 г., с. 152-163.

© Афиногентова А.В., Одинцова А.Н., 2022

УДК 74

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОСТЕКЛЕНИЯ

Одинцова Н.А.

Научный руководитель Криволапова Г.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова», Москва*

В статье рассматривается современное утилитарное остекление и новые технологии, применяемые в стеклоделии для комфортабельной жизни как отдельно взятых помещений, так и общественных пространств, и решения частных задач.

Сравнительно давно применяемой технологией служит закалённое стекло. Оно используется с середины XX века в строительстве, медицинских учреждениях, витринах магазинов, в мебельной, автомобильной и железнодорожной промышленности. Такая широкая сфера применения обусловлена прокаливанием стекла, после чего в объеме стекла возникают равномерно распределенные внутренние напряжения [1] оно выдерживает большие нагрузки и при разбивании более безопасно, т.к. распадается на кусочки с более мелкой фракцией, чем обыкновенное стекло (рис. 1).



Рисунок 1 – Закалённое стекло

На объектах, требующих повышенной безопасности, используется триплекс-ламинированное стекло, изобретённое Эдуардом Бенедиктусом, французским писателем, художником, композитором и изобретателем. Область его применения охватывает окошки кассиров, офисные перегородки, банки, транспортные средства, душевые кабины и проч. объекты (рис. 2).



Рисунок 2 – Применение триплекса для создания лестничных ступеней



Триплекс может выполнять функцию декоративного стекла, сохраняя при этом безопасность (кислотное травление, пескоструйная поверхностная обработка, нанесение различных плёнок).

По технологии изготовления триплекс делится на плёночный заливной, между двумя стёклами располагается ПВБ-плёнка для их сцепления [2].

Если рассматривать ещё более безопасное стекло, которое направлено напрямую на сохранение жизни людей, вооружения и военной техники стоит сказать о бронестекле [3], с говорящим за себя вторым названием прозрачная броня. Разработкой формулы стекла и технологией изготовления занимались М.М. Гудимов и В.М. Ерофеев, сейчас эта технология применяется во всём мире (рис. 3).



Рисунок 3 – Лобовое бронестекло кабины вертолёта Ми-24

Стоит помнить и о стекле, которое помогает людям в более бытовых ситуациях, например можно отметить смарт-стекло – это «умное» стекло, изменяющее свет и прозрачность [4]. Его часто применяют в офисных помещениях, детских комнатах, в торговых центрах, аэропортах и вокзалах, для наружного остекления зданий. Это стекло используется даже для создания инновационных выставочных пространств, его ценят за высокое качество приема передаваемого изображения и используют как проекционные экраны. Смарт-стекло выполняет функции неприкосновенности частной жизни, разделения пространств при помощи стен перегородок, создаёт инновационные возможности для дизайнерских смелых решений (рис. 4).



Рисунок 4 – Смарт-стекло.

Для наружного остекления применяют самоочищающиеся стёкла с диоксидом титана в составе. Это позволяет им под действием активного УФ-излучения разлагать органические загрязнения и затем в пасмурную погоду и ливни они смываются [1]. Вода образует защитную плёнку, а оставшиеся частицы грязи смываются с поверхности водой. Область их применения: жилые дома, офисные и общественные здания, оранжереи, световые люки и крыши, автомобильные окна (рис. 5).



Рисунок 5 – Самоочищающиеся стекла на японском автомобиле позволяют не применять дворники для их очистки.

Шумозащитное же стекло служит для объектов, требующих шумоизоляцию, устанавливается вблизи дорог, офисных помещений, жилых построек. Для него используют энергосберегающее стекло, напыление ионов серебра, пластиковые дистанционные рамы 10 и 14 мм, между которыми помещается стекло 5 мм, а затем триплекс с 7 мм толщиной.

Греющее стекло (thermo glass) делает уникальным патент, который позволяет решать нестандартные конструкторские и архитектурные задачи: от создания окон оригинальной формы с подогревом, до остекления зимних садов. Важной функцией стекла является селективность: в холодную погоду оно держит тепло, а в знойную, напротив, охлаждает, не пропуская жару внутрь помещения [4]. Обладает анти-обледенением, за счет нагревания стекла по периметру. За счёт сохранения температуры выше точки росы сохраняет окна без конденсата и подтёков (рис. 6).



Рисунок 6 – Схема строения греющего стекла

Оптическое стекло делится условно на цветное (абсорбирующие фильтры для объектива) и бесцветное (применяемое в оптике для приборов). Его отличает повышенная прозрачность. Используется в калейдоскопах, биноклях, проекторах, очках, микроскопах, прицелах оружия, перископах, телескопах, объективах и проч.

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

1. Воронцов В. М. Архитектурное материаловедение: Учебник для СПО Издательство "Лань" (СПО)
2. Тюрина С. А., Юдин Г. А. Стекла. Структура, свойства, технология: Учебно-методическое пособие. МИРЭА - Российский технологический университет
3. Кузнецов В. Г., Аминова Г. А. Новые конструкционные материалы: учебное пособие. Казанский национальный исследовательский технологический университет с. 271- бронестекло
4. Дубовенко А. Свой дом без ошибок: что нужно знать заказчику. На опыте строительства для 4000 семей. Издательство "Альпина Паблишер"
5. Сычѳв С. А., Бадьин Г. Перспективные технологии строительства и реконструкции зданий Издательство "Лань"

© Одинцова Н.А., 2022

**КОЛЛЕКЦИЯ ВЕЧЕРНИХ ПЛАТЬЕВ  
ПОД ДЕВИЗОМ «ЭЛИТАРНОСТЬ»**

Олина М.М., Герасимова М.П.

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

Влияние одежды в жизни человека играет очень значимую роль. Одежда – основной элемент нашего общества, всё время развивающийся, имеющий огромную палитру отличий, и его разнообразием богат практически любой регион мира. Выполняя свою роль, она становится частью нас, неотъемлемым атрибутом нашей идентичности.

В первую очередь, целью одежды являлась защита от климатических факторов и от внешней среды. А сейчас это больше способом самовыражения.

Исходя из этого, стала появляться мода, точнее люди выражали свой стиль через одежду и если кому-то понравился чей-то стиль, то он стал ему подражать. Сфера моды позволяет людям создать образ, выразить индивидуальность и вызвать интерес к собственной персоне. Кроме того, это способ выделиться из толпы и при этом найти единомышленников, почувствовать себя частью определенной группы, которые разделяют одинаковые взгляды на стиль в одежде.

Соответственно, костюм стал подбираться под случай, ситуацию. Например, если нужно выбрать наряд на какое-то важное событие или вечерний приём. Для этого стали создаваться специальные коллекции для особых мероприятий. И такие коллекции стали называть вечерними.

Вечерние коллекции в основном показывают высокий статус, потому что вечерние платья сделаны в элегантном стиле, с плавными тягучими линиями, иногда обтягивающими или округлыми объёмными формами. Есть понятие, что длина платья зависит от того, как поздно проводится мероприятие, т.е. чем позже по времени начинается мероприятие – тем длиннее подол. Цвет платья может быть абсолютно разным, он зависит, например, от цвета волос или глаз, но есть нечто общее – в большинстве случаев, вечерние платья однотонны.

Такие наряды идеально подойдут в любой гардероб, потому что они надеваются не постоянно, а только по особым случаям.

В качестве вдохновения для создания коллекции выбрана морская тема, потому что море и морская фауна, например, медузы, отлично сочетаются с темой вечерних платьев, а синий цвет и формы медуз придают мерцание, прозрачность, фактурность и загадочность такой коллекции. Море и морская фауна обладают чем-то завораживающим и таинственным,

возможно поэтому выбран такой источник вдохновения. Женщина на вечерних приёмах должна притягивать взгляды и быть таинственной и загадочной. Работать с таким источником вдохновения было интересно и захватывающе, поэтому источник вдохновения разнообразен и отлично отражает выбранную тему (рис. 1).



Рисунок 1 – Мудборд коллекции

После анализа выбранной темы и источника вдохновения можно было приступить к созданию коллекции. Вечерние платья надевают на приёмы, праздники, светские встречи и различные мероприятия. Значит, данная коллекция подойдет девушкам, которые не боятся быть заметными и готовы завораживать других людей.

В основе цветовой палитры коллекции использовались цвета, которые присущи морскому стилю и медузам: синие, голубые, розовые, фиолетовые, жёлтые оттенки, а также белый. Такая разнообразная цветовая палитра обусловлена таинственностью глубин моря.

У медуз можно заметить элегантные движения и формы, именно эти свойства использовались в создании структуры моделей. Это можно заметить, если посмотреть на линии платья и подол, который к концу становится более свободным и плавным, а также декоративные элементы различных конфигураций. Сложная форма медуз состоит из складок, они легли в основу коллекции, поэтому в каждой модели присутствует элемент наслаивания материала платья. Это придаёт стильность платьям, а также подчеркивает пластичность формы. Платья имеют полупрозрачные элементы, потому что медузы сами по себе прозрачны. Это придаёт пикантности, стиля и уникальности для каждой модели.

Для этой коллекции выбраны материалы, которые смогут передать все уникальные свойства медуз и морского стиля. Например, для прозрачных элементов – батист, шифон и органза, для плотных деталей – атлас и креп. Соответственно, выбор таких материалов подчеркивает и элитарность моделей. Атлас с его гладкой блестящей поверхностью отлично подходит для дорогих нарядов, гладкая материя с незаметным переплетением нитей подчеркивает красоту тела, поэтому вещи из него имеют благородный вид и достаточно высокую стоимость. Батист, с его необычайно тонким полупрозрачным материалом с мягким блеском, вырабатываемым из тончайших крученых нитей хлопка и льна, идеально подходит для полупрозрачных элементов, а также он очень лёгкий, что придает платьям своеобразную лёгкость медуз.

В данных моделях, как нигде выделяется форма «песочные часы», это сделано для того, чтобы придать утончённость образу под влиянием темы

элитарности. Также в некоторых моделях присутствуют формы трапеции, прямоугольника и треугольник, направленный вверх, что придаёт дополнительную воздушность и пышность формам (рис. 2а).



Рисунок 2 – а) эскизы коллекции; б) плакат

Также был создан плакат, чтобы можно было рекламировать и представлять коллекцию в лучшем виде (рис. 2б).

Подводя итог работе с данной коллекцией, можно сказать, что такие платья идеально подойдут для какого-нибудь приёма или известного мероприятия. Платья подчеркивают стройную фигуру и придают элегантности, а материал придает элитарный вид всей коллекции.

Вечерние платья будут всегда актуальны, потому что всегда найдется повод, чтобы надеть такое платье, будь то вечерний приём, светская встреча, или кинофестиваль. Звёзды всегда будут надевать яркие и уникальные платья, чтобы поразить всех своей красотой и выделиться среди всех участников. Изысканное вечернее платье – это настоящая драгоценность. Что может больше украсить женщину, чем сногшибательный наряд, в котором она способна почувствовать себя королевой, а вечернее платье превращает каждую из нас в очаровательное создание, от которого невозможно отвести глаз.

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

1. Валенсия, Модные платья [Электронный ресурс] – <https://www.sv-valens.ru/blog/modnye-platya/>, дата обращения 02.03.2022
2. Wikipedia, Мода [Электронный ресурс] – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мода>, дата обращения 19.03.2022

© Олина М.М., Герасимова М.П., 2022

УДК 7.036

### **СОВРЕМЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ДЛЯ МОЛОДЕЖИ В СТИЛЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО БУДУЩЕГО «КИБЕРПАНК»**

Олина М.М., Колташова Л.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Киберпанк – это стилистическое направление в кино, литературе, интерьере, одежде и других сферах жизни, основанный на фантастическом

мире будущего с новейшими технологиями и роботами. Это особая картина антиутопического мира, в которой развитые информационные технологии сочетаются с неограниченным и нерегулируемым государственным контролем за обществом, коррупцией и социальным неравенством. То есть основной идеей киберпанка является тёмное будущее, в котором человечество находится в культурном и моральном упадке. Произведения в стиле киберпанк часто поднимают вопросы грани между реальностью и виртуальностью, человеком и машиной [1].

Сам термин состоит из слов «кибернетика» – наука об управлении, переработке и связи информации, и «панк» – молодежное направление, характеризующееся антиправительственными лозунгами и провокационным внешним видом [2].

Изначально киберпанк зародился как под жанр научной фантастики в литературе. Впервые этот термин был использован Брюсом Битке в 1983 году в рассказе «Киберпанк», но он не подходил под определение данного стиля. После в 1984 году Уильям Гибсон выпустил роман «Нейромант», который стал первым произведением, написанным в жанре киберпанк, а автора стали называть «отцом киберпространства». В 1985 году в этом же жанре Стерлинг выпустил книгу «Схизматрица». Все эти книги породили волну произведений в стиле киберпанк и распространили его влияние на кино, архитектуру, живопись, музыку и моду [3].

Как жанр киберпанк представлял собой смесь научной фантастики и антиутопии. Конфликт строился на противостоянии «улицы», которую представляли хакеры и преступники, и могущественных корпораций [3].

Спустя время жанр стал изменяться и противоречить первоначальным определениям. В начале 90-ых он утратил свою популярность. Возрождение жанра началось после выхода романа «Лавина» Нила Стивенсона, где он изобразил мрачное неоновое будущее, но протестного настроения там уже не было. В начале 2000-ых жанр снова теряет свою популярность. Интерес к футуризму угас и сменился на фэнтези. Начиная с 2010 года писатели стали работать в жанре киберпанк, что дало ему новый глоток свежего воздуха [4].

В моде киберпанк представляет собой смесь футуризма и научной фантастики. Хотя футуризм в моде не новое явление, но именно элементы киберпанка становятся одними из главных трендов. В основном эти элементы используют в уличной моде.

Одежда в стиле киберпанк это уникальные вещи, выполненные в совершенно немислимых комбинациях. Основными направлениями являются: китч – креативные и яркие элементы с невысокой стоимостью; неомилитаризм – холодный дизайн без эмоций; энтропизм – противостояние роскоши и научному прогрессу; неокитч; контрасты; японское влияние – образы напоминают японского самурая или ниндзя; унисекс.



К материалам для киберпанка относятся: искусственная или натуральная кожа, ламинированные, состаренные ткани, виниловые и латексные материалы. Расцветки преимущественно черные с яркими вставками. Также используются белый и серый цвета.

В киберпанке применяются элементы в стиле милитари. Это большие карманы, цепи, многочисленные застёжки и воротники-стойки. Всё это сходно с военной экипировкой. Также дополнением к образу относятся перчатки с обрезанными пальцами, неоновые нашивки и наклейки, маски, наколенники, черные очки, ремни, расположенные по всему костюму в большом количестве, и яркая обувь – кроссовки с объемной подошвой или туфли на каблуках. Одежда в стиле киберпанк совмещает в себе удобство и достижения технологий с уникальной красотой. В итоге костюм создает немного мрачный и мистический образ человека готового сражаться в любой момент.

Изучив и проанализировав различные материалы по теме «Киберпанк», были отобраны несколько наиболее ярких представителей этого стиля из различных произведений. Каждый образ представлен в тёмных тонах, с яркими красками, как бы противопоставляя себя миру, в котором он существует. Такой эффект достигается тёмными цветами самой одежды с яркими светящимися вставками, например полосами на рукавах или воротниках. Это придаёт стилю дерзость и силу характера.

Для того, чтобы разнообразить одежду в стиле киберпанк, был добавлен русский орнамент. Эти узоры привлекают внимание своей яркостью и оригинальностью, но самое главное, что это культурное наследие нашей страны. Основным орнаментом была выбрана гжель со своим многообразием синих оттенков на белом фоне. Так же были использованы растительные красные и белые узоры.

Кроме русского орнамента в коллекцию добавлены узоры в стиле киберпанк. Это различные геометрические элементы, напоминающие материнскую плату, техно узоры в виде линий и кругов, неоновые стрелки, а также узор, напоминающий оградительную ленту. Все источники вдохновения нашли отражение в муд-борде коллекции (рис. 1а).



Рисунок 1 – Коллекция в стиле «Киберпанк»: а) Муд-борд коллекции; б, в) творческие эскизы коллекции

После анализа источников была разработана коллекция женской одежды в стиле киберпанк. Основой коллекции стал уличный стиль. В работе представлены различные элементы одежды: спортивные модели с объемной курткой и брюками с большими накладными карманами [5]. На обратной стороне куртки, на клапанах карманов и по краю изделий

добавлены яркие принты – растительные мотивы гжельской росписи. Помимо этого, на изделиях присутствуют неоновые полосы и ремни, которые кроме свечения, выполняют функцию обогрева. Дополняет образ желтая сумка и обувь на объемной подошве (рис. 1б). Второй эскиз – более женственные образы: черный плащ, шорты, поверх которых прозрачные брюки. Костюм дополнен неоновыми ремнями, растительными орнаментами белого цвета и узором в стиле техно. Необычным решением в моделях является розово-фиолетовый градиент, полосы которого выполняют функцию обогрева (рис. 1в).

Киберпанк – стиль будущего, в котором продолжается развитие технологий. Он обеспечивает комфорт, универсальность вещей и яркие запоминающиеся образы. Концепция киберпанка актуальна и понятна современному человеку [6]. Одежда в стиле киберпанк подходит всем, вне зависимости от телосложения, роста и типа фигуры, а темная цветовая гамма: преобладание черных, серых, коричневых тонов является характерной особенностью этого стиля.

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

1. Что такое киберпанк и посткиберпанк? [Электронный ресурс]. URL: <https://fanzon-portal.ru/press-center/redaction-material/chto-takoe-kiberpank-i-postkiberpank/>

2. «Бог из машины»: что такое киберпанк и в чем его шарм [Электронный ресурс]. URL: <https://live.mts.ru/lifestyle/article/chto-takoe-kiberpank-i-v-chem-ego-sharm>

3. Киберпанк в дизайне. История и вайб стиля. [Электронный ресурс]. URL: <https://vc.ru/u/1143122-bregman-ilya/421084-kiberpank-v-dizayne-istoriya-i-vayb-stilya>

4. Стиль киберпанк в одежде и интерьере. [Электронный ресурс]. URL: [https://vplate.ru/stili-odejdy/kiberpank/#h2\\_767557](https://vplate.ru/stili-odejdy/kiberpank/#h2_767557)

5. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Графика модного эскиза: Учебное пособие - М.: ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина", 2018. - 110 с.

6. Слабоусова Д.А., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И. Симбиоз современного искусства и современного костюма в модной иллюстрации. Сборник материалов II Международной научной практической конференции «мода (материалы. одежда. дизайн. аксессуары)», посвящённая Ф.М.Пармону. Москва, 05–07 апреля 2022 г., С. 348-353

© Олина М.М., Колташова Л.Ю., 2022



**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИКИ «ОРИНУНО»  
В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ**

Олина М.М., Бутко Т.В.

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

«Оринуно» – разновидность древнего искусства «оригами». Это искусство распространилось из уникальной страны – Японии. В связи с тем, что страна долгое время была изолирована от остального мира, её культура приобрела черты, сильно отличающиеся от других стран. Японцы чувствуют гармонию и красоту даже в самых малых и незначительных на первый взгляд вещах, и это умение они воплотили в искусстве «оригами».

«Оригами» представляет собой древнее искусство бумажной пластики. Хотя изобрели бумагу в Древнем Китае, складывать из неё фигурки догадались именно в Японии. Дословно с японского языка слово оригами состоит из двух иероглифов: ори, что означает «бумага» и ками, что означает «складывание». В Китае же «оригами» называют «искусством белого листа».

Где конкретно зародилось это искусство сказать довольно трудно, но возникло оно ещё в древности. Изначально «оригами» использовалось в религиозных целях, так как японские иероглифы, означающие «бумага» и «Бог» созвучны. В Японии для подношений Богам делали специальные коробочки «санбо», а для ритуального очищения использовали зигзагообразные полоски бумаги «сидэ» [1].

Со временем императорский дворец заинтересовался бумажными фигурками, и они стали использоваться в повседневных церемониях. В тот период признаком хорошего тона было владение техникой оригами. Для свадьбы складывались бумажные бабочки, которые символизировали нежные чувства невесты и жениха, а самураи на удачу обменивались бумажными полосками «носи». Вскоре некоторые мастера научились передавать тайные послания через бумажные фигурки. Они писали текст на бумаге, а после складывали из неё фигурку, и прочитать послание, не порвав ее, мог только человек, посвященный в тайну оригами.

С наступлением XIX века оригами начало обретать популярность, так как Фридрих Фребель создал образовательные учреждения и предложил использовать это искусство для развития детской моторики. К концу XIX века оригами распространилось по всему миру благодаря условным обозначениям Ёсидзавы, которые являлись своеобразными инструкциями к воспроизведению способов получения бумажных фигурок. Это сделало технику складывания фигурок намного понятнее [2].

Из искусства оригами появилось похожее искусство «оринуно». Другими словами – «оригами из ткани». На японском языке «нуно» означает ткань. «Оринуно» действует по тем же принципам складывания, что и «оригами». Из лоскута текстильного материала создаются необыкновенные трёхмерные фигуры. Есть мнение, что искусство «оригами» старше бумаги и первые фигурки возникли из искусства драпировки ткани при изготовлении традиционной японской одежды.

«Оригами» распространило своё влияние на многие сферы, и мода не стала исключением. Она переняла сложные и оригинальные формы фигурок. Особенностью стиля «оринуно» в проектировании одежды является представление аналогов бумажных конструкций на ткани с помощью специального кроя, при котором создается ощущение, будто одежда сделана из бумаги. Этот эффект достигается за счет складок, драпировок, буфов, используемых в различных деталях. Для фиксации складок используют приемы застрачивания сгибов и влажно-тепловую обработку. Элементы, полученные с применением техники «оринуно», можно использовать как часть декора деталей одежды, которые благодаря своей сложной, изысканной, гармоничной объемно-пространственной форме выступают в качестве композиционного центра или отделочных деталей, составляющих основу композиции одежды [3].

Первым использовать данную технику в одежде стал японский дизайнер Иссей Мияке. В 70-ые годы XX столетия он создал концепцию «куска ткани», которая базируется на максимально простом крое и полной свободе вариаций силуэта. Мияке любил базовые формы – круг, квадрат, прямоугольник, а также мотивы гофрирования, изгибы и складки. Основой его конструкции были сложные силуэты из простых отрезков ткани, драпированные особым образом. В 2000-ых годах он начал работать над вещами, основанными на принципах «оригами» [4].

Основными терминами «оринуно» являются: основа – изделие, к которому прикрепляют детали; модули – заготовки из ткани, из которых потом делается деталь; шаблоны – основные выкройки, которые представляют собой геометрические фигуры.

Материалы для стиля «оринуно» выбираются особенно внимательно, так как текстильный материал в отличие от бумаги хуже держит форму, а также у него есть способность осыпаться при раскрое. Традиционным материалом для использования считается шелк, так как он хорошо драпируется. Широко распространено сочетание натуральных материалов шелка, хлопка, льна с синтетическими. Цветовая гамма в стиле «оринуно» может использоваться любая, но без яркого рисунка, так как он может перебить особенности стиля.

В результате изучения философии, способов и техники оригами и особенностей его воплощения в текстильных материалах, были выбраны элементы в виде фантазийной розетки и фигурки цветка орхидеи в качестве

источников вдохновения для разработки моделей женской одежды. Выращивание орхидей в Японии считается искусством и имеет под собой философскую основу. Цветы в стране символизировали вечную жизнь. Орхидея означает «достойное и властное», поэтому в Японии её также выращивали, чтобы подчеркнуть статус и благородное происхождение, а в подарок её дарили для пожелания процветания и богатства. Образцы, выбранных элементов, выполненные из бумаги представлены на рис. 1.



Рисунок 1 – Образцы оригами, выполненные из бумаги

В соответствии с чертежами сборки выбранные элементы воспроизведены из текстильного материала плательного ассортимента (рис. 2).



Рисунок 2 – Образцы оригами, выполненные из ткани

Эти элементы положены в основу разработки эскизного проекта серии моделей женского нарядного платья. Их использование придает моделям тонкий восточный колорит, притягивает внимание сложной фактурой, позволяет выстраивать композиционные линии, формировать композиционный центр модели. Данная техника предоставляет большие возможности в области дизайна одежды.

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

1. Кобаяси Кадзуо. Японское искусство оригами. 35 моделей с 1000-летней историей. Издательство Эксмо, 2021. - 144 с.

2. История возникновения и развития древнего искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=504> (Дата обращения 26.10.22)

3. Брашева Гульмира. Стиль оригами в одежде. Публикация № ПОУ 001703. [Электронный ресурс]. URL: <https://open-lesson.net/1703/> (Дата обращения 31.11.22)

4. Руководство по истории жизни Иссея Мияке и его влиянию на моду искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://mcmag.ru/issej-miyake-istoriya-zhizni-i-vliyanie-na-modu/> (Дата обращения 2.11.22)

5. Оригами из ткани [Электронный ресурс]. URL: <http://stitch-pattern.narod.ru/index21.htm> (Дата обращения 3.11.22)

© Олина М.М., Бутко Т.В., 2022

## ИСТОРИЯ ФОРМЫ ОБМУНДИРОВАНИЯ ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ПОЛКА

Опарина Н.А., Третьякова А.Е.

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

С появлением постоянной армии возникает потребность в единообразной унифицированной военной формы, как знака идентичности видов войск внутри армии и на батальях для различения своих и вражеской стороны. Первыми были стрелецкие полки, которые отличались между собой по цвету элементов одежды (обшлаги, сапоги, шапки и пр.). Тогда же появилось понятие и парадной формы. Петр I внес радикальное изменение в виде постоянной униформы с четко прописанными обязательными требованиями к каждому элементу формы в зависимости от чина и рода армии.

Примерно в 5,3 км от Кремля, на реке Яузе более трехсот лет тому назад существовали два села – Семеновское и Преображенское (сегодня район Колодезной улицы в Москве). В этих местах располагалась «потешные войска» молодого Петра I. Название полков было связано с этими селами – Преображенский и Семеновский, впоследствии ставшими элитными российской армии.

Преображенский полк создан в 1691 году и позднее стал основой лейб-гвардии Российской империи, в которую солдат и офицеров Петр отбирал лично [1].

Формирование Преображенского и Семёновского полков тесно переплетается с зарождением российской гвардии. По данным из исторической энциклопедии Минобороны России, русская гвардия получила боевое крещение в Северной войне 1700-1721 годов [2]. В сражении под Нарвой в ноябре 1700 года два гвардейских полка – Преображенский и Семеновский – в течение трех часов сдерживали атаки шведов. Их стойкость спасла российскую армию от полного разгрома. За этот подвиг преображенцы и семеновцы были удостоены нагрудного знака отличия с надписью: «1700 г. 19 ноября». Так же появилась легенда о том, что красные чулки гвардейцев были пожалованы им в качестве элемента формы за то, что они «стояли по колено в крови» под Нарвой [3].

Первые гвардейские полки состояли каждый из двух фузилерных (стрелковых) батальонов и роты grenадер – новый для российской армии вид тяжелой пехоты. Grenадеры помимо обычного пехотного вооружения были вооружены еще и ручными гранатами. Отличительной чертой обмундирования grenадер станет их головной убор – grenадерка. В отличие

от широкополой треугольной шляпы, она не мешала при метании гранат перекидывать ружья на ремне через голову за спину.

В 1698 г. в пехотных полках российской армии введено единое обмундирование – «венгерское» платье: кафтан с расширяющейся к низу юбкой, застежкой из пуговиц и накидных петель был сшит по образцу венгерского доломана. Под него надевалось платье, также «венгерского» кроя. Головной убор – шапка в форме суконного колпака с меховым околышем.

У Преображенского полка кафтаны были зеленые с обшлагами красного цвета. Сукно для пошива формы привозили из-за границы. Поэтому часто расцветки военной одежды не всегда правильно выдерживались. Все зависело от того какого сукна было больше завезено. Порой вместо зеленого камзола шили красный [4].

В 1702 году «венгерский» фасон кафтана был заменен на западноевропейский. В комплект нового обмундирования входили: треугольная шляпа или суконный картуз, кафтан, камзол, рубашка, галстук, штаны, епанча. Первыми новую форму получили гвардейские полки. Устанавливаются единые цвета для мундиров полевой пехоты – зеленый с красным прибором. Мундиры Преображенского полка сохраняли свое цветовое решение на протяжении всего своего существования [5].

В 1719 г. вновь учрежденная Государственная Военная Коллегия подчинила одежду и вооружение всех войск постоянным правилам и до самого 1732 г. состав армии обмундирование остаются почти те же: это была эпоха преобладания мундира шведского типа. В 1762 г. введены изменения русского мундира на «пруссский манер», впервые появляются аксельбанты.

1783 г. – начало «потемкинской» реформы обмундирования русской армии. Утверждены новые таблицы мундирных и амунических вещей. Вводятся фетровые каски, короткие и широкие куртки, длинные и просторные шаровары, круглоносые сапоги с мягким коротким голенищем.

Покрой военного мундира офицеров не отличался от мундира для нижних чинов. Единственное отличие формы унтер-офицерской от солдатской – золотой галун узкой формы, проходивший по обшлагоу кафтана и шляпы. Галун же на офицерской форме высшего ранга был шире, пуговицы позолоченные, качество сукна лучше. Офицеры надевали галстуки белого цвета [6]. На шляпах присутствовали плюмажи из красных и белых перьев. Также офицерам полагались особые шелковые шарфы, из красной, синей и белой полосы. У штаб-офицеров на шарфах были золотые кисти, а у обер-офицеров – серебряные. Шарфы перекидывали через правое плечо. В снаряжении сержантов и каптенармуса входила алебарда, фурьер должен был иметь фурьерский ротный знак, на котором был обозначен полк и номер роты.

Шпаги офицеров имели вызолоченные эфесы и наконечники. Португезя для шпаги обшивалась золотым галуном. В строю, офицер должен был держать протазан – черное древко с прикрепленным к нему золотым изображением Андреевского креста. На верхнем конце протазана, под копьем крепились кисть: золотая – для штаб-офицера, серебряная – для обер-офицера. Обязательным атрибутом полка регулярной армии были барабаны, трубы, флейта и литавры. Свою особую форму музыканты получили намного позже [7].

После Октябрьской революции (1917 г.) в связи с ликвидацией царской армии Преображенский полк был расформирован.

Современная история преображенцев началась с момента возникновения 154-го отдельного комендантского полка, который сформировали в конце 1979 года. Полк подчинялся военному коменданту города Москвы и размещен в Лефортовских казармах. Его основой стал 99-й отдельный комендантский батальон и 1-я отдельная рота почетного караула. Почетное наименование «Преображенский» полк получил весной 2013 года, когда Президентом Российской Федерации был подписан соответствующий указ. На сегодняшний день в состав полка входят два комендантских батальона, которые имеют в своем составе несколько рот, батальон почетного караула, автомобильную роту и роту обеспечения, а также группу разминирования и оркестр. На торжественных мероприятиях одевается парадная форма образца XIX века, отдавая тем самым дань уважения подвигам и славному прошлому Преображенского полка [8].

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

1. История лейб-гвардии Преображенского полка. Т.1. / сост. П.О.Бобровский. - СПб., 1900.
2. <https://encyclopedia.mil.ru/encyclopedia/history.htm>
3. <https://tass.ru/armiya-i-opk/13053933>
4. Керсновский А.А. История русской армии: в 4 ч. Ч. 1. - Белград, 1933.
5. Норцов А.Н. Эволюция мундира и знамени русских войск в XVIII и XIX столетиях: краткий обзор. - Тамбов, 1916.
6. Петровская бригада: полки лейб-гвардии Преображенский и Семеновский, 30 мая 1883 г. - СПб., 1883.
7. <https://forma-odezhda.com/encyclopedia/uniforma-lejb-gvardii-preobrazhenskogo-polka/>
8. <https://yunarmy.ru/for-you/training/istoriya-i-traditsii-preobrazhenskogo-polka/>

© Опарина Н.А., Третьякова А.Е., 2022

## МОДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СПОРТИВНОГО СТИЛЯ

Ордынец Р.О., Муракаева Т.В.

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

Спортивный стиль в последние годы стал крайне востребован как в мужской, так и в женской одежде. Но этому направлению моды пришлось неоднократно доказывать свою значимость. Чтобы понять, что же такое спортивная одежда, необходимо дать определение понятия «спортивный стиль». Спортивный стиль или спортивная мод (Sportswear) – направление в моде, для которого характерны практичность, функциональность, свобода движения. Вещи в спортивном стиле шьются, преимущественно из экологических материалов, обувь комфортная, без каблуков, на танкетке или низком устойчивом каблуке [1].

Есть и другое определение: спортивный стиль – свободная, не стесняющая движения одежда, предназначенная для повседневного ношения и для отдыха [2]. То есть можно смело утверждать, что основным отличием спортивной одежды является, конечно, удобство. Она призвана обеспечивать комфорт в повседневной жизни. Только на первый взгляд может показаться, что спортивный стиль – это исключительно то, что используют люди, занимающиеся спортом.

На самом деле это понятие крайне многогранно и было бы неправильно считать, что одежда спортивного стиля создается для спортзала или пробежек на улице. По стилю данная одежда, конечно, похожа на форму, но, по сути, таковой уже давно не является. Спортивная одежда – это специальная экипировка. Изготавливается она из специальных материалов по особым технологиям, и в повседневной жизни может быть не только неуместной, но и неудобной.

Вещи же спортивного стиля (в отличие от спортивной формы) несут отпечаток модных тенденций, имеют разнообразный декор и, наконец, сочетается с предметами других стилистик [3].

Рассмотрим основные критерии спортивного стиля. Конечно же это цвет, специфические детали, особенности кроя, аксессуары, но все это должно сочетаться с внешней привлекательностью, несомненно комфортом, ну и самым простым – ощущаемым чувством свободы. Все эти составляющие являются важными, когда мы говорим о спортивном стиле в одежде. Как уже было сказано, спортивный стиль обладает многообразием модных направлений. На основании анализа спортивного стиля в одежде можно выделить следующие направления, которые активно используются в современном дизайне: спорт-кэжуал или спортивный урбанизм,

спортивный эlegantный, спорт-шик или спорт-кутюр, спорт-сафари, спортивный деловой костюм, спорт-милитари, спортивно-морской стиль, спортивно-джинсовый стиль, спортивно-романтический стиль. Все стили по-своему уникальны, поэтому каждый самостоятельно решает, какой именно образ ему создать, опираясь на личные предпочтения и характерные черты каждого из стилей:

спорт-кэжуал: универсальность, комфорт, разнообразие, неформальность, что обеспечивается свободным кроем с функциональными деталями, использованием спокойных цветов;

спорт-шик: многослойность, сочетание различных фактур, комфортность, непринужденность и расслабленность;

спортивный эlegantный: внимание уделяется цвету, акцент на деталях, сдержанные, приглушенные, натуральные цвета, гармоничные комбинации вещей, универсальность, эlegantность с долей формальности;

спорт сафари: практичность в сочетании с удобством, натуральная цветовая гамма, дышащие ткани, легкая небрежность, накладные детали;

спортивный деловой: нестандартные сочетания элементов спортивного и делового костюма, комфортная расслабленность, разбавленная строгость, опрятность и ухоженность, умеренность в аксессуарах;

спорт милитари: наличие военных деталей, цветовая гамма в военных оттенках, камуфляжная текстура, комфорт;

спортивно-морской стиль: простой крой, свобода, морская палитра-бело-синяя и бело-черная, удобная функциональная одежда, морские принты;

спортивно-джинсовый стиль: практичность и удобство, цвета, отделка, материалы-деним и подобные материалы;

спортивно-романтический стиль: нестандартные сочетания, прозрачность, пастельные оттенки цветов, женственность.

Рассмотрим подробнее особенности этих направлений.

В моделях стиля спорт-кэжуал (рис 1а) комфорт, расслабленность и непринужденность создается за счет использования футболок, джинсов, лонгсливов, имеющих удобный, не стесняющий движения крой, а также кроссовок, обеспечивающих удобство. В представленных моделях использованы спокойные, выдержанные тона.

Для выражения направления спортивный эlegantный (рис. 1б) использованы жакеты, пальто, брюки, которые придают образу эlegantность и формальность, гармоничное сочетание с кедами придает некоторый спортивный акцент. Внимание сосредоточено на деталях: карманы, манжеты, аксессуары и т.д. Тона без ярких акцентов обеспечивают непринужденность образа.

Модели в стиле спорт-шик или спорт-кутюр представлены простым и практичным образом, который создается за счет футболок, при этом



деловые брюки вносят в стиль элегантность и строгость, а также элемент сочетания различных предметов. Гармоничное сочетание цветов подчеркивает элегантность образа.



Рисунок 1 – Примеры направлений спортивного стиля: а) спорт-кэжуал; б) спортивный элегантный; в) спорт шик

Стиль спорт сафари представлен в моделях (рис. 2а) свободными брюками и рубашками, которые крайне практичны в сочетании с кедами и создают удобство и легкую небрежность, юбки чуть выше колена, карманы различных форм и размеров так же подчеркивают практичность стиля. Тона в данных изделиях стиля сафари спокойные, природные: хаки, оливковый, светло-серый, экрю.

Для моделей в стиле делового спортивного костюма (рис. 2б) характерны классические брюки и пиджаки в сочетании с кроссовками, при этом традиционная рубашка заменяется водолазкой или строгой футболкой. Все это придает образу комфортную расслабленность, опрятность и ухоженность. Цветовая гамма крайне сдержанна, преобладают базовые оттенки: черный коричневый, белый, серый.

Модели направления спортивный милитари (рис 2.в) содержат сочетание стилизованных военных деталей в одежде со спортивными вещами. Брюки со свободной посадкой, рубашки из денима, тренчкоты, жакеты с погонами характерны для данного направления. Основная особенность-обязательное присутствие элементов военной тематики и определенная цветовая гамма: тона песочные, оливковые, черные, коричневые в сочетании с камуфляжным принтом.



Рисунок 2 – Примеры направлений спортивного стиля: а) спорт-сафари; б) спортивный деловой; в) спорт милитари

Следующие представители направлений спортивного стиля представлены на рис. 3. Так спортивно-морской стиль (рис. 3а) цитирует одежду яхтсменов и включает такие предметы, как блейзеры, блузы-матроски, юбки в складку, просторные белые брюки. Тона такого стиля в основном синие, белые, серые в сочетании с яркими акцентами в виде золотых пуговиц. Используются «полосатые» принты.

Направление джинсового стиля представлено джинсами, рубашками, футболками, также могут быть использованы комбинезоны, кеды, джинсовые куртки, бейсболки и шорты. Стиль отличается сочетанием темного со светлым, например, голубой куртки с синими джинсами (рис 2б).

Спортивная романтика – это тренд сегодняшнего дня, смелое сочетание легких платьев с кедами, спортивных шорт из денима с легкими прозрачными блузами. Цветовая гамма спокойная, «нежная», обеспечивающая женственность.

В каждом из представленных направлений можно увидеть отражение хотя бы одного из особенных критериев, которые отличают его от остальных и позволяют выделить в отдельную категорию. Все направления имеют свою цветовую гамму, которая делает его узнаваемым, свои уникальные детали, помогающие отличать его от другого спортивного направления в моде.



Рисунок 3 – Примеры направлений спортивного стиля: а) спортивно-морской; б) спортивный джинсовый; в) спортивная романтика

Все эти направления спортивного стиля сегодня имеет огромную популярность, практически все они представлены в повседневной одежде различных представителей социума: и студентов, и мужчин и женщин среднего возраста. Даже пожилые люди сегодня стремятся следовать моде и не только благодаря выбору комфорта и удобства, но и ради красоты и стиля. Спортивная стилистика – это отражение имиджа, один из способов выглядеть моложе, энергичнее. Кроме, того такая одежда удобна и это то, что подходит всем, кому важна красота, комфорт, свобода. И чтобы всегда быть в тренде невозможно игнорировать модные тенденции, необходимо смело, но учитывая правила, сочетать различные элементы в одежде, так как красиво и модно одетый человек излучает уверенность, успех и привлекает внимание окружающих. Все это позволяет спортивный стиль.

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

1. Спортивный стиль. Дата обращения 08.10.2022 [www.casual-info.ru/](http://www.casual-info.ru/)
2. Стиль одежды. Дата обращения 08.10.2022 [wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php](http://wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php) [www.casual-info.ru/](http://www.casual-info.ru/).
3. Спортивный стиль в одежде: особенности, виды, аутфиты. Дата обращения 08.10.2022 [obliqo.ru/sportivnyj-stil-v-odezhde-foto/](http://obliqo.ru/sportivnyj-stil-v-odezhde-foto/).
4. Вега А. Книга стиля. - М.: – издательство АВТОР, 2020, 38с.

© Ордынец Р.О., Муракаева Т.В., 2022

**ИСТОРИЯ СПОРТИВНОГО СТИЛЯ В ОДЕЖДЕ**

Ордынец А.А., Ордынец Р.О.

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

Спортивный стиль одежды сегодня является крайне популярным, но прошло не мало времени, прежде чем он смог укрепиться на рынке и доказать свою значимость и удобство.

Уже начиная с 19 века, все более популярными становятся спортивные соревнования различной направленности. Спорт начинает очень активно проникать в жизнь людей и становится модным трендом. Наряду с этим приходит понимание, что для занятия спортом необходима специальная одежда, которая создавала бы комфорт, и при этом можно было бы использовать ее просто для прогулок, для активного образа жизни, во время путешествий. В 19 веке в массы начали проникать такие виды спорта, как теннис, гольф, конное поло. В этот период невозможно было обойтись без удобной одежды, но не только тем, кто активен, но и тем, кто не принимал непосредственного участия в спортивных мероприятиях, а просто хотел свободы и непринужденности. Производители одежды начали понимать, что необходимо следовать веяниям моды и создавать удобную одежду, которая помогала бы вести активную жизнь. Но, как и следовало ожидать, на самом первом этапе все спортивные новинки были обращены мужчинам, но ведь и женщины не были против активного образа жизни. В журналах того времени начали появляться первые иллюстрации новых женских костюмов, соответствующих меняющимся общественным тенденциям. Именно в этот период появилось первое курортное платье, которое, конечно же, обрело невероятную популярность и заслужило любовь всех модниц того поколения.

Первое значительное изменение в подходе к образу можно встретить в 1851 году в Новой Англии. Элизабет Смит Миллер осмелилась выйти на прогулку в бриджах, которые очень напоминали шаровары и были длиной чуть ниже колена. Эту идею тут же подхватило множество феминисток Англии и благодаря Амелии Блумер в моду начали входить шаровароподобные брюки, получившие название «блумеры», в честь их создательницы. Изменение сознания общества и кардинально изменившийся спрос привели к необходимости и производителям перестраиваться под новые модные тенденции, что, конечно же, отразилось на производстве – в моду начала входить спортивная и досуговая одежда. В этот период начинают соседствовать традиционные модели, спортивные модели и одежда для не совсем формального времяпровождения. Модные

тенденции стали совсем другими, и эти первые несмелые попытки изменить моду вели к большому бунту в мире моды.

Спорт стал новым веянием в жизни, он увлекал большое количество как мужчин, так и женщин. Именно на этом этапе в школах начинают проводиться занятия по физкультуре для девочек, что, конечно же, требует использования специальной, удобной одежды. Несмотря на то, что женщины того времени начали активно увлекаться спортивными играми, коньками, велосипедом, отношение к женской одежде было крайне настороженным. Но раз потребители требовали, производители были вынуждены учитывать интересы представителей слабого пола и меняли укоренившиеся правила. И вот уже во второй половине 19 века в обществе наметились необратимые перемены. В начале 20 века кутюрье, которые занимались «высокой модой» стали создавать одежду для спорта и отдыха. И первой активисткой, даже пропагандисткой, была, конечно же, женщина, известная сегодня всему миру Коко Шанель, именно она начала создавать женские костюмы из трикотажа, и убедила всех в том, что в свободной стране женщина может быть свободна в выборе одежды и обуви, что одежда должна быть легкой и конечно же практичной. Модный бунт не смог не затронуть и других модельеров, желающих идти в ногу со временем и удовлетворять новые модные запросы. Именно такую одежду, требующуюся на рынке, делали Эльза Скиапелли, Люсьен Лелонг, Жан Пату, Соня Делоне [1].

Вскоре изменения, вызванные новыми потребностями общества, коснулись практически всех, кто производил одежду. Начинают создаваться модели, которые отражают моду своего времени – спорт и отдых. Появлялись модельеры, создающие вещи из трикотажа и легких тканей, которые были так необходимы для прогулок, для соревнований, для пляжа.

Впервые, в 1921 году легендарная французская теннисистка Сюзанн Ленглен вышла на корт в легком теннисном платье без рукавов с плиссированной юбкой, длина которой была немного ниже колен. Дерзким автором такого новаторства был французский модельер Жан Пату, которого назвали пионером спортивно-досуговой моды. Корсеты навсегда ушли в прошлое, на смену им пришли юбки, брюки, модная спортивная одежда.

Со временем, в 1920-1930 годы, женские юбки становятся все короче, брюки – главный атрибут женского гардероба, а современные платья непременно подчеркивают стройность фигуры. Спорт стал доступен женщинам, что потребовало совершенствовать свое тело. В Париже в мире моды появляется новое имя – модельер Мадлен де Раух, которая увлекалась спором во всех его направлениях. Со временем она становится одним из самых именитых дизайнеров в моде спортивного стиля.

В 1940-е годы Энн Тейлор Бонфи создала свой первый лыжный костюм, а в 1952 году появляется известная и востребованная и сегодня марка одежды Fred Perry. Сначала под брендом Fred Perry выпускались

мужские теннисные рубашки – поло. Но пришло понимание того, что этого недостаточно, и в ассортименте компании начинают появляться куртки, платья в теннисном стиле, кеды и много иной разнообразной спортивной одежды. Появилось понятие «спорт-шик», к которому относилась одежда, создаваемая бывшими спортсменами. В первой половине 20 века дизайнеры и производители одежды разрабатывали демократичные функциональные и комфортные модели для каждого дня, адаптируя для обычной жизни вещи, считавшиеся ещё недавно сугубо спортивными, соединяя спорт и моду. Спортивная элегантность проникла и в роскошный стиль гламур, на киноэкранах и страницах популярных изданий то и дело появлялись звезды в элегантно-спортивной одежде [2].

С 1920-х по 1940-е годы спортивно-досуговый стиль становится все более популярным, это связано с развитием мирового спортивного движения – чемпионаты мира, чемпионаты Европы, олимпийские игры, общенациональные программы, нацеленные на пропаганду физкультуры и спорта, развитие спортивной журналистики.

Спортивный стиль пронизывал все сферы жизни: о нем писали, его показывали, о нем говорили, его носили. Спортивный стиль стал вечной темой, получившей дальнейшее развитие в последующие десятилетия.

В 1970-е годы стало модным соединять модели, сочетая выходную одежду со спортивной стилистикой. Например, джинсовая ткань стала использоваться в дизайне вечерних платьев. Элементы мужской моды смело переносились в женский гардероб. Именно в этот период мы впервые слышим имя модельера Ральфа Лорена, на его знаменитом товарном знаке был изображен игрок в конное поло. В 1970 годы в моде начался период джинсомании, джинсы, благодаря Ливай Строссу, становятся новым модным мировым трендом. В последствии джинсы стали неотъемлемой частью спортивного стиля.

В 1978 году американский дизайнер Кельвин Кляйн, создающий одежду в спортивном стиле с начала 1970-х, стал первым в мире представлять на подиумах и продавать дизайнерские джинсы. Настоящая революция в спортивной моде разразилась в 1980-е годы. Спортивная одежда становится именно модной. Благодаря американской актрисе Джейн Фонда невероятно модными стали лосины, кроссовки, футболки, эластичные повязки для волос, бейсболки, спортивные сумки, т.е. все то, что долгие годы использовалось лишь по профессиональному назначению и не воспринималось в качестве модного сегмента. Ну и конечно в дополнение всегда были джинсы [3].

Можно утверждать, что спорт пронизывал мир моды, он стал не просто его частью, он являлся главной составляющей успеха модных домов. В 2000-е годы спортивный стиль крепко закрепился на модных просторах, что открыло множество возможностей для желающих создавать спортивно-бытовую моду. Спорт пронизывает не только повседневную одежду, но

также откликается и в деловой, и в вечерней одежде. Модельеры смело сочетают простое и статусное, спортивное и изысканное, праздничное и повседневное.

Спорт-шик стал самым востребованным направлением в моде, и можно смело утверждать, что такие разные стили могут, порой, в удачном сочетании давать поразительный результат. Многие ведущие современные дизайнеры продолжают работать в этом направлении, создавая модный облик нового времени.

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

1. Васильев А. А. Судьбы моды.- М: Альпина нон-фикшн, 2019. – 445с.

2. Мода и спорт. Источник: URL: <https://nordski.ru/blog/moda-i-sport/> (дата обращения 05.10.2022)

3. История спортивного стиля. От бунта до модного пьедестала. Источник: URL: <https://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/54866/> (дата обращения 06.10.2022)

© Ордынец А.А., Ордынец Р.О., 2022

УДК 7.025.4

## **ПРИМЕНЕНИЕ 3D-СКАНИРОВАНИЯ В РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Орлова Д.А.

Научный руководитель Сафонов В.В.

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

Долгое время одной из главных инженерных проблем было моделирование объекта и выполнение замеров высокой точности. До настоящего времени мы и не представляли, что удастся получить максимально точное и реалистичное изображение. Все проекты создавались на картах и двумерных планах, что не совсем подходило для реставрационной деятельности. С изобретением 3D технологии лазерного сканирования возможности в этой сфере существенно выросли.

До этого момента при проведении обследования и обмеров архитектурных памятников для последующей реставрации применялся традиционный метод измерений, где использовались линейки, рулетки, рейки, отвесы, из-за которых требовался непосредственный контакт между прибором и объектом, что является крайне нежелательным или даже невозможным физически. Также данный метод является очень трудозатратным, с низкой производительностью и точностью выполняемых работ. Поэтому появления технологии 3D-сканирования облегчило работу

реставраторов. Так как больше нет необходимости прикасаться к объектам исследования и перемещать их. Чтобы получить максимально точную информацию достаточно иметь доступ к объекту со всех сторон. И в течение нескольких минут вы получите точную цифровую объемную копию объекта. При этом 3D-сканирование все же не обходится без использования обычных двумерных чертежей в реставрационной деятельности, но процесс создания этих чертежей максимально сокращается по времени.

В России данный метод уже используется, например, в Санкт-Петербургском государственном архитектурно-строительном университете на кафедре Строительных материалов в работе по реставрации объектов архитектурного наследия. Там применяют сканер Artec Eva – это самый популярный и качественный ручной 3d сканер в мире. Он идеален для быстрой оцифровки объектов среднего размера: памятников, декора, барельефов и других архитектурных элементов. С его помощью возможно перевести в компьютерный формат информацию о геометрии и цвете любого объекта размером до нескольких метров всего за 15 минут. 3D-сканеры совместимы и с ноутбуками, и с планшетами, обеспечивают до 6 часов работы, что позволяет его использовать в любых условиях. Также они обладают и другими преимуществами:

1. Высокая точность. Сканирование любого объекта производится с точностью до 0,1 мм, что идеально подходит для реставрации архитектурного декора (барельефов, консолей, статуй, капителей) лепнины, небольших памятников.

2. Захват цвета и текстуры. Сканер способен распознать и сохранять информацию о цвете и текстуре исследуемого объекта.

3. Не требует маркировки. При сканировании ArtecEva не нужно наносить на поверхность объекта специальные маркеры, нужные для сшивки сканов (как при использовании сканеров других фирм), что значительно упрощает процесс камеральной обработки данных, делая процесс удобным, полностью бесконтактным и безопасным, так как нанесение маркеров на сканируемую поверхность может навредить объекту.

4. Абсолютная безопасность. 3D сканирование абсолютно безопасно для человека, так как источником света служит не лазер, а диодная лампа, похожая на вспышку фотоаппарата. Поэтому данные сканеры используются и для создания виртуальных копий людей и индивидуальных корсетов для ортопедии и протезирования.

Ещё одним примером из реставрации памятников, является 3D-сканирование элементов Успенского собора Тульского кремля, уникального, непохожего на типичные храмы того времени здания. За 200 с лишним лет существования собор перенес немало. Что-то износилось со временем, что-то испортилось от физического воздействия, а часть фресок и вовсе была безвозвратно утеряна. Резной декор иконостаса сохранился



лишь на 30%. И так как традиционные способы реставрации резьбы по дереву очень трудоемки и требуют большого количества ручного труда, было принято решение привлечь современные технологии, в частности 3D-сканирование.

Работа началась со сканирования нескольких образцов 16 века. Резьба деревянных орнаментов была очень рельефна и имела глубокие поднутрения, поэтому простым делом это назвать было нельзя. Процесс сканирования представлен на рис. 1.

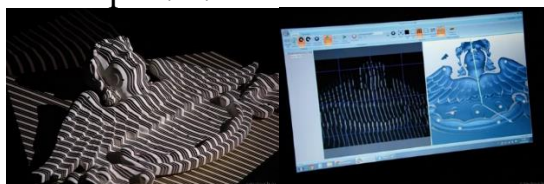


Рисунок 1 – Процесс 3D-сканирования

Имея на руках 3D-модели резьбы и других деталей иконостаса, мастера выточили заготовки из дерева и доработали их. После этого был процесс окрашивания. Но несмотря на все трудности, результат получился отличным и быстрым по времени, что устроило и мастеров, и заказчиков. Итоговый вид некоторых завершенных деталей иконостаса изображен на рис. 2.



Рисунок 2 – Детали собора после окончания всех работ

Сохранение культурного и исторического наследия – это серьезная и довольно сложная задача. Она требует большое количество человеческих и финансовых ресурсов, является очень времязатратным процессом. Именно поэтому в настоящее время 3D-сканеры широко используются по всему миру. Благодаря этой технологии производится оцифровка историко-культурного наследия: зданий, исторических памятников и объектов, которые подлежат реставрации, что помогает сократить все требуемые ресурсы.

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

1. Князева, В. П. Экология. Основы реставрации / В. П. Князева. – М.: Архитектура-С, 2005.

2. Принцев Н.А. Предпосылки применения современных технических средств в реставрационном процессе.

3. Федосеева Т.С., Малачевская Е.Л. Проблемы использования современных материалов для реставрации памятников культуры и искусства.

4. Шеина Светлана Георгиевна, Упенников Дмитрий. Константинович Современные технологии, приборы и оборудования для трехмерного моделирования памятников архитектурного наследия.



5. Жеребятьев Д. Применение технологий интерактивного 3D моделирования для восстановления утраченных памятников истории и архитектуры на примере Тамбовской крепости.

© Орлова Д.А., 2022

УДК 74.01:74.09

## СЕМАНТИКА И ОТРАЖЕНИЕ НАСЕКОМЫХ В ИСКУССТВЕ И КОСТЮМЕ

Очинская К.О.

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

Настоящее исследование посвящено анализу образа и символики насекомых в разных исторических промежутках их отражение в искусстве и моде.

Актуальность данной темы заключается в изучении отражения значения насекомых в разных временных рамках и народах.

Целью данной работы является выявление наиболее распространенного образа насекомого и его значение через исторический обзор и отражение в костюме.

В исследовании были поставлены следующие задачи: сравнить семантику насекомых в разные исторические промежутки и выявить наиболее распространенный образ в искусстве, проанализировать отражение насекомых в костюме.

Во многих культурах насекомые несут свое особенное значение и находят отражение в творчестве многих культур. С древних времен люди присваивали насекомым роли в религии, а в дальнейшем и в искусстве. Их строение и внешний вид вдохновляли на создание неординарных вещей, а их символика отражала идею художника. Это могли быть ювелирные украшения, модели одежды и даже фотографии принося сакральное значение, а иногда сами насекомые становились частью картины или элементом наряда.

В Древнем Египте считалось, что жуки-скарабеи повторяли путь солнца. Они считались символом Хепри – бог восходящего солнца, творец мира и демиург. Украшения со скарабеями носили все сословия, так как он символизировал большую жизненную силу. Его изображение можно встретить на кольцах, браслетах и ожерельях. Во времена ренессанса самыми распространёнными насекомыми становятся муха и бабочка – символы грязи и чистоты. По библии мухи несли негативный характер, они разносили болезни, были вестниками зла. В картинах ренессанса зачастую

можно встретить прекрасный цветок, на котором сидит муха, как бы оскверняя его своим присутствием, или же сидящая в углу картины. Бабочка, наоборот, позиционирует позитивное значение – человеческая душа в божественном мире, легкость и грация, также бессмертие. Изображая ее на фоне цветов, фруктов (слива) или пера тоже придавали значение – красоту и долголетие. А трансформация гусеницы в бабочку несет символ перерождения. В 18 веке у христиан трансформация гусеницы была связана с земной жизнью и переход в рай, где человек представлял гусеницу, кокон бабочки как гроб и бабочка как душа, вознесшаяся на небеса. В период постмодернизма ее образ проскальзывал в творчестве Ван Гога. В своих письмах Эмилю Бернару он писал, что возможность заниматься живописью не более сложное и поразительное, чем трансформация бабочки. Так же он видел в метаморфозах насекомых надежду и олицетворение возможностей людей на других планетах. Ван Гог сравнивал жизненный цикл бабочки с судьбами жриц любви. В работах Сальвадора Дали также можно встретить бабочек, к примеру, Триумф любви 1978 года. Картина «Влюбится и разлюбить» 1991 года автора Дэмиена Херста олицетворяет жизнь и смерть, романтику и жестокость. В его работах бабочка становится символом неизбежности смерти. У Джеймса Кристенсена она становится символом воспаряющей души – ангелов. Позднее ее образ в современном мире становится символом изменения климата. «Ребенок бабочка» (2015 г.) художника Йинка Шонибаре стал отражением климатического кризиса в современном мире. В моде бабочки появляются в середине 19 века, под волной развития интереса к этимологии. Их использовали как аксессуары для волос, броши. На рубеже 19-20 веков создаются костюмы с формой бабочки. Мода на это насекомое пошла благодаря костюму Лойе Фуллер в танце «Серпантин». Из-за особой конструкции платья танцовщица могла превращаться в бабочку или цветок. Ее образ стал символом эпохи модерн. В 2014 году Жан-Поль Готье создает коллекцию, сочетающую с себе баланс искусства и комфорта. Образ бабочки проскальзывает в каждой модели либо силуэтом, либо самой формой. Главной звездой показа стала Дита фон Тиз в платье с корсетом с прозрачными крыльями. Бибиан Блю создает целую коллекцию из 11 нарядов на основе крыльев бабочки, как олицетворение женственности.

Стрекоза так же, как и бабочка олицетворяет регенерацию и бессмертие. Хотя в некоторых странах она приобретает другое значение. У индейцев она была символом вихря, быстроты и активности, в Китае – слабость, не стабильность и лето, а в Японии – ненадежность и безответственность. В христианстве стрекоза символизирует Люцифера (дьявола). На картине Мадонна с младенцем (Мастер святого Эгидия, 1500-е года) младенец Иисус держит в руке стрекозу, как символ победы над нечистой силой. Изделия в форме стрекозы часто использовались в древнем Китае и Японии как обереги для воинов.

Жук-олень в христианстве олицетворял образ Христа, как покровителя все живого и спасителя. Его изображение можно проследить на картине Альберта Дюрера «Поклонение волхвов».

Символом удачи во множестве стран считается божья коровка, а количество пятнышек на крылышках тоже имеет свое значение. Образ сверчка можно встретить в сказках как совесть, а также он символизирует удачу, мужество и тепло. Трудолюбие олицетворяет муравей и пчела. Пчела в древней Греции была символом Артемиды. В период христианства она олицетворяла тленность жизни и начало болезни. В период правления Наполеона пчела стала символом королевской семьи, так как в перевернутом виде была похода на лилию и воплощала в себе бессмертие и возрождение. Трудолюбивый муравей часто появляется в сказках. К примеру, басня И.А. Крылова «Стрекоза и Муравей». Образ муравья проскальзывает в коллекции весна-лето Тэрри Мюглера 1997 года. Скорпион несет негативную семантику – смерть, насилие, месть, но в Японии – мудрость, но изображение его со цветком будет символом любви.

Пауки были символами злых помыслов, интриг и разврата. Образ паука можно проследить в работах Одилона Редона. Чуть позднее образ паука становится символом борьбы со своими страхами, как на работах Трэви Луи или преобладают особый смысл для художника. Например, девятиметровая скульптура паука («Матан») Луизы Буржуа, где она олицетворяет маму автора, которая как паук ткала гобелены в своей мастерской и защищала семью.

На основе исторического и сематического анализа образа насекомых в искусстве и моде можно сделать вывод, что в разных культурах и временных отрезках бабочка является одним из распространенным символом и образом в искусстве. Ее семантика в разных временных промежутках остаётся неизменным. Многие дизайнеры вдохновлялись крыльями, ее расцветкой и формой для создания различных объектов искусства.

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

1. Соколов М.Н. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002, с. 110-116

2. Ващенко А. Символическое и ритуальное значение насекомых, – URL: <https://afroart.ru/>

3. Гольский И.А. Образ бабочки как квинтэссенция символической реальности // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля / М-во культуры Ом. обл.; ООМИИ им. М. А. Врубеля; науч. ред. Ф. М. Буреева. - Омск: ООО «Издательский дом "Наука"»; Изд-во ОмГПУ, 2009. – 186 с.: ил. – С. 39-44.

4. Настюк Е. На крыльях и ползком: бабочки и жуки как символ в искусстве– URL: <https://artchive.ru/>

5. Графова Е.О. Образы женщин- цветов, женщин бабочек в художественном опыте искусства Италии и Франции Эпохи Модерна.

© Очинская К.О., 2022

УДК 747

## ДИЗАЙН СОВРЕМЕННЫХ ЖИЛЫХ ИНТЕРЬЕРОВ В ЭКОСТИЛЕ

Авилкина А.В., Рыбаулина И.В.

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

Природные мотивы, мягкие переливы цвета, «живой» декор создают в доме ощущение покоя и уюта. У такого направления дизайна есть название – экостиль в интерьере. Его выбирают люди, которые хотят забыть о городской суете, царящей за пределами квартиры, так как комнаты наполнены теми ощущениями, которые человек испытывает, оставшись наедине с природой [1].

Экостиль сложно с чем-то перепутать – настолько он самобытный, живой и творческий. Основными признаками данного стиля являются:

цветовая гамма из природных оттенков: бежевого, коричневого, зеленого, синего, песочного [7];

в качестве элементов декора используют растения, деревянные аксессуары, статуэтки из камня, ракушки и др. [3];

применяют натуральные отделочные материалы и текстиль из натурального сырья;

пространство должно быть свободным, не перегруженным предметами мебели или декора;

наличие хорошего освещения. Днем в комнатах должно быть много естественного света. По вечерам можно компенсировать недостаток солнечных лучей настольными и напольными лампами, бра, люстрами.

Экостиль – направление, где особое внимание уделяют материалам. Рассмотрим основные материалы, которые наиболее часто применяются в интерьерах, выполненных в экостиле, и с помощью которых дизайнер формирует визуальный образ пространства:

дерево – лучше использовать в отделке натуральную древесину. Естественные узоры выглядят красивее, чем принты;

стекло – этот материал подходит в качестве вспомогательного – в комнатах отлично смотрятся перегородки и полки из стекла;

камень – гранитная, мраморная плитка подойдет для отделки пола и стен;

кожа – материал прекрасно смотрится на мебели в качестве обивки, но им можно отделывать и стены. Обитые кожей стеновые панели смотрятся стильно и сдержанно;

ткани – предлагаются шторы, подушки, покрывала, изготовленные из льна, хлопка, джута, шерсти или шелка;

металл – применяется в виде вспомогательных элементов декора.

Дизайнеру важно понимать, для кого создается тот или иной интерьер. Интерьеры в экостиле приходится по вкусу людям, которые вынуждены много времени проводить в городской суете. Природные мотивы помогают стабилизировать эмоциональное состояние и расслабиться [10].

Также экостиль часто выбирают так называемые экспериментаторы. Они устают от обильного декора и стремятся к аскетичности. Тем более, что нетипичные направления дизайна интерьера всегда популярны.

Следует отметить, что у любого стиля есть свои достоинства и недостатки. Экостиль не является исключением.

К основным достоинствам относятся следующие факторы:

положительное влияние на настроение. Приглушенные природные тона, сдержанный декор, свободное пространство – факторы, дающие ощущение расслабленности;

безопасные материалы. В комнатах всегда будет замечательный микроклимат, ведь отделка натуральная, а значит никаких токсичных веществ;

возможность экспериментировать. Можно разбавить декор в экостиле эксклюзивными элементами, которых точно нет больше ни у кого.

Экостиль будет выглядеть органично, если все элементы интерьера подойдут друг к другу, как кусочки пазла.

Таким образом, экостиль в интерьере сегодня – это популярное направление дизайна, подходящее для тех, кто любит и ценит природу. Экостиль интерьера подойдет практически для каждого, ведь вариантов применения основных черт такого дизайна огромное количество. Как бы то ни было, дом, квартира или комната в таком экологичном стиле будет выглядеть необычно, оригинально и практично. Экостиль интерьера дает возможность создать в любом доме островок естественной гармонии и покоя.

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

1. Архив 2005. Архитектура, дизайн интерьера, ландшафт. Автор: коллектив авторов Издательство: Файн-пресс

2. Балашов В.А. Анатомия комфорта / В.А. Балашов // Идеи вашего дома. 2008

3. Боун Э. Дизайнер интерьера / Э. Боун. – М.: Махаон, 2018. – 288 с.

4. Бентем Рольф Я. Города вытесняют деревья. // Курьер Юнеско – август сентябрь 1970г – С.56,57,58.

5. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка, 1981
  6. Жабинский А. Другая сторона искусства от самого начала до наших дней. М., 2001.
  7. Пономарева Е.С. Цвет в интерьере. – М., Высшая школа, 1995.
  8. Герасимов, Д.Б. Дизайн интерьера квартиры и загородного дома на компьютере в Arcon Home 2 / Д.Б. Герасимов. – СПб.: Наука и техника, 2008. – 256 с.
  9. Митина, Н. Дизайн интерьера / Н. Митина. – М.: Альпина Пабл., 2013. – 302 с.
  10. Жданов Н.В. Промышленный дизайн: бионика. – М.: Юрайт, 2020. – 122 с.
  11. Шокорова Л.В. Дизайн-проектирование: стилизация. – М.: Юрайт, 2020. – 111 с.
  12. Нельсон Д. Проблема дизайна. Искусство. – М.: 1971. – С. 13
- © Авилкина А.В., Рыбаулина И.В., 2022

## **УДК 74.01/.09**

### **ГЛИТЧ-АРТ: ВИДЫ И ТЕХНИКИ ПОЛУЧЕНИЯ**

Бычкова М.А., Кузнецова А.Н.

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

Глитч-арт – это название направления в современном искусстве, главными выразительными средствами которой являются цифровые и аналоговые ошибки (от английского glitch – сбой). Его особенность – непредсказуемость и случайность события, которое обязательно рано или поздно произойдет.

Впервые термин употребил в контексте поломки аппаратуры астронавт США Джон Гленн в 1962 году. Однако к тому времени художники уже не раз использовали прием цифрового бага [1].

Первый осознанный «глитч» использовал новозеландский художник Лен Лай в своем экспериментальном кино «A Colour Vox» [2], в котором покадрово была отснята яркая пленка с дефектами, нанесенным художником под музыку с поврежденной пластинки. Фильм представлял собой ничто иное, как абстрактное постоянное движение фигур, соответствующих цветом и формой настроению музыки, где не было ни людей, ни конкретных изображений. Это был эксперимент, не похожий ни на что. Затем внимание привлекла видео скульптура «TV Magnet» (рис. 1) художника Нам Джун Пайка [3]. Он считается основателем видеоарта. В 1978 году вышел экспериментальный фильм «Digital TV Dinner» [4],

созданный Джейми Фентоном и Райлем Саритским. В нем использовались аудио ошибки, а само видео было сделано за счет манипуляций с игровой консолью Bally.



Рисунок 1 – TV Magnet. Нам Джун Пайк

Вскоре термин «глитч» стал употребляться для описания ошибок в программном обеспечении, видео играх, аудио и видеоматериалах, изображениях и иных форматах отображения данных. В середине 1990-ых термин «глитч» вошел в сферу искусства как наименование жанра экспериментальной электронной музыки. Музыкальные композиции такого жанра создавались на аппаратных шумах и акустических эффектах, вызванных различными сбоями в системе. Изначально считалось, что «глитч» может применяться лишь тогда, когда ошибка является случайной из-за неверной работы оборудования или программного обеспечения. Но со временем появились способы преднамеренного побуждения некоторых из этих сбоев. Процесс берет свое название от практики, когда детские игрушки, дешевые клавиатуры и блоки эффектов специально «закорочены», чтобы создавать спонтанные и непредсказуемые звуки.

В визуальное искусство «глитч» пришел в конце XX века и в новом тысячелетии стал активно развиваться. Термин «глитч-арт» ввёл художник Энт Скотт в 2001 году для описания своих произведений. Со временем все больше художников в разных областях стали приходить к тому, чтобы вставить сбой в свою работу, используя технику под названием «databending» [5].

Цель данного исследования – проанализировать виды глитч-арта и выявить характерные приемы, используемые в нем для получения современных дизайнов, используемых в различных областях творчества.

Только в последние годы глитч-арт стал массовым. К нему обращаются при создании фильмов, клипов, игр, фотографий, инсталляций, рекламы [2].

И лишь с 2004 г стало произошло подразделение на виды и жанры [1]. Из книги Имана Моради «Эстетика Глитча», глитч был разделен на два вида: подлинный (чистый) и на подобие. Чистый глитч – это изображение с помехами и искажениями, которое мы можем видеть на экране в изображениях, кино, музыке или играх. Такие ошибки возникают непредвиденно и неожиданно вследствие физического влияния (например, поцарапанный диск или пластинка, размагниченный экран старого телевизора, плохой интернет или связь антенны и спутника). Искусство же глитч-подобия создается вручную и контролируется художником с целью

создать нечто новое и вызывающее. Произведения «глитч-арта» демонстрируются на выставках, посвящённых цифровому искусству [6].

Характерные принципы глитч-арта – это искаженное представление реальности или даже уход к полной абстракции. Этого можно добиться различными способами, но чаще всего используют техники:

пикселизация (шум, зернистость) – уменьшение разрешения изображения, из-за чего объект прекращает быть похожим на себя вблизи, но издалека можно разглядеть его характерные черты;

засвеченная пленка – эффект, при котором создается впечатление испорченной пленки – засветы, блики, тени, искажение цветов и их пропорций (рис. 2а);

мультиэкспозиция – наложение разных кадров (чаще всего с одним сюжетом) друг на друга, что также выглядит как искажение реального мира (рис. 2б);

искажение цвета – чаще всего в сторону насыщенности и яркости, из-за чего картинку очень быстро можно сделать «чересчур»;

текстуры и надписи.

Часто в своих работах художники используют несколько эффектов и техник для создания уникальной работы (рис. 2в).



Рисунок 2 – авторские работы Бычковой М.А.: а) фотография с эффектом засвеченной пленки, б) мультиэкспозиция, в) фотография с использованием различных техник.

В современном мире бренды все чаще и чаще используют глитч для своих логотипов, продукции и рекламы, а современные художники переносят «ошибки» в реальность, пытаясь физически воссоздать то, что мы раньше могли видеть только в интернете.

Благодаря распространению компьютеризации эта тенденция в искусстве начала широко распространяться и получила множество последователей в разных странах. Мир помех и ошибок изображается в их произведениях такими художниками, как Роза Менкман из Нидерландов, Рейчел Уайт из Великобритании, Даниэль Войку из Румынии и многими другими [7].

Кто-то начинает использовать глитч для обличения проблем общества, а кто-то создает нечто абстрактное и новое, отделяясь от реального мира вообще. Этот вид искусства гибок и многогранен, каждый может найти что-то свое и сказать то, что считает нужным – это сама суть цифрового искусства.



Таким образом, исследование показало, что глитч-арт – это необходимая «ошибка» современного искусства, существование которой было предопределено созданием технологий. Возможно, ее задача – показать, что совершенства человечество никогда не достигнет, всегда будут «ошибки» и «баги». И именно в них и есть что-то новое и прекрасное, что позволяет нам двигаться вперед, изучая причины появления несовершенств. На сегодняшний момент существует целый спектр возможностей их получения, что открывает широкие возможности в создании рисунков в стиле глитч-арт для дизайнеров, работающих в разных областях.

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

1. Свобода ошибаться – VM [Электронный ресурс] URL: <https://museumofdigital.art/glitch/> (Дата обращения 28 октября 2022г.)
2. A Colour Box –Len Lye (1935) [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/fOEqTwwkV3Y> (Дата обращения 21 октября 2022г.)
3. Whitney Museum of American Art "Nam June Paik: TV Magnet", web description for accession number 86.60a-b
4. Digital TV Dinner [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/Ad9zdlaRvdM> (Дата обращения 18 октября 2022г.)
5. Джейми Боултон, "Databending using Audacity Effects, " Question Something, July 26, 2012 [Электронный ресурс] URL: <https://questionsomething.wordpress.com/2012/07/26/databending-using-audacity-effects/v> (Дата обращения 18 октября 2022г.)
6. Иман Моради, Glitch Aesthetic, Web Distributable Version, 2004
7. Жагун-Линник Э.В., Глитч как выявление творческих возможностей использования программного обеспечения в современном искусстве, Дом Бурганова, Пространство культуры, Москва, 2018, №3, с.84-100

© Бычкова М.А., Кузнецова А.Н., 2022

**УДК 7.032**

### **ТЕКСТИЛЬНЫЕ ПОЛОТНА ПЕРИОДА АНТИЧНОСТИ**

Волкова А.Д., Рыбаулина И.В.

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

Создание текстиля – одно из древнейших ремесел, так как во все времена ткани играли важнейшую роль в жизни людей разных культур. По мере развития ремесла люди постепенно овладевали различными техниками изготовления полотен. Большую роль в развитии технологии и художественного оформления тканей сыграл период античности, в течении

которого появлялось множество новых ткацких станков, способов декорирования и необыкновенных по красоте и глубокой символике орнаментов.

Рассмотрим древнегреческий и древнеримский текстиль.

В древнегреческий период до XII-XI веков до н.э. создание текстиля являлось домашним ремеслом. Его изготавливали женщины разных социальных слоев. Для создания тканей разной ширины использовались как вертикальные, так и горизонтальные ткацкие станки. На вертикальном станке вырабатывались широкие ткани, которые могли достигать в ширину двух метров. Для их создания требовались две ткачихи, функции одной работницы был сам процесс ткачества, а вторая контролировала плотности ткани (рис. 1). Особенность древнегреческого станка заключалась в креплении нитей основы, которые прикреплялись к станку только в верхней части, внизу они удерживались с помощью небольших грузиков. Станок горизонтальной формы использовался для создания мелкоузорчатых тканей [1, с. 14].



Рисунок 1 – Изображение вертикального ткацкого станка на лекитосе.

Позже, в эпоху эллинизма, ткачество становится производством. Возникают крупные мастерские, в которых также работают мужчины-ткачи.

Греки очень любили эластичные, мягкие ткани, которые вырабатывались из льна и шерсти. Особенно ценилась шерсть как материал для создания одежды, идеально подчеркивающей изящество человеческого тела [2].

Начиная с IV века до н.э. в Греции начали создаваться льняные полотна, однако самые качественные льняные ткани вывозились из Египта. В этот же период появляются хлопчатобумажные, и быстро становятся одними из самых востребованных.

Украшались ткани в разные периоды по-разному. В период греческой архаики ткани богато украшались нашивными, вытканными, вышитыми гладью и крестом, и рисованными орнаментами, так как ткать узорчатые ткани на вертикальном станке было практически невозможно, а в классический период ткани создавали однотонными, разве что орнамент мог располагаться по краям изделия, в виде узких оторочек на подоле рукавах и воротах, и только в эллинистический период текстиль снова стал узорчатым.

Эллинистический орнамент был создан на основе наблюдений за природой и был стилизован в геометрические формы [3]. Это можно проследить на таких орнаментах как извилистые ритмические линии,

напоминающие волны, меандр, который вдохновлен сложными линиями берегов, пальметты, вдохновленные формами пальм и т.д. (рис. 2).

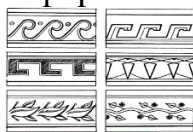


Рисунок 2 – Мотивы греческих орнаментов.

В греческом орнаменте прослеживается тенденция, которая заключается в ритмичности и расположением орнамента по горизонтали.

Активно использовались плиссировки – ткани смачивали водой и укладывали в мелкие складки.

Говоря о цветовой палитре, складывается ощущение, что ткани того времени были идеально белоснежными. Этот миф сложился из-за мраморных статуй дошедших до наших дней и не сохранивших первоначальную окраску. На самом деле греки очень любили яркие сочетания цветов и использовали широкую цветовую палитру, состоящую из желтых, красных, синих, салатовых, пурпурных и коричневых цветов. Особое внимание уделялось символике цветов. Например, шафранно-желтый был связан с положительными эмоциями и применялся для праздничных одежд, красный считался цветом воинов, коричневый обозначал траур. Гетеры носили одежду с чередующимися полосами, а черный цвет вовсе не использовался в греческой одежде [1, с. 16].

Крашение в древней Греции происходило в соответствии с традициями древних культур, и было сложным и трудоемким ремеслом. В основном для придания цвета тканям греки окрашивали пряжу перед изготовлением полотен и иногда окрашивали уже готовую ткань с помощью кипячения.

В эллинистическую эпоху применяли два вида красителей: растительные и минеральные. Например, красный добывался из киноvari или граната, белая краска изготавливалась из свинца, синий из лазуритов, желтый цвет из чистотела, фиолетовый из сока черники или шелковицы. Отдельным красителем был кошениль, который добывался из насекомых и имел малиновый оттенок.

Говоря о древнеримском текстильном производстве главное, что нужно подчеркнуть – это вклад римлян в технологию ткачества. Именно в древнем Риме была изобретена рациональная конструкция челнока [1, с. 23], который дошел до нашего времени почти в первоначальном виде (рис. 3).



Рисунок 3 – Древнеримский челнок

Особенное развитие в Древнем Риме получила технология валяния, так как такой вид производства текстиля был самым выгодным. Сукноваляние было занятием неблагородным, поэтому этим ремеслом занимались рабы. Они изготавливали сукно из шерсти, которое вначале

утрамбовывали в чанах, следом добавляли отстоявшуюся несколько дней мочу. Она использовалась как жидкое аммиачное мыло. После данных процедур убирали из ткани жир с помощью глины для более надежной свойлачиваемости. Шерсть вынимали, расстилали и били вальками, следом полотно ополаскивалась. По полотну проходились шкурой ежа, чертополохом, окуривали серой на плетеных станках и в заключении клали под пресс. В результате такой сложной технологии получалось шерстяное войлочное сукно.

В II-I веке до н.э. популярность среди текстильных материалов завоевал лен. Активное развитие и преобладание среди других видов производства текстиля получило льноткачество. Стали особенно распространены в III веке льняные туники [2].

В конце I века до н.э. в Риме стало появляться много привозного текстиля, ткани поставлялись из Египта и Греции. Главное место среди всех зарубежных тканей занимал косский текстиль (привезенный из греческого острова Кос и из Ассирии) [1, с. 25]. Косские ткани изготавливались из дикого шелка и высоко ценились так как были невероятно тонкими и прозрачными. Косские ткани были очень востребованы за счёт своего внешнего вида: такая ткань была очень легкой, чаще всего окрашивалась в пурпурный цвет, расшивалась золотыми нитями и была абсолютно прозрачной.

Ещё больше в древнем Риме ценился китайский шелк [2]. Такая ткань стоила баснословных денег, поэтому в качестве более доступного аналога в Риме производили переработанные полушелковые ткани.

Интересными роскошными экземплярами были атталийские ткани. Они были густо вышиты золотыми нитями, а иногда и полностью вытканы из тонкой золотой проволоки.

Собственных самобытных орнаментов римляне не создавали, они объединили и по-своему переработали орнаменты других народов. Поздний римский текстиль имел геометрическую орнаментацию с преобладающим мотивом ромбов, в которые были вписаны стилизованные растительные мотивы (листья дуба, плюща, аканта, лавра, букеты цветов и т.д.) [1, с. 28] (рис. 4). Узоры были вытканы или вышиты тремя яркими цветами и за счет этого ткани выглядели очень нарядно и пестро.



Рисунок 4 – Мотивы древнеримских орнаментов.

В древнеримском текстиле преобладала яркая, выразительная цветовая гамма. Самыми используемыми цветами были пурпурный, коричневый, желтый. В период империи (с конца I в. до н.э. до конца V вв. н.э.) сочетания цветов и оттенков становятся всё более роскошными и

сложными, популярными являлись сочетания светло-голубого и зеленого с белым, светло-лилового с желтым, серовато-голубого, розово-сиреневого. Также использовали одноцветный текстиль ярко-красного, пурпурного, лилового, желтого, зеленого, голубого цветов. Особенно ценилась белоснежная ткань. Самым ценным красителем был пурпурный, особенно фиолетовый его оттенок, это была самая престижная, а соответственно и дорогая краска [1, с. 27].

В заключение можно сказать, что несмотря на схожесть культур текстиль Древней Греции и Древнего Рима всё же различался. Среди схожих черт стоит выделить тип сырья, который использовался для производства тканей, самым распространённым из которых был лен и шерсть, а среди более высших социальных слоев самыми востребованными материалами считались тонкие, эластичные материи, изготавливавшиеся из шелковых нитей и хлопка. В текстильном орнаменте обеих культур предпочтение отдавалось геометрическим орнаментам, отличия прослеживаются в цвете и способе декорирования. Более развитая технология создания тканей у римлян позволила производить больше текстиля с ткаными узорами, чем с вышитыми, в то время как греческие ткани преимущественно раскрашивались или украшались вышивками и аппликациями. Гораздо больший вклад внесли греки в развитие орнаментальных композиций. Ими создано большое количество узоров, представляющих из себя стилизованные в изящные геометрические мотивы природные формы, в то время как римляне не создавали новых орнаментов, а объединяли и распространяли созданные другими культурами мотивы. По цветовой гамме текстиль тоже отличался, в обеих культурах ценились яркие ткани, с пышным декором, но несмотря на то, что в греческом текстиле использовалось больше цветов, римские ткани были более пестрыми за счёт использования более чистых цветов и внедрения в орнамент золотой нити.

Период Античности внес огромный вклад в развитие искусства и ремесла, это отразилось в первую очередь на производстве текстиля, которому уделялось колоссальное количество внимания. По декору и технологиям создания текстиля того времени можно судить не только о самих тканях, но и о культуре и людях, живших в ту великую эпоху.

#### **Список использованных источников**

1. Журавлева В.А., Лисиенкова Л.Н. История текстиля: учебное пособие. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2003.

2. Митрофанова Н.Ю. История художественного текстиля. Очерки: учебное пособие – Москва: Ай Пи Ар Медиа, 2022.

3. Цветкова Н.Н. История текстильного искусства и костюма. Древний мир. Учебное пособие. СПб, Издательство «СПбКО», 2010

© Волкова А.Д., Рыбаулина И.В., 2022

## КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ: ОТ ИСТОКОВ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Гладкая М.С., Кузнецова А.Н.

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

Мировые тенденции в дизайне меняются ежегодно. Множество стилей, когда-то актуальных в прошлом, снова актуальны, хотя и претерпевают некоторые изменения. Существуют особые стили, которые неподвластны времени, они изысканны, отточены веками и неизменно популярны.

Сегодня взаимосвязь традиций Запада и Востока в условиях развития новой общемировой культуры, которая переосмысливается в сравнении с достижениями прошлого, становится особенно актуальна. Современный Китай является на сегодняшний день одним из наиболее значительных культурно-государственных явлений в мире [2]. А китайский стиль, полный индивидуальности, привлекает внимание не только жителей восточных стран, но и европейских потребителей.

В последнее время Европа все больше и больше внимание уделяет великой державе современности, стране с многовековой историей, с богатой и глубокой культурой. Китайская цивилизация возникла более 5 тысяч лет назад и продолжает развиваться по своему уникальному пути. У народа Китая сложилось собственное «сознание» и мировосприятие. Китайский стиль является традиционным искусством, он формировался на протяжении долгих столетий, накапливаясь «по крупице» из различных этнических источников, и он действительно заслуживает особого внимания из-за своей красоты и экзотической наполненности. Страна эта сумела создать свое понимание того, как правильно нужно организовывать жизненное пространство [10].

Такие значимые для всего мира изобретения, как бумага, чернила, шелк, фарфор и т.д. давали новые витки в развитии Китая и распространении культуры в другие страны.

В конце 17 века в Европе в связи с деятельностью Голландской Ост-Индской торговой компании, которая осуществляла товарные отношения с восточными странами, в том числе с Китаем, и возникла мода на китайскую экзотику, получившее название шинуазри.

Шинуазри (от фр. chinoiserie, дословно китайщина) – использование стилистических приемов и мотивов средневекового китайского искусства. Это своеобразная трактовка или подражание китайскому стилю на стыке с рококо [12].

В то время из Китая стали завозить фарфор, мебель, ширмы, шелковые ткани, обои из рисовой бумаги и декоративные предметы искусства. Не смотря на высокую стоимость предметов, европейские аристократы любили добавлять в интерьер китайские мотивы: изящные вазы, веера, текстиль с иероглифами и этническим орнаментом [11].

Китайский стиль получил новое развитие в 20 веке. Оно заключалось в распространении даосской практики организации пространства – фэншуй или фэн-шуй (кит. trad. 風水, упр. 风水, пиньинь fēngshuǐ – дословно – «ветер и вода»). Обустройство интерьера по фэншуй – это поиск благоприятных энергетических потоков ци и их использование на благо человека.

Согласно восточной философии, энергия ци состоит из пяти элементов: огня, земли, воды, дерева и металла. Интерьер продумывался таким образом, чтобы все эти стихии находились в равновесии [12]. Воду символизирует стекло в любой форме: зеркала, витражи, застекленные части мебели (и в наше время – пластик). Земля воплощается в кирпиче, камне, керамических изделиях. Огонь символизируют свечи, а также шерсть, шелк, кожа и мех. Стихию дерева – комнатные растения (бонсай, побеги бамбука в большой напольной кадке, яркие хризантемы в маленьких горшочках на столе). Металл встречается, например, в частях мебели или декора (ножки столиков или стульев, обрамление зеркал).

Китайский стиль – это не столько наработанные приемы, сколько философия и наука организации жизненного пространства, все должно точно распределено и находится в гармонии с окружающим пространством, украшения дозированы, без переизбытка аксессуаров. Интерьер в китайском стиле яркий, экзотический и где-то фантастический, он состоит в сочетании реального с мифологией, где в основном используется дракон – самый могущественный из всех животных [14].

Можно выделить ключевые моменты, характерные для китайского стиля: красный цвет (связан с удачей и счастьем), простота и безмятежность (искусство сочетать простоту, современность и природные элементы), сочетание старого и нового (элегантный мебельный гарнитур и предмет классического искусства – статуэтка или стулья), арт-деко или шанхайский стиль (традиционная эстетика (например, здания) с элементами, популярными в 30-х годах 20 века – цветные шерстяные или шелковые ковры с яркими цветами) [3] (рис. 1).



Рисунок 1 – Красный цвет и натуральные материалы китайского стиля в интерьере



Интерьер традиционного китайского дома строится по принципу гармонии и порядка. Хаос и небрежность исключены. В интерьере китайского стиля округлые формы используются в мебели, орнаментах и предметах декора (в т.ч. и выборе живых растений), а также гармонично сочетаются шероховатые и гладкие, глянцевые и матовые поверхности. Кроме того, необходимо хорошее освещение всего помещения (рис. 2).



Рисунок 2 – Свет и орнамент в интерьере китайского стиля

Продуманная планировка, где каждая часть пространства имеет свое предназначение, использование натуральных материалов (природный камень, темное дерево, бамбук, бумажные обои, керамика), колористические решения (каждый цвет имеет свое значение: красный – удача, сила, здоровье и власть, синий и голубой – благополучие, желтый – солнце и богатство), расположение характерной мебели (предпочтение отдается темному или красному дереву, бамбуку и плотной лакировке, встречается декоративная отделка в виде инкрустаций, резных элементов и росписи), украшение помещения декоративными элементами (фарфоровые вазы и посуда, статуэтки, фигурки и куклы, веера, салфетки, покрывала, скатерти, подушки, ковры, дорожки и циновки для украшения пола, картины, рисунки и гравюры с национальными сюжетами и иероглифами, талисманы, амулеты и религиозные атрибуты) и мягкий, рассеянный свет (если окон не хватает, добавляют люстры с максимально естественным качеством освещения, традиционно не используются шторы, но, если без них не обойтись, применяют бамбуковые жалюзи, легкие шелковые занавески или рулонные механизмы) – вот основы современного интерьера в китайском стиле [10].

О традиционной китайской мебели можно судить по археологическим находкам, сохранившимся письменным источникам и различным произведениям искусства. Низкие кровати, столы, а также топчаны для сидения (чуан) и ширмы отличались простотой формы. Приемы контурной, прорезной и рельефной резьбы применялись для декора. Мебель во много слоев покрывалась черным или красным лаком, что вызывало особый интерес, и потом украшалась резным узором. Позднее, в 12-13 веках, конструкции мебели становятся более сложными с технической точки зрения, но более легкие и воздушные по восприятию [1].

Немаловажным является китайский традиционный орнамент. Его корни уходят в далекое прошлое, но и сейчас он существует. В него входят традиционный узор, узоры малых народностей, придворный узор, религиозный узор. Кроме того, он играет значительную роль в архитектуре, живописи, скульптуре, текстиле и прикладном искусстве.



Существует множество типов этого орнамента, развивавшихся на всем протяжении его истории. Смысловая наполненность и разнообразие форм китайского узора огромны, однако существует стилевое единство всех узоров, характерные особенности – внимание к красоте формы и смысловому содержанию узоров. Разнообразное, существующее на протяжении многих веков, искусство орнамента, являющееся неотъемлемой частью китайской культуры, вобрало в себя традиции и обычаи, народную философию, традиционный образ мышления, эстетику, достижения тысячелетий культуры и истории Китая [6].

Со временем меняются потребности людей, их эстетические предпочтения, которые находят свое отражение и в отношении к китайскому стилю в интерьере. Сегодня на первый план выходит функциональность и простота, при этом не последнее значение приобретает индивидуальность.

Следует отметить, что сильнейшее воздействие на китайский стиль оказали революция Мао Цзе-дун (1949 г.) и культурная революция (1960 г.), после чего в китайский стиль проникает модернизм и советская монументальная архитектура. Китайский народ стал отказываться от «старых идей, старой культуры, старых традиций и старых привычек». В сегодняшнем меняющемся Китае дизайнеры могут свободно играть с визуальным наследием всех эпох и прежде всего древнейшими традициями самого Китая [13].

Сочетание богатого наследия китайской эстетики и современных передовых подходов к дизайну, открывает массу возможностей, прежде всего для создания уникального вида современного интерьера. Китайский стиль в интерьере подойдет в первую очередь ценителям всего китайского – приверженцам фэншуй, последователям традиционных китайских боевых искусств, а также тем, кто предпочитает жить в окружении ярких и насыщенных цветов.

Следует помнить, китайский стиль в интерьере – это уникальное и самобытное явление с неповторимым характером. Интерьер родом из Поднебесной построен на фундаменте древних традиций, которые аккумулируются через призму современных европейских тенденций.

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

1. Ван Юе «Традиции и инновации в использовании традиционных орнаментальных композиций в современной китайской мебели» статья в сборнике трудов конференции – Белгород: Белгородский ГУИИК, 2019 г., стр. 110-114.

2. Ли Ицянъ «Специфика и национальные черты декоративного искусства Китая: к вопросу об актуальности сохранения национальных традиций» - Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица, статья в журнале «Исторические, философские, политические и юридические науки,

культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», 2017 г., № 12-2 (86), стр. 109-112.

3. Мартынова Н.В., Цун Ваньтун «Учение фэн-шуй как «культурный фундамент» в организации жизненного пространства современного интерьера в китайском стиле» статья в сборнике трудов конференции – Хабаровск: ТОГУ, 2021 г., стр. 224-235.

4. Тарас И.П., Колосова Н.А., Онищенко В.А. «Особенности дизайн-проектирования интерьеров современных ресторанов, выполненных в старинном китайском стиле» - Киев: КНКИ, 2021 г., 16 стр.

5. Торшина О.А., Торшина В.В. «Ваза древнего Китая: эволюция формы и орнамента» - Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет имени Г.И. Носова, статья в журнале «Глобальный научный потенциал», 2020 г., № 8 (113), стр. 42-45.

6. Тянь Хэ «Семантика традиционного китайского орнамента» - Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица, статья в журнале «Общество. Среда. Развитие», 2011 г., № 1 (18), стр. 173-178.

7. Чжу Цзюньмин «Влияние философских учений древнего Китая на современный дизайн интерьера» - Минск: Белорусская государственная академия искусств, статья в журнале «Артефакт», 2021 г., № 16, стр. 91-98.

8. Шерстянкина Т.В., Фэн Тяньцзяо статья «Китайский дом» - Чита: ЗабГУ, статья в журнале «Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия: сборник восточного центра», 2011 г., № 9, стр.154-157.

9. Шурпо Н.А., Цветкова Н.Н. «Традиционный орнамент в синих набойках Китая» - Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица, статья в журнале «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА», 2019 г., № 2-2, стр. 291-296.

10. [https://dg-home.ru/blog/kitayskiy-stil-v-interere\\_b13284/](https://dg-home.ru/blog/kitayskiy-stil-v-interere_b13284/)

11. <https://jdis.co/kitayskiy-stily-v-interyere-vernosty-traditsiyam.html>

12. <https://italstroy.ru/stili-interera/kitajskij-stil-v-interere-nazvanie.html>

13. [https://revolution.allbest.ru/culture/00503941\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/00503941_0.html)

14. <http://homy.com.ua/article/kitajskij-stil>

© Гладкая М.С., Кузнецова А.Н., 2022

**РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРЕДМЕТОВ  
ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА**

Маргелова А.А., Мыскова О.В.

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

В современном проектировании предметов промышленного дизайна часто применяется образный подход. Специфика формообразования объектов дизайна позволяет сопоставить дизайн с другими видами художественного творчества. Это позволяет определить роль и особенности художественно-проектного образа в дизайне.

Для начала необходимо сформировать понятие «образ». Согласно учебнику В.Ф. Рунге, это «объект психической реальности, фантом, запечатлённый в памяти; результат осмысления и переработки действительности, эстетического овладения ею» [1]. В «Новой философской энциклопедии» образ – это «результат реконструкции в сознании человека» [2].

Художественный образ – это способ и форма творческого освоения, преобразования действительности, характеризующейся единством чувственного и рационального, эмоционального и содержательного; воспроизведение реальности субъективной фантазией творца. Рождение образа происходит в процессе передачи смыслового наполнения, заложенного автором в своё творение, и индивидуального восприятия этого смыслового наполнения личностью потребителя-пользователя. Поскольку образ прочно закреплён в культуре, только внутри определённой эстетической системы возможны его формирование и восприятие. Важными свойствами художественного образа являются также его целостность и способность порождать эмоции.

Образ в дизайне – эмоционально-чувственное представление о назначении, смысле, качестве и оригинальности произведения дизайнерского искусства, категория эстетической оценки результатов дизайнерского «зодчества» [3]. Образ в дизайне тесно связан с художественно-смысловой структурированной формой, в которой все элементы органично связаны между собой и образуют единое целое, определяемое композицией. Композиции из художественно осмысленных элементов свойственна метафоричность, ассоциативность, образность, эмоциональная окраска, что позволяет создать гармоничную и эстетически привлекательную форму объекта дизайна. Таким образом, предметы

промышленного дизайна, как и другие предметы искусства, (картины, скульптуры и т.д.), могут являться носителями художественного образа.

Для дизайн-концепции могут заимствоваться образы на основе различных стилей искусства, таких как сюрреализм, футуризм, экспрессионизм, кубизм, супрематизми т.п.

Три типа использования художественного образа в дизайне: геометрический тип (платоновы тела, схематические формы); ассоциативный тип (отвлеченные, абстрактные образы); изобразительный тип (реалистичные образы).

Использование художественного образа в дизайн-проектировании позволяет создавать уникальные, авторские, художественно выразительные, эстетически целостные объекты. Разнообразная гамма эстетических ассоциаций может быть выражена в соотношении форм, гармонии или оттенков и колористического решения предметов. При этом ассоциации, играющие роль в формообразовании предмета, могут отображать лишь отдельные характеристики объектов реальной действительности.

Есть существенные отличия образа в искусстве и в дизайне. Если художественный образ – в искусстве – может содержать недосказанность, загадку, то проектный – в дизайне – должен быть целостным, завершённым, гармоничным и осмысленным. Образ в дизайне не должен создаваться в ущерб рациональной форме, объект дизайна должен быть эргономичным, приносить максимум пользы, при этом обладать эстетическими качествами. К примеру, диван в центре гостиной – олицетворение комфорта, мягкости, уюта; это «сердце дома», где собирается вся семья. Соответственно он должен быть большим и удобным.

Художественный образ удваивает реальность, дизайн – продолжает и создает предметную действительность. Главный критерий художественного образа – эмоциональность, проектного – соотносимость с культурой потребления и невозможность реализации вне её пространства.

Существуют основные характеристики проектного образа, сохраняющего также и «родовые свойства» художественного, это: идеальность (способность к существованию в идее); целостность; осмысленность.

На основании этого в дизайн-проектировании реализуется «образный подход»:

художественное моделирование, характеризующееся воспроизведением идеальной жизни вещи в воображении;

композиционное формообразование: вещь строится как композиционная форма, обладающая внутренней завершёностью, гармоничностью, соразмерностью, целостностью.

смыслообразование: постижение смысла вещи, раскрывающего содержание её социокультурного бытия.

Художественная и рациональная составляющие в дизайне неразрывно связаны, но мера их различна. Степень связи дизайна и искусства определяется подходами к проектированию: техническое конструирование; художественное формообразование; художественное конструирование. Их относят к инженерному дизайну, арт-дизайну, дизайну утилитарно-художественному. Вещи, имеющие разный уровень художественной и практической ценности, становятся продуктом деятельности дизайнера. Например, в арт-дизайне обычная вешалка для одежды может стать произведением искусства, что связано с художественным освоением практической основы предмета.

Дизайнер думает над созданием формы, для этого необходимо образное мышление. Помимо этого промышленному дизайнеру необходимо хорошо разбираться в вопросах производства, владеть объёмно-пространственным мышлением, пониманием эстетики и эргономики, знать материалы и их применение. Художественный образ помогает дизайнеру создать прообразы новых сред, предметов, моделей. Проектная деятельность все больше приобретает черты деятельности художественной, а потому роль художественного образа чрезвычайно велика.

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

1. В. Ф. Рунге, В. В. Сеньковский. Основы теории и методологии дизайна - М. : МЗ-пресс, 2003 (Калуж. тип. стандартов). - 252 с.
2. Словари и энциклопедии (Электронный ресурс) – URL: <https://gufo.me> (дата обращения: 31.10.2022)
3. И. Розенсон. Основы теории дизайна. – СПб.: Питер, 2006. – 224 с.
4. Основы композиции. Образность: Учебное пособие /Отв. ред. А.А. Дубровин. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2003. - 100с.
5. Чепурова, О.Б. Художественный образ в дизайн-проектировании объектов культурно-бытовой среды: дис. ... канд. искусствоведения / О.Б. Чепурова. – М., 2004. – 179 с.
6. Воронов Н.В. Основной метод //Дизайн. Сборник научных трудов. Вып. VI.-М.: ВНИИТЭ, 2000
7. Ермолаев Л.П. Основы дизайнерского искусства. М.: 2001.

© Маргелова А.А., Мыскова О.В., 2022

УДК 7.034.5

## ТРАДИЦИИ И ВЛИЯНИЕ ПРЕДЫДУЩИХ СТИЛЕЙ И ЭПОХ НА ОРНАМЕНТИКУ РЕНЕССАНСА: ОРНАМЕНТ ИТАЛИИ

Селюкова Т.А.

Научный руководитель Громова М.В.

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

Италию принято считать страной, где зародился Ренессанс – эпоха Возрождения, которую полагают точкой отсчета в формировании современного искусства и художественного вкуса. Это не столько культурное и интеллектуальное движение, сколько огромный процесс развития в разнообразных сферах: науке, искусстве, литературе, архитектуре и костюме. В связи с этим особый интерес вызывают истоки итальянского Ренессанса, причины его появления, основные мотивы в орнаменте и его черты, поскольку именно орнамент порой лучше всего отражает характер культуры того или иного времени.

Термин Ренессанс происходит от латинского слова «renasci», означающего, рождаться ещё раз. В этом заключается значение эпохи Возрождения для мировой истории и культуры человечества, ведь оно пришло на смену средневековью, возродило гуманистические начала культур Древнего мира.

Ренессанс как явление наблюдался в XIV в. на стадии развития в нескольких странах, поэтому сказать наверняка, где он появилось невозможно. Но считается, что Италия опередила другие страны в этом направлении на столетие и заняла главенствующее место в этой эпохе. В это время страна делилась на города-государства. Независимые и сильные центры, соперничающие друг с другом. Они управлялись могущественными семьями, как например клан Медичи, давший миру известных меценатов. Ведь именно их вложения помогли укрепить Ренессанс. Медичи способствовали появлению и продвижению мастеров, которыми восхищаются и в современном мире.

Первый историк искусства Джорджо Вазари, который, собственно, и ввел термин «Ренессанс», писал об этой эпохе так: «Возрождение – это возвращение человека к своему естественному гармоничному состоянию в отношениях с природой». Вазари разделил Ренессанс на три периода:

I период – XIII-XIV вв. – когда люди перешли от стилизованных изображений к более реалистичному и натуралистичному изображению от стилизованного;

II период – XV в. – когда творили Донателло, Брунеллески и Мазаччо.

III период – пришелся на жизнь самого Джорджо Вазари, Да Винчи, Рафаэля и Микеланджело.

Современные искусствоведы выделяют пять периодов Ренессанса: Проторенессанс, Раннее возрождение, Высокое возрождение, Позднее возрождение и Северное возрождение.

Одной из причин развития нового искусства именно в Италии стало завоевание Византии турками. Беженцы-греки массово стали перебираться в Италию. Среди них было множество ученых, философов, поэтов, ремесленников, которые были не прочь поделиться знаниями, и навыками, которые были не известны Средневековой Европе.

Новые идеи вызвали огромный интерес у высшего общества. И именно через знакомство с культурой Греции в Италии появилась мода на изучение Римской культуры.

Рассмотрим влияние других стилей и эпох на итальянский Ренессанс. Главным отличием от средних веков, где доминировала христианская этика, считавшая искусство лишь одним из способов возвеличить Бога, в эпоху Возрождения стали помещать в центр Вселенной человека. Люди эпохи Ренессанса верили в возрождение духа и мудрости. Идея о познании самого себя и окружающего мира, как божьего творения было с легкостью принята. Из-за того, что влияние церкви ослабло, у нее не было другого выбора, как – поддержать новую моду, лишь бы сохранить прихожан и укрепить их веру. Ведь неудачные крестовые походы подорвали доверие людей. Позже церковь будет одним из главных заказчиков у художников и у других мастеров.

Истоки Ренессанса берут начало в трех основных стилях: римском, арабо-мусульманском и готическом. Как это влияние отражается в орнаменте эпохи?

От Древнего Рима орнаментика Ренессанса унаследовала привычные и знакомые нам аканты, меандры и пальметты. Основные мотивы – дубовые и акантовые листья, виноградная лоза, зооморфные элементы в сочетании с обнаженным телом человека, Перечисленные мотивы можно заметить почти во всех изображенных орнаментах, как в архитектуре, так и в тканях.

Основополагающие черты римского стиля – симметрия, богатая цветовая гамма, живописность и уравновешенность. Возрождение делает композицию более насыщенной деталями и сложной по сравнению с античностью.

Готика в Ренессансе не преобладала, но оставила сильное стремление к декоративности и пристрастия к пугающим существам в орнаментах.

Арабо-мусульманским элементом можно отнести геометрические мотивы, погружающие человека в мир грёз, стремлений и созерцания.

Рассмотрим эти черты орнамента эпохи Возрождения на примере фрагментов орнаментов.

На приведенных иллюстрациях (рис. 1, рис. 2) можно заметить повышенную живописность, которая показывает, что творцы отводили ей огромную роль. Даже декоративные элементы подвластны этому негласному закону живописи. По работам видна спокойная и уравновешенная композиция, присущая всем орнаментам эпохи возрождения. Даже некоторая зеркальность и симметричность размещенных фигур придает грандиозность и величественность приведенному фрагменту. Все выше перечисленное можно отнести к наследию античности, но и элементы других стилей бросаются в глаза зрителю. Так, различные животные и мифические существа берут свои истоки из готической эпохи средневековья (рис. 2). Орнаменты могут быть как горизонтальными, так и вертикальными. Вертикальный всегда достаточно логичен, нижний или верхний край картины всегда представляет какой-либо выход для последующих действий. Как, например, ваза, человеческая голова или цветочный венок. Заметим тени, добавляющие объема и реалистичности данным орнаментам (рис. 1). Так замечается новый и свежий подход, которого не было в «темные» века.



Рисунок 1 – Винтажная иллюстрация из грамматики орнамента.



Рисунок 2 – Фрагменты лоджий Рафаэля.

Как глоток свежего воздуха в искусстве влияние Итальянского Ренессанса постепенно стало расти и попадать в другие страны, впоследствии получив название «Северный Ренессанс». Он стилистически отличается, ведь итальянцы стремились изобразить мир по законам перспективы, то есть в целом. Голландцы, немцы и другие представители концентрировали свое внимание на деталях: растения, интерьер, костюмы.

Можно задаться вопросом, где же именно использовался орнамент? Сфера его применения огромна! Это может быть ткани, украшенные драгоценными камнями. В книгопечатании обложки и страницы были заполнены различными изображениями. Доминирующим керамическим изделием была майолика, ведь ее поверхность идеальная для орнамента. Стоит обратить внимание на венецианское стекло, его выполняли с использованием романских и византийских техник, используя различные эмали, оно украшало дома богатого слоя общества. В интерьере и архитектуре также присутствовал орнамент.



Подводя итоги можно сказать, что Ренессанс излучает спокойствие, благополучие и свободу от переживаний – символизируя грациозную лёгкость. Никакие последующие эстетические революции не смогли затмить величие эпохи Возрождения.

В этот период творческий человек должен был быть многогранной личностью, ведь происхождение утратило своё значение, а талант встал на первое место. Так через орнамент удалось понять особенности эпохи Возрождения, к которым люди на протяжении столетий будут постоянно возвращаться.

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

1. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Италия XVI век. – М.: Азбука, 2007.
2. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: идеалы и практика культуры. – М.: Издательство Московского университета, 2002.
3. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. – М.: Терра, 1998.

© Селюкова Т.А., 2022

**УДК 7.01**

## **ВЛИЯНИЕ КОРЕЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ НА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СТРАНЫ**

Селюкова Т.А.

Научный руководитель Рубцова С.Н.

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

Признанный факт, что культура Южной Кореи представляет собой невероятно самобытное явление. Наряду с этим она занимает важное место в искусстве Востока. Тем не менее, многие особенности искусства Кореи, в частности, живописи, остаются малоизученными по сей день. И все же сегодня возможно с точностью обозначить влияние традиций корейской живописи на современное национальное искусство.

Рассуждения о судьбе корейской живописи стоит начать с самого раннего периода, с которого историки отсчитывают интенсивное развитие искусства страны – периода трех Государств: Когурё, Пэкче, Силла (примерно VII-X вв.). Возможно выделить два основных направления в этот период искусства Кореи: светские и религиозные. Мастера того времени наносили изображения на стены гробниц, представляя на них различные события: праздники, быт и эпизоды из жизни. К сожалению, многие произведения не сохранились, в связи с чем искусствоведы владеют лишь малой частью информации о данном периоде. Известно лишь одно

единственное имя, дошедшее до наших дней – это художник Сольго, который расписал храм Хванненса. Остальные имена были утеряны.

Далее стоит упомянуть развитие живописи в эпоху Корё (918-1392 гг.). В это время художниками становились богатые аристократы, занимавшие высокие должности при дворе. Они изображали членов королевской семьи, а также создавали работы на религиозную тему. Буддизм имел большое влияние на искусство в этот период времени.

Важным мастером XI столетия принято считать Чон Дыккона, который изображал морских существ, а особое внимание уделял рисунку рыб. Однако настоящий рывок в изобразительном искусстве Кореи произошел в период правления Династии Чосон (1392-1910 гг.). Так, за немалый промежуток времени произошло множество культурных изменений, которые в полной мере сформировали культурную идентичность корейской живописи.

Впоследствии религиозный жанр теряет свою популярность, а на его место приходят сюжеты из реальной жизни, которые еще продолжительное время будут занимать главенствующее место в искусстве.

Стоит обратить внимание на тот немаловажный факт, что из-за тесного сотрудничества Кореи и Китая традиционная живопись обеих стран в определенный период имела общие черты. Но корейские творцы старались отойти от навязанных канонов и создать что-то свое, неповторимое и оригинальное. Так появляется одно из первых движений – Сильхак, основывающееся на практике наблюдений. В рамках исследования это возможно сравнить с пленэрной практикой в Европе. Но при этом разница обнаруживается в том, что Сильхак все-таки обращается к наблюдениям художников о повседневной жизни. Предположительно, некоторые наброски могли делать с натуры, сами же сюжеты составлялись в мастерских. Позже появится целое направление, где будет принято рисовать растения и животных.

С XV столетия начинается отсчет золотого времени для корейской живописи. Именно в этом веке жили и работали поистине великие творцы: Ан Гён, братья Кан Хи Ан и Кан Хи Мэн и другие. По большей части они специализировались на пейзажах, холмах, цветах и животных.

В XVII веке прославился Чон Сон (1679-1759 гг.), его основным мотивом были монохромные горы. Работа тушью не мешала ему создавать объемные шедевры, на которых возможно выделить тон, полутон и тень.

Самыми выдающимися мастерами корейской живописи считаются «три вона»: Танвон, Хевон и Овон. Первым в этом ряду принято считать именно Танвона, а Хевона и Овона – его последователями. Например, стилистика Танвона схожа с голландской, что было необычно для корейской живописи. Хевон же стал создавать сюжеты не просто со сценами из повседневной жизни, а освещая с их помощью злободневные проблемы общества. Овон, в свою очередь, старался передать всю красоту природы,

которую он был в силах запечатлеть. За огромный вклад в развитие национальной живописи все работы указанных художников внесены в Национальный список сокровищ.

Относительно данного периода возможно сделать вывод, что основные темы – это пейзажи (особенно горные мотивы), затем животные, повседневные сцены из жизни и, конечно, сюжеты из легенд и мифов.

Японский колониальный период (1910-1945 гг.) считается тяжелым временем для корейской культуры, так как она практически потеряла свою идентичность. Японцы стали подавлять многие корейские традиции и даже язык, пытаясь ассимилировать местное население в японскую культуру. Но в 1945 году Корея вновь стала свободной. С этого момента все традиции были возрождены и восстановлены.

Необходимо отметить, что в XIX столетии, еще до колонизации Японии, корейцы перенимали опыт у иностранных мастеров и посещали Париж, Токио и другие города. В работах корейских художников звучали отголоски импрессионизма, экспрессионизма и модернизма, которые включались в национальную программу. В таком случае возникает вывод, что вторжение Японии на территорию Кореи несколько затормозило прогресс корейского творчества.

Отсчет современного корейского изобразительного искусства обычно обозначается с обретения независимости страной в 1945 году. С 1945 по 1960 годы наиболее популярным жанром была портретная живопись – образы прекрасных девушек в богатой обстановке. Но не все художники были этим довольны, многие желали выразить свои чувства о последствиях войны. Зародилось движение Информель, где творцы, подобно европейским, покрывали холсты крупными агрессивными мазками.

К концу 60-х художники стали задумываться о том, чтобы выйти за рамки подражания Западу и выразить особенности своей национальной идентичности в творчестве. В связи с этим корейские художники углубились в поиски новых форм.

В 1970 годах появилось одно из популярных современных направлений – Тансекхва. Это монохромная абстрактная живопись (с корейского – «живопись одним цветом»). В ней обычно используют один цвет и создают множество деталей, определяющих технику, которая различна у каждого мастера. Направление Тансекхва обращается к традиционной восточной философии, где главная задача – это «разговор художника с материалами». Процесс напоминает долгую медитацию с повторением движений. Представителями данного направления являются: Паксобо, Ли Уфан, Юн Хёнгын, Ким Ванки, Чён Чхансон, Чон Сонхва, Ким Кириин.

В XXI веке искусство Кореи развивается по множеству направлений. Мастера дорожат старинными традициями, но и не боятся искать новое. Сегодня можно выделить два направления:

стиль Соянхва, означающий европейский, где художники работают маслом или создают графику;

стиль Тоньяхва, означающий восточный, где мастера верны традициям корейской живописи.

Кроме этого, популярны модернистские и авангардистские направления.

Отдельно стоит обратить внимание на «Халлю» или корейскую волну, начавшуюся в период кризиса в 1997 году. Тогда многие считали, что интерес к корейской культуре приходит в упадок, но он продолжал стремительно расти. Сейчас многие корейские художники этого направления известны по всему миру своими инсталляциями, которые затрагивают социальные проблемы и раскрывают удивительную корейскую самобытность.

В рамках «Халлю» стоит рассмотреть наиболее известных художников. Так, стилистика Ли У Хвана несколько отходит от традиций корейской и японской живописи, сочетая в себе влияние модернизма, но не подражая ему, а раскрывая его в новом направлении (рис. 1). Работы Ли У Хвана необычны, они привлекают все внимание на себя.



Рисунок 1 – Ли У Хван «From line», 1974.

Работы художницы Кимсуджи покорили весь мир, ведь в них простые бытовые сцены раскрываются совершенно в новом ракурсе. В своих видеоработах она приводит зрителей к размышлениям о человеческой природе или подвергает сомнению реальность, в которой находится человечество. Одна из ее известных видеоинсталляций – это «Женщина-игла» (рис. 2), где на каждом из экранов показана художница, неподвижная и развернутая спиной к зрителю. Места, где появляется девушка неслучайны, ведь на всех улицах происходило какое-либо насилие или разрушения. Так, Кимсуджа обращает внимание на то, что в толпе часто что-то ужасное остается незамеченным.



Рисунок 2 – Кимсуджа «Женщина-игла», 1999-2001.

Таким образом, в искусстве Южной Кореи, в частности современном, переплетаются традиции, инновационные решения и европейские практики, и этот синтез отражает неординарность национальной культуры в принципе. Если традиционное искусство все еще подлежит изучению и, немаловажно, сохранению, то творчество современных художников требует последовательного анализа и мирового выставочного продвижения,

несмотря на уже немалые успехи в популяризации явления. Открытым вопросом при этом остается определение масштабов влияния корейской культуры на мировое искусство, которое, определенно, велико, однако и эта проблема найдет своего исследователя.

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

1. Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века – М.: Искусство, 1982. 256 с.

2. Корейское современное искусство: ориентирование на местности / Ким А., Ли Х. С., Хохлова Е., Dafis; [Korea found.]. – СПб: Свое издательство, печ. 2016. 121 с.

3. Новоженкова А. «Кимсуджа: «Художник – очень одинокая профессия» [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Архроника». URL: <http://artchronika.ru/gorod/кимсуджа-художник---очень-одинокая-п/> (дата обращения: 01.11.2022)

© Селюкова Т.А., 2022

**УДК 7.05/677.024.5**

### **ГУНТА ШТЁЛЬЦЕЛЬ И ТКАЧЕСТВО БАУХАУСА**

Тарасенко В., Морозова Е.В., Кузнецова А.Н.

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

Для многих Баухаус, родина классического модернизма, означает, прежде всего, новые принципы в архитектуре. Но легендарное заведение имело влияние и успех и в других сферах, одной из которых было ткачество. Ткацкая мастерская была одной из самых успешных и продуктивных мастерских в Баухаусе. Здесь были опробованы как традиционные техники ручного, так и промышленного ткачества.

Ткацкий цех начал работу в 1919 году. Ткачей учили художники Иоганнес Иттен, Пауль Клее и Василий Кандинский, которые познакомили их с языком цвета и формы [3], поэтому работы студентов этого периода имели более художественную направленность. Знания, полученные от живописцев, они пытались переложить на текстиль. Все проводимые эксперименты, направленные на комбинирование в текстильных полотнах различных материалов, были эффективны с точки зрения визуального восприятия, но мало применимы в каком-либо назначении произведенных из них изделий.

В 1920 году ткачество объединилось с текстильным классом, и ученики также научились вязать крючком, узлами, вышивать и делать аппликации. Приемы этой мастерской были по-прежнему ограничены, хотя изучались различные техники, включая аппликацию и вышивку, техники

гобелена и узловязания. Но дизайн был новым, преобладали геометрические формы и абстрактные живописные композиции, колорит был продуман, а выбор материалов был нетрадиционным.

Одним из самых значимых имен в истории этих мастерских принадлежит Гунте Штёльцель, которая, придя в Баухаус студенткой в 1919 году, стала первой и единственной женщиной-мастером Баухауса, руководившей ткацкой мастерской Баухауса. Благодаря ее руководству с 1927 по 1931 годы ткацкая мастерская превратилась в одну из самых продуктивных и коммерчески успешных мастерских. Здесь проектировались ткань массового производства и уникальные художественные изделия. Как высококвалифицированный преподаватель она обладала способностью ткать сложные композиции уникальных изделий вручную и в то же время проектировать паттерны для машинного производства (рис. 1) [5]. Штёльцель считала, что нет никакой разницы между ручным и промышленным станком. Система скрещивания, т.е. процесс плетения, одинакова, отличается только скоростью. Это помогло ей сформулировать инновационную концепцию ее дальнейшей работы, базирующуюся на синергетике дизайна и рукотворного исполнения изделий, тем самым предопределив выход текстильного дизайна за рамки традиционного и обычного ремесла.



Рисунок 1 – а) «Африканский стул», совместная работа Гунты Штёльцель с Марселем Бройером, б) Гобелен. Гунта Штёльцель 1928, в) Ковер. Ткацкая мастерская Гунта Штёльцель

В начале своей карьеры Гунта Штёльцель создавала разноцветные работы из абстрактных мотивов и необычных сочетаний материалов, отдавая много времени экспериментальным поискам. Она работала над многими крупными проектами и стала определяющей личностью текстильной мастерской. Вместе с Марселем Бройером, одним из самых изобретательных учеников столярной мастерской, Штёльцель разработала чехлы для мебели с абстрактными рисунками в нескольких колористических решениях (рис. 1а). Эта работа стала началом плодотворного сотрудничества между ткачеством и столярным делом, результатом которого стала разработка целого ряда покрытий для стульев из речной и трубчатой стали того времени [1].

Место руководителя Гунте Штёльцель занимала по праву, т.к. вместе со своими учениками вела полноценную экспериментальную работу, направленную на различные виды деятельности: разрабатывала новые виды плетения; импровизировала в тканном полотне с использованием различных материалов, в том числе синтетическими и металлическими

нитями, шелком и шерстью, с целлофаном, искусственным лыком, бумагой; изучала их свойства и свойства полотен, сотканых из них; придумывала авторские техники для покраски тканей. Гунте Штёльцель поощряла новые идеи и авторские поиски своих учеников [5]. Они проверяли разные свойства материалов, включая их качество, цветовое решение рисунка, текстуру и структуру полотна, стойкость материала к износу, его пластичность и способность к преломлению света и поглощению звука. В исследованиях выпускников ткацкой мастерской, по мнению Штёльцель, эстетика текстиля должна была быть неразрывно связана с его качеством.

В Баухаусе считалось, что тканое полотно представляет собой эстетическое целое, совокупность формы, цвета и материала в целом. Ткань должна отвечать дополнительным требованиям: она должна быть поверхностью и всегда должна иметь фактурный эффект. Это не означает, что элементы статичного, динамического, скульптурного, конструктивного функционального и пространственного характера исключаются из рассмотрения. Эти элементы учитываются и подчиняются законам планиметрии. Проводимые эксперименты в ткачестве в период Баухауса стали во многом основополагающими для дальнейшего развития и преобразования ткацкого ремесла в произведения современного искусства и дизайнерские текстильные изделия.

Мастерская Штёльцель представляла собой исключительно женский класс. Но ее студентки разрабатывали новые ткани для всех возможных областей «нового строительства»: метровые изделия, устойчивые к разрывам, моющиеся шторы, звукопоглощающие настенные покрытия [3].

Ткацкая мастерская благодаря Гунте Штёльцель стала одной из самых успешных и прибыльных подразделений Баухауса.

Таким образом, ткацкая мастерская, находясь под управлением Гунте Штёльцель способствовала интенсивному развитию промышленного дизайна; все творческие инновации в ткацком производстве были созданы женщинами, именно они привели к столь значительному росту имиджа текстильного искусства; эксперименты в ткачестве в период Баухауса стали во многом определяющими для эволюции ткацкого ремесла в произведения современного искусства и полноправные дизайнерские текстильные изделия. Революция, которую произвела ткацкая мастерская и ее цех, в области текстиля, принесла не только новые структурные изменения в полотна тканей, но и дала новое эстетическое виденье результатов процесса ткачества.

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

1. Женщины Баухауса: Гунта Штёльцель и волшебный ткацкий станок [Электронный ресурс]: <https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/kultur/kunst/-/2182700> (Дата обращения 25 октября 2022г.)

2. Как Гунта Штёльцль задумала современный текстильный дизайн в Баухаусе [Электронный ресурс]: <https://www.deutschlandfunk.de/beitrag125-grburtstag-von-gunta-stoelzl-100.html> (Дата обращения 25 октября 2022г.)

3. Ткачество в Баухаусе [Электронный ресурс]: <https://www.emco.de/architektenmagazin/die-weberei-am-bauhaus/> (Дата обращения 27 октября 2022г.)

4. Роль женщины в Баухаусе. Карьера женщин в ткачестве, фотографии и архитектуре [Электронный ресурс]: <https://www.grin.com/document/939116> (Дата обращения 28 октября 2022г.)

5. Климовская В.А, Дроздова Д.А., Василенко П.Г., Ткацкая мастерская дизайна БАУХАУС, MODERN SCIENCE, №4-3 2021

© Тарасенко В., Морозова Е.В., Кузнецова А.Н., 2022

**УДК 747.5**

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ВИТРИН**

Щербинин Е.Р., Рыбаулина И.В.

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

В условиях постоянно растущей конкуренции для крупных розничных продавцов, как никогда важно уделять много внимания своим витринам. Качественная, привлекающая внимание витрина магазина может превратить обычного прохожего в покупателя, поэтому очень важно, чтобы, увидев витрину прохожий захотел зайти внутрь. Витрины – один из самых эффективных маркетинговых инструментов, которые есть у розничного продавца [1].

Помимо привлечения клиентов и увеличения посещаемости, витрины розничной торговли следует считать важными по следующим причинам:

- витрины помогают повысить узнаваемость бренда;
- витрины являются первой визуальной точкой магазина;
- витрины «продвигают» определенные товары и услуги;
- витрины «работают» вместе с другими маркетинговыми приемами.

Витрина магазина дает прохожим визуальное представление о том, что представляет собой магазин, причем не только о том, что там продается, но и об общем стиле бренда и атмосфере торговой точки.

Витрины могут быть созданы независимо от того, есть ли в магазине минимальное пространство для витрин или большие стены со стеклянными фасадами. Мастерство художника-дизайнера витрин заключается в том, чтобы максимально использовать имеющееся пространство, не перегружая его, создать неповторимый образ бренда, выделяющийся на фоне других витрин и понятный потенциальному потребителю.



Оформление витрины как способы повышения узнаваемости бренда могут быть очевидными или тонкими, проникающими в подсознание. Это означает, что для того, чтобы витрина «работала» на повышение узнаваемости бренда, она должна отображать логотип компании как основной и порой единственный элемент фирменного стиля компании, так и более сдержанные визуальные эффекты. Последнее может быть связано с использованием фирменных цветов, шрифта или любых символов и изображений, соответствующих бренду, а также использование элементов светодизайна и дополнительных возможностей цифрового оформления или декоративных элементов, формирующих визуальный образ компании.

Еще одной важной задачей, решаемой с помощью витрины часто является продвижение определенного продукта или услуги. Независимо от того, соответствует ли это более широкой маркетинговой кампании или одноразовому случаю для малого бизнеса, есть разные вещи, которые можно сделать, чтобы привлечь потенциального покупателя и помочь в продвижении продукта или товара. Для этого необходимо оформить витрину так, чтобы продукт, нуждающийся в продвижении, оказался в центре внимания. По правилам витринистики это может быть достигнуто следующими способами:

- элемент или сообщение отображаются на уровне глаз;

- яркое освещение, чтобы выделить определенную область, и приглушенное освещение на остальной части витрины;

- витрина не загромождена, так как это будет отвлекать зрителя от основного элемента или сообщения [2].

Витрина всегда как будто приветствует прохожего и одной из тактик подобного «приветствия» является использование цвета. Теплые тона, такие как желтый, оранжевый и красный, считаются привлекательными, тогда как более холодные цвета, такие как белый, синий и зеленый, успокаивают. Это можно применить к тому, что бренд продает. Например, если это пляжный отдых, то это будут спокойные тона или если осенне-зимняя коллекция одежды, то более яркие, теплые цвета [3].

Одним из основных способов оформления витрин является применение манекенов для демонстрации коллекции. Однако задача художника-дизайнера при оформлении витрины – избегать банальности, поэтому просто поставить манекены в новой коллекции не всегда достаточно. Необходимо рассказать историю, которая завожигит и привлечет потенциального клиента. Очень часто такие истории придумывают оформители в преддверии каких-то праздников. Например, на Рождество или Новый год можно «рассказать» историю о счастливой семье или сказочной мечте, которая исполняется только в новогоднюю ночь. На День святого Валентина вместо просто «любовь» можно представить известную историю любви, например, Ромео и Джульетты.

Рассказывание историй широко известно, как маркетинговый метод, который помогает привлечь внимание к витрине [4].

Витрины флагманских магазинов, таких как Selfridges, Harrods и Fortnum & Mason в Лондоне, всемирно известны своим эффектным и роскошным дизайном. У этих крупных брендов есть команда дизайнеров магазинов и значительный бюджет, выделяемый на их витрины. Нет причин, по которым небольшие независимые компании не могут черпать вдохновение из инсталляций, которые они используют для создания эффекта: отображение продуктов неожиданным образом; использование реквизита для создания эффекта, например, снежинок из сосновых шишек на витрине рождественского цветочного магазина; использование манекенов или других антропоморфных элементов для создания сцены.

Несмотря на то, что большинство людей, кажется, переходят в более виртуальный мир, все еще остается много места для главной улицы и ее розничных магазинов с креативно оформленными витринами. Дело в том, что покупателям по-прежнему нравится бродить по магазинам и рассматривать витрины, поэтому так важно использовать их как ценный маркетинговый инструмент, которым они и являются. Привлекательная, хорошо продуманная витрина розничной торговли, на которой представлено лишь несколько товаров или услуг, но при этом сохранена стилистика бренда, будет иметь множество преимуществ. К ним относятся вероятное увеличение посещаемости, а также оставление у зрителей незабываемого впечатления.

#### **Список использованных источников**

1. Витрины как способ общения с потребителем. [Электронный ресурс] <http://story.dp.ru/vitrina>.
2. Правила и советы по оформлению витрин [Электронный ресурс] <https://foxystudio.by/articles/pravila-i-sovety-po-oformleniyu-vitrin>.
3. Щепетков Н.И. Световой дизайн города. Учебное пособие. – М.: Архитектура-С, 2006
4. Тихановский В.Г. Торговая реклама и основы декорирования. – М.: Высшая школа; 1987.

© Щербинин Е.Р., Рыбаулина И.В., 2022

## К ИСТОРИИ ЯПОНСКОГО КИМОНО КАК ИСТОЧНИКУ ВДОХНОВЕНИЯ ДИЗАЙНЕРА ПО КОСТЮМУ

Павлюк М.М., Коробцева Н.А.

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

О стране Японии стали появляться сведения только к периоду II-IV вв. нашей эры. В середине XVI века португальцы открыли страну для европейцев. При этом она все равно оставалась малоизученной. В развитие искусств и ремесел Японии большое влияние оказывали соседние государства – Китай и Корея. Но все равно у японцев создавался свой неповторимый стиль. В стране культивируется любовь к природе, это очень хорошо видно в искусстве [1]. Самый первый японский костюм напоминал китайскую традиционную одежду – ханьфу. Он появился около V века нашей эры.

Национальная одежда – это неотъемлемая часть культуры Японии. Она имеет многовековую историю. Японский костюм со временем претерпевал изменения, но не потерял свой символизм. К основным атрибутам национальной традиционной одежды относятся кимоно, гэта, хакама, нэцки. Самый узнаваемый из них и звучит у всех на слуху – это кимоно [3].

Кимоно – национальная одежда японцев. Она стоила очень дорого. Термин «кимоно» (от японских слов «киру» – надевать, и «моно» – вещь) – «вещь для ношения». Поначалу к кимоно относились все виды одежды: повседневная, рабочая и нарядная. Только с конца XIX века к кимоно стала относиться только японская наплечная одежда. Для европейцев слово «кимоно» обозначает традиционный костюм японцев [1].

В женском японском костюме главным украшением являлся пояс «оби». Он мог достигать в длину четырех метров. Были распространены сначала плетеные, а после и широкие пояса, которые оборачивались вокруг талии и завязывались сложным узлом или бантом на спине. Платье отдельно от оби не существовало, так как оби фиксирует его форму. Пояс носили в основном люди привилегированных сословий [2].

Японский костюм показывал женскую красоту путем многослойности фигуры. Он заворачивал тело и скрывал пропорции за счет орнамента и цветовой гаммы. Линия талии не подчеркивалась. Ее расширяли за счет оборачивания множества раз пояса оби. Европейский костюм, наоборот показывал открыто линии женского тела и делал акцент на линии талии. В костюме Японии акцентом могла быть и нижняя часть платья [2].

Традиционный японский костюм окончательно складывался на протяжении всей эпохи Мэйдзи (1867-1912 гг.). У него имелся свой крой, цветовая гамма и характер оформления. В дальнейшем он видоизменялся. Традиционный костюм перестал быть чрезмерно пышным, выразительным и потерял излишнюю свободную форму, что было характерно для высших слоев феодального общества. Отличие современного национального японского костюма от старинного традиционного заключается в крое, декорировании платья и качестве используемого материала, так как с середины XIX века пропали его социальные и региональные отличия, характерные для тех времен. Национальный японский костюм постоянно испытывал влияние моды. Заимствовались детали и элементы европейской одежды. Это больше всего отражалось в повседневном и нарядном костюме. Не подвергались изменениям старинные традиционные церемониальные и обрядовые одежды [2].

Пришедшие в Японию элементы иноземных культур переживали ассимилирование, переработку, переосмысление. В результате этого одежда приобретала другой характер, который становился частью новой традиционной культуры Японии.

Женские и мужские одежды были похожи. Отличием женских служила длина изделия, а также многослойность. Пояс оби завязывался на спине бантом. Традиционное женское кимоно состояло из 12 слоев. Но со временем их количество уменьшалось. В современном мире многослойность используется в редких случаях, например, на свадьбе.

Особенностью кимоно является его крой. Изделие не шьется специально под фигуру конкретного человека. Все линии раскроя прямые, поэтому изготавливать кимоно нетрудно, что нельзя сказать о европейской одежде [6]. Исключением может служить предшествующий процесс изготовления самой ткани. Подгонка кимоно к индивидуальным особенностям человека происходит непосредственно в процессе облачения. И при этом нередко требуется помощь еще одного человека, например, для завязывания шнуров или пояса оби.

В Европу впервые японский костюм был экспортирован в середине XVII века. Также в Японию ввозились иностранные ткани, плавно вписываясь в культуру кимоно. Произошел культурный обмен.

В конце XIX века японское искусство и дизайн стали распространенным увлечением. Посетители лондонских универмагов – Liberty & Co и других – покупали кимоно, чтобы подчеркнуть свой художественный вкус и талант. Япония в свою очередь стала создавать «кимоно для иностранцев». Пик влияния японской культуры наступил в начале XX века. Тогда Поль Пуаре, Мадлен Вионнет и Мариано Фортунни отказались от корсета в пользу многослойности, которая свободно драпировалась [5]. Для европейских женщин кимоно превращается в самый популярный вид домашней одежды. Его носят, как халат.

Постепенно тренд на кимоно входит в стиль вечерних нарядов.

В моде XX века – как в 60-е и 80-е, так и в 90-е годы – были популярны этнические мотивы. Японской темой вдохновлялись такие дизайнеры, как Валентино, Макуин, Гальяно, Версаче, Дольче и Габбана. Они брали за основу конструкции национального костюма и создавали необычные и интересные модели одежды [1].

В XXI веке кимоно вошло в культурное наследие Японии. Оно является актуальным видом одежды для ярких торжественных событий, таких, например, как Новый год, свадьба, похороны. В повседневной жизни японцы одеваются по европейскому образцу [4].

Зато для остального мира японское кимоно является источником идей для создания коллекций. Многие дизайнеры вдохновляются этой одеждой и демонстрируют различные тематические вариации.

На крупной выставке, прошедшей в Лондоне в 2020 году, были продемонстрированы японские костюмы с 1660-х годов до наших дней. Были показаны 315 работ. Из них половину составляло превосходнейшее собрание музея Виктории и Альберта (V&A), а другую часть – коллекции, одолженные на время у других музеев и частных коллекционеров Европы, Америки и Японии. Были представлены костюмы известных дизайнеров, Александра Маккуина (платье Бьорк), Ив Сен-Лорана (костюмы из «Звездных войн»), Рэй Кавакубо и Джона Гальяно [5].

На модных показах часто можно увидеть используемые элементы, декор из кимоно в коллекциях дизайнеров. Это и неудивительно, ведь культура Японии привлекает внимание, а их национальный костюм вдохновляет на новые современные интерпретации.

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

1. Неклюдова Т.П. История костюма. – Ростов н/Д.: Феникс, - 2004. 336 с.

2. Петрова И.В., Бабушкина Л.Н. Что вы знаете о японском костюме. – М.: Легпромбытиздат, 1992. 64 с.

3. Поскребышева А., Вершинина О.А., Лопатина М.В. Японский национальный костюм как источник творчества при создании современной коллекции одежды «Цвет Японии» // Научный журнал «Костюмология», 2020 №4. [Электронный ресурс] URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/30IVKL420.pdf> (дата обращения 29.10.2022)

4. Статья «История тренда: как японское кимоно стало таким модным» // [Электронный ресурс] URL: <https://heroine.ru/istoriya-trenda-kak-yaponskoe-kimono-stalo-takim-modnym/> (дата обращения 31.10.2022)

5. Статья «V&A готовит грандиозную выставку кимоно» // [Электронный ресурс] URL: <https://www.interior.ru/design/7298-v-a-gotovit-grandioznuyu-vystavku-kimono.html> (дата обращения 29.10.2022)

6. Фоянков И.О. Япония в моем блокноте. – СПб.: Союз, 2003. 192 с.

© Павлюк М.М., Коробцева Н.А., 2022

**НЕЙРОСЕТЬ VS КОМПОЗИТОР:  
МОЖЕТ ЛИ ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ  
СОЗДАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА?**

Понасенкова И.А., Тимохович А.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва*

Искусственный интеллект активно используется во всех сферах общественной жизни и в разных научных областях: медицина, космос, инженерия, естественные науки. Наступает момент, когда искусственный интеллект начинает успешно применяться в сфере творчества. Создатели искусственного интеллекта считают, что пришло время рассматривать компьютер не просто как инструмент, а как самостоятельную творческую сущность [5]. Последние разработки приводят к появлению нового феномена под названием «вычислительное творчество».

Если проникновение искусственного интеллекта во многие сферы науки и жизни не вызывает сомнений, то вопрос о том, является ли произведение, созданное нейросетью, произведением искусства, остается открытым. В особенности, когда речь идет о таком виде творчества, как музыка.

В настоящей статье рассмотрим кейсы применения искусственного интеллекта при создании музыкальных произведений с целью выяснения, может ли искусственный интеллект создать произведение искусства.

Идея создания музыкальных произведений без участия человека разрабатывалась еще 70 лет назад в Америке. Ученые описали и внесли в компьютер общие правила для написания композиций различных музыкальных жанров. Машина использовала интервалы, динамические оттенки, заданные тональности для того, чтобы произведение звучало гармонично.

Первым произведением, созданным с использованием искусственного музыкального интеллекта, стала «Сюита Иллиака для струнного квартета» в четырех частях, названная в честь компьютера, с применением программного обеспечения которого сюита была написана.

Ученые нашей страны также проявляли интерес к этой проблеме. Академик Р.Х. Зарипов опубликовал статью «Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки», в которой приводятся общие принципы построения музыкального произведения, описывается алгоритм создания музыкального произведения с использованием компьютерных программ [4].

Работа над совершенствованием музыкального искусственного интеллекта продолжалась несколько десятков лет, но существенных

прорывов не приносила до тех пор, пока профессор калифорнийского университета, композитор Дэвид Коуп не создал программу «Emily Howell», умеющую создавать новую музыку на основе загруженных в память произведений известных композиторов. Машина копировала стиль любого автора и могла до некоторой степени развить собственную музыкальную мысль, основываясь на уникальных особенностях каждого из творцов. Д. Коуп выпустил серию пластинок, где произведения позиционировались именно как «написанные компьютером». Однако, критики не признали творение музыкального интеллекта произведениями искусства, справедливо указав на то, что в этой музыке отсутствует душа [3].

Идеи создания более совершенного музыкального интеллекта не были оставлены, и теперь, когда в жизнь человека пришли нейросети, перед учеными открылись новые возможности. На наших глазах происходят удивительные вещи: технологии позволяют людям, утратившим некоторые функции мозга, восполнить их, вернуть способность говорить, управлять протезами конечностей силой мысли. Возможности нейросети настолько обширны, что позволяют непосредственно взаимодействовать с головным мозгом человека.

За последние годы мы стали свидетелями того, как нейронные сети пишут тексты, рисуют картины, участвуют в создании дизайнерских проектов. В связи с этим становится актуальным вопрос: можно ли рассматривать нейросеть в качестве творца, который с полным правом может конкурировать с признанными гениями человечества?

Шведские исследователи загрузили в интернет альбом инструментальной музыки несуществующей группы «O Conaill Family and Friends», являющийся в реальности продуктом нейросети. Ничего не подозревавшим слушателям композиции альбома очень понравились, и ни у кого не возникло мысли, что они созданы без участия человека. Однако, представители музыкального искусства по-прежнему не признают написанное с применением искусственного интеллекта произведением искусства. Стиль и идеи, которые за основу берет нейросеть, все же были созданы живыми композиторами, испытывавшими всю гамму человеческих чувств, радости, огорчения, страстей, исканий и надежд. Поэтому слушатели разных времен и поколений всегда испытывают те же эмоции и чувства, что создавший музыку композитор. Музыку можно назвать универсальным языком человечества.

Попытки найти теоретические закономерности для создания музыкальных произведений предпринимались с исторических времен.

Историки музыки рассказывают о том, как великий композитор Ф. Шопен зачастую тратил много времени на поиск гармоничной замены аккорда, который считал неудачным. П.И. Чайковский, хотя и говорил, что надо не ждать вдохновения, а садиться и работать, свои произведения создавал в периоды, когда вдохновение приходило к композитору.

С высокой долей ограничений можно предположить, что искусственный интеллект сможет стать самостоятельным творцом в области музыки, но это не значит, что идею усовершенствования искусственного интеллекта следует оставить. Сегодня в рамках коммерческих проектов необходим определенный цифровой музыкальный продукт, который востребован при дополнении звуковым рядом клипов, новостных сюжетов, документальных фильмов и пр. При размещении такого продукта в социальных сетях и электронных СМИ обязательно встанет вопрос об авторском праве, так как за использование музыки необходимо платить. Оплата труда профессионального композитора является высокой. Нейросеть поможет небольшим компаниям и отдельным блогерам сэкономить средства и временные ресурсы.

Одна из крупнейших студий звукозаписи «Warner Music» с 2019 года сотрудничает с музыкальным интеллектом под названием «Endel», разработчиком которого является российский журналист Олег Ставицкий. Уникальное приложение, которое сегодня может скачать владелец любого смартфона, определяет местоположение, погоду и точное время, чтобы в режиме реального времени предоставить персонализированную музыку, подходящую под настроение и для любого занятия [1].

Нейросеть «Jukebox» от компании «Open AI» генерирует собственные музыкальные треки на основе имеющихся. В отличие от других программ, «Jukebox» прописывает не только мелодии, но и слова песен, которые исполняются голосами популярных певцов. На данном этапе разработки искусственный интеллект может предложить хаотичный набор фраз из обрывков текста, но компания «Open AI» продолжает совершенствовать его и обещает в скором будущем представить миру инновационный проект, способный писать музыкальные композиции, которые будет невозможно отличить от работ реально существующих исполнителей [2].

Таким образом, нейросеть является создателем недорогого и достаточно качественного музыкального продукта для широкого использования потребителями, однако, этот продукт нельзя назвать произведением искусства.

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

1. Нагорная Л.Н. Научные достижения и искусственный интеллект в мире музыкального искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. - 2020. - №4 (39). - с.- 32-43.

2. Поляков И.Ю. Применение искусственного интеллекта в мировой музыкальной индустрии // Моя профессиональная карьера. – 2021. – Т. 2. – № 31. – С. 159-163.

3. Сердюков А.А. Цифровые технологии и проблема импровизации музыкального текста // Исторические, философские, политические и



юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12-2 (74). – С. 165-168.

4. Соколов Т.Д., Аскерова Н.А., Аскерова А.А. Применение искусственного интеллекта для написания музыкальных композиций // Политехнический молодежный журнал. – 2021. - №10 (63). – С.62.

5. Филенко С.С. Искусственный интеллект и искусство: точки соприкосновения // Шаг в будущее: искусственный интеллект и цифровая экономика. Материалы 1-й Международной научно-практической конференции. Выпуск 4. – М.: Государственный университет управления, 2017. – с. 242-246.

© Понасенкова И.А., Тимохович А.Н., 2022

УДК 745

## ИСКУССТВО КЕРАМИКИ ХУДОЖНИКА УИЛЬЯМА ДЕ МОРГАНА

Панова В.К., Рыбаулина И.В.

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

Уильям Френд Де Морган (1839-1917 гг.) – выдающийся английский художник-керамист. Он был гораздо больше, чем просто другом гончаром Уильяма Морриса, каким его часто вспоминают. Уильям Де Морган был самым изобретательным и новаторским дизайнером Движения искусств и ремесел.

Он начал свое формальное обучение в качестве изобразительного художника, прежде чем его научные и математические исследования привели к декоративному искусству, созданию витражей, проектированию собственных печей, проведению исследований в области химии для создания инновационных блестящих глазурей.

В возрасте двадцати лет он поступил в школу Королевской академии; затем он познакомился с Моррисом, а через него с кругом прерафаэлитов. Вскоре Де Морган начал экспериментировать с витражами, в 1863 году занялся гончарным делом, а к 1872 году полностью переключил свой интерес на керамику [1].

В 1872 году Уильям Де Морган основал свою фирму в Челси. Художник занимался разработкой необычных техник в керамике. В ранних работах Уильяма используются геометрические свойства квадратных плиток и круглых пластин, чтобы гарантировать, что его проекты не будут ограничены по объему ограниченными поверхностями, доступными для украшения, например, дизайн Роза и Треллис (рис. 1).



Рисунок 1 – Декоративная плитка Роза и Треллис

Он может показаться наивным, но средневековый элемент «четверть» позволяет устанавливать эту конструкцию из одной плитки как горизонтально, так и вертикально или поворачивать для создания различных узоров при установке на стену. Этот дизайн, как и многие другие из периода Челси, опирается на упрощенные методы средневекового дизайна, не только из-за простоты их адаптации к основным формам, но и благодаря движениям декоративно-прикладного искусства и готического возрождения, возглавляемым революционерами викторианской эпохи Уильямом Моррисом, Джоном Раскином и А.В.Н. Пугиным, которые отстаивали средневековый дизайн превыше всего.

Движение искусств и ремесел, ключевым сторонником которого был Уильям Де Морган, выступало за то, чтобы декоративное искусство изготавливалось вручную традиционными методами, и чтобы индивидуальное произведение искусства создавалось отдельным мастером. Чтобы осуществить эти мечты, Уильяму Де Моргану пришлось перенести свой расширяющийся бизнес из Челси в место, где он мог направлять персонал, чтобы изготавливать горшки в соответствии с его требованиями, таким образом, наконец, осуществив его стремление к действительно целостному подходу к творчеству [2].

Уильям Моррис уже основал фабрику в Мертоне, недалеко от Уимблдона, и поэтому в 1882 году Уильям Де Морган перенес свой бизнес, чтобы быть ближе к своему другу. На пике этого периода De Morgan & Co. руководила около 40 сотрудниками, которые управляли печами, красили керамику и лепили горшки под руководством Уильяма Де Моргана.

Проекты Уильяма в этот период стали сложными, амбициозными и демонстрируют его способность создавать трехмерную поверхность, а также дополнительный двумерный узор для ее покрытия. Ваза «Рыба и сеть» – шедевр эпохи Мертонского аббатства (рис. 2).



Рисунок 2 – Ваза «Рыба и сеть»

Сложный узор из мозаичных чешуйчатых форм обвивается вокруг сферической луковицы вазы и расширяется по мере того, как она выпирает наружу по корпусу из узкого горлышка. Он полностью дополняет форму сосуда, для покрытия которого он был разработан.

Уильям был известен своим хорошим чувством юмора, и при ближайшем рассмотрении этой вазы обнаруживается скрытый рисунок рыб, которые были пойманы в сеть. Невероятно сложный в изготовлении, этот дизайн с двойной поверхностью был выполнен в технике воскового резиста. Узор в виде сетки должен был быть нанесен на вазу воском после первого обжига, а затем рыба была покрашена поверх него глянцевой глазурью. Жар печи расплавил бы воск, обнажив оба рисунка, когда вазу вынимали из печи.

Находясь во Флоренции, Уильям сотрудничал с флорентийским керамистом Кантагалли, чтобы создать некоторые из своих самых амбициозных полых изделий. Сочетание мастерства Кантагалли в изготовлении трехмерных ваз с тщательно продуманным декором и лепкой в сочетании с воображением Уильяма Де Моргана в создании фантастических существ и воплощении мифологических персонажей в жизнь привело к захватывающим керамическим изделиям. Например, одно из изделий того периода – ваза с херувимом (рис. 3.).



Рисунок 3 – Ваза с херувимом Флоренция, 1890-1900 гг.

Сэндс-Энд в Фулхэме был последней площадкой керамического завода Де Моргана перед тем, как бизнес в конечном итоге закрылся, и этот период был, пожалуй, самым захватывающим [3]. Уильям усовершенствовал свои глянцевые глазури, обучил и создал специальную команду, которая умело претворяла его дизайнерские идеи в жизнь, и начал бизнес с архитектором Хэлси Рикардо.

Именно под влиянием Рикардо компания De Morgan & Co. изготовила крупномасштабные живописные плиточные схемы для интерьеров. Хотя Уильям ранее разрабатывал такие схемы, масштабы и амбиции действительно развились во время работы в «Фулхэме». Панели Parrot Tile Panel были разработаны таким образом, чтобы повторять более 16 плиток, чтобы можно было покрыть целые комнаты.

Де Моргана особенно привлекали восточные изразцы. Примерно в 1873/74 г. он совершил поразительный прорыв, заново открыв технику глянцевой посуды (характеризующейся отражающей металлической поверхностью), которую можно найти в испано-мавританской керамике и итальянской майолике. Его интерес к Востоку не ограничивался техникой остекления, но проникал и в его представления о дизайне и цвете. Уже в 1875 году он всерьез начал работать с «персидской» палитрой: темно-синий, бирюзовый, марганцево-фиолетовый, зеленый, индийский красный и лимонно-желтый. Изучение мотивов того, что он называет «персидской» посудой (а сегодня мы знаем ее как исникскую посуду пятнадцатого и

шестнадцатого веков), оказало глубокое влияние на его безошибочный стиль, в котором фантастические существа, переплетенные с ритмичными геометрическими мотивами, плавают под светящейся глазурию.

Очевидно, что Де Морган был хорошо знаком с восточным дизайном, цветом и техникой гончарного дела до проекта Арабского зала (рис. 4), хотя его близость к коллекции Лейтона, несомненно, улучшила это знание. Из всех художников, которым было поручено внести свой вклад в зал, Де Морган был наиболее настроен на проект. Для него это было как вызовом, так и необычной возможностью обрабатывать, изучать и усваивать восточные мотивы и глазури у их истоков.



Рисунок 4 – Интерьерная отделка керамической плиткой, Арабский зал, Лейтон-хаус, Кенсингтон

Де Морган преуспел отчасти потому, что изобрел технику переноса паттернов. Производители коммерческой плитки обычно полагались на какую-либо форму печатных переводных листов – все они были абсолютно одинаковыми, чтобы гарантировать однородность. Де Морган, отвергая это скучное повторение, экспериментировал, пока не нашел способ дублировать рисунок, сохраняя при этом индивидуальность каждой плитки. К сожалению, не сохранилось ни плана, ни чертежа, чтобы дать хоть какое-то представление о том, как он собрал эту сложную мозаику, поскольку без такой записи его опыт все еще ставит в тупик даже опытных мастеров [4].

Коллекции работ де Моргана экспонируются во многих музеях мира, в том числе, в Музее Виктории и Альберта и в Бирмингемской художественной галерее. Керамика Уильяма де Моргана также присутствует во многих крупных коллекциях декоративно-прикладного искусства, включая художественную галерею Онтарио в Торонто, Музей д’Орсе в Париже, Галерею искусств Манчестера и Фицуильяма в Кембридже.

Де Морган всю жизнь черпал вдохновение из неиссякаемого источника прекрасного искусства керамики Востока, а позднее Греции и Крита, но он отнюдь не был подражателем. Его произведения свидетельствуют о яркой творческой индивидуальности художника, строго определенного направления и времени.

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

1. Уильям Френд Де Морган: самобытная керамическая посуда и изразцовые панно мастера-изобретателя [ Электронный ресурс ] // ceramicadecor - Режим доступа: <https://ceramicadecor.ru/blog/uilyam-frend-de-morgan-samobytnaya-keramicheskaya-posuda-i-izraztsovye-panno-mastera-izobretatelya/> (дата обращения: 27.10.21)

2. Уильям Де Морган: введение ) [ Электронный ресурс ] // victorianweb - Режим доступа: <https://victorianweb.org/art/design/demorgan/intro.html> (дата обращения: 29.10.21)

3. Уильям Френд Де Морган (1839-1917) [ Электронный ресурс ] // demorgan - Режим доступа: <https://www.demorgan.org.uk/discover/the-demorgans/william-de-morgan/> (дата обращения: 01.11.21)

4. Уильям де Морган [ Электронный ресурс ] // artsandculture - Режим доступа: <https://artsandculture.google.com/entity-Уильям-де-Морган> (дата обращения: 03.11.21)

© Панова В., Рыбаулина И.В., 2022

УДК 787.5

## ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КЕЛЬТСКОЙ АРФЫ В СИСТЕМЕ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Пацук О.С., Сушкова-Ирина Я.И.

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

Леверсная (беспедальная или, как ее еще называют, кельтская) арфа – инструмент, имеющий многовековую историю и богатые исполнительские традиции. На сегодняшний день она переживает настоящий ренессанс во всем мировом искусстве. В России эта разновидность арфы становится все более распространенной и в последние годы используется, в том числе, и на начальном этапе обучения игре на классической оркестровой арфе.

Нужно заметить, что современная леверсная арфа, несмотря на то, что и называется «кельтской», имеет гораздо больше общего с оркестровой арфой, чем с инструментами средневековых бардов. Появление инструмента подобного типа связано с именем ирландского арфового мастера Джона Игана. Основным продуктом его мастерской была арфа с одинарной педалью. Однако на волне возникновения интереса к изучению корневой ирландской культуры он придумал соединить технологии изготовления педальной арфы с изящной формой и компактным размером традиционных ирландских инструментов. Так появился прототип современной леверсной арфы. Впоследствии, ирландские эмигранты, перебравшиеся в Америку, стали изготавливать подобные инструменты, чтобы поддерживать память о культуре своей родины. Через некоторое время производство этих инструментов начали крупнейшие арфовые фабрики в мире, так как популярность леверсной арфы набирала обороты.

Следует сказать несколько слов о техническом устройстве леверсной арфы. Эти арфы бывают самых разнообразных форм и размеров, однако стандартом концертного инструмента считается диапазон в 34 струны от С большой октавы до А четвертой октавы. Основным видовым признаком является наличие на вербеле рычажков – «леверсов», с помощью которых можно повышать звучание струны на полтона. Такая арфа традиционно настраивается в Es-dur, при подобной настройке ей доступны тональности от 3-х бемолей до 4-х диэзов. Так как перестройка каждой струны происходит вручную, кельтская арфа имеет ряд существенных технических ограничений по сравнению с арфой классической, не позволяющих исполнять все разнообразие репертуара, накопленного арфистами во всем мире. Тем не менее она имеет и неоспоримые преимущества, которые заключаются в ее компактном размере и, в первую очередь, невысокой, по сравнению с классикой, стоимости. Ведь дороговизна инструмента – одно из основных препятствий для популяризации арфы.

В Европе, особенно в Великобритании и Ирландии, кельтская арфа является очень распространенным инструментом. Ее преподавание в европейских странах имеет свою специфику.

С одной стороны, сама система начального музыкального образования в этих странах не так развита, как в России. Музыкальных школ недостаточно, а обучение в них – достаточно дорогое. С другой стороны, в Ирландии существует Общество любителей арфы (Cairde na Cruite), которое осуществляет поддержку обучения и сохранения традиций, опираясь, прежде всего, на «народный» способ передачи музыкальных знаний – из рук в руки, от музыканта к музыканту, минуя нотную грамоту и теорию музыки. Поэтому зачастую начальное обучение игре на арфе зарождается с подбора на слух народных мелодий под руководством частного педагога, который и сам может нотной грамотой не владеть.

Также в этих странах весьма распространены краткосрочные курсы с интенсивной программой, когда по 3-6 часов в день под руководством именитых арфистов начинающие музыканты разучивают мелодии из репертуара преподавателя, разбирают основные техники аккомпанемента и орнаментации. Как правило, это групповые занятия по 10-15 человек. Итогом таких курсов обычно становится концерт, на котором группы показывают разученные произведения, играя их всем составом в унисон.

Такое широкое распространение любительского музицирования на леверсной арфе создает благодатную почву для выявления одаренных музыкантов, в дальнейшем профессионально осваивающих этот инструмент. Великобритания стала одной из первых стран, в которой можно получить высшее образование как исполнитель и преподаватель на этом инструменте. Игре на леверсной арфе можно обучаться в ведущих музыкальных вузах, таких как Королевская Академия музыки Шотландии

(The Royal Conservatoire of Scotland), Тринити колледж в Ирландии (Trinity College) и многих других.

В России леверсная арфа появилась лишь пару десятилетий назад, когда стало возможным открытие представительств крупнейших мировых арфовых фабрик в нашей стране. Постепенно этот инструмент завоевывает все большую популярность, на сегодняшний день он активно используется в процессе обучения в детских музыкальных школах, несмотря на то, что место леверсной арфы в среде академического музыкального образования пока не определено, обучение не регламентировано ФГОСами, нет программы для обучения.

Каковы же причины этого неоднозначного положения и какими могут быть дальнейшие перспективы преподавания кельтской (леверсной) арфы в системе российского музыкального образования?

Чтобы понять истоки этого явления, необходимо иметь в виду, что зачастую возникает такая ситуация, что ребенку во время обучения на арфе в музыкальной школе родители не имеют возможности приобрести этот дорогостоящий инструмент. В таком случае ученик занимается только в школе либо берет арфу в аренду. Что же остается после окончания школы, если он не выбрал дальнейшее профессиональное музыкальное образование? Только воспоминания, так как доступа к инструменту больше нет. Стоимость леверсной арфы на порядок ниже, посильная большинству семей.

Одной из причин того, что еще несколько десятков лет назад в классе арфы учащиеся начинали занятия в гораздо старшем возрасте (в 10-12 лет), чем на других инструментах, была нехватка диатонических произведений, так как почти сразу с освоением начальных навыков звукоизвлечения, изучается и педализация. В классических хрестоматиях М. Рубина, Н. Парфенова педали появляются буквально с первых страниц. Исполнение даже самых несложных произведений требует, чтобы ученик был уже достаточно высокого роста и дотягивался до педалей. Леверсная арфа подарила нам огромное количество материала для начального этапа обучения, для нее написано множество диатонических ярких образных пьес, которые значительно обогатили начальный репертуар. В настоящее время педагоги в своей работе активно и с удовольствием используют произведения С. Канги, Б. Андре, К. Кейтер, они уже прочно вошли в репертуар юных арфистов-классиков, исполняются на конкурсах и концертах. Также, если говорить о начальном этапе обучения, то леверсная арфа может быть более комфортным инструментом, в особенности для младшего возраста, благодаря своим компактным размерам.

Однако чем дальше мы продвигаемся по классам, тем сложнее подбирать репертуар для подрастающих музыкантов, играющих на беспедальной арфе, особенно если есть необходимость соответствовать предпрофессиональной программе. Сейчас в соответствии с ФГТ в

программе ДМШ отсутствует разделение арф на виды, основным препятствием для обучения на леверсной арфе является сложность подбора репертуара, особенно для учащихся старших классов. Отечественная музыкальная литература для леверсной арфы достаточно бедна, так как этот инструмент входит в активный обиход только сейчас, буквально на наших глазах. Крупная форма, полифонические произведения, методические материалы и этюды для этого типа инструмента в России известны мало.

То есть в старших классах музыкальной школы ученики, большинство из которых начинали обучение именно на леверсной арфе, вынуждены пересаживаться за педальную арфу, так как педагоги не в состоянии подобрать репертуар, который соответствовал бы программным требованиям и был бы удобен для исполнения. Зачастую, это значительно усложняет процесс обучения, не соответствует интересам ученика, снижает мотивацию и результативность учебного процесса.

Для решения данной проблемы необходимо разделение учебных программ для разных видов арф. В первую очередь необходима разработка общеразвивающей программы для кельтской (леверсной) арфы, которая могла бы регламентировать процесс обучения детей, не планирующих в дальнейшем поступать в ссузы и вузы по специальности «Арфа».

Опираясь на опыт западных коллег, например, на программу по арфе Тиринити колледжа в Дублине (Ирландия), можно сделать вывод, что первые 3 года обучения программа для обоих видов арфы может быть единой, однако начиная с 4 года, когда уже крепко освоены базовые постановочные навыки, а рост ребенка позволяет свободно использовать педали, необходимо разделение по типам инструмента. Разработка предпрофессиональной программы для леверсной арфы видится мне преждевременной, так как обучение на этой разновидности арфы в профессиональных учебных заведениях в России в обозримом будущем вряд ли возможно ввиду отсутствия в нашей стране квалифицированных педагогических кадров по этому направлению. Что касается общеразвивающей программы, то она просто необходима. Она могла бы дать методические рекомендации педагогам, помочь с выбором музыкального материала для обучения, что способствовало бы повышению общего уровня владения инструментом и могло бы стандартизировать процесс обучения на леверсной арфе, который в настоящее время происходит стихийно.

Опираясь на программы обучения по леверсной арфе в зарубежных школах и колледжах, а также суммируя личный опыт более чем десяти лет работы в музыкальной школе и обучения игре на различных типах арф, можно дать следующие рекомендации по подбору репертуара для учащихся.

Для исполнения на леверсной арфе полностью или с минимальными адаптациями подходят пьесы, написанные для арф с педалями одинарного



действия, то есть до конца XVIII века. В Англии живет и работает великолепная арфистка, композитор Анна-Мари О'Фаррелл, которая специализируется на переложениях музыки эпохи Барокко для леверсной арфы. Да, зачастую исполнение этих же произведений на педальной арфе технически может быть проще благодаря использованию педалей, однако нельзя отрицать, что именно леверсная арфа ближе к звучанию аутентичных барочных инструментов. Прекрасно звучат на арфе сонаты Д. Скарлатти, есть множество различных переложений этих сонат для леверсной арфы.

Также необходимо отметить высококачественные и конструктивные переложения академических произведений для леверсной арфы американской арфистки Барбары Брандидж. Под ее редакцией вышло несколько изданий сборников «Классика по запросу» (Classic on request), в который вошли десятки произведений из «золотого фонда» мировой классики, такие как «Лунный свет» К. Дебюсси, «Аве Мария» Ф. Шуберта, пьесы Альбениса и многие другие. Конечно, ей пришлось пойти на некоторые компромиссы, чтобы эту музыку стало возможно сыграть на беспедальной арфе, но ее аранжировки наиболее близки к оригиналу, звучат полно и гармонично.

Конечно, неисчерпаемый источник репертуара – это традиционная народная музыка. Существуют различные по сложности аранжировки народных мелодий, от элементарных до сложных развернутых композиции, выполненных с использованием разнообразных технических приемов. Часто такие аранжировки написаны в форме вариаций, что дает нам возможность использовать их в качестве крупной формы в программе обучения в ДМШ. Но не надо забывать, что не только кельтская культура является родной для арфы. Традиция игры на арфе в Латинской Америке дарит нам множество ярких и самобытных мелодий, которые здорово разнообразят репертуар. Тут стоит упомянуть в первую очередь Альфредо Роландо Ортиса, одного из самых плодовитых арфовых композиторов современности. Ему принадлежит огромное количество обработок и стилизаций различных музыкальных жанров Колумбии, Боливии, Аргентины и других стран этого региона, а также авторские произведения различного уровня сложности, от самых простых до виртуозных.

Современные композиторы предлагают нам широкий выбор произведений в самых различных жанрах и стилях. Так, например, пьесы ирландских композиторов последних нескольких десятилетий собраны в сборник «Lever harp 2000», многие произведения из которого входят в экзаменационные программы Тринити колледжа, большинство из них написано в академической манере. Яркие образные пьесы Д. Хенсон-Конант уже прочно вошли в репертуар учеников ДМШ. Также можно порекомендовать менее известное имя: замечательный французский арфист Ф. Констабль пару лет назад издал сборник авторских произведений в стиле

танго, уровень которых под силу, пожалуй, лишь достаточно продвинутым ученикам.

Для леверсной арфы написано достаточно большое количество интересных джазовых пьес. Леверсная арфа в этом жанре предлагает композиторам интересные возможности, недоступные классике. Например, можно настроить разные части диапазона инструмента в различных тональностях, играть расщепленные интервалы. У Ж. Франсуа есть прекрасный сборник джазовых пьес «Easy swing».

Что касается этюдов, то, например, тот же Тринити колледж издал сборник этюдов для подготовки к экзаменам, в него входят около сотни небольших этюдов на различные виды техники разного уровня сложности. Есть сборники Л. Конкона «30 прогрессивных этюдов», Ж.-М. Дамаза «10 прогрессивных этюдов», Б. Гале «12 мелодических этюдов» и множество других.

Самая большая сложность в подборе репертуара – это крупная форма. Классические сонаты, которые были бы удобны для исполнения на леверсной арфе, найти достаточно сложно, так как разработочный раздел в сонатной форме предполагает активные модуляции в разные тональности и много хроматики, что для леверсной арфы бывает технически невыполнимо.

Огромное количество интересных произведений написаны для ансамбля кельтских арф. Благодаря тому, что хроматизмы можно разделить между участниками ансамбля, открываются широкие репертуарные возможности.

В заключении стоит отметить, что активное внедрение леверсной арфы в процесс обучения в ДМШ может способствовать созданию комфортной среды для привлечения к обучению на арфе большего количества юных музыкантов, способствовать раннему выявлению одаренных детей.

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

1. Рубин, М. Хрестоматия / М. Рубин. – Москва : Музыка, 1981.
2. Парфенов, Н. Г. Школа игры на арфе / Н. Г. Парфенов. – Москва : МузГиз, 1960.
3. Дулова, В. Г. Искусство игры на арфе / В. Г. Дулова. – М. : Нобель-Пресс, 2012.
4. Kemp, S. String Syllabus [Электронный ресурс] / S. Kemp. – London : Trinity Cillage London, 2019. – Режим доступа: <https://goo-gl.me/Bd0nV>.
5. Perrett, D. Harp Studies&Exersises / D. Perrett. – London : Trinity College London, 2013.
6. Galais, B. 12 Edudes Melodiques / B. Galais. – Paris : Gerard Billaudot, 2000.
7. Concon L. 30 Edudes Progressives / L. Concon. – Paris : Gerard Billaudot, 2000.

8. Perrett, D. Lever Harp 2000 / D. Perrett, D. Gough. – Suffolk : Beartramka, 2000.

9. Btundage, B. Classic on Request / B. Btundage. – Hutchinson Island : Seaside Press, 2020. – Vol. 1-6.

10. Ortiz, A. From Harp to Harp, With Love / A. Ortiz. – Corona : MСMLXXXIII&MСMХСV Alfredo Rolando Ortiz, 1995.

© Пацук О.С., Сушкова-Ирина Я.И., 2022

УДК 7.036

**СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ  
В ТВОРЧЕСТВЕ МАРТИРОСА САРЬЯНА:  
ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К СИМВОЛИЗМУ**

Перезозова А.С.

Научный руководитель Варакина Г.В.

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

Творчество Мартироса Сергеевича Сарьяна в большинстве исследований рассматривается в контексте стилевых исканий начала XX в., т.е. символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, фовизма и других. Мы в своем исследовании поставили цель исследовать процесс стилового перехода М. Сарьяна от импрессионистической манеры раннего периода к символизму собственного художественного стиля.

Анализ работ, относящихся к периоду обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и первых лет после его окончания (1897-1904 гг.) вызывает затруднения, связанные с небольшим количеством сохранившихся полотен, многие из которых были либо утеряны, либо уничтожены самим автором [1]. На картины художника данного периода значительное влияние оказали как принципы преподавания в 90-х годах XIX века в училище, так и его тесное взаимодействие с преподавателями и другими московскими художниками.

В натуральных классах учителями Сарьяна были В.Н. Бакшеев, А.Е. Архипов, Л.О. Пастернак и совсем недолгое время И.И. Левитан. Несомненно, Мартирос Сарьян был знаком с творчеством своих преподавателей, поэтому стоит отметить, что характер работ Бакшеева и Архипова уже не был похож на реализм передвижников, становясь всё свободнее в отношении композиции, завершенности работы и выбора сюжета. После окончания натуральных классов Сарьян перешел под учительство К.А. Коровина и В.А. Серова. Последний обучал своих подопечных писать с натуры быстро и иногда только по памяти, что не могло не сказаться на характере живописи Сарьяна [2].

Кроме своеобразного импрессионизма Коровина и Серова Сарьян мог видеть работы своих соотечественников Вардеса Суреньяна и Егише Татевосяна на выставках Московского общества любителей художеств и Московского товарищества художников [3]. Работы Егише Татевосяна 1890-х гг. близки к импрессионистической манере. Мартирос Сарьян мог вдохновиться восточными пейзажами Татевосяна, выполненными им во время поездки в Палестину.

В 1901-1903 гг. Сарьян совершает поездку в Армению. Художник запечатлевает виды исторической родины в небольших пейзажах: «В армянской деревне» (1901 г.), «Село Макраванк» (1902 г.), «Река Зангу» (1903 г.), «Буйволы. На берегу Севана» (1903 г.), «Вечер в саду» (1903 г.). Работы не имеют какого-то определенного сюжета, и тем более идейной подоплеки. Сарьян пишет то, что его окружает, отдавая предпочтение природе. Художник любит простые и естественные виды от этого работы приобретают некоторую прозаичность. Незамысловатые пейзажи обладают достаточной степенью эскизности, незавершенности. Это рождает ощущение сиюминутного момента, которое художнику удалось заметить и мгновенно изобразить на холсте – тенденция, свойственная импрессионизму.

Сарьян пишет достаточно крупным пастозным мазком. Зачастую задний план лишь намечается неразрывной плавной линией. Свободный мазок и плавность горизонтальных линий задают особый текучий ритм. Сарьян практически не изображает небо, всё пространство картины занято другими объектами: зданиями, деревьями, горным массивом. При этом разные объемы сливаются воедино, что особенно заметно в «Реке Зангу» и «Селе Макраванк». Река будто-то бы выплескивается из берегов и, нарушая свои границы, соединяется в один поток с лесом и горным ландшафтом на заднем плане. Художник не использует чёткие границы и контрастные цвета, чтобы отделить предметы друг от друга, к чему Сарьян начнет активно обращаться в работах более позднего периода. Наоборот, в 1901-1903 гг. Мартирос Сергеевич в основном использует близкие по тону цвета, темный серо-коричневый колорит и в качестве основного материала выбирает масло.

Переход от импрессионизма к символизму в первую очередь был связан с неудовлетворенностью той живописной манерой, которую Сарьян выработал за время обучения. Художник старался уйти от серых темных цветов и найти собственный художественный стиль, чтобы передать все краски Армении [4]. В своих поисках Сарьян обращается к актуальному на тот момент направлению – символизму. Большое значение в этом болезненном процессе стилевой трансформации имело знакомство Сарьяна с работами В. Борисова-Мусатова и тесное взаимодействие с участниками художественного объединения «Голубая Роза».

Впечатления от поездки в Армению стали основой и для первого символистского цикла Сарьяна – «Сказки и сны». Следует отметить, что Сарьян меняет материал – масло заменяется акварелью, полностью исчезает мазок, остаются лишь текучие линии и размытые цветовые пятна. Меняется и цвет: он становится насыщеннее и чище; появляются оттенки синего, голубого. Сарьян пытается включить в палитру и другие более яркие цвета – зеленый, фиолетовый, желтый. Реальный мир сменяется фантазийным, сказочным. Прозаичность пейзажа сменяется его лиричностью. Тем не менее, даже при изображении сказочного пространства Сарьян опирается на реальность, на воспоминания о природе, полученные во время поездки в Армению.

Символизм Сарьяна стоит немного в стороне от символизма других голуборозовцев. Различие заключается не столько в каких-то стилистических характеристиках – здесь как раз довольно много совпадений, – сколько в идейном наполнении произведений. Из общего можно выделить: преобладание голубого и синего цветов, трансформацию образов действительности и некоторую ирреальность пространства, его эфемерность.

Сарьян обращается к традиционным для символизма образам и мотивам: грезы, сновидения, сказки, природа. Это подчеркнуто и в самом названии цикла. Художник пишет сказочных персонажей: короля и принцессу, поэтов, героя Орфея, фей, море, горы, сфинксов, пантер, ланей и т.д. [3, с. 155; 5].

Однако стоит отметить, что символизм Сарьяна в первую очередь фантазийен. Как отмечает Д. В. Сарабьянов: «...символизм Сарьяна фантастичен, но это не плод серьезных философских размышлений, как у Петрова-Водкина, не погружение в мир подсознательного, как у Кузнецова, а скорее игра» [6, с. 138]. Это игра с реальностью и собственным воображением. Для Сарьяна реальный мир является лишь предлогом для дальнейшей работы воображения. Кроме того, символизм Сарьяна имеет национальную окраску: художник обращается к восточным сказкам, его герои имеют черты, характерные для жителей Армении, а местность, преобразованная в воображении художника, это всё та же родная Армения.

Цикл «Сказки и сны» написаны совершенно в другой манере нежели более ранние работы художника. Тем не менее, Сарьян по-прежнему отводит особое место природе, но в символистских работах она приобретает почти сакральный смысл.

Опыт работы в импрессионистической манере позволил Сарьяну анализировать реальность, усматривать и схватывать характерные черты тех или иных вещей, что отразилось в работах 1911-1913 гг. Символизм же в свою очередь помог раскрыть художнику ощущение цвета и преодолеть границу между реальностью и воображением.

### **Список использованных источников:**

1. Дрампян, Р. Г. Сарьян / Р. Г. Дрампян. – М.: Искусство, 1964. - 127 с.: ил.
2. Сарабьянов, Д. В. Мартирос Сарьян / Д.В. Сарабьянов. – М.: АСТ, 2000. – 328 с.: ил.
3. Асатуров, Т. Э. Ранний М. Сарьян. Становление мастера / Т. Э. Асатуров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. №1. С. 146-162.
4. Раздольская, В. И. Мартирос Сарьян: 1880-1972 гг.: Альбом / В.И Раздольская. – СПб.: Аврора, 1998. – 160 с.: ил.
5. Агасян, А. В. Мартирос Сарьян: раннее творчество / А. В. Агасян; Акад. наук Армении, Ин-т искусств. - Ереван: Изд-во АН Армении, 1992. – 210 с.
6. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца 19 – начала 20 века / Д.В. Сарабьянов. - М.: Изд-во МГУ, 1993. - 318 с.: ил.
7. Турчин, В. С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха: [в 2 т.] / В.С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, Т. 1. - 2016. - 606 с.: ил.

© Перезова А.С., 2022

### **УДК 658.34.01**

#### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СВЕТОДИОДНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В КОЛЛЕКЦИИ ОБУВИ «NEON RHYTHM»**

Фокина А.А., Передрий А.Д., Рыкова Е.С.

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

Сферы современной жизни опираются на модные тренды, которые задают вектор развитию общества и определенным направлениям в той или иной области. Особенно актуально влияние модных тенденций в легкой промышленности: тренды на одежду, обувь и аксессуары обновляются каждый сезон, покупатели пристально следят за новостями из мира моды, готовы к смелым экспериментам и внедрению инновационных технологий для производства «футуристичных» изделий, в том числе обуви. Мода и технологии динамично развиваются и за последнее десятилетие потребителям предложено множество революционных новинок.

Изначально костюмы со светодиодными элементами были разработаны для индустрии развлечений (рис. 1), но модный эксперимент получил развитие и дизайнеры все чаще применяют светодиоды для акцентов в своих коллекциях. Показ коллекции Next Era Dior осень-зима 2022 начался в полной темноте – его открыла модель София Стейнберг в комбинезоне со светодиодными трубками. В коллекции Next Era Dior представлено много технологичных решений: корсеты, выполненные из

терморегулирующих тканей, водостойкие жилеты [1]. В показах модного дома Prada сезона осень-зима 2022 [2] светодиодные решения использованы в качестве декораций: модели шли сквозь неоновый тоннель, напоминающий космический корабль (рис.1).

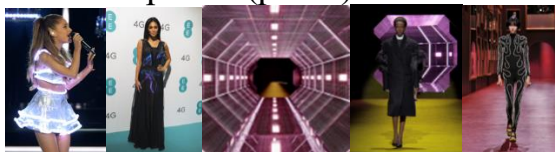


Рисунок 1 – Применение светодиодных элементов в индустрии моды [1, 2]

Сегодня светодиодные элементы успешно используются и в повседневной жизни, знаменитости решаются надеть высокотехнологичные платья не только на сцену: например, Николь Шерзингер для светского выхода выбрала черное платье в пол, рисунок на котором постоянно менялся, периодически складываясь в целые фразы, а Кэти Перри на протяжении последних лет использует светодиодные элементы как в сценических костюмах, так и для вечерних выходов, являясь одной из самых первых селебрити, которые поддержали эксперименты дизайнеров.

Новое поколение светодиодных костюмов, как правило, состоит из модульной конструкции, где нет проводов, все элементы полностью автономные и комбинируются в любых сочетаниях. Модели не мешают двигаться носителям одежды и могут непрерывно работать в течение нескольких часов, подпитываясь с помощью обычных батареек. Дизайнеры используют специальные LED-элементы в зависимости от того, какого эффект необходимо получить:

- светодиодные индикаторы могут мерцать, сиять или отображать последовательные паттерны;

- свет может быть перепрограммирован для сияния определенным образом – как ритмы музыки или звука;

- модели можно контролировать с помощью пульта дистанционного управления или ручного устройства в зависимости от конструкции.

«Умные» светодиодные лампы, листы EL или волоконная оптика используются в сочетании друг с другом, чтобы обеспечить желаемый эффект в одежде, обуви или аксессуарах.


Ярким стартом на рынке производства одежды со светодиодами можно назвать Electric Styles, компания разрабатывает светодиодные куртки, которые «загораются» в ритме музыки. Широкое применение LED-технологии нашли в обуви: дизайнер обуви Yifan Wan (бренд Simulation) под впечатлением киноленты «Шаг вперед 3D» выпустил оригинальные кроссовки с подсветкой [3]. Сегодня светодиодные элементы широко применяются как во взрослом, так и детском ассортименте обуви, особенно спортивной (рис. 2).



Рисунок 2 – Применение светодиодных элементов в обуви [3]

Авторами статьи проведен анализ лучших мировых образцов обуви со светодиодной подсветкой (табл. 1). Американский обувной бренд LA Gear уже в 1992 году выпустил модель обуви со светодиодными элементами на подошве, с тех пор эта инновация прочно вошла в мир модной индустрии. Бренд Balenciaga каждый сезон внедряет новые технологии в линейку спортивной обуви, модель кроссовок Track Trainer имеет многослойную подошву с амортизационным слоем из пеноматериала, усиленной резиновой ходовой поверхностью, в пяточную часть которой внедрены светодиодные элементы.

Таблица 1 – Анализ моделей обуви с применением светодиодных элементов (фрагмент).

Название бренда, имена основателей, дата создания	Концепция бренда	Год внедрения и название модели обуви	Характеристики модели, ценовая ниша
Nike, Фил Найт и Билл Боверман, 1964, Бивертон, США	Американская транснациональная корпорация, занимающаяся проектированием, разработкой, производством, маркетингом и продажей обуви, одежды, оборудования, аксессуаров и услуг по всему миру.	May 2019 - Air Vapormax "Cactus Plant Flea Market" 	Дизайн модели- черная основа заготовки верха, украшенная логотипам, надписями и яркими желтыми акцентами, подошва, снабжена светодиодными лентами, около 78 000 рублей
LA Gear, Роберт Гринберг, 1983, Лос Анджелес, США	Обувная компания производила кроссовки для детей и с более высокой прибылью; начала производство мужской и женской обуви.	1992 – LA Lights 	Модель обуви со светодиодными элементами на подошве, около 4 000 рублей

Бренд Nike выпустил модель Cactus Plant Flea Market, дизайн которой отличается характерной деконструктивной эстетикой: черная основа заготовки верха, украшенная логотипам, надписями и яркими желтыми акцентами прекрасно сочетается с подошвой, снабженной светодиодными лентами. По результатам ретроспективного анализа популярных моделей обуви с применением светодиодных элементов (табл. 1) нами установлено, что светодиодные элементы успешно применяются мировыми брендами в моделях обуви, одежды и аксессуаров, оставаясь актуальными и востребованными аудиторией потребителей, добавляя «футуристичность» в повседневный и спортивный стили.

На основе полученных данных для бренда «AP» разработана коллекция обуви «NEON RHYTHM», в основу которой положено использование светодиодных элементов. Коллекция объединяет две линейки бренда: спортивную и повседневную. Авторами разработан мудборд, осуществлен подбор актуальных материалов и цветовых решений для моделей коллекции (рис. 3, 4).





Рисунок 3 – Предпроектные исследования и решения для коллекции «NEON RHYTHM»

В деталях верха обуви используются светодиодные ленты и прозрачные элементы, выполненные из нетканого «сетчатого» материала. Несмотря на футуристический стиль моделей, учитывая уровень и стиль жизни потребителей бренда, коллекция разделена на 3 цветовых блока: черный с акцентными неоновыми вставками, голубой; сочетание темного синего с оранжевым и бежевым.



Рисунок 4 – Коллекция обуви со светодиодными элементами «NEON RHYTHM»

Модели коллекции обладают способностью «заряжаться»: выключаться и включаться – все электрические схемы встроены в объемную резиновую подошву (Go!Zero rubber). Во всех моделях коллекции использованы элементы из переработанного пластика и резины.

Таким образом, использование переработанных материалов при проектировании коллекции обуви приведет к более рациональному использованию предметов потребления, применение светодиодных элементов в качестве долгосрочного тренда продлит жизненный цикл изделий.

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

1. Показ коллекции осень-зима 2022-2023 [Электронный ресурс]: [https://www.dior.com/ru\\_ru/fashion](https://www.dior.com/ru_ru/fashion)
2. Итоги Недели моды в Милане осень-зима 2022-23 [Электронный ресурс]: <https://dress-mag.com/trend/nedelya-mody-milan-osen-zima/>
3. Светящиеся кроссовки [Электронный ресурс]: <https://vplate.ru/krossovki/svetyashchiesya/>

© Фокина А.А., Передрий А.Д., Рыкова Е.С., 2022

Першикова И.С.

Научный руководитель Гетманцева В.В.

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

Нет сомнения, что передовые художники и дизайнеры формируют не только эстетическую составляющую общества, но и влияют на социум в целом, определяя основные ценности общества [1]. На ведущие бренды, на Дома Моды ориентируются производители всех категорий одежды, включая одежду для детей [2, 3, 4]. Именно передовые креативные творцы являются двигателями инновационных технологий, креативных решений, неожиданных для потребителя подходов [5, 6, 7].

Alexander McQueen – эпатаж, вошедший в мировую историю моды. Британский дом моды, который производит трендовую одежду класса люкс для мужчин и женщин. На данный момент коллекции одежды данного бренда являются не просто элементами гардероба, а произведениями искусства, цена которых выходит за пределы стоимости одежды класса люкс. При жизни Alexander McQue не выпускал привычные нам фешн наряды, он пытался снять розовые очки и показать другую сторону жизни – голод, смерть, кровь и нищету. В коллекциях Alexander McQue гармонично сочетались абсолютные противоположности, именно эта невероятная особенность сделала его бренд таким уникальным. В его коллекции использованы преимущественно многосложные фактурные ткани, тартан, перья и мех. После Alexander McQue его место заняла его преемница Сара Бертон, которая пыталась сохранить особый стиль и ДНК марки, однако коллекции стали более спокойными и коммерческими. Знаковыми вещами бренда стали туфли-копыта, клатч-кастет, брюки-бамстеры.

Художественно-смысловое содержание коллекции бренда Alexander McQueen SS 2022 передано девизом «Не быть как все! Выделяться, шокировать, удивлять». Сара Бертон развивает идею вещей-гибридов: деним комбинируется с кожей, к костюмным жакетам идут рукава, как от бомбера, вставки из тюля и вышивка камнями. Сценографией стала столица Великобритании: модные журналисты и друзья бренда были приглашены на крышу, на которой установили прозрачный купол, похожий на мыльный пузырь, скрывающий гостей и моделей от переменчивой английской погоды.

Объектом интереса для воплощения в коллекции стало лондонское небо, стихийные изменения в настроении окружающего мира и то, как женщины могут уживаться с природой (рис. 1). На многие платья и костюмы

были нанесены принты с изображениями неба. Их сотрудники бренда подсмотрели из окон своей студии в Лондоне. Также несомненным акцентом стало объемные рукава, напоминающие кучевые облака.



Рисунок 1 – Художественно-смысловое содержание коллекции бренда Alexander McQueen 2022

Интерес представляет структура ассортиментного построения коллекции Alexander McQueen SS 2022. Коллекция READY – TO – WEAR весна-лето Alexander McQueen 2022 представлена в основном плечевыми изделиями: куртки, тренчи, платья, жакеты, рубашки, топы (рис. 2). Все изделия разнообразны по силуэту, объему и длине. Коллекции Alexander McQueen можно назвать промышленной базовой коллекцией. В коллекции есть группы моделей верхней одежды, разработанных на одной базовой форме и конструктивной основе. Этого бренд ассоциируется с искусством, уникальная способность сочетать абсолютные противоположности настолько гармонично, что это стало визитной карточкой бренда.

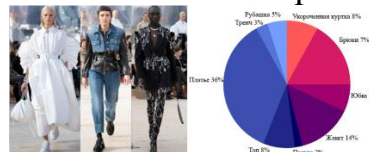


Рисунок 2 – Структура ассортиментного построения коллекции Alexander McQueen SS 2022

Если рассматривать адресность коллекции, то сам бренд, в принципе, эксцентричный, колоритный, скандальный, яркий бренд для свободных, ярких девушек от 25 до 45 лет. Особенности данного бренда заключаются в традиционном британском пошиве Savile Row, а также изучением изысканных французских методов высокой моды. При жизни Alexander McQueen в 2006 году была выпущена бюджетная линейка, ориентированная на гораздо молодую аудиторию с более низкими ценами, дабы расширяться во всех ценовых сегментах. Однако, на текущий момент продукцию данного бренда могут позволить лишь люди с высоким уровнем доходов, т.к. бренд занимает «люксовую» нишу. Одежда марки Alexander McQueen представляют собой предметы роскоши, которые размывают грань между предметами одежды и произведениями искусства, выпускающимися небольшими партиями. Каждая коллекция уникальна в своем роде.

Колористическое решение коллекции Весна-Лето 2022 Ready – to – wear заключается в комбинировании ярких красок. В коллекции используются все цвета радуги в сочетании с монохромными оттенками. Коллекция стартует с ярких оттенков, таких как ярко-розовый (paradise pink 17-1755), природно-зелёный (treetop 18-0135), солнечно-желтый (daffodil 14-0850), ярко синий (skydiver 19-4151), красный (Poinciana 18-1564),

фиолетовый (dewberry 18-3533). Кроме того, коллекция содержит пастельные тона: оттенок молочного кофе (humus 15-1304), мятный оттенок зеленого (basil 16-6216), светло-васильковый оттенок (glacier lake 16-4118), румяный оттенок (tawny orange 17-1341).

Сочетание ахроматического черного с ярким цветом создает контрастный образ, который как раз и хотелось добиться для выпускного изделия. Таким образом, бренд AZ Factory Ready – to – wear Весна-Лето 2022, представили спортивные силуэты в красочных кутюрных и технических тканях, разработали красивую, целенаправленную, основанную на решениях моды, которая подходит для всех. «Мы – это жизнь, а не просто образ жизни, место, где можно экспериментировать и пробовать что-то новое. Мы создаем цифровой роскошный бренд, основанный на дизайне, инновациях и веселом повествовании».

Функционально-декоративные элементы представляют собой большое разнообразие карманов. В моделях коллекции встречаются: накладной карман с клапаном на пуговице и с кнопкой, без клапана на молнии, прорезной с клапаном, прорезной карман с листочкой на молнии.

Представлены модели с широким плечевым поясом, дизайнер была воодушевлена погодой, стихией неба, создавая пространственные образы на подобии облаков, что у нее и получилось. Чтобы рукава более походили на облака в них вставлены кулиски для присбаривания детали. В некоторых моделях также функциональным – декоративным элементов является застежка на тесьму-молнию. Создавая различные необычные места разрезов и рельефов. Такие элементы встречаются на брюках, жакете, пальто. в коллекции среди моделей наблюдаются завязки, свисающие до низа, что создает более летящий, парящий образ. Они вставлены в кулиску для присбаривания рукава, либо же выполняет функцию крепления верхней части изделия. Встречаются также отлетные кокетки.

Конструктивно композиционное решение коллекции представлено оформлением горловины воротником пиджачного типа, также стояче отложным воротником на цельнокроеной стойке (рис. 3). И еще одним обобщающим элементом некоторых моделей является открытые плечи. Сара Бертон либо представляет плечевые изделия, в частности платья, либо с полностью открытыми плечами, либо с лямками небольшой ширины.



Рисунок 3 – Элементы связи моделей в коллекции Alexander McQueen SS 2022

Уникальность композиционных и конструктивных решений коллекции бренда Alexander McQueen Ready-to-wear SS 2022 Сара Бертон представляет в виде объемных рукавов, которые представлены в жакете,

платье рубашке. Дизайнер была воодушевлена погодой, стихией неба, создавая пространственные образы на подобии облаков, что у нее и получилось. Также плечевые разрезы и разрезы по линии талии.

По результатам анализа коллекции бренда Alexander McQueen можно однозначно определить его как оригинальное, узнаваемое явление, которое может являться отправной точкой или прообразом для разрабатываемых коллекций как в категории люкс, так и в категории масс-маркет. Интерес представляет как решения коллекции в целом, так и варианты отдельных элементов, решаемых дизайнерами бренда Alexander McQueen рамках оригинальности и индивидуальности.

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

1. Мациевская, Ю. А. Дизайн-мышление в решении профессиональных задач дизайнера: диалектика утилитарного и эстетического / Ю. А. Мациевская // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 3(59). – С. 574-579.

2. Гетманцева, В. В. Предпочтения детей в одежде / В. В. Гетманцева, Т. А. Пахомова, Е. Г. Андреева // Швейная промышленность. – 2010. – № 2.

3. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2022620541 Российская Федерация. Элементы детского капсульного гардероба: № 2022620374: заявл. 02.03.2022: опубли. 15.03.2022 / М. Д. Копылова, В. В. Гетманцева; заявитель федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина».

4. Мусина, А. Қ. Роль информационных технологий в проектах дизайнеров / А. Қ. Мусина, У. К. Джанахметов // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2019. – № 11-5(55). – С. 6-8

5. 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 Ф. М. Паромну: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 198-202.

6. Тюрин, И. Н. Деконструктивизм в моде 1980-1990-х гг. На примере творчества Мартина Маржелы / И. Н. Тюрин, В. В. Гетманцева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11(85). – С. 174-176

7. 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

8. История бренда Alexander McQueen [Электронный ресурс]. - Режим доступа: - URL: <https://www.brendov.net/moda/istoriya-brenda-alexander-mcqueen>

9. Alexander McQueen [Электронный ресурс]. - Режим доступа: - URL:<https://www.alexandermcqueen.com/en-us/women/collections/ss22-collection>

10. Мятежное наследие в коллекции Alexander McQueen весна-лето 2022[Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://favot.media/kollekcziya-makkuina-vesna-let-2022-40538/>

© Першикова И.С., 2022

**УДК 687.01**

## **РОЛЬ ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ДИЗАЙН-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ**

Петрикеева Е.Н., Киселёва В.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Курский государственный университет», Курск*

Проектирование – сложный и трудоемкий процесс, при планировании производства объектов нового оборудования анализируется эффективность старых конструкций, а затем создаются или совершенствуются только новые или существующие конструкции. Этот технический проект будет разработан только при отсутствии таких средств, а затраты на проектирование, подготовку производства и изготовление нового оборудования будут своевременно оплачены и окажут положительный эффект [1].

Конструирование – это не только результат проектирования, но и общий дизайн технической системы, воплощенный в производственном процессе на производстве. Конструкция технических систем в настоящее время состоит из традиционных деталей, производимых промышленностью, поэтому она считается общей для определенных типов технических систем.

Проектирование сложных объектов основано на применении идей и принципов, описанных во многих теориях и подходах: операционный (метод типичных этапов), аналогичный метод, неопределенно-стохастический. Наиболее распространенным подходом является системный подход, идеей которого проникнуты различные способы проектирования сложных систем любой природы (технических, экономических, социальных и т.д.) [1].

Главной особенностью понимания определения «дизайн» является акцент на формальных аспектах. Профессиональное понимание дизайна костюма должно разработать алгоритм приемов и методов разработки

концепции коллекции костюмов в процессе дизайна костюма, то есть того, как тот или иной смысл определяет конкретный внешний вид костюма.

Дизайн костюма – это создание нового образца костюма или отдельного предмета одежды с определенными предопределенными характеристиками, которые возникают в результате пересмотра и обработки дизайнером человеческих и социальных потребностей. Дизайн костюма включает в себя этапы изучения, эскизирования, аранжировки, дизайна, моделирования и отбора образцов продукции [2].

Дизайн костюма отличается от моделирования одежды тем, что в нем уже представлены общие проблемы, которые определяют выбор конкретной задачи. Эта проблема связана с жизнью человека в обществе, но сама работа уже лежит в сфере модных тенденций, воплощая как общение с помощью костюма, так и общение с самим костюмом.

Сегодня дизайнеры озадачены поиском новых идей и решений, которые соответствуют времени и создают новые вещи.

Креативные идеи берутся для конкретного исполнения и реализуются посредством творческой деятельности. Это можно понимать буквально как идею, значение, предложение средств, обладающих творческими свойствами. С точки зрения современного дизайна, креативный дизайн можно понимать как любой проект, который фактически нарушает то, что уже существует. Креативный дизайн входит в сферу инновационного дизайна, но его направленность более конкретна, больше внимания уделяется выражению творческих идей, средств для дизайна, которые придают дизайну душу и жизненную силу.

Одним из важных методов проектирования является комбинированный метод. Комбинаторика – это поиск, изучение и применение моделей деформации пространственных, структурных, функциональных и графических структур, а также методов проектирования объектов дизайна из стандартизированных элементов.

Метод трансформации – это метод преобразования или изменения внешнего вида, который часто используется в дизайне. Сам процесс трансформации определяется динамикой, перемещением деформации или небольшими изменениями.

Кинетизм – это комбинированный метод движения формы, дизайн, основанный на идее любого изменения в ней. Метод кинематики заключается в создании динамики формы, декора и рисунка ткани [3].

Метод деконструкции – это новый способ моделирования одежды, который свободно влияет на фигуру, внешний вид и посадку изделия.

Различные эвристические методы позволяют дизайнерам развиваться и совершенствоваться самим.

1. Метод ассоциаций – это один из способов формирования идей. Наибольший эффект может быть обеспечен, если творческое воображение

дизайнера обратится к другим представлениям об окружающей действительности.

2. Метод аналогии – это способ решения проблемы. В этом методе используются аналогичные решения, взятые из народных костюмов, этнической одежды, инженерных решений, архитектурных работ и т.д. Дизайнеры сталкиваются с интерпретацией творческих ресурсов и преобразуют их в дизайнерские решения посредством трансформации.

3. Бионический метод заключается в анализе определенных объектов бионики, например, анализ динамики крыльев насекомых, разработка новых форм упаковки, многослойность верхней одежды, деформация деталей. Таким образом, бионический подход к дизайну позволяет получить специальные решения для новых свойств структурных единиц, поверхностей и текстур.

4. При проектировании объектов используются высокотехнологичные методы, которые могут изменять их внешний вид (цвет, освещение).

5. Метод неологии – это метод использования только чужих идей, передовых отечественных и зарубежных разработок, то есть заимствования приемов или методик, но его применение должно быть в других областях [3].

Разработка дизайна предполагает владение сложными системами для создания изображений посредством разработки архитектурных модулей, проектирования моделей, а также понимания и разработки концепции коллекции, интенсивное представление которой может быть названием коллекции.

Конечно, существует строгая «математика», выражающаяся в периодических изменениях модных тенденций. Это изменение – очевидно для всех профессионалов, занимающихся костюмами. Но главный «секрет моды» находится в другой плоскости. Дело в том, что любой вид дизайнерского костюма максимально приближен к человеку.

Концепции дизайна никогда не фокусируются на проблемах современности, а, наоборот, «устраняют» эти проблемы. Что касается всегда стильных костюмов, то та или иная фигура является основой образа, в котором человек мысленно «примеряет» себя. В результате дизайнеры по костюмам в большей степени, чем другие дизайнеры, интуитивно относятся к своему творчеству, поэтому им важно понимать основные механизмы своего рода деятельности.

Разработка каждого этапа дизайна осуществляется в соответствии с общим планом творческой деятельности. В то же время рациональный анализ является необходимым промежуточным этапом в процессе творческого проектирования и заключается в основном в формулировании концепций. В области дизайна костюмов этот этап все еще не структурирован, хотя его важность очевидна. «Эта концепция, с одной стороны, обеспечивает четкое понимание места, где находится дизайнер,



подготавливает основу для мышления и действий, ограничивает спонтанность, успокаивает творческие импульсы и возвращает их в установленные границы; с другой стороны, она гарантирует свободу и возможность необходимых оперативных изменений» [4].

Для дизайнерских действий целесообразнее назначить компонент, содержащий тему основного образного первоисточника:

1. Субъектный компонент – (ориентирован на тип собственной творческой личности дизайнера).

2. Интертекстуальный компонент – (сосредоточен на ассоциативных образах, темах или творческих источниках).

3. Интесубъективный компонент – (призван охарактеризовать социокультурную циклическую оригинальность момента, выражающую текущие тенденции моды).

Все компоненты концептуальной системы костюма присутствуют на всех уровнях, но количественная степень общего присутствия уменьшается от модели кутюр к модели прета-порте и от модели масс-маркет.

Дизайн костюма в целом имеет свои особенности, которые обусловили его обособленность от дизайна. Эту роль в какой-то степени выполняют многочисленные ярмарки моды, различные конкурсы и показы мод, недели высокой моды, но основная задача совершенно иная, чем реклама и контакт между производством и торговлей. Среди дизайнеров костюмов также нет устоявшейся традиции выражения творческих концепций в форме теоретических или литературно оформленных текстов. В данном случае ведущая роль принадлежит не самому дизайнеру, а критикам, специалистам по связям с общественностью и модным обозревателям, в обязанности которых входит обоснование и реклама модных тенденций.

Успешное внедрение нового продукта или коллекции на требовательный рынок моды зависит не только от знания рынка, но и от практического знания технических характеристик производства одежды и специфических требований маркетинга моды. Маркетинг моды отличается от других областей маркетинга тем, что на него сильно влияет окружающая среда, нехватка времени (модная одежда быстро теряет ценность и ее нужно как можно скорее доставить в то место, где она будет продаваться), а также роль клиента (решение о покупке зависит в значительной степени зависит от влияния клиента). Поэтому на данном этапе также очень важна необходимость обеспечения надлежащего, профессионального и гибкого анализа и планирования дизайна одежды, а также предварительного анализа рисков и их влияния на требования ко времени, стоимости и производительности.

Психологическая ценность одежды как предмета моды более выражена, чем физические свойства и преимущества изделия (тепло, комфорт и защита от внешних воздействий), но в рамках анализа дизайна

одежды необходимо изучить и определить необходимые физические свойства изделия. Для обеспечения качества производственного процесса и самого продукта необходимо заранее определить требования и стандарты к качеству, а также требования к непрерывной обработке вплоть до получения готового продукта.

В последние годы отсутствие теоретической и практической способности определять интересубъективную составляющую привело к появлению даже новых видов деятельности в институтах, занимающихся исследованием рынка – кулхатинг: «... если прогнозирование моды можно назвать эндогенным процессом, который происходит в недрах самых модных систем и направлен на определение истинных цветов, силуэтов и материалов, то кулхатинг – это попытка выявить и понять определенные социальные тенденции, отраженные в повседневном «уличном» стиле» [5].

Профессиональное видение костюма – это способность реализовать полезность и прикладное значение за внешними эффектами (кроем, силуэтом или цветовой гаммой). Мы должны помнить, что дизайнеры по костюмам создают не только образ современного человека. Наряду с шириной брюк или длиной юбки, в определенный период возникает концепция преодоления проблем современного общества.

Разработка дизайна костюмов или коллекций может отличаться по степени органичности концепции, самой коллекции и сочетанию графических серий. Концепция проекта, тщательно разработанная в соответствии со всеми предлагаемыми технологиями, не гарантирует идеальных результатов при реализации проекта материалов, создании оптимальной серии рекламных табличек и т.д., но все вышперечисленное создает оптимальные условия для реализации.

Анализ дизайна одежды и план действий, Что касается создания моделей одежды, план раскроя является частью производственного плана, который связывает дизайн с производством и определяет все компоненты, такие как волокна, подкладки и нетканые материалы, которые необходимо разрезать для изделия. Одежда в пределах заданных параметров. Это ключевой элемент организации подготовительных мероприятий швейной промышленности. В дополнение к определению и выполнению подготовительных работ, анализ дизайна одежды участвует в необходимых инженерных работах и оптимизации и является одним из предварительных условий для обеспечения эффективности и стабильности основных производственных процессов.

В частности, в современном бизнесе швейная промышленность должна понимать, что она сталкивается с глобальной конкуренцией за массовую кастомизацию для удовлетворения динамичных потребностей клиентов. Развитие индустрии может сыграть важную роль в этой области, поскольку автоматизация и анализ данных позволяют швейной промышленности добиться гибкого производства на заказ.

Методология, основанная на этих компонентах, позволяет использовать концептуальное ядро коллекции для завершения проектов, презентаций и рекламных объявлений. Самое главное, что любая концептуальная разработка направлена на решение определенных социокультурных проблем определенного периода, приводит к серьезным этическим обобщениям, а не эстетически формирует внешний вид. Такие «пророчества» – это гипотеза о том, что актуально на сегодняшний день и «спасительно», создавая костюм одежды, создавая поле смысла, создавая человека и мир вокруг него.

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

1. [https://studbooks.net/1447361/tovarovedenie/obschie\\_svedeniya\\_proektirovani\\_konstruirovani](https://studbooks.net/1447361/tovarovedenie/obschie_svedeniya_proektirovani_konstruirovani)
2. <https://studfile.net/preview/1666644/page:2/>
3. <https://infourok.ru/statya-na-temu-sovremennie-metodi-proektirovaniya-v-dizayne-odezhdi-3302621.html>
4. Лола Г.Н. Дизайн-код: культура креатива. – СПб.: ЭЛМОР, 2011. – С. 39.
5. Педрони М. От модного прогноза к кулхантингу. О роли и методах предвидения в моде и производстве объектов материальной и нематериальной культуры //Теория моды. – М.:НЛЮ, 2012, Вып. 24. – С. 32.

© Петрикеева Е.Н., Киселёва В.В., 2022

#### **УДК 687.01**

### **ВЛИЯНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА НА СОВРЕМЕННУЮ МОДУ**

Петрова Н.М., Коробцева Н.А.

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

Конструктивизм – социалистическое художественное авангардное движение, оказавшее огромное влияние на мировую культуру, эстетику, архитектуру, декоративно-прикладное искусство, моду и общественно-политическую жизнь в целом. Он появился в начале 20 века и достиг максимального расцвета в 1930-х годах. Металлические конструкции, прямые линии, острые углы, отсутствие разнообразия цвета с предпочтением красного, черного и белого – все это характеристики конструктивизма. Советский феномен появился после Октябрьской революции в качестве одного из направлений в новом, революционном, пролетарском искусстве.

Предвестником этого феномена стала ажурная железная башня инженера Гюстава Эйфеля, объединившая в себе модернистские и конструктивистские элементы.

В стремительном поиске новых форм художники-конструктивисты отвергали «искусство ради искусства» и сосредотачивались на работе с материалом, его функциональности и надлежащем использовании.

Индустриальная составляющая, включающая употребление промышленных материалов, проволоки, пластика и металла, являлась отличительной чертой нового стиля России. Серии дебатов и совместных работ в ИНХУК (институте художественной культуры) и ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) позволили определить самопровозглашенных «художников-инженеров» – Владимира Татлина, Александра Родченко, Варвару Степанову и Любовь Попову – как самых страстных защитников течения. Для полной реорганизации жизни и создания новой формы художественного выражения, доступной для народных масс, была проделана огромная работа в различных творческих областях, включая моду.

Не все художники-новаторы, творившие в сфере дизайна одежды, достигли желаемого результата, например, платья с яркими геометрическими узорами, созданные Варварой Степановой, выпускались массовым тиражом, между тем, Татлин и Родченко со своими прототипами рабочих комбинезонов так и не достигли эффективного результата. Незадолго до своей преждевременной кончины в 1924 году художница и дизайнер Любовь Попова (художник-конструктор – так называли ее коллеги в каталоге посмертной выставки) разработала своего рода конструктивистское платье, эскизы которого были опубликованы в журнале ЛЕФ (левый фронт искусств). Конструктивисты продемонстрировали готовность принимать активное участие в создании моды и массовом внедрении своих находок в производство. Они пытались привязать свои разработки к тенденциям того короткого отрезка послереволюционного времени, когда новаторские идеи, формирующие новое искусство, еще не были, как бы сейчас сказали, канализированы в направлении соцреализма.

В нулевых годах XX века прогрессивные художники мирового уровня безостановочно двигались к линии беспредметности. В 1910-1914 гг. в этом направлении стали работать и русские художники. Первым стал Кандинский, абстрактные произведения которого мир увидел в 1910 году. Беспредметность же была создана В. Татлиным и К. Малевичем в 1914 году. Она, по мнению художников, логически вытекала из форм старого искусства.

Одним из новых русских течений в искусстве стал супрематизм. Заслуга в создании термина принадлежит Казимиру Малевичу (1910 год). Супрематизм – это геометрическая абстракция. Движение полностью исключало материальность изображаемого объекта. Организованные из разноцветных плоскостей супрематические композиции имели формы квадрата, прямоугольника, круга, треугольника, креста. Сюжет, рисунок и пространственная перспектива в традиционном их понимании отсутствуют.

Главными компонентами становятся геометрическая форма и открытый цвет. 1913 год – год рождения «Черного квадрата» – можно считать моментом становления супрематизма. Простая геометрическая форма, не увязанная никакими ассоциациями, идейными или пластическими образами, с раннее уже существовавшими, стала свидетельством всеобъемлющей свободы ее творца. Малевич считал «Черный квадрат» наивысшим искусством. Он последовательно и основательно прошел через ряды художественных течений, выделяя из них прежде всего то, что определяло стилеобразующую линию. Работы и теоретические труды Малевича оказали значительное влияние на художественные принципы немецкого Баухауза, а также на работы многих советских архитекторов.

Также родоначальником конструктивизма считается Владимир Татлин с его всемирно известным проектом 400-метрового памятника III Интернационалу. Внутри башни, опоясанной переплетенными решетчатыми спиралями, задумывалось подвесить четыре объема, которые вращались бы с разной скоростью и были бы предназначены для размещения здесь главных учреждений государства грядущего. Основная образно-символическая роль принадлежала ажурной спиральной металлической конструкции. Она была оголена и вынесена наружу. Функциональные остекленные объекты были подвешены внутри один над другим: куб, пирамида, цилиндр, полусфера.

В своей педагогической деятельности во ВХУТЕМАСе Татлина более всего занимала рациональность и функциональность формы, ее соответствие свойствам материала.

Теория промышленного искусства, принципиально основанного на функциональности и лаконичности объекта, комфортного для массового производства, дала огромный толчок развитию всевозможных форм дизайна. И это не только фотоискусство, художественное конструирование мебели, посуды, создание плакатов, книжной графики, но также и разработка новых тканей, рабочей одежды, театрально-оформительского искусства. И именно способы применения конструктивизма в области моды до сих пор продолжают вдохновлять дизайнеров одежды во всем мире.

Направление конструктивизма породило множество последователей в области графики и костюма. Дизайнерам порой нравится конструировать одежду в прямом смысле этого слова. Новые формы часто дают возможность получать нестандартные интересные решения, которые иногда сложно назвать простыми. Например, эффект привлечения внимания за счёт использования игривых, динамичных линий и формообразования – самая большая особенность коллекций Александра Маккуина. Весной 1999 года он представил коллекцию, напоминающую объемные памятники конструктивизма. Разнообразие изгибов, непрерывность, четкость направленности линий создают разные ощущения, но большинство из этих линий – прямые, жесткие и мужественные.

Маккуин также создает ощущение волнения, достоинства и силы, благодаря использованию угловатых и вертикальных линий. Кроме того, он создает эффекты искажения за счет расширения форм и объемов при многократном использовании линий. Также в коллекциях нередко можно было заметить активное присутствие красных и черных цветов, которые так близки конструктивизму.

Совсем недавно, в сезоне осень/зима 2022 г., модный дом Шанель представил коллекцию, включающую в себя элементы конструктивизма, отчего она, несомненно, стала более интересной.

Виржини Виар много думала о тех десятилетиях становления Chanel и авангардном конструктивизме, который так любил ее предшественник Карл Лагерфельд. И годы спустя Виржини создает коллекцию от кутюр, в которой использовались геометрические формы и насыщенные цвета присущие конструктивизму. «Геометрические формы заставили меня захотеть присутствия контрастов, большей легкости и свежести», – сказала она.

Нельзя не вспомнить Иссея Мияке. Японский дизайнер исследовал, экспериментировал и внедрял инновации в мир дизайна одежды. Он добился этого, объединив высокие технологии с традиционным дизайном. Как он однажды сказал: «Я всегда думаю о завтрашнем дне». В 2010 году Мияке представил новую концепцию дизайна – один кусок ткани, трехмерная форма, уменьшенная до двух, и пятое измерение, в которое входит предмет одежды, когда его носят. Нет швов; формы и вытачки сделаны острыми складками и такими складками, которые напоминают оригами. В сложенном виде одежда представляет собой плоские геометрические фигуры. В развернутом виде они представляют собой объемные платья, блузки и брюки. «Эта одежда очень легкая, как воздух, и не имеет сезона», – сказал Мияке на презентации коллекции в Galerie Kreo. – «Надеюсь, люди будут хранить их долго, а не менять каждые два месяца. Для меня это и есть суть устойчивого развития».

Дизайнерская одежда в весенне-летнем сезоне все больше становится похожа на произведения художников-конструктивистов. Геометричность и лаконичность форм, яркие, контрастирующие друг с другом цвета, сочетания различных материалов в технике «пэтчворк», все это напоминает коллаж, собранный из обрезков. Модный тренд 2020-го и предыдущих сезонов – color blocking, основан на принципах цветовых комбинаций или блоков в одном изделии или образе. Ив Сен-Лоран в коллекции осень – зима 1965 года впервые представил данную тенденцию в мире моды. Color blocking, невзирая на то, что уже однажды был использован французским модельером, не утратил своей актуальности до сегодняшних дней, стал очень запоминающимся и выделяющимся. Теперь color blocking является отдельным независимым стилем в одежде. Комбинированные контрастные цветовые блоки в одежде были настолько гармоничны и эффективны в

своей концепции, что к использованию такого приёма при создании нарядов ещё не раз возвращались и вернутся известные модельеры. Сегодня этот тренд превратился в довольно устойчивую тенденцию.

Современным конструктивистам значительно проще оценить эффективность дизайнерской концепции своей коллекции, чем их идейным вдохновителям столетней давности. Компьютерные технологии и постоянно совершенствующееся программное обеспечение предлагают все новые способы по созданию и модифицированию электронных изображений. Такие технологии активно используются и в сфере дизайна костюма.

В настоящее время существует разнообразное программное обеспечение для виртуального проектирования костюма. Наиболее популярными считаются автоматизированные системы проектирования, в которых используются трехмерные технологии – 3D. Например, виртуальные примерки с полноценной оценкой цветового решения используемого материала предлагает программа CLO 3D. Она отличается множеством неоспоримых достоинств: все действия, которые совершаются с лекалами модели в виртуальной среде, немедленно отображаются на манекене с учетом поведения ткани; с помощью функции поддержки операции многослойного шитья можно создавать более сложные конструкции; можно создавать задрапированные участки одежды со складками любой сложности; поддерживаются разнообразные свойства ткани; возможен перевод ее физических характеристик в цифровую форму и придание ей различных параметров, характеризующих растяжение, сжатие, жесткость, плотность, толщину и т.д.; достаточно хорошая визуализация в режиме реального времени, дающая возможность получения высокого качества изображения, которое сопоставимо с реальным.

Таким образом, можно сделать вывод, что для создания одежды со сложным формообразованием просто необходимы современные программные продукты, поддерживающие 3D графику и, в первую очередь, программа CLO 3D.

На протяжении веков мода активно менялась. Тем не менее, некоторые находки в той или иной форме остались в ней навсегда. Можно утверждать, что черты конструктивизма до сих пор востребованы и используются в одежде намного чаще, чем мы могли бы предположить. Очевидно, что конструктивизм – бессмертное и новаторское вневременное явление.

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

1. Лебедева К. Конструктивизм [Электронный ресурс]: <https://dress-mag.com/style/constructivism/> (дата обращения: 28.10.2022).
2. Thomas D. Why late Japanese designer Issey Miyake's pleats are fashion history legacy // Vogue. 25.10.2022: [Электронный

ресурс]: <https://www.vogue.in/fashion/content/why-late-japanese-designer-issey-miyakes-pleats-are-fashion-history-legacy> (дата обращения: 29.10.2022).

3. Kim, Hyun-joo. The Design Trend and Identity of Alexander McQueen Based on the Cultural and the Artistic Background of England. Journal of Korean Society of Design Science, 2012,102, Vol. 25 No. 3

4. Игнатенко Г.С. Дизайн костюма и функция орнамента в конструктивистской моде 1920-1930-х годов. June 2020 Scientific and analytical journal Burganov House The space of culture 16(2):56-69

5. Лебедева К. Колор Блок [Электронный ресурс]: <https://dress-mag.com/style/color-block/> (дата обращения: 29.10.2022).

6. Козлова Т.В. Ильичева Е.В. Стиль в костюме 20 века. Учебное пособие для ВУЗов. - М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. - 160 с.

7. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. Издание 8-е. Москва.-2018 г. -136 с.

© Петрова Н.М., Коробцева Н.А., 2022

**УДК 74.01/.09**

## **ПРОДУКТЫ ЦИФРОВИЗАЦИИ ИСКУССТВА ПЕРФОРМАНСА**

Петрухина С.А., Мирошниченко Е.С.

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

Перформанс (англ. Performance – представление, выступление) – художественное выступление экспериментального характера, ход действия которого непредсказуем, имеющий лишь несколько продуманный сценарий. Перформанс, как вид современного беспредметного искусства является способом связи художника и зрителя. Во время представления происходит диалог, несущий в себе не только очевидные послы – высказывания автора по определенным вопросам различных сфер жизни, но также и скрытые смыслы, которые каждый зритель в праве интерпретировать по-своему.

Свое начало перформанс, как и его разновидности, берет в первой половине 20 века. В то время авангардисты пытались задействовать всевозможные технические новшества в своих работах, чтобы отразить влияние индустриализации и цифровизации, которые стали для них вдохновением.

Процесс развития данного вида искусства неразрывно связан с технологическим прогрессом – некоторые перформансы существуют только в виде документации, они могут быть запечатлены на видео или фотографиях. Цифровизация перформанса включает в себя использование дополнительных средств и инструментов, позволяющих расширить



возможности представления. К таким средствам относятся применение фото и видео записей, а также различных механических приспособлений. Существует несколько разновидностей технически развитых и переработанных перформансов.

Медиаперформанс (англ. Media Performance) – перформанс, в котором возможности тел художников или пространство представления расширяются с помощью продуктов цифровизации – например, использования аналоговой видеозаписи или других устройств. Примером медиаперформанса является «Триадический балет» - авангардный номер, поставленный немецким художником и преподавателем Баузауса Оскаром Шлеммером. Впервые балет был поставлен в сентябре 1922 года. Костюмы актеров были созданы на базе трех базовых геометрических фигур – круг, квадрат и треугольник и раскрашены тремя основными цветами – красным, синим и желтым, благодаря чему менялось понимание пластики тела человека. Театральные деятели в особенности были заинтересованы в привлечении цифровизации в свою деятельность, так как из-за бурного развития кинематографа судьба театра была не ясна.

Цифровой перформанс (англ. Digital Performance) – подвид медиаперформанса для развития формы и эстетики действия используют компьютерные технологии. Видеоконференции стали наглядным примером такого данного подвида. Так театральные компании «The Gertrude Stein Repertory Theatre» и «Kunstwerk-Blend» провели свои постановки в онлайн-конференциях. Это помогло объединить не только участников выступления, но и дать возможность зрителям со всего мира увидеть представление. Интернет, такие онлайн-среды, как MUDs и MOOs, применение веб-камер и веб-трансляций стали основой для проведения цифровых перформансов.

Киберперформанс – самое узкое определение цифровизированного перформанса, здесь важную роль играет связь художника и зрителя в киберпространстве. Данное понятие возникло благодаря сетевой художнице – Хелен Варли Джеймисон. Термин был утвержден в 2000 году, так как было необходимо дать понятие для сформировавшегося жанра. Первым киберперформансом считается «Satellite Arts Project» 1977 года. Кит Галлоуэй и Шерри Рабинович – художники цифровизированного перформанса, задействовали микширование видеозаписей, чтобы реализовать «пространство перформанса без географических границ». Киберперформансы получили развитие во многих виртуальных средах – MUD (b) и MOO в 70-е годы прошлого столетия, Internet Relay Chat (b) или IRC в 80-е, графический чат The Palace в 1990-х годах, UpStage, Visitors Studio, Second Life (b), Waterwheel Tap и другие платформы с 2000 года.

Данные виды перформанса различными способами достигали участие зрителя в действии. Это и было целью художников – взаимодействие со зрителем рождало новые ветви развития представления, ход действия которых предсказать было невозможно. Также, каждый, кто становился

участником, мог интерпретировать действия по-своему, что еще глубже раскрывало суть перформанса – появлялся диалог автора и зрителя.

Такой диалог послужил толчком к появлению интерактивного дизайна. Интерактивный дизайн – вид дизайна, целью которого является успешное взаимодействие с пользователем посредством использования новейших современных технологий.

Интерактивный дизайн – ориентированная на пользователя область исследований, которая фокусируется на содержательном общении с использованием средств массовой информации для создания продуктов посредством циклических и совместных процессов между людьми и технологиями. Успешные интерактивные проекты имеют простые, четко определенные цели, четкую цель и интуитивно понятный интерфейс экрана.

Интерактивность стала связующей, позволившей художникам достичь большого уровня взаимодействия диалога между автором и зрителем. Она достигалась за счет использования различных девайсов, механизмов, приспособлений и новейших технических устройств. Так, многие художники перформанса сами создавали, нужные им технические средства. Первым этапом применения новейших технологий, стало использование Processing в 2001 году. Processing – открытый язык программирования и интегрированная среда разработки (IDE). Данный язык, в основном, использовали для программирования графических элементов, которые после использовались в разработке медиа-искусств и визуальных дизайнов. В 2005 году появился Arduino – это компания, проект и сообщество пользователей аппаратного и программного обеспечения с открытым исходным кодом, которая разрабатывает и производит одноплатные микроконтроллеры и наборы микроконтроллеров для создания цифровых устройств. Благодаря этому, дизайнеры и художники перформанса обрели множество возможностей для расширения диалога со зрителем.

У участников перформанса появилась возможность взаимодействовать с автором, находить новые пути развития представления, открывать его новые смыслы и послы, которые автор мог даже не включать в идею.

Отсюда появился интерактивный дизайн или дизайн взаимодействия. Дизайн взаимодействия – это практика проектирования интерактивных цифровых продуктов, сред, систем и услуг. Помимо цифрового аспекта, дизайн взаимодействия также полезен при создании физических (нецифровых) продуктов, изучая, как пользователь может взаимодействовать с ними. Общие темы проектирования взаимодействия включают дизайн, взаимодействие человека и компьютера и разработку программного обеспечения. Данный вид дизайна не перестал развиваться, а перерос в новый вид – UX-дизайн.

Проектирование пользовательского опыта (UX-дизайн, UXD, UED или XD) – это процесс определения опыта, который испытывает пользователь при взаимодействии с цифровым продуктом или веб-сайтом. Проектные решения в UX-дизайне часто определяются исследованиями, анализом данных и результатами тестов, а не эстетическими предпочтениями и мнениями. В отличие от дизайна пользовательского интерфейса, который фокусируется исключительно на дизайне компьютерного интерфейса, UX-дизайн охватывает все аспекты восприятия пользователем продукта или веб-сайта, такие как удобство использования, полезность, желательность, восприятие бренда и общая производительность. UX-дизайн также является элементом клиентского опыта (CX), который охватывает все аспекты и этапы опыта и взаимодействия клиента с компанией. Данный вид дизайна существует лишь в цифровом формате, а его физической оболочкой является воспроизводящее его устройство.

Таким образом, благодаря цифровизации и техническому прогрессу, искусство перформанса переросло сначала в его цифровые интерпретации, а затем в интерактивный дизайн. Этому процессу поспособствовали многие технологии, которые до сих пор используются не только инженерами и программистами, но и художниками и дизайнерами.

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

1. Ларцев А., Загвоздкина Е., Новикова Е. Статья «Медиа-перформанс: от театра до Zoom-конференций». [Электронный ресурс] Точка доступа: <https://postnauka.ru/longreads/156880>

2. Мехрварз М. Статья «Происхождение дизайна взаимодействий» [Электронный ресурс] Точка доступа: <https://www.uprock.ru/articles/proishozhdenie-dizayna-vzaimodeystviy-2>

3. Диксон С. «Digital performance» // Генеалогия Цифрового Перформанса. – 2017. №1. – С. 3-11; Точка доступа: [http://library.lgaki.info:404/2017/Диксон%20С\\_Цифровой.pdf](http://library.lgaki.info:404/2017/Диксон%20С_Цифровой.pdf)

4. Статья «Цифровой перформанс». [Электронный ресурс] Точка доступа: [https://en.wikipedia.org/wiki/Digital\\_performance#cite\\_note-Dixon-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_performance#cite_note-Dixon-1)

5. Статья «Перформанс – провокационное искусство с глубоким смыслом». [Электронный ресурс] Точка доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/performans>

© Петрухина С.А., Мирошниченко Е.С., 2022

УДК 74.01/.09

## ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ИНТЕРЬЕРНОЙ ЖИВОПИСИ И ЕЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЕ НА ИНТЕРЬЕР

Петрухина С.А., Баскакова М.Б.

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

Интерьер (от лат. interior – «внутренний мир») – это внешний вид внутреннего пространства какого-либо помещения. Интерьер состоит из двух составляющих – строительных конструкций – это пол, стены, потолок и т.д., и предметов наполнения – мебели и различного декора.

Интерьер может быть выполнен в очень многих стилях. Стили делят на три обширные группы.

Классические, сюда входят: античный, готика, ренессанс, классицизм, барокко, рококо, бидермайер, ампир, арт-деко и модерн.

Этнические – африканский, арабский, японский, китайский, индийский, русский, скандинавский, французский, английский, американский.

Современные – хай-тек, фьюжн, кантри, гранж, минимализм, эклектика, функционализм, поп-арт, лофт, техно, шебби-шик, китч, бохо.

Предметы наполнения очень важны, так как именно они в большей степени задают требуемый стиль. Также немаловажную роль играет и интерьерная живопись. Интерьерная живопись – вид изобразительного стиля, который создается специально для наполнения интерьера и не несет в себе художественной ценности. Интерьерная живопись позволяет оформлению интерьера раскрыться в большей степени, а также делает его завершенным.

Принципами построения интерьерной живописи является подчинение не только главным законам композиции, но и единство с общей композицией интерьера. Основным законом построения композиции является единство и соподчинение композиционному центру. Также крайне важна взаимосвязь элементов и деталей, равновесие, целостность. Эти законы соблюдаются за счет использования различных приемов в построении картины, например, можно использовать правила золотого сечения и опираться на гармоничную колористику.

Композиционным центром может быть не только элемент самой картины, но и интерьера или его части, например, элемент декора или мебель, на которой выставлен акцент.

Связь интерьерной живописи достигается за счет общей тематики, цветовых решений, созвучных форм и близкой динамики. Также в

построении композиции интерьерной живописи крайне важно учитывать и другие аспекты.

Наложение и врезка – размещение элементов работы друг над другом, их пересечение, получение новых сложных форм и силуэтов. Членение – прием, придающий ритмическую выразительность за счет детальной проработки уже имеющихся силуэтов в композиции.

Формат картины также влияет на ее восприятие, в зависимости от размера полотна возможны различные композиции, например, центровая, линейно-ленточная или фронтально-плоскостная.

Масштаб и пропорции также влияют на восприятие живописи. Соотношение элементов в масштабе самой работы регулируются пропорцией. Масштабная же пропорциональность регулируется за счет построения фигур и предметов в композиции.

Ритм и метр отвечают за гармоничный повтор элементов в композиции. Ритм отвечает за чередование элементов, он может усложняться за счет изменения интервалов между элементами, что повысит его выразительность. Элементы могут чередоваться упорядоченно и равномерно и иметь закономерность, а также не нести упорядоченного характера и иметь случайный характер. Также ритмические элементы могут различаться в своих размерах, в этом случае ритм применяется с пропорцией. Ритм может быть простым, в этом случае происходит изменение лишь одной закономерности, например формы, цвета или расстояние, но также и сложным, где изменения происходят уже у многих элементов. Ритм придает композиции организацию. Если же характер повторения ритма может изменяться, то у метра данные повторения происходят без изменений. Метр в отличие от ритма не несет в себе динамику, а наоборот – статичность. В композиции также возможно использование и ритма, и метра. Их сочетание принесет работе большую уникальность.

Контраст и нюанс раскрывают и усиливают впечатления от живописи. Контраст – элементы, резко отличающиеся друг от друга за счет их площади, цвету, форме. Благодаря контрасту в работе появляется выразительность, выделяется композиционный центр, увеличивается динамический характер живописи. В то время, как контраст несет в себе яркие противоположности, нюанс обладает лишь слегка заметные переходы. Нюанс значит, немного отличные элементы, по тем же свойствам, что и контраст. В свою очередь нюанс приносит в композицию статику и спокойствие.

Качества используемых цветов также очень важны. Тон, насыщенность и светлота помогают выделить какой-либо объект композиции. Данные характеристики используются во всех живописных приемах. Целостность композиции, построенной в основном цвете, достигается при использовании больших различий в тонах и насыщенности

цветов, если же композиция строится на монохромных и близких тонах, их различие в светлоте может быть не таким явным.

Также важным приемом в построении композиции интерьерной живописи является использование текстуры и фактуры. Данные приемы помогут достигнуть большей выразительности работе.

Таким образом, при построении композиции важно учитывать множество факторов, влияющих на восприятие живописи в интерьере, а также применять их с уже использованными приемами в выбранном стиле помещения. Например, для стиля минимализм подойдет работа, выполненная в спокойных тонах, состоящая из простых геометрических форм, а для кантри – наоборот, живопись должна быть в более ярких красках и сложных формах.

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

1. Статья «Приемы композиции». [Электронный ресурс] Точка доступа: <https://oformitelblok.ru/priemy-kompozitsii.html>

2. Статья «Интерьер – внутреннее пространство помещений: стили оформления, классификация и особенности». [Электронный ресурс] Точка доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/interer>

3. Статья «Интерьерная живопись». [Электронный ресурс] Точка доступа:

[https://artchive.ru/encyclopedia/92~Interior\\_painting#:~:text=Интерьерная%20живопись%20-%20вид%20изобразительного,диапазон%20интерьерной%20живописи%20весьма%20широк](https://artchive.ru/encyclopedia/92~Interior_painting#:~:text=Интерьерная%20живопись%20-%20вид%20изобразительного,диапазон%20интерьерной%20живописи%20весьма%20широк)

4. Статья «Понятие интерьерной живописи». [Электронный ресурс] Точка доступа:

[https://studbooks.net/1129930/kulturologiya/ponyatie\\_interernoy\\_zhivopisi](https://studbooks.net/1129930/kulturologiya/ponyatie_interernoy_zhivopisi)

© Петрухина С.А., Баскакова М.Б., 2022

**УДК 745/749**

## **ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ СУМОК ИЗ ПЕРЕРАБОТАННОЙ ДЖИНСЫ В СТИЛЕ ХИППИ**

Петрухина Н.А.

Научный руководитель Куликова М.К.

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

Кто такие хиппи и как можно использовать стиль этой субкультуры в создании коллекции сумок? Именно этот вопрос будет рассматриваться в данной статье.

Хиппи – это субкультура, которая появилась в США между 1964 и 1972 гг. В это время Америка вела войну во Вьетнаме. Эта война была первая в истории страны, которая претила самим американцам. Недовольство войной привело к появлению новой субкультуры-хиппи. В субкультуру входили молодые люди, которые отличались твердыми личными убеждениями в несправедливости общественных правил. Слово хиппи произошло от английского «hip» – понимающий. Однако сами хиппи не давали себе такое название. Люди этого движения предпочитали называться «детьми цветов» или «прекрасными людьми», а слово хиппи использовали средства массовой информации.

Основа движения хиппи состояла в пацифизме. Молодые люди говорили о миролюбии и ненасилии, протестовали против войн и отказывались от военной службы. Хиппи противостояли против правил и подавляющей власти, потому что они противоречили главным целям движения-любви, миру и свободе.

Хиппи это субкультура, представителей которой всегда можно было узнать по внешнему виду. К атрибутам «детей цветов» можно отнести много вещей, например яркий микроавтобус (рис. 1), которые хиппи раскрашивали в невероятные цвета, называя это «Flower power» («Сила цветов»).



Рисунок 1.

Внешней вид хиппи не менее яркий, чем их микроавтобус. Длинные волосы носили как женщины, так и мужчины. Джинсы, «фенечки» (браслеты ручной работы из бисера, кожи, шнурков, лент или ниток), бахрома, бусы, амулеты, платки, натуральные ткани и яркие краски – это всё можно было увидеть на «детях цветов». Нельзя не упомянуть цветы, как атрибут хиппи. Ведь не напрасно второе название культуры – «дети цветов». Они вплетали цветы в волосы, дарили их случайным прохожим, изображали на микроавтобусах. Девушки-хиппи любили носить сарафаны с цветочными принтами. В одежде можно было увидеть и мандалы. Хиппи занимались восточными духовными практиками, имеющими общие с ними философские идеи. Мандала это красочный рисунок, напоминающий цветок, глядя на который можно заниматься медитацией.

Несмотря на то, что субкультура хиппи утратила былую популярность, сохранились некоторые стилистические приемы в одежде, косметике или интерьере, которые используются и в настоящее время.

Люди одеваются просто, подчеркивая единение с природой. Одежду шьют из натуральных тканей – лен, хлопок, ситец, кожа, деним, шерсть.

Сочетание стилистик. Для хиппи не существует строгих канонов и законов, поэтому одежда может сочетать в себе несколько направлений в одном луке. Во всем должен быть проявлен индивидуализм и творчество.

Состаренные вещи. Хиппи тяготеют к нарочитой небрежности и состаренности вещей. Мода на рваные джинсы берет истоки из этой субкультуры. Искусственно состаренные и потертые джинсы остаются на пике моды вот уже несколько лет.

Использование этнических и индейских мотивов. Особенный колорит придают образу этнические элементы, которыми могут быть украшены юбка, рубашка, пиджак и даже обувь.

Вышивка, подвески, вставки, накладные детали, бахрома, бусы– все это должно быть ярко, красочно, выразительно.

Тема хиппи идеально подходит для создания коллекции сумок из джинсовой ткани. В 21 веке каждому хочется иметь эксклюзивную вещь, которая подходит именно ему. Создание одежды и аксессуаров своими руками это идеальный вариант для творческих и ярких личностей, тем более в настоящее время для этого есть все условия. В творческих магазинах можно найти все нужные материалы для рукоделия.

Сейчас по запросу «хиппи» в Pinterest можно увидеть множество яркой одежды и аксессуаров в стиле данной субкультуры. Некоторые образы выдержаны в стиле хиппи 60-х, а некоторые являются авторской вариацией этого стиля. Найдётся применение кружева, перьев, старой одежды и множеству смешений различных стилей. Естественно, что у творческого человека начнут появляться идеи для собственно коллекции аксессуаров.

У всех людей дома есть парочка старых джинсовых вещей. Возможно, в джинсах появилась ненужная дырка или шорты стали малы, но, так или иначе, одежда больше не пригодна для ношения. Её можно выкинуть, а можно и создать уникальные вещи по собственному дизайну.

Как известно, джинсы считались «фирменной одеждой» хиппи и поэтому джинсовой сумке можно легко придать черты этого стиля.

На исторических фотографиях можно увидеть одежду некоторых «детей цветов» сшитую из разноцветных узорчатых кусочков ткани. Поэтому техника «печворк» будет идеальна для создания коллекции в стиле хиппи.

Сумка, созданная техникой пэчворк – сшитая из лоскутков (рис. 2), выглядит уже достаточно интересно, но для достижения стиля хиппи нужно добавить пару ярких акцентов.



Рисунок 2



Во-первых, к сумкам пришивается бахрома. Необработанная по краю, растрёпанная и отличающаяся по цвету, она придаст немного небрежно аксессуару. Кроме того, лёгкая небрежность напоминает о бродячей жизни хиппи и популярных даже сейчас рваных джинсах. Сама бахрома также была популярна у «прекрасных людей». К бахrome можно добавить пару тонких и ярких фенечек, деревянные, стеклянные, каменные бусины, а также перья.

В сам сами лоскутки джинсы можно вставить узоры из изонити. Изонить – очень интересная техника. Она привлекает простотой исполнения и оригинальностью. Техника изонити не требует дорогостоящих материалов – только цветные яркие нити и твердую подложку. В этой технике можно выполнять закладки для книг, декоративные панно и даже оформить элементы одежды.

С помощью техники изонити на поверхности можно изобразить цветы. Рисунки изонити выполненные в пределах окружности напоминают мандалы. Густо заполняя лоскутки джинсы разноцветными нитями создаётся яркий узор по своей красочности, не уступающий одежде и микроавтобусам хиппи.

В качестве мелкой фурнитуры или необычных деталей используется и шлёвки от джинс и необычные карманы или пуговицы от джинсовых шорт. Все части старой одежды пускаются в дело. Так можно не только избавиться от уже не пригодной для ношения одежды, но и получить модный аксессуар.

Таким образом, зная о специфике субкультуры хиппи и умея и любя шить можно создать уникальную коллекцию аксессуаров.

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

1. <https://ushistory.ru/populjarnaja-literatura/1038-istorija-subkultury-hippi>
2. <https://fb.ru/article/384364/dvijenie-hippi-tsennosti-glavnyie-printsipyi-istoriya-zarojdeniya>
3. <https://vplate.ru/stili-odejdy/o-hippi/>

© Петрушина Н.А., 2022

УДК 745.5

## ВЕНЕЦИАНСКОЕ СТЕКЛО: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Петрушина Н.А.

Научный руководитель Громова М.В.

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

Венецианское стекло известно по всему миру. Как же оно появилось, почему так популярно и почему его называют муранским? Рассмотрим историю появления и развития этого яркого самобытного искусства.

Стеклоделие зародилось в Венеции в VIII веке. Венецианские мастера разрабатывали собственные секреты изготовления стекол, но главным толчком в развитии стеклоделия стало взятие Константинополя в 1204 г. Из захваченного города были привезены уникальные стеклянные предметы. Венецианские мастера стали создавать собственный стиль и вскоре Венеция уже обладала монополией на производство стекла. В то время цены на венецианское стекло достигали невероятных значений. В XIII в. произошло объединение стеклодувов в гильдию и уже с 1268 г. начали проводиться выставки стекла.

На стекольных фабриках часто происходили пожары. В конце XIII в. количество фабрик стало угрожать безопасности города, и власти приняли решение о выносе производства за его пределы. Самым подходящим местом признали группу островов в Венецианском заливе, которые объединяются в остров Мурано.

В XV веке стекло венецианских мастеров высоко ценилось во всей Европе. Венецианские дожи подносили изделия Мурано в качестве драгоценных подарков важным персонам, посещавшим город. Было поразительно как из малоценного материала удавалось создать настоящие произведения искусства. Знаменитое муранское стекло можно найти на полотнах итальянских живописцев.

Постепенно слава муранского стекла стала угасать. Изделия, подобные венецианским, начали изготавливать в Англии, Франции, Германии. Публикуются книги о секретах изготовления стекла, как например «Искусство стекла» («L'Arte Vetraria») 1612 г. аббата А. Нери.

К середине XVII столетия стали меняться и вкусы, наступила эпоха Барокко, и хрупкое и утончённое венецианское стекло перестало быть популярно. В моду вошли тяжёлые и сверкающие кубки богемского стекла и английского хрусталя. Настало время декоративных изделий стиля Барокко, а позже и Рококо.

В 1797 г. войска Наполеона оккупировали Венецию, и все цеха и фабрики по производству стекла были уничтожены. Венеция была

присоединена к империи Габсбургов – покровителей богемского стекла, и надежда на возвращение муранского стекла угасла.

В 1854 г. шестеро братьев по фамилии Тосо основали фабрику по производству бытового стекла, которая так и называлась «Fratelli Toso» («Братья Тосо»). Братья совершенствовались в стекольном искусстве, а освобождение Венеции из-под гнёта Габсбургов дало мастерам свободу творчества. Нашлись и местные самородки, как например, Lorenzo Radì (Лоренцо Ради), сумевшие за короткий период воскресить сложную технику стеклянного производства и восстановить навеки утраченные навыки и умения. Вскоре на стеклянной карте Мурано появились еще два замечательных имени – Fratelli Barovier (Фрателли Баровьер) и Francesco Ferro & Figlio (Франческо Ферро э Фильо).

Прекрасное венецианское стекло не было потеряно. Мастера Мурано продолжают изготавливать произведения искусства и в XXI веке. Одних только производителей на острове насчитывается около четырёх тысяч.

Венецианское стекло замечательно тонкостью, прозрачностью и виртуозными приёмами декорирования. Какие же приёмы считаются самыми знаменитыми?

Прозрачное стекло. Бесцветное стекло появилось в Венеции во второй половине XV века. Знаменитое венецианское *cristallo* – хрустальное или кристаллическое стекло, которое является стеклом по своему химическому составу, так как в нем отсутствуют соли свинца. Ранее изготавливалось лишь цветное стекло или прозрачное стекло с зеленоватым оттенком. Но кристалльное стекло было абсолютно бесцветным и прозрачным. Его изобретение стало настоящим прорывом в стекоделии.

Филигранное-неокрашенное стекло со стеклянными нитями внутри. Бесцветное прозрачное стекло украшалось разноцветными нитями, обыкновенно спирально закрученными. Разнообразие стеклянных плетений может быть бесконечным. Разновидностью филигранного стекла является сетчатое. Два слоя прозрачного стекла с рисунком накладываются друг на друга в обратном направлении. Так образуется рисунок в виде сетки.

Агатовое стекло, имитирующее узоры агата. Агатовым стеклом принято называть стекло, состоящее из различно расположенных и различно окрашенных слоев, составляющих узоры, подобные рисунку на срезе агата. Агатовое стекло отличается большим разнообразием окраски и узоров.

Мозаичное стекло. Для изготовления мозаичного стекла стеклянные нити спаивают в узкий прут. Поперечный разрез этого прута имеет вид звездочки, розетки, цветка и любой другой симметричной фигуры. Стеклянный прут разрезается на диски, которые вводятся в стеклянную массу. Изделия из мозаичного стекла – это пёстрое поле, состоящее из звездочек, цветов и других узоров (рис. 1).



Рисунок 1 – Мозаичное стекло.

Цветное стекло. Для изготовления цветного стекла используются окиси металлов. Окись железа окрашивает стеклянную массу в зеленый цвет, окись меди дает зеленый или красный тон, при помощи кобальта получается синее стекло, примесь золота дает рубиновое стекло.

Стекло с росписью эмалью. Роспись стекла эмалью связывают с именем муранского стеклодела Анджело Беровьеро. Сначала эмалью расписывались изделия из прозрачного стекла, но вскоре расписывать стали и молочное стекло. Стекло венецианских мастеров отличалось богатой росписью.

Непрозрачное стекло молочного цвета. Молочное стекло получили с помощью добавления в стеклянную массу окиси олова. В XVI веке сосуды из молочного стекла стали первыми попытками подражания фарфору.

Авантюриновое стекло с авантюриновым переливом из множества блестящих точек. Авантюриновое стекло появилось в начале XVII века. На его отшлифованной поверхности – бесчисленное множество блестящих точек, производящих особенный световой эффект. Эти мерцающие точки на желтовато-коричневом стекле получаются путем добавления к стеклянной массе меди, которая при остывании стекла кристаллизуется.

Кракеллаж – стекло с узором из мелких трещин. Для получения такого эффекта сосуд, внутри которого поддерживается высокая температура, опускается в холодную воду. Из-за этого на поверхности появляются трещины, которые не проникают в толщу стекла.

Сегодня произведения венецианского стеклодельного искусства продолжают изготавливать только вручную. Нередко в магазинах можно наткнуться на подделку, отличить её от подлинного венецианского стекла простому покупателю трудно, но возможно. В Италии на острове Мурано можно увидеть, как изготавливается муранское стекло в частных мастерских. Туристам разрешают посмотреть на производство, не посвящая их во все детали. Посетив остров Мурано в Италии, можно купить красивые сувениры из муранского стекла. Их продают в торговых лавках, расположенных вдоль набережной. В витринах видны стеклянные часы, люстры, вазы, блюда, чашки, бокалы, различные фигурки, игрушки, украшения. Они переливаются всеми цветами радуги, завораживая красивыми узорами и искусной работой мастеров. Сегодня изделия из муранского стекла продолжают продаваться по всему миру. Украшения доступны каждому, их стоимость сравнима с аналогами из натуральных самоцветов.

Муранское стекло прекрасно смотрится как в интерьере, так и в украшениях. Например, так любимые женщинами браслеты Пандора предлагают огромный выбор шармов с муранским стеклом (рис. 2).



Рисунок 2

Благодаря мастерству и фантазии мастеров Мурано появляется большой выбор стеклянных изделий на любой вкус. Можно найти изделия тёмных цветов или наоборот состоящих из самых ярких. Прозрачные или путные, мозаичные или однотонные и прозрачные-всё это найдётся среди венецианского стекла.

В интерьере особое внимание уделяется светильникам из Муранского стекла. Свет придаёт стеклу невероятное сияние. Итальянские светильники станут идеальным украшением в любой части дома. Они могут быть большими, подходящими комнатам с высокими потолками, или маленькими, для небольших помещений. Можно найти строгую, но изящную люстру или светильник, а можно и нечто уникально-странное. Необычные предметы интерьера подойдут, конечно, не всем людям и не каждому интерьеру, но для кого-то такая вещь подойдёт идеально. Например, фруктовые люстры. Стеклянные разноцветные фрукты создают красочный хаос, который подойдёт людям любящим яркие цвета.

Ещё одним вариантом оформления помещения с помощью Муранского стекла является оформление плиткой. Плиткой можно отделать стену в ванной или любом другом помещении. Разноцветные квадратики или прямоугольники стекла можно уложить беспорядочно, а можно и создать целую картину на стене.

Благодаря Муранскому стеклу получают уникальные интерьеры.

Стеклоделие – одна из древнейших технологий в мире. Производство стеклянных произведений искусства это сложный и кропотливый процесс. Стеклоделы работают с раскалённой стеклянной массой. Стеклоделие неизбежно связано с огнём, а значит, возможен пожар. Но несмотря на всю опасность процесса стеклоделие продолжает совершенствоваться. Во все времена мастера стеклодувы изобретают и совершенствуют технологии изготовления стеклянных предметов.

История Муранского стекла показывает важность стеклоделия для людей. Стекло Венеции пережило и расцвет, и падение. Даже когда казалось, что древнее искусство Муранского стекла потеряно, люди не теряли надежду. Нашлись те, кто смог возродить старые технологии, и великолепие венецианского стекла снова увидел мир.

### **Список использованных источников:**

1. <https://prikol.is/muranskoe-steklo-gde-i-kak-proizvodyat-kak-otlichit-ot-poddelki-istoriya-venetsianskogo-steklodeliya/>
2. [https://murano-present.ru/?\\_openstat=ZGlyZWN0LnlhbmRleC5ydTsyOTgyMjY1Njs0NzMyNzM4ODk0O3d3dy55YW5kZXgucnU6Z3VhcmFudGVl&yclid=17124646124418498559](https://murano-present.ru/?_openstat=ZGlyZWN0LnlhbmRleC5ydTsyOTgyMjY1Njs0NzMyNzM4ODk0O3d3dy55YW5kZXgucnU6Z3VhcmFudGVl&yclid=17124646124418498559)
3. [https://www.zinref.ru/000\\_uchebniki/02800\\_logika/011\\_lekcii\\_raznie\\_52/110.htm](https://www.zinref.ru/000_uchebniki/02800_logika/011_lekcii_raznie_52/110.htm)

© Петрушина Н.А., 2022

**УДК 687**

## **ИНТЕГРАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА НАРОДОВ ТАЙМЫРА В СОВРЕМЕННЫЙ КОСТЮМ КАК СПОСОБ ПОЗНАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРЫ**

Пивоварова Д.С., Гусова Д.Т.

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

В современном мире большой проблемой является сохранение культуры исчезающих народов. Несмотря на угасание традиций этнических наций, в наши дни происходит их перерождение. Страх потерять народное наследие даёт людям мотивацию к изучению истории и привлечению внимания к наболевшим вопросам сохранения традиционной основы культуры. Костюм народа Таймыра передаёт историческое развитие, эстетические предпочтения, а также этнотерриториальные особенности северного народа. Он сообщает о типе мышления, религии и обычаях народа, даёт возможность изучить все нюансы жизни за полярным кругом.

Нганасаны – народность, проживающая на территории Таймырского полуострова. Сам народ называет себя «ня», что в переводе означает «товарищ». Традиционный образ жизни нганасан кочевой, главным промыслом северного народа является оленеводство. Из оленьей шкуры шьётся одежда, ей обшивают чумы, оленьё мясо употребляют в пищу.

Парка – это своеобразный паспорт нганасанина и его биография (рис. 1). По мере наступления определённых событий, одежду дополняли новыми узорами. По характеру и расположению орнамента можно было судить о возрасте, половой и родовой принадлежности, семейном положении, количестве детей, а также можно было узнать, сколько у человека оленей [1].



Рисунок 1 – Традиционная национальная одежда нганасан.

Главным материалом для костюмов нганасан была оленья шкура. Из нее шилась практически вся одежда. Для украшения костюма из сукна вырезались кантики, они вшивались в определённые швы одежды. Кроили нганасаны с помощью кроильных ножей, что объясняет геометрическую форму полотен и орнаментов [1, 2]. У народа Таймыра было несколько главных цветов для украшения их парок – красный, чёрный, светло-бежевый (цвет оленьей замши) и белый (белые шкуры с брюха оленей).

Мужская верхняя одежда – малица «Лу» была цельной, нераспашной, одевалась через голову и состояла из двух частей, надеваемых друг на друга. Верхняя шилась из ровдуги или летних шкур, шерсть которых более короткая. Она богато украшалась орнаментами и имела капюшон. По подолу лу окантовывали полосками белой собачьей шкуры. Нижняя шилась мехом внутрь из осенних или зимних шкур, она была более длинной. Такая парка не имела капюшона и украшалась по подолу вышивкой и подшейным волосом оленя [2, 3].

Женская верхняя одежда «Лифарие» кроилась подобно мужской, но была распашной, т.е. имела спереди разрез, на ней отсутствовал капюшон. Как и мужская парка-лу, женская парка-лифарие, была двухслойной [2, 3]. Наружная часть, сшитая из ровдуги, так же, как и мужская, богато украшалась, но не имела капюшона.

Основным украшением одежды были орнаменты, которые называются «мули». Они сшивались из чёрной привозной кожи и ровдуги. Они представляют интерес у многих искусствоведов и научных деятелей, так как несут собой сакральный смысл. Такие орнаменты можно разделить на две категории – охранительные и смысловые [4]. Вторые несут определенную информацию, касательно биографии владельца.

На сегодняшний день можно рассмотреть несколько способов привлечения современного человека к этническому костюму и тем самым сохранить культуру исчезающих народов. В данной работе используется метод приобщение к этнической культуре посредством симбиоза современных тенденций и исторических мотивов рассматриваемого объекта исследования. При проведении исследовательской работы и анализе трендов на 2022 год, было найдено интересное сходство между этническим костюмом нганасан и актуальным на сегодняшний день направлением конструктивизм.

Рассмотрим авангардное течение начала 20 века и проведём его сравнительный анализ с костюмом народов Севера. Конструктивизм – советский авангардистский метод в изобразительном искусстве и

архитектуре, получивший развитие в 1920 – начале 1930-х годов. Данный стиль характеризуется строгостью, геометризмом и лаконичностью форм, что объединяет его с орнаментами Таймырского народа, орнаменты которых имеют исключительно прямые линии.

Одежда в стиле конструктивизма, как и парки нганасан имеет простые формы и является утилитарной. Она была создана с целью удобства и целесообразности для данной производственной функции. Как шубы Северных народов были созданы для выживания в суровых климатических условиях, так и рабочие костюмы в стиле конструктивизма имеют защитную и практичную функцию.

Вдохновляясь краснозобой казаркой, нганасаны в своей одежде использовали три-четыре цвета – это чёрный, красный, бежевый и белый [5]. Такое количество красок является идеальным с точки зрения колористики и позволяет создавать композиционно устойчивые орнаменты. Именно эти цвета служат основой для колорита рассматриваемого авангардного направления, например, плакатные работы Александра Родченко.

Одежда народов Таймыра – это своеобразный паспорт людей Севера. В их орнаментах была заключена не только личная информация, но и сакральный смысл. Человек, надевавший парку, сообщал ближним о своём внутреннем мире, своих взглядах и достижениях. Такой информационный посыл можно встретить и в костюмах конструктивистов. Авангардная одежда буквально кричит о своих намерениях противостоять вычурности своими прямыми формами и лаконичными орнаментами. Конструктивисты прямолинейны в своих высказываниях, их работы сообщают много информации об авторе, точно так же, как парка нганасан сообщает миру о своём владельце.

Ещё одной интересной деталью стал чёрный квадрат на спинке парки у женщин и сокуя у мужчин. Нганасены придумали его задолго до Малевича, а его сакральный смысл – бесконечность бытия.

На данный момент существует несколько способов передачи понятной для обывателя информации посредством костюма.

1. Используя современные технологии на ткани, печатают штрихкоды, которые при сканировании выдают статьи или информационные таблички.

2. В костюмы вшивают небольшие экраны с бегущей строкой, что позволяет транслировать текст без использования смартфона.

3. Однако самым простым способом является описание элементов костюма непосредственное на ткани. Текстовый принт никогда не потеряет своей актуальности, особенно в наши дни, когда художники по костюму стремятся наполнить свои коллекции смыслом.

Таким образом, проведя исследование в изучении этнического костюма народов Таймыра и его сравнительной характеристикой с



популярным авангардным стилем конструктивизм, итогом данной работы служит экспериментальная коллекция верхних плечевых изделий (рис. 2).



Рисунок 2 – Экспериментальная коллекция верхних плечевых изделий.

Главной особенностью данной коллекции является параллель «нового» и «забытого». Внедрение орнаментов конструктивизма в костюм этнического народа, как способ привлечения внимания [6]. Её цель – это не просто прямое цитирование, а информационная осведомлённость современных людей о народе тундры посредством текстового описания орнаментов. Стремление доказать, что этнический костюм – это не пережиток прошлого, а отдельный мир, способный влиться в текущие реалии, отвечая потребностям современного человека.

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

1. Батагай В.И., Попова В.Н., Аксенова С.С., Кудрякова С.М., Яроцкая А.П., Яптунэ Р.П. Орнамент – язык предков. 2020 С. 100-153.
  2. Крашевский О.Р. Нганасаны. Культура народа в атрибутах повседневности. 2010 С. 12-41.
  3. Лабанаускас К. И. Происхождение нганасанского народа. Дудинка 2019 С. 30-64
  4. Симченко, Ю.Б. науч. ст. Нганасанские орнаменты // Советская этнография. 1963. № 3. С. 163-169
  5. Долгих Б.О., Файнберг Л. А. Современное хозяйство, культура и быт малых народов Севера. 1960. С. 9-6
  6. Гусова Д.Т., Козлова Т.В. Формирование и развитие бренда модной одежды в контексте проектной культуры и искусства: Монография. - М. ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. - 229 с. EDN: KOVWNY
- © Пивоварова Д.С., Гусова Д.Т., 2022

**УДК 76.03/.09**

## **ВАРИАНТ ТРАНСФОРМАЦИИ ИКОНОГРАФИИ DANSEMАСАВРЕ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ГРАФИКЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.: СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И СМЕРТЬ**

Пласкина Т.С.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

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

Смерть, идущая рука об руку с человеком, на протяжении всей истории нашего существования, никогда не оставалась без внимания, в том

числе и в искусстве. В зависимости от историко-культурного контекста тема звучала с разной степенью «громкости»: от замалчивания до принятия. В Европе сложились определенные варианты иконографии образа Смерти, в том числе и *Dancemacabre*. Они, с одной стороны, устойчивы, с другой – подвергались непрестанному изменению.

Своё распространение тема *Dancemacabre* получает в XV веке в Германии [1, с. 360-364]. Так называемая «Пляска смерти» в изначальном варианте представляла собой хоровод живых и мертвых, скелеты увлекали за собой людей разных возрастов и сословий, подчеркивая идею равенства всех перед лицом Смерти.

Сам образ Смерти берет своё начало от легенды «О трёх мёртвых и трёх живых» [2, с. 143]. В ней, согласно повествованию, трое молодых и богатых юношей встречают трёх оживших мертвецов, наставляющих их фразой: «Мы были – как вы, вы будете – как мы». Мертвецы призывают юношей «помнить о смерти», и, соответственно – о скоротечности жизни. Данный сюжет опережает иконографию *Dancemacabre* на столетие. И это, пожалуй, один из первых случаев, когда Смерть присутствует непосредственно как персонаж: мертвец, вступивший в диалог с миром живых.

Конечно, не стоит забывать и о причинах распространения «Пляски смерти». Эпидемия чумы, обрушившаяся на Европу в 1348 г., Столетняя война, голод, турецкие вторжения – всё это влекло за собой повсеместность смерти [2, с. 141]. Ответной реакцией на деструктивную картину мира становится попытка творца пережить страх и ужас через воплощение тления и Смерти в произведении искусства. Отсюда такой интерес к осмыслению смерти, понимание её как объекта реальности [3, с. 40-41].

Распространившиеся мысли о смерти породили не одно сочинение на тему бренности бытия, где Смерть становилась героем происходящего. И так как тематика «Пляски смерти» соответствует идеям христианства о тщете земного, равенстве всех перед лицом смерти и необходимости вести праведную жизнь, то католическая церковь включает эти повествования в круг мистерий [4]. Духовенство допускает изображение «Плясок смерти» на стенах храмов, на кладбищах и оградах монастырей (например, «Пляска смерти» из Ораториодеи Дисциплины, XV в. в Клузоне).

В первую очередь, Смерть в искусстве представляется как нечто ужасное, как бедствие, которое может постичь любого. В этом плане показательна родственная «Пляскам смерти» иконография «Триумфа смерти», где Смерть действует стихийно, унося за собой без разбора одного за другим человека. «Пляски смерти» же, сохраняя мотив неизбежности кончины, тем не менее, представляют собой нечто более камерное: Смерть взаимодействует не со всем человечеством сразу, она – в диалоге с каждым отдельно взятым живым [5, с. 54].

До классического варианта иконографию *Danses macabres* доводит Ганс Голбейн Младший, в 1538 году опубликовавший серию гравюр, состоящую из 41 изображения [1, с. 362-363]. Его «Пляски смерти» это уже не шествие живых и мертвых – это своего рода жанровые сценки, в которых Смерть неожиданно застаёт самых разных людей в самых разных ситуациях. Мастер сочетает комический (выразившийся посредством внезапности) и назидательный аспекты. К тому же, четко прослеживается отношение Гольбейна к положению богатых и бедных: когда для первых Смерть – яростный каратель, обличающий пороки сильных мира сего, вторым она скорее сочувствует, но всё так же забирает с собой. Это объясняется историческим контекстом – «Пляски смерти» автор публикует как реакцию на Великую крестьянскую войну в Германии (1524-1525 гг.).

Так, Смерть приходит к богачу и, как бы насмехаясь, жадно прибирает к себе его сокровища. Не щадит она и рыцаря, вступая с ним в схватку, победитель в которой уже predetermined (рис. 1а). Подсматривает за кардиналом, продающим индульгенции. Поджидает адвоката, который отдал предпочтение богатому клиенту, пренебрегая нищим. Помогает крестьянину с его последней вспашкой земли.



Рисунок 1 – а) «Рыцарь» из серии «Пляска смерти» Ганса Голбейна Младшего, 1538г., ксилография, Метрополитен-музей, Нью-Йорк; б) «Врач» из серии «Пляска смерти» Ганса Голбейна Младшего, 1538г., ксилография, Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Смерть безукоризненна и беспощадна: она забирает младенца у родителей; стоит с песочными часами за спиной проповедника; вешает на шею молодой графини ожерелье из костей; а в сцене с врачом и пациентом как бы напоминает о том, что, не смотря ни на какие лекарства – жизнь всё ещё конечна (рис. 1б).

Смерть, разящая всех, независимо от возраста и положения в обществе, у Голбейна уже явно эстетизирована. Его «Пляски смерти» предназначались для индивидуального ознакомления. Переход Г. Голбейна к частному, очевидно связан со сменившимся в период Ренессанса мировоззрением и сосредоточением взора науки и искусства непосредственно на человеке. То есть, трансформация образа оказывается подвластной духу времени.

Уже в XVIII веке и, тем более, к началу XX в., перестановка акцентов от сакрального к обыденному встречается все чаще. *Danses macabres* перестает быть пугающим, каким мог быть в XV столетии – теперь это

иконографический инструмент как простого отражения жизни людей (иногда с нотой юмора), таки политической сатиры (она нашла выражение в периодических изданиях России и Европы начала XX века, и является темой для отдельного рассмотрения).

В то же время, вариант иконографии «Плясок смерти» Ганса Голбейна Младшего закрепляется в художественной традиции. Смерть – всё такая же участница жанровых сценок из частной жизни людей [6]. Сохраняется и соотношение с историческим контекстом – как реакция на происходящее и его рефлексия. Однако теперь, помимо традиционных воплощений ужаса, эсхатологического страха и брэнности бытия, Смерть может пониматься и в более упрощенном смысле.

Под влиянием развития науки и образования к XX веку мы приходим к тому, что смерть как таковая становится явлением, вполне изученным и избавленным от религиозной сакрализации [7]. Мы получаем вариант иконографии «Плясок смерти», в которой Смерть-скелет уже не приходит за душами правителей или простых крестьян, но становится непосредственным участником социальной реальности. Это тоже можно понимать, как рефлексию на происходящее, просто в её другом, изменённом, демократическом виде.

Так, в серии открыток «Меню в лицах» 1905-1909 гг., отпечатанной в типографии Р. Бахмана и ныне хранящейся в Азовском музее-заповеднике, на 5 картонах разворачивается интересный сюжет. На первой иллюстрации под названием «Арест» полицейский, повалив скелет на землю, задерживает его. Затем идёт «Путешествие в участок»: Смерть смиренно сложив руки, едет в повозке в сопровождении служителя правопорядка (рис. 2а). Однако, во время «Допроса», идущего следом, она сидит куда более уверенно, даже вальяжно, закинув свои костлявые руки на спинку лавочки, одну ногу – на другую, и явно ухмыляется сидящему перед ней сотруднику полиции. Далее – «Скандал в участке» (рис. 2б). Задержанная в дразнящем жесте складывает кисти рук на том месте, где должен находиться нос, насмехается и получает удовольствие от происходящего, пока полицейские пребывают в недоумении и возмущении от поведения Смерти. Разрешается всё это «Бегством из участка» – Смерть, всё ещё смеясь над людьми, сбегает.



Рисунок 2 – а) «Путешествие в участок», из серии «Меню в лицах», отпечатано в типографии Р. Бахмана, 1905-1909 гг., Азовский музей-заповедник, Азов; б) «Скандал в участке», из серии «Меню в лицах», отпечатано в типографии Р. Бахмана, 1905-1909 гг., Азовский музей-заповедник, Азов.

Данная серия в сатирическом ключе отражает исторические реалии Российской империи начала XX в. Возможно сравнить этот сюжет с

«Плясками смерти» Ганса Голбейна, где Смерть приходит за воинственным рыцарем. Однако, в случае с арестом и последующим путешествием в участок, Смерть замещает персонаж реального задержанного, поэтому образ куда более приземлён, далек от смысла классической иконографии – «memento mori» [8]. То есть, трепетный страх зрителя перед лицом Смерти действительно теряется. Но это не значит, что лейтмотив *Danses macabre* пропадает. Он трансформируется. В данном случае – Смерть, очевидно, насмехается над живыми и над их силами. Мотив, не чуждый «Пляскам» Ганса Голбейна.

Аналогии можно найти и в зарубежном искусстве. С 1897 по 1901 гг. в США выпускались подарочные календари от компании *Antikamnia Chemical Company* (ныне в Смитсоновском музее дизайна Купер Хьюитт, США, Нью-Йорк), производившей обезболивающие препараты. Автором их выступил врач Луис Крусиус. В иллюстрациях календарей Смерть полностью заменяет человека в его социальной роли.

Как скелет может быть изображён врач-терапевт, измеряющий больному пульс (рис. 3а); офицер, идущий широким шагом по улице; женщина, отправившаяся за покупками; семья из трёх «человек» – с матерью, отцом и младенцем на руках (рис. 3б); мужчина, выпивающий в баре. То есть, образ Смерти перемещается в людскую повседневность, и сама Смерть заменяет её главного участника – человека. Здесь также прослеживается тенденция к «переселению» *Danses macabre* в мир живых. И это развивает линию камерности, стремления к отражению частной жизни, как у Г. Голбейна.



Рисунок 3 – а) «The Diagnosis» («Диагноз»), Луис Крусиус, из серии подарочных календарей для *Antikamnia Chemical Company*, 1897 г., Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк; б) «The First Tooth» («Первый зуб»), Луис Крусиус, из серии подарочных календарей для *Antikamnia Chemical Company*, 1897 г., Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк.

Через мотив *Danses macabre* автор транслирует идею об удержании Смерти и смягчения страданий (так как речь идёт о рекламной кампании медикаментов). По иронии судьбы, рекламируемые календарём Л. Крусиуса препараты содержали в себе смертельно опасные для организма человека вещества. В любом случае, философское размышление о смерти, её неотвратимости и воздействии на человека – сохраняется, также, как и в предыдущем примере.

Таким образом, общее для рассмотренного варианта трансформации иконографии *Dansemacabre* в графике начала XX века – своеобразная демократизация образа Смерти, его сближение с социумом, а не с потусторонним миром. Характерная для «Плясок смерти» Ганса Голбейна (и вообще XV-XVI столетий) смысловая нагрузка образа Смерти приглушается, страх, ужас, предчувствие конца отходят на второй план, уступая в изображении место обыденному, комическому и сатирическому. Смерть, вписанная искусством в повседневность обычного человека, перестаёт казаться такой пугающей: она рядом, но не устрашает. Более того, образ Смерти постепенно становится инструментом в руках художника и служит его целям – для отражения реальности, рефлексии, политической сатиры и даже, как выяснилось, рекламы. Но, несмотря на изменения и независимо от историко-культурного контекста, иконография «Плясок смерти» сохраняет свои исторические черты эпохи Ганса Голбейна Младшего: аспект камерности, выраженный в построении сцен именно как бытовых, жанровых; представление главного персонажа в виде скелета, иногда принарядившегося, мерцание философской основы сюжета – неотвратимости и беспощадности Смерти.

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

1. Реутин, М. Ю. Пляска смерти / под ред. А. Я. Гуревича // Словарь средневековой культуры. – М.: РОССПЭН, 2003. – 631 с.
2. Нессельштраус, Ц. Г. «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура возрождения и Средние века. – М.: Наука, 1993. – 224 с.
3. Синюков, В.Д. Тема «Триумфа смерти»: К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. – М: Наука, 1993. – 265 с.
4. Сомов, А. И. Пляска смерти // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – СПб.: Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон, 1890-1907.– Т. 46: Петропавловский – Поватажное. – 513 с.
5. Мириманов, В. Б. Приглашение на танец. *Dansemacabre* // Мировое древо. Вып. 8. – М.: РГГУ, 2001. С. 39–73.
6. Делюмо, Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.)/ перевод с французского И. Б. Иткин [и др.]. – Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2003. – 753 с.
7. Ковалевский, А.А. Трансформация смерти в искусстве // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2016.– №3. // [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-smerti-v-iskusstve> (дата обращения: 28.10.2022).
8. Григораш, А. В. *Vimmortis* в саду смерти Хуго Симберга // Художественная культура. – 2020.– №2// [Электронный ресурс].URL:

УДК 7.025.4.

## **ЦЕРКОВНЫЕ АТРИБУТЫ СТАРООБРЯДЧЕСТВА. ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ: НАПЕРСНЫЕ КРЕСТЫ**

Подгорная А.А., Пыркова М.В.

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

Старообрядчество или староверчество возникло в 17 веке как протест против изменения старых церковных обычаев и традиций. Начался раскол после реформ Патриарха Никона, который ввел новшества в церковные книги и церковный уклад. Наперсные кресты старообрядцев представляют собой большую ценность, как культурное и историческое наследие нашей страны, поэтому поговорим о них подробнее.

Данные кресты особенно часто изготавливались в XVIII и XIX столетиях в различных литейных мастерских сотнями тысяч экземпляров. Их любили старообрядцы, но столь же часто их можно было встретить в домах русских православных людей, совершенно далеких от раскола. На них молились набожные крестьянки, их привозили с ярмарок купцы, их бережно хранили в самые богоборческие десятилетия советской власти, вынимая из сундука только для того, чтобы поставить рядом с гробом [3].

Эти кресты простые и изысканные, затертые до гладкости и сохранившие все детали рельефа, потемневшие от времени и сверкающие эмальями разных оттенков, составляют самый обширный, после нательных крестов, пласт русского медного церковного литья.

Наперсные кресты, имели в навершие или на обратной стороне проушину для гайтана и предназначались для ношения на груди, поверх одежды. Еще один вид старообрядческих крестов – киотные помещались среди икон и нередко вставлялись в специальные киоты – ставротеки. Но эта их классификация не является точной, поскольку одни и те же кресты могли быть и киотными, и наперсными, а часто и отливались то с проушиной, то без нее; да и сама проушина иногда предназначалась только для того, чтобы крест было удобнее повесить на стену.

Наперсные и киотные кресты, за редкими исключениями, всегда восьмиконечные. Это необязательно связано с тем, что они отливались в мастерских старообрядцев, для которых единственной истинной формой креста был восьмиконечный крест.



Мастерские меднолитой пластики, как правило, были малочисленны, производство носило семейный характер, а медницы обычно представляли собой избу с двумя основными помещениями. В одном, называемом формовой избой или печатальней, изготавливали песчаные литейные формы, а в другом – производили плавку металла и сушку этих форм. Обработывали отливки обычно также на дому.

Литейщики прошлого практиковали разные способы литья: в каменные и глиняные формы, по восковым (выплавляемым) моделям и даже в грибах. Четкий отпечаток модели с возможностью его «подчеканки» обеспечивался в песчаных формах.

Модель сначала изготавливали из дерева, используя наиболее пригодные для этой цели породы. По деревянной форме отливали матрицу из сплава на медной основе. Ее качество, по существу, зависело от мастеров – формовщика и гравировщика, которые по возможности исправляли нечеткие участки рельефа. Получение деревянной модели связано с выполнением сложного типа художественной резьбы (плоско-рельефной, изобилующей мелкими деталями). Иногда матрицы с невысоким рельефом изготавливали непосредственно на металлических пластинах [1].

Надо сказать, что от результата работы модельщика в значительной степени зависело, насколько создаваемый образ будет соответствовать той духовной реальности, о которой он свидетельствует. Для выполнения таких работ необходимо, чтобы мастер состоялся как личность, имел художественные способности и обладал определенным объемом знаний, касающихся иконописного канона. Модельщик не просто создавал рельефные картины по каноническим сюжетам, но по-своему их декорировал, внося в изображение частицу собственного видения красоты.

Для изготовления формовочной смеси использовали «землю», которую получали, смешивая специально подготовленный песок с глиной, добавляя воду, а иногда «квас свежий добрый». Смесь считали годной, если при ее сжатии в руке на образующемся комке оставался отчетливый след ладони. Пользуясь таким методом оценки, получали смесь достаточно пластичную, обеспечивающую формирование рельефных отпечатков всех элементов модели.

К процессу формовки относились с большой ответственностью, и некоторые вопросы, обуславливающие качество поверхности отливок, решали при изготовлении самой формы. Равномерное уплотнение смеси являлось большим искусством. Не менее важным считалось умение аккуратно разнять форму, осторожно извлечь модель и затем исправить обнаруженные на поверхности дефекты, то есть «в песке подчеканить».

До XIX века основным сплавом при изготовлении меднолитой пластики являлась бронза, содержащая 85% меди и 15% олова. Затем стали применять в основном латунь, состоящую из 64-67% меди и 33-36% цинка. Однако и в начале XX века встречаются предметы из бронзы.



Выбор указанных сплавов, помимо их зримой привлекательности, жидкотекучести, а также коррозионной стойкости изготовленных из них изделий, можно связать еще с тем, что на Руси издревле меди (как металлу) приписывали свойства оберега [2].

Таким образом, можно сделать вывод, что изучение объектов исторического наследия важная тема, позволяющая осознать и, в первую очередь, сохранить все многообразие предметов культуры нашей страны. А все то, что касается религиозной составляющей, несомненно заслуживает отдельного внимания.

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

1. Металлография. Учебник для вузов. Лившиц Б. Г.– М.: Металлургия, 1990, 236 с.

2. Дружинин В.Г. Введение (Из корректуры книги «О поморском литье») // Русское медное литье – М . 1993. – Вып. 2. – С. 63 – 67

3. Язычество и христианство в духовной культуре Камско-Вятского междуречья в период развитого и позднего средневековья // Финно-угроведение – Йошкар-Ола 1996. – №2. – С. 23 – 49.

© Подгорная А.А., Пыркова М.В., 2022

**УДК 7.05, 67.02**

## **ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ**

Покровская Е.И., Калинина Н.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет по землеустройству», Москва*

Керамическое изделие имеет не только эстетические качества, но также является утилитарным. Таким образом, керамика требуется во многих сферах – от искусства до промышленного производства, где активно применяется. Для упрощения и ускорения создания керамических изделий, всё чаще применяется одна из самых современных технологий изготовления, которую разработал американский изобретатель Чак Халл в 1986 году., – 3D-прототипирование. Способ прототипирования подразумевает под собой создание предметов 3D-печатным принтером, постепенно наложенных «слоями» – поперечных сечений итоговых объектов.

Частота применения 3D-прототипирования будет увеличиваться: в соответствии с отчетом «Развитие рынка керамической продукции 2017-2028» фирмы SmarTech Publishing, к 2028 году доход на мировом рынке 3D-моделей керамической продукции составит до 3,6 миллиардов долларов. Поэтому значимость наблюдений обусловлена эффективностью производства керамической продукции с помощью 3D-прототипирования.

Чтобы понять причины, по которым использование 3D-моделирования более рентабельно и эффективно по сравнению с другими методами производства керамики, необходимо тщательно изучить технологию и рассмотреть нюансы 3D-моделирования при проектировании керамических изделий, а также анализировать последние разработки в этой области.

В данный момент известны несколько видов технологий 3D-прототипирования, применение которых зависит от задач, которые ставит перед собой автор, хотя, в то же время, для каждой из них выделяются похожие этапы производства. Поэтому начнем рассматривать технологию изготовления изделий посредством 3D-прототипирования с производственных стадий.

Итак, первым этапом является аддитивное производство, где разрабатывается трехмерная модель керамического изделия с помощью проектирования или 3D-сканирования. Программное обеспечение принтеров позволяет разделить цифровые макеты на сечения, а также задавать толщины слоев в соответствии с техническими возможностями устройства.

Следующий шаг, идущий после настройки, – активирование 3D-печати. Именно на этом этапе появляются варианты использования разных технологий. Один из наиболее распространенных способов – моделирование методом плавления по слоям. Он заключается в том, что экструзионная система добавляет керамическую пасту послойно на рабочую поверхность.

Впрочем, существует и иная форма аддитивного производства – впрыскивание связующего вещества. Если подробнее описать процесс, то это изготовление представляет собой добавление керамического порошка со связующим составом с помощью вращающегося ролика.

Стереолитография – это еще один производственный метод, представляющий собой технологию преобразования керамической смолы в изотропные твердые детали при помощи лазера. Из указанных вариантов, работать с смолой труднее всего, но в отличие от других способов, с её помощью можно получить гладкое поверхностное покрытие и сложнейшие формы.

В подтверждение тезиса, о зависимости от поставленных задач выбранного метода, можно выделить особенные элементы остальных способов: например, на экструдированном изделии видны слои, напоминающие декоративные узоры, а с помощью керамического порошка могут быть созданы необычные зернистые поверхности.

Конечным этапом 3D-печати является постобработка. Глазурирование керамики и обжиг – важный и неотложный этап, поскольку без этого действия изделие не обретёт готовый вид.

Есть несколько примеров применения 3D-печати. Ранее было сказано, что керамическую печать 3D можно использовать в самых разнообразных сферах. Компания Two.parts в 2016 году выпустила керамические лампы, напоминающие по форме химические и математические символы. А в 2018 году Formlabs выпустила экспериментальную керамическую смолу, которую можно использовать для создания необычных, уникальных, в своем роде, текстур. Благодаря этому, материал отлично воспринялся производителями и, например, дизайн-студия Nervous System в сотрудничестве с Formlabs запустила линейку керамических ювелирных украшений Porifera. Дизайн продукции был вдохновлен морскими губками, внешний вид которых напоминал конструкции из белого стекла бионической формы. Для создания украшений, студия сочетает новые методы и традиционные гончарные технологии: изделия, шлифованные и погруженные в глазурь, отправляются в печь для обжига при температуре около 2350 градусов. Другой, не менее яркий пример, – это творчество британского керамиста Джонатана Кипа. Чтобы создавать керамическую посуду, художник единолично разработал 3D-принтер. Сложными формами мастер в своих трудах успешно демонстрирует природные мотивы.

Следует обратить внимание на то, что разработка прототипов керамической продукции не предполагает замену традиционных гончарных методов. 3D-принтер является еще одним инструментом в работе художника. Благодаря этому инструменту можно достичь определенных эстетических целей при проектировании дизайна различных предметов. Отличительная особенность 3D-принтера заключается в том, что он может быстро внести изменения в модель перед началом печати.

В заключении нужно сказать, что 3D-технологии способствуют расширению творческих границ дизайнеров и художников. Инновационные достижения в этом направлении способствуют совершенствованию качества продукции. Напечатанные изделия имеют высокую прочность и долговечность, а также отличаются сложным и необычным формообразованием, что делает такие вещи уникальными.

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

1. Рэдвуд, Шофер, Гаррэт: 3D-печать. Практическое руководство – Москва: ДМК-Пресс, 2020 – 220 с.

2. SmarTech. Отраслевой анализ и прогнозы рынка для индустрии 3D-печати / аддитивного производства. Отчет « Рынки производства керамических добавок 2017-2028» [Электронный ресурс] – URL: <https://www.smartechanalysis.com/reports/ceramics-additive-manufacturingmarkets-2017-2028/>.

3. Как работает 3D-печать? [Электронный ресурс] – URL: <https://formlabs.com/3d-printers/>.

4. Категории технологий 3D-печати [Электронный ресурс] – URL: <https://www.aniwaa.com/guide/3d-printers/3d-printing-technologies/>.

5. Художники формируют будущее керамики с помощью 3D-печати [Электронный ресурс] – URL: <https://amt-lab.org/blog/2019/6/artists-moldthe-future-of-ceramics-with-3-d-printing>.

6. Уильямсон С. Керамические светильники с 3D-печатью из двух частей [Электронный ресурс] – URL: <https://design-milk.com/two-parts-3d-printed-ceramiclights/>.

8. Нервная система [Электронный ресурс] – URL: <https://n-e-r-v-o-us.com/shop/line.php?code=21>.

9. Грегори Хан 3D-печатная глина: Керамические скульптуры Джонатана Кипа [Электронный ресурс] – URL: <https://design-milk.com/artist-jonathan-keepsculpts-pottery-using-ceramic-3d-printer/>.

10. Чак Халл изобретает стереолитографию или 3D-печать и производит первый коммерческий 3D-принтер [Электронный ресурс] – URL: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3864>.

© Покровская Е.И., Калинина Н.С., 2022

УДК 712.4.01

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ФИТОДИЗАЙНЕ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ПАТРИКА БЛАНКА

Полегенько Ю.В.

Научные руководители Казакова Н.Ю., Волкодаева И.Б.

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

Среди направлений в ландшафтном дизайне сейчас набирают популярность «Вертикальные сады». В современном мире наблюдается тенденция экологизации общественного сознания, благодаря этому в своих проектных решениях дизайнеры все чаще используют растения и технологии, направленные на более качественный уход и их содержание.

Сейчас уже бесполезно пытаться узнать, кто был первым создателем вертикальных садов. В вертикальных садах, можно наблюдать почти все части растения: стебли, листья, цветы, плоды, а также корни в случае эпифитных или литофитных растений. Уже более двухсот лет в европейских оранжереях существуют вертикальные сады либо в виде стволов, в основном покрытых эпифитными Орхидеями, либо в виде бетонных скал или водопадов покрытых вьющимися ароидными, некоторыми литофитными, папоротниками и бромелиевыми [1].

Основоположителем этого направления в дизайне принято считать французского ботаника Патрика Бланка. Первая реализация данной идеи, представленная им на парижском фестивале ландшафтного дизайна в 1994 г., была признана новым направлением в ландшафтном творчестве. П. Бланк

предложил распространить зеленый растительный покров с горизонтальных поверхностей на вертикальные стены, создав технологию, известную как «Вертикальный сад» (Vertical Garden System) [2].

Вертикальный сад – это совокупность живых растений (фитостена или их система), размещенных вертикально. Ее особенность – в отсутствии почвы. Вертикальное озеленение можно использовать как в помещении, так и снаружи.

Питер группирует виды по совместимости и для каждого из них создает оптимальные условия. Выбор зависит от того, в какой стране находится проект, от расположения вертикального сада, его высоты и открытости ветрам. Солнцелюбивые растения размещаются в верхней части конструкции, тенелюбивые и влаголюбивые – на нижних ярусах. Для вертикального сада оптимально подходят растения, которые хорошо приживаются на камнях и стволах деревьев. Большинство из них – кустарники и травянистые виды. Для своих вертикальных садов он выбирает растения-долгожители (многие служат до 30 лет) и никогда не использует однолетники [3].

Разработанная Патриком технология по высадке растений заключается в том, что вначале на стену крепится металлическая рама с тонким пластиковым каркасом, который не пропускает воду и предохраняет попадания влаги на стену (рис. 1). С внешней стороны пластик покрыт полимерным войлоком с отверстиями куда и будут высаживаться растения, затем устанавливаются специальные трубки для орошения. Вся конструкция в сборе очень тонкая, толщиной всего несколько сантиметров, поэтому нагрузка на стену минимальна. Высаженный один квадратный метр сада весит 30 килограмм [4].

Фетр и густой лиственный покров обеспечивают очень эффективную тепло- и звукоизоляцию. Корни разрастаются по поверхности из фетра из полиамида. Этот материал препятствует гнилостным процессам, а его высокая капиллярность способствует равномерному распределению воды.

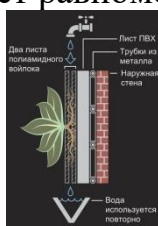


Рисунок 1 – Конструкция, применяемая Патриком Бланком в вертикальных садах

Благодаря технологии, изобретенной П. Бланком, озеленение интерьеров становится масштабнее, но при этом намного менее трудоемким в уходе. Питер подбирает растения исходя из природных климатических зон и абиотических факторов, таким образом его проектные решения не требуют досвечивания и другого дополнительно ухода. Специализированная система полива и доставки питательных веществ

позволяет существенно уменьшить время, затрачиваемое на уход, при этом риск перелива или пересушки растений становится минимальным, корни берут столько влаги, сколько требуется конкретному экземпляру.

Большинство растений, используемых в озеленении интерьеров, – это растения тропиков и субтропиков. Микроклимат внутренних помещений во многом совпадает по условиям с этими климатическими зонами. За исключением света, в осенне-зимний период растения нуждаются в дополнительном освещении. Но несмотря на это вышеописанные технологии применимы в проектировании и дизайне современных интерьеров. Наиболее эффективным и экологичным решением будет светодиодная лампа. Светодиоды самый экономичный источник света. Растение для процесса жизнедеятельности потребляет световую энергию. Но разные длины волн света дают разную эффективность. Максимальный эффект дает красный и синий спектр (660 и 450 нм). В то время как обычные лампы распыляют энергию по всему спектру – светодиоды могут светить в достаточно узком диапазоне спектра, тем самым энергия расходуется на самый эффективный диапазон, что сказывается на росте растения. Срок службы современных светодиодов от 50000 до 100000 часов (для сравнения другие типы ламп в разы меньше, да и многие теряют световой поток в процессе старения). Рабочая температура таких ламп до 50-60°C, они имеют пассивные или активные радиаторы, и с этой точки зрения практически полностью исключают риски пожара. Фитолампа обеспечит наиболее комфортные условия содержания для растения, существуют технологии со встраиваемым таймером для включения ламп в определенное время [5].

Технологию вертикального озеленения П. Бланка в настоящее время успешно применяют во многих странах мира. Системы «Vertical Garden» П. Бланка декорируют фасады административных зданий, ресторанов, паркингов, шопинг-центров, музеев, отелей, офисы международных компаний и банков не только во Франции, но также в Германии, Бельгии, Индии, Испании, Италии, США, Тайланде, Швейцарии, Японии, Корее, Китае, Бразилии, США и в других странах [2]. В России данное направление только набирает популярность. Довольно часто используются стабилизированные растения и мох, что противоречит идее экологичности. Следуя правилам и советам Питера Бланка можно создавать малоуходные, масштабные, экологичные зеленые пространства в современных интерьерах.

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

1. Blanc P. -2015 - Vertical Gardens, the new Challenges - in J. Briz et al. (Eds) Green Cities in the world, 2nd Ed. 330 – 355
2. Гострая Е.С., Макознак Н.А. "Вертикальные сады Патрика Бланка" // Актуальные проблемы лесного комплекса. – 2015г.
3. Симонова Дина VERTICAL GARDEN BY PATRICK BLANC // SKY CLUB MAGAZINE RUSSIA. - April, 2017

4. Вертикальные сады Патрика Бланка // allfreefoto.ru URL: <https://allfreefoto.ru/vertikalnyie-sadyi-patrika-blanka.html> (дата обращения: 31.10.2022).

5. 10 преимуществ светодиодных фитоламп // minifermer.ru URL: [https://minifermer.ru/page\\_36.html](https://minifermer.ru/page_36.html) (дата обращения: 31.10.2022).

© Полегенько Ю.В., 2022

УДК 7.025:75.023:535.67

## ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ САЛЬВАДОРА ДАЛИ

Положий С.Ю., Третьякова А.Е.

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

«Настоящее сохраняет прошлое для передачи будущему» – девиз, который можно обозначить для реставрационно-консервационных работ предметов историко-культурного наследия. Следует отметить, что реставрация появилась практически в тот момент, когда человек заметил разрушение произведения его творчества, поскольку процесс разрушения заложен уже при его создании. Предметы искусства подвержены старению, его разрушают свет, температура, влажность, газовый состав воздуха [1]. Одним из первых сведений о попытках «реставрации», документально дошедших до наших дней, являются попытки Александра Македонского восстановить Вавилонскую башню. В средние века реставрация религиозных картин производилась для того, чтобы сохранить моленные образы, либо привести их в соответствие современным вкусам путем прописи прямо по написанному новых канонов. Как ни странно, это спасло многие шедевры, т.к. в эпоху Реформации и Французской революции было уничтожено большое количество средневековых произведений, включая и архитектуру, в частности витражи. Это были периоды цветоборчества или хромофобии [2].

Реставрация, подобно любому другому виду человеческой деятельности, не является неизменной системой принципов и методов, но имеет свое историческое развитие и зависит от того, во имя чего сохраняется и реставрируется памятник. Динамичное развитие научной реставрации на сегодняшний день следует основному принципу «не навредить», т.е. главным образом превалирует консервация, цель которой – сохранение максимально возможной информации о предмете искусства для досконального исследования [3].

В настоящее время проблема сохранения живописи стала очень актуальной, т.к. основа – цвет – хрупкая и очень нестойкая субстанция.

Краски выгорают, перецветают в результате физико-химических процессов. В итоге картина теряет первоначальный вид, концептуальную идею автора. Особенно проблематичным является тот момент, что многие работы хранятся и выставляются в ненадлежащих условиях, что ускоряет деструкционные процессы в красочном слое [4].

Данная работа рассматривает творчество Сальвадора Дали, а именно использованию мастером цвета в своей живописи, значению символики цвета, его языку. Для С. Дали цвет – это поток энергии, передающий как положительное, так и отрицательное, дополняет основную мысль работ, расставляет акценты, помогает понять события, а точнее смысл определенного жизненного периода.

Интересное цветовосочетание представлено в произведении С. Дали «Слоны» (1948 г.), выполненное на холсте 61×90 см маслом и в настоящее время находится в частной коллекции (рис. 1).

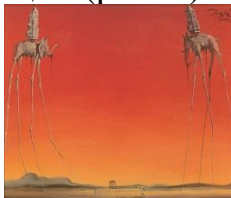


Рисунок 1 – Слоны. 1948. Холст, масло.

Колористические возможности живописного произведения и сохранность картины зависят не только от качества материалов, применяемых в живописи, но и от того, насколько правильна техника исполнения живописи.

Пожухание, почернение или пожелтение, кракелюр, меление, сседание, деформация – это даже не полный список проблем, ожидающих живописное произведение. И для ликвидации таких серьезных дефектов требуется работа реставратора.

Для частичного устранения почернения может быть рекомендована протирка живописи уплотненными маслами № 1 или № 2, а затем лаком «Ретушь».

Отслоение живописного слоя вызывается нанесением красок на поверхность сухой, часто давно прописанной живописи, когда художник возвращается к своей ранней работе. В таком случае полностью отсутствует адгезия и по высыхании краска отслаивается. Для сцепляемости краски с сухим живописным слоем его предварительно прошкуривают и затем тщательно обрабатывают лаком «Ретушь». Отслоившиеся частицы красочного слоя аккуратно проклеивают белковым клеем, например, осетровым.

Во избежание меления красок при работе на тянущих грунтах и в других случаях рекомендуется перед последующей работой укрепление красочного слоя живописными лаками.



Для устранения помутнения живопись протирают либо лаком «Ретушь», либо уплотненными маслами № 1 или № 2. При помутнении покрывного лака лаковое покрытие обрабатывают над парами спирта [5].

Физико-химические исследования работ помогают понять процессы нейтрализации кислот на поверхности стареющего полотна. Также определяется уровень деформации поверхности станковой живописи при повышенной влажности в разных условиях хранения работ во время их экспозиционирования [6].

В 70-х годах прошлого столетия появились вакуумные столы с подогревом для дублирования и укрепления красочного слоя картин. Такое оборудование позволяет точно регулировать и задавать температуру и давление для реставрационных работ. Вместо традиционных утюжков в практику вошли обогреваемые шпатели и специальные подрамники, которые регулируют натяжение холста [7].

Любое исследование и использование методов с реставрационными материалами с предметами искусства, в том числе из частных коллекций, требует моделирования и сбора данных. На основе данных делается оценка рисков, затрат и предсказание результатов [1].

Комбинируя различные методы визуализации – фотографию, флуоресценцию, вызванную УФ-излучением, инфракрасную рефлектографию и сканирующую рентгеновскую флуоресценцию (МА-XRF), находят под поверхностью полотна непосредственное изменение химического состава художественных пигментов, которые использовал художник.

Используются и инструменты машинного обучения – в первую очередь, системы распознавания изображений с помощью так называемого искусственного интеллекта или сверхточных нейронных сетей [5].

В живописи часто используются одинаковые по цвету, но отличные по составу и кристаллической структуре пигменты. Отличить такие пигменты друг от друга помогает лаборатория микрохимического анализа. Анализ происхождения пигментов, использование и применение различных технологий «спасли» многие работы, вовремя подсказав, какой материал нужно использовать [2]. Новейшие технологии (атомарный кислород, нанотехнологии) способствуют дальнейшему развитию реставрации, ее выходу на совершенно иной технологический уровень. Таким образом, все способы, технологии и методы, их сочетание, способствуют сохранению художественных произведений, как в музейных, так и в частных коллекциях, раскрывают «тайны» картин и возвращают их к жизни. В реставрации наука и искусство как никогда близки.

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

1. <http://www.baget1.ru/conservation-restoration/conservation-restoration.php>

2. <https://sysblok.ru/arts/restavraciya-kartin-ot-vakuumnyh-stolov-domashinnogo-obuchenija/>
3. <https://levelvan.ru/pcontent/expertiza-restavraciya%20-1/muzeinaya-restavraciya>
4. <https://urok.1sept.ru/articles/584203>
5. <https://paintingart.ru/articles/restoration/defectoilpainting.html>
6. <https://articlekz.com/article/18298>
7. <https://www.theartnewspaper.ru/posts/6706/>

© Положий С.Ю., Третьякова А.Е., 2022

**УДК 7.025.4**

## **ПРИМЕНЕНИЕ 3D-ТЕХНОЛОГИЙ СКАНИРОВАНИЯ, МОДЕЛИРОВАНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ В РЕСТАВРАЦИИ В РОССИИ**

Полунчукова Э.Д., Пыркова М.В.

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

В последние годы виртуальные технологии реконструкции и моделирования культурного наследия становятся все более используемыми в сфере реставрации. Впервые эти методы начали применять еще 25 лет назад, но, естественно, с тех пор прогресс далеко шагнул вперед, что позволяет открыть новую главу в сохранении культурного наследия.

Часто объекты культурного наследия доходят до нас в утраченном или руинированном виде. Многие интересные и достойные объекты были разрушены временем и внешними факторами. В этой статье мы бы хотели познакомить читателя с тем, как с помощью современных технологий проводят исследование и восстановление объектов истории, а также доносят его до широких масс в доступном виде и без вреда для самих объектов.

Для начала, рассмотрим опыт применения 3D-технологий в непосредственной реставрации. Часто реставраторам приходится работать с объектами, которые имеют множество утрат. Далеко не всегда легко понять, как же выглядели утраченные части. Если все же удалось это установить, воссоздание этих частей занимает колоссальное количество времени. С помощью современных технологий процесс можно значительно упростить и ускорить. Так, например, при реставрации иконостаса Успенского собора Тульского кремля были применены технологии 3D-сканирования и моделирования утраченных частей на основе полученных данных [3].

Успенский собор был построен еще в 1764 году, к нашему веку его уникальное внутреннее и внешнее убранство претерпело значительные изменения. За более чем 200 лет время и внешнее воздействие разрушило и

уничтожило большую часть его оформления, для большего понимания, стоит упомянуть, что от резного декора иконостаса сохранилось лишь 30%. Восстановление деревянного декора требует, помимо долгих исследований, создания схем и чертежей, ещё и тяжелый ручной труд.

Современные технологии значительно облегчают задачу. Проведение 3D сканирование сохранившихся элементов декора позволило создать идентичные копии орнамента, что способствует минимизированию неточности воссоздания элементов из-за человеческого фактора (рис. 1). Также при наличии 3D-моделей объектов можно упростить работу мастеров. Прimitивные формы были выточены с помощью ЧПУ-станка, и лишь уточнение форм и детализация были выполнены резчиками по дереву вручную (рис 2). Очевидно, помимо всех плюсов достоверности передачи первоначального вида объектов, новые технологии ещё и ускоряют процесс реконструкции и реставрации объектов.



Рисунок 1 – Восстановленная часть резного декора иконостаса.



Рисунок 2 – Вырезанная на ЧПУ-станке копия резного элемента.

Другой вопрос, который помогают решить современные визуальные технологии – это экспонирование объектов культурного наследия. Каждый объект, подвергшийся реставрации, имеет определенные требования к дальнейшему хранению. Как хорошо известно, не многие из них можно соблюсти при экспонировании. Световой и влажно-температурный режимы, которые требуют объекты и посетители зачастую несовместимы. Часть музеев старается минимизировать разрушение объектов всеми способами, но большая часть, как не прискорбно, не имеет возможности или желания, ввиду финансового положения или ради угоды посетителю. Решение проблемы приходит в виде виртуальных экспозиций 3D-копий объектов и экспонировании воссозданных 3D-моделей объектов.

Широкое распространение виртуальные выставки получили в разгар пандемии, когда люди просто не могли посетить музеи и офлайн-режиме, но их популярность сохраняется и до сих пор. Оказалось, помимо актуальных целей, 3D-выставки имеют ещё массу плюсов. Для многих людей это удобнее, просто по причине возможности остаться дома на уютном диване, для маломобильных граждан – это большая доступность и устранение трудностей на пути к выставке, со стороны реставраторов и музеев есть неочевидные для других плюсы.

В выставках картин Третьяковской галереи участвуют работы ранее не экспонируемых [6]. Этим картинам, можно сказать, повезло, они не

подвергались воздействию света и вибраций, которые, так или иначе, сопровождают физическое экспонирование. Но и для картин, ранее находящихся на постоянной экспозиции, виртуальная выставка увеличит срок хранения, с переходом многих посетителей на онлайн-формат посещения музея.

Однако, оцифрованные картины – довольно понятная технология. Как же быть с объектами, которые хочется рассмотреть со всех сторон, а не с ракурса выбранного фотографом? Тут и нашло применение 3D сканирование и моделирование. Кроме сканирования и представления объектов в их реальном виде, технологии позволяют восстановить первоначальный вид объектов, чтобы зритель мог оценить со всех ракурсов не просто то, что сохранилось до наших дней от объектов, а действительно погрузиться в современную объекту эпоху.

Замечательным примером служит виртуальный музей «Оружие героев». Проект создан на основе материалов Тульского государственного музея оружия. Исторические 3D-модели оружия созданы по сохранившимся чертежам и инструкциям, также представлены копии редких объектов музея [7]. Современные технологии позволяют не только взглянуть на множество экземпляров оружия, но то, чего посетителям никогда не позволили бы в физическом музее. Объекты можно разобрать на части, посмотреть на работу механизмов, даже «пострелять» из них в мобильном приложении или на сайте.

Вернемся к физическим копиям предметов искусства, для желающих ознакомиться с предметами культурного наследия в офлайн формате. Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге хранит внушительную коллекцию предметов культурного наследия. Например, коллекция фарфоровых статуэток «Народности России» 1907-1917 годов в Музее Императорского фарфора. В целях обеспечения сохранности объектов было оцифровано 28 фигур, позже были созданы из копии с помощью 3D-печати (рис. 3). Мастера Императорского фарфорового завода отлили фигуры из гипса и расписали, такие копии практически невозможно отличить от оригинала невооруженным взглядом, а фарфоровые фигурки столетней давности могут не опасаться воздействия внешней среды при экспонировании (рис 4) [2].



Рисунок 3 – Отсканированная копия и готовая к печати 3D-модель скульптуры.



Рисунок 4 – Воссозданная на основе оригинала копия.

Еще одной виртуальной 3D технологией, которая открывает новые горизонты для реставраторов, историков и реконструкторов – это дополненная реальность. В век технологий может показаться, что нет ничего, что невозможно отреставрировать или реконструировать. Но нельзя починить, то чего нет, так, многие исторические здания, памятники и предметы навсегда ушли из нашей реальности. Усадьбы, церкви и постаменты могут быть уничтожены войнами, халатным отношением или природными бедствиями, все, что от них остается – это фотографии и записи.

Дополненная реальность позволяет воссоздать историческое прошлое на основе сохранившихся сведений и вписать его в современную реальность. Такой пример – это проект «Москва которой нет». Он представляет собой экскурсию в очках виртуальной реальности по улицам Москвы. Динамично меняющийся мегаполис изменился до неузнаваемости, но с помощью таких технологий изменения можно отследить и узнать, как Москва выглядела 100 или 200 лет назад [5].

Помимо платных экскурсий и гида, есть и более доступные применения технологий доступной реальности. Приложение «Узнай Москву» позволяет увидеть дома и памятники, уничтоженные или преобразованные временем, через экран смартфон в их первоначальном состоянии [4]. Доступность для пользователя способствует осведомленности об истории столицы своей родной страны.

Таким образом, можно заключить, что прогресс в современных 3D технологиях, таких как 3D сканирование, моделирование и реконструкция, помогает в деятельности реставраторов, ускоряя и упрощая рабочий процесс, расширяет возможности сохранения объектов культурного наследия и повышает доступность знаний об истории нашей культуры для каждого гражданина России.

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

1. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinmuseum.art/media/3d/index.php?lang=ru> (дата обращения 29.10.2022)

2. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. URL: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage?lng=ru> (дата обращения 27.10.2022)

3. ГУК ТО «Тульское музейное объединение» [Электронный ресурс]. URL: <https://museum-tula.ru/> (дата обращения 25.10.2022)

4. Интерактивный городской гид «Узнай Москву» [Электронный ресурс]. URL: <https://um.mos.ru> (дата обращения 25.10.2022)

5. Историко-культурологический проект о старой Москве «Москва которой нет» «Узнай Москву» [Электронный ресурс]. URL: <https://moskva.kotoroy.net/about/ru> (дата обращения 29.10.2022)

6. Третьяковская галерея [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/for-visitors/museums/onlayn/> (дата обращения 29.10.2022)

7. Тульский государственный музей оружия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum-arms.ru/> (дата обращения 25.10.2022)

8. 3D Today [Электронный ресурс]. URL: <https://3dtoday.ru/blogs/news3dtoday/3d-technology-to-preserve-the-collection-of-the-state-hermitage-in-sai> (дата обращения 27.10.2022)

© Полунчукова Э.Д., Пыркова М.В., 2022

**УДК 687.1**

## **ОНТОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЗАДАЧ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ НА ОСНОВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛОКАЛЬНЫХ ЗВУКОВЫХ ДАННЫХ**

Польшина В.Д., Гусева М.А.

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

Сегодня на рынке швейной продукции можно наблюдать множество брендов, выпускающих инновационную одежду. С одной стороны, это марки, фокусирующиеся на защитных свойствах и выпускающие в основном верхнюю и специальную одежду. Другая область – это марки, которые сконцентрированы на самом способе производства, такие предприятия ищут и осваивают новые методы изготовления продукта [1]. В современных условиях необходимо форсировать недостаточную развитость некоторых предприятий легкой промышленности внедрением в процесс дизайн-проектирования новой междисциплинарной методологии решения проблем, стоящих перед специалистами отрасли, что поможет простимулировать создание альтернативного визуального подхода к восприятию одежды.

В статье представлена разрабатываемая авторами новая концепция дизайн-проектирования костюма на основе интерпретации локальных звуковых данных с помощью генеративных алгоритмов.

Дизайн, как достаточно молодой вид творчества, находится в постоянном развитии [2], и, во многом, требует доработки теоретической основы. Если углубляться в значение термина, становится очевидно, что инновации в технике и производстве стимулируют развитие дизайна. Сейчас, дизайн в целом – это проектная деятельность, отличительной чертой этой деятельности является то, что, помещенная в определенный контекст, она приобретает ярко выраженную субъективность. Говоря о

субъективности, мы в первую очередь говорим об онтологических допущениях, поскольку то, как мы настраиваем нашу призму восприятия, влияет на методологию и задачи дизайн-проектирования.

Упоминание развития техники, не случайно. Дизайн одним из первых реагирует на инновации и адаптируется к новой реальности. Можно сказать, костюм – это некая телесная практика, направленная как на самого человека, так и окружающих. Наряд, надетый на манекен, сложно назвать костюмом. В нем нет контекста персоны, нет выражения их сопричастности друг другу. Поэтому костюм немислим без человека и их эмоциональной взаимосвязи [3]. Расширяя границы идентичности до пределов костюма, человек тем самым также вступает в коммуникацию со средой, в которой он находится. Теперь уже мы можем говорить о более комплексном подходе к проектированию костюма, с учетом этого взаимодействия. Костюм, выступает в качестве связующего звена между человеком и его локусом.

В контексте акторно-сетевой теории [4], дизайн костюма и сам костюм воспринимается как опосредованные друг другом отношения, которые выстраивают также отношения с пространством, другими человеческими и не человеческими объектами. Эти взаимосвязи могут быть не только исследованы, но и пересобраны, спроектированы заново. Раньше мы рассматривали костюм, лишь как социальную систему, имеющую знаково-символьную функцию [5]. Мы предлагаем гибридизировать ее. Современный костюм мыслится не только в системе человек-общество, теперь он мыслится, к примеру, в системе человек-территория-локальность-данные-восприятие-звук. Каким образом может быть создана сеть между человеком, костюмом и локальностью? Как можно эстетизировать артефакты взаимодействия внутри сети?

Современный городской звуковой ландшафт представляет собой облако гомогенизированного анонимного шума, источником которого в большей степени является двигатель внутреннего сгорания. Идея визуализации звука принадлежит музыканту, композитору Р. Мюррей Шаферу (R. Murray Schafer). Исследователь, занимаясь проектом полевых записей World Soundscape, разработал терминологию звукового ландшафта [6] и формализовал особые звуковые сигналы, принадлежащие архитектурным объектам, городским пейзажам, среде обитания в целом.

Основываясь на постулатах теории звука Шафера любую звуковую дорожку можно преобразовать в объект дизайна. Польшиной В. проведен эксперимент по интерпретации звуковых сигналов в образ (костюм) и принт швейного изделия. На первом этапе проведен поиск аналогов. Установлено, что дизайнерам одежды ассоциативно присуща способность воспроизводить звуковые сигналы в форму и композицию костюма (рис. 1).

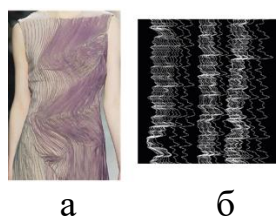


Рисунок 1 – Трансляция звука в принт и фактуру изделия: а) фрагмент принта на платье [7]; б) визуализация звуковой дорожки (снято автором)

Второй этап исследования был посвящен визуализации звуковых дорожек, как исходных данных для формирования генеративных алгоритмов проектирования уровней стилеобразующих черт костюма. С помощью специальных звуковых датчиков (фоторезистор, пьезодатчик, контактный микрофон, фотодатчик, электромагнитный фотодатчик) было записано звучание улиц города Владивостока (рис. 2).

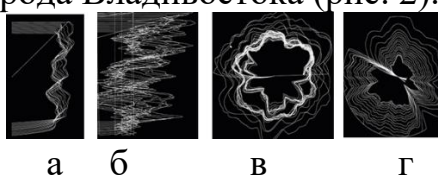


Рисунок 2 – Визуализация звуковых дорожек: а) звук морской волны (продолжительность 26 сек); б) звук ЛЭП (продолжительность 36 сек); в) звук автомобилей в центре города (продолжительность 36 сек); г) звук ж/д вокзала (продолжительность 34 сек)

На протяжении веков на орнаментальное оформление швейного изделия влияли мода, социальные предпосылки, потребительское поведение населения [8]. Технический прогресс последнего десятилетия способствовал широкому освоению техники 3D печати, «лазерного нанесения изображения на материал» [9] и других прогрессивных технологий. Извлеченная информация использована нами на этапе разработки принта и формы молодежного мужского пальто (рис. 3).



Рисунок 3 – Звук как стилеобразующее костюма: а) принт звуковой волны автодороги; б) образец изделия (автор Польшина В.Д.)

Таким образом установлено, звук объединяет объект или субъект (персону) и его локальность. Он может стать одним из языков коммуникации между ними. Звук, в свою очередь, может быть воспринят как набор данных и интерпретирован через другой сенсорный канал. Этот процесс может быть эстетизирован в виде артефактов – костюма.

**Список использованных источников:**

1. Гетманцева В.В., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Концепция интеллектуализации проектирования в индустрии моды // Известия высших



учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 2 (398). С. 140-146.

2. Композиция костюма: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова и др. – М.: Академия, 2003. – 432 с.

3. Липская В. М. Костюм в системе дизайна. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. №4 (28). – с. 106-109.

4. Сивоконь А.С. Акторно-сетевой подход. Истоки и перспективы в социально-философском дискурсе. // УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Том 157. №1. – с. 162-169.

5. Козлова, Т.В. Художественное проектирование костюма: монография. – 2-е изд., испр. – Москва: ИНФРА-М, 2021. – 140 с.

6. Dominic Pettman. Sonic intimacy. Voice, species, technics. - Stanford University Press; 2017. 144 p.

7. Milan Fashion Week. MYREDGLASSE [Сайт] URL: <https://www.myredglasses.com/milan-fashion-week/> (дата обращения 23.04.2022).

8. Шалагинова Я.Э., Гусева М.А. Анализ популярных стилевых тенденций в женской моде периода 2001-2021 годов // В сборнике: Материалы докладов 55-й международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. . Витебск, 2022. Т.2 - С. 122-125.

9. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Анализ динамики развития орнамента в модных коллекциях // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)", посвящённая Фёдору Максимовичу Пармону. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Москва, 2022. С. 7-13.

© Польшина В.Д., Гусева М.А., 2022

**УДК 687.016**

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИРИЛЛИЧЕСКОГО ШРИФТА КАК ОРНАМЕНТА В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА**

Полякова М.А.

Научный руководитель Бондаренко М.В.

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

Орнамент (от лат. ornamentum – украшение) – это узор с чередующимися и повторяющимися элементами, используемый для украшения тканей, мебели, архитектурных сооружений и т.п.

К основным принципам построения композиции орнамента относятся цельность, симметрия, асимметрия, ритм, пластика. Эти принципы относятся как к самой вещи с орнаментом, так и к орнаменту и даже его мотиву. Особенности их использования проявляются в орнаментах двух основных типов: раппортных и безраппортных.

Раппорт – композиционный тип орнамента, элементы которого многократно повторяются, при этом орнамент строится не вдоль одной оси, а по нескольким.

Орнаменты по своему типу делятся на геометрический, растительный, зооморфный, антропоморфный, вещный (предметный), пейзажный, шрифтовой и комбинированный.

К шрифтовым орнаментам относят все узоры, состоящие из текстовых и алфавитных знаков, а также символов, пиктограмм, индексов и цветовых алфавитов. В истории мы видим мотивы из букв и фраз на Дальнем Востоке и в исламских орнаментах, а также в иероглифическом письме Японии, Китая и Кореи.

И все же полноценным шрифтовым орнаментом считается именно полное повторение в раппорте фразы или буквы, выполненное согласно законам композиции орнамента.

Современный шрифтовой орнамент отличается от традиционного тем, что в традиционном не закладывается идея быстрого их прочтения, они выполняют скорее именно орнаментальную функцию. В современном же шрифтовом принте одним из главных условий является его читаемость, то есть зритель должен быстро и однозначно понять предложенную ему информацию. Ясность текста повышают рисунок букв и способ их компоновки, а также цвет шрифта.

Одежда со шрифтовым орнаментом и принтом стала популярна еще в 50-е годы в США, когда компании впервые стали выпускать одежду со своими логотипами и лозунгами для повседневных потребителей, например футболки и кепки с рекламой сигарет или газировки. Позже в молодежную моду вошли футболки и худи с названиями музыкальных исполнителей и групп, как например «Led Zeppelin», «Nirvana», «The Rolling Stones» и «Ramoness».

Большинство известных мировых брендов сейчас имеют свой фирменный шрифтовой орнамент, чаще всего состоящий из монограммы названия бренда. Так, например, итальянский люксовый бренд Gucci использует две зеркально расположенные буквы «G» для создания своей всем известной монограммы, и ее симметричное расположение по всей поверхности ткани и узнаваемая цветовая гамма создает всем известный принт (рис. 1а).



Рисунок 1 – а) Орнамент Gucci; б) Орнамент Balenciaga

Дом моды Balenciaga использует в своих принтах и монограмму, и свое полное название, создавая узнаваемый орнамент согласно всем законам композиции – раппортной сетки, цельности, симметрии, ритму и пластике. Повторение в раппорте одного и того же слова в одной-двух гарнитурах дает отличное ритмическое заполнение плоскости (рис. 1а).

Однако в отличие от латинского шрифта в орнаменте, кириллический не отличался особой популярностью. Одним из первых появлений кириллического шрифта у дизайнеров было основание в 2003 году в США бренда «МИШКА», созданного Михаилом Бортником и Греггом Ривера, логотип которого был написан на русском языке.

В 2008 году российский дизайнер Гоша Рубчинский выпустил свою первую коллекцию «Империя зла» (рис. 2а), показ которой прошел на неделе моды в Москве. Это было первым использованием стилизованного славянского языка, в данном случае русского, как части дизайна, что подтолкнуло мировую общественность наконец заинтересоваться кириллицей.

Российский бренд «Walk of shame», созданный в 2011 году дизайнером Андреем Артемовым, хотя и использовал для своего названия фразу на английском, удачно транслировал ее на русский с помощью игры слов «Волк оф шейм» (рис. 2б).

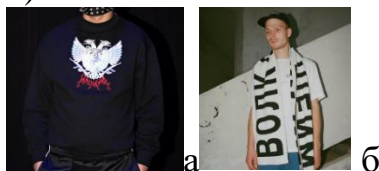


Рисунок 2 – а) Свитшот «Империя зла», автор Гоша Рубчинский; б) Шарф Walk of Shame

На сегодняшний день орнамент из кириллического шрифта как никогда актуален, в то время как на надписи или принт на латинице уже не так обращают внимание. Многие дизайнеры, причем не только российские, но и зарубежные (например, польский бренд Reserved), используют каллиграфию в своих работах, создавая свои собственные уникальные шрифты (как например художник и дизайнер каллиграфист Покрас Лампас), и используя шрифтовой орнамент в том числе как чисто визуальный узор, так и передавая зрителю сообщение. В большинстве своем шрифтовой принт выбирается для украшения футболок и худи, и ассортимента спортивной одежды.

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

1. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента: учебное пособие для вузов. / Н. П. Бесчастнов – М. Изд-во ВЛАДОС, 2010. -335 с.

2. Эдвардс Клайв. Как читать орнамент. / Клайв Эдвардс; пер. с английского А. А. Давыдовой. – М. Изд-во РИПОЛ Класик, 2011. -255 с.
3. Официальный сайт бренда Gucci [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gucci.com/us/en/> (Дата обращения: 28.10.2022)
4. Официальный сайт бренда Balenciaga [Электронный ресурс]. URL: <https://www.balenciaga.com/en-en> (Дата обращения: 28.10.2022)
5. Онлайн-магазин Vestiaire Collective [Электронный ресурс]. URL: <https://us.vestiairecollective.com/men-clothing/gosha-rubchinskiy/#gender=Men%232> (Дата обращения: 28.10.2022)
6. Онлайн-магазин Бабочка [Электронный ресурс]. URL: [https://www.babochka.ru/all/brand/Walk\\_of\\_Shame](https://www.babochka.ru/all/brand/Walk_of_Shame) (Дата обращения: 28.10.2022)
7. Официальный сайт бренда Reserved [Электронный ресурс]. URL: <https://www.reserved.com/ru/ru/futbolka-s-nadpis-u-yk342-59x> (Дата обращения: 28.10.2022)
8. Официальный сайт дизайнера Покрас Лампас [Электронный ресурс]. URL: [https://pokras.shop/en/product/hoodie\\_create\\_one/](https://pokras.shop/en/product/hoodie_create_one/) (Дата обращения: 28.10.2022)
9. Официальный сайт бренда Форма [Электронный ресурс]. URL: <https://forma-forma.ru/shop/hudi-mir> (Дата обращения: 28.10.2022)

© Полякова М.А., 2022

**УДК 721.012**

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА УПАКОВКИ ЧАЯ**

Попсуй А.Б., Тимохович А.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва*

В статье рассматриваются темы традиций и инноваций в разработке упаковок чая, как особого направления в дизайне и рекламе, отмечается значимость цвета упаковки, размера, материала, формы. Освещаются текущие тенденции и перспективы развития дизайна упаковок чая. Целью данной статьи является изучение промышленного дизайна упаковок чая. Методом исследования является анализ открытых российских и зарубежных материалов. Отдельное внимание уделено особенностям разработки упаковок.

История чая начинается до нашей эры в древнем Китае. С этого времени напиток широко распространился по всему миру. Ферментированные чайные листья являются хрупкими и нуждаются в специальной упаковке, которая сохраняла бы их полезные свойства и аромат. Чай должен храниться в специальных условиях, не допускающих воздействие солнечных лучей и влаги [1]. Кроме функциональных качеств,

упаковка имеет возможность своим дизайном повлиять на выбор потребителя и сделать бренд узнаваемым.

Сегодня на рынке представлено большое количество производителей чая. Каждый производитель старается превратить свою торговую марку в эффективный бренд и у каждого производителя имеется своё позиционирование, как придать товару более привлекательный для потребителя вид. В современных условиях значительной конкуренции за потребителя разработка корректного позиционирования является обязательным условием для эффективного представления продукта.

Позиционирование должно отражаться во всех коммуникациях бренда при использовании всех доступных способов изложения информации от текстовой до зрительно-образной [4]. Исходя из обозначенных требований разрабатывается определенная упаковка. Таким образом, визуализация позиционирования является необходимым этапом в разработке коммуникационной платформы бренда. При поиске решений проводится детальный анализ визуальных способов выражения позиционирования, разрабатываются или анализируются визуальные атрибуты бренда. Выбор визуальных контекстов позволяет однозначно трактовать все формулировки в рамках стратегических разработок и переходить к дизайну с максимально четким пониманием всех нюансов и деталей.

Следует отметить, что любая компания должна иметь запоминающиеся элементы в дизайне. Это необходимо для того, чтобы, во-первых, потребитель обратил внимание на товар; во-вторых, в последующем запомнил особенные начертания, цвет или рисунок; в-третьих, для дополнительной мотивации потребителя к принятию решения о покупке товара.

Одним из способов дифференцирования среди конкурентов является креативный, качественный и запоминающийся дизайн упаковки. Сегодня чайной упаковке не обязательно иметь четырехугольную форму. Дизайнерами создано множество вариантов упаковок чая и форм чайных пакетиков, которые не только удобны, но и оригинальны. Некоторые компании довели эстетический уровень совершенства простых одноразовых пакетиков чая до высшей ступени. Изящные бумажные пакетики чая в виде рыбок, зверюшек, разработанные тайваньской компанией Charm Villa, являются в высшей степени оригинальными и уникальными (рис. 1).

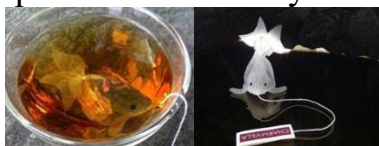


Рисунок 1 – Чайный пакетик компании Charm Villa

Согласно исследованиям, более 60% потребителей обращают внимание на упаковку, а для 17% потребителей упаковка является решающим фактором при выборе товара [5]. Для потребителя также важен

разнообразный функционал и удобство упаковки. Таким образом, выделяются основные критерии для выбора разработки упаковки дизайнером: яркость и привлекательность, узнаваемость, оригинальность, информативность, функциональность [2].

Рассмотрим современные виды упаковок чая. Наиболее традиционной является упаковка, выполненная из плотного картона; которая производится из целлюлозы или макулатуры; имеет серый цвет, поэтому, такую упаковку покрывают белой краской; далее дизайнеры начинают свою работу.

Действенным способом привлечения внимания покупателя к товару и формирования впечатления о бренде является правильный выбор цветовой гаммы упаковки. Важно, чтобы дизайн упаковки ассоциировался с определенным сортом чая (травяным, зеленым, черным и т.д.). Графический дизайн должен быть простым, лаконичным, полностью раскрывать свойства продукта.

Новой тенденцией является сохранение белого цвета упаковки, так как он символизирует спокойствие и умиротворение, что непосредственно ассоциируется с чаем. Изобилие белого цвета в упаковках чая не вредит дизайну, а только подчеркивает его основное предназначение.

Данный материал позволяет наносить полноцветное изображение, которое, в свою очередь, дополняется тиснением фольгой. Тиснение используют для выделения логотипов, товарного знака или названия продукта. Такой метод, как офсетное лакирование, делает картон более привлекательным и презентабельным.

Форма упаковки представляет собой вид дизайнерского решения, который может быть использован при продвижении продукта. Первой тенденцией в современном дизайне в области разработки упаковок для чая является создание креативных коробок в виде цветка с лепестками-пакетиками (рис. 2).



Рисунок 2 – Чайные коробки в виде цветка с лепестками-пакетиками

Второй тенденцией является использование жестяных банок для чая. Их положительной чертой можно считать прочность материала, который позволяет сохранить целостность чайных пакетиков и сохранность ароматов даже после длительных транспортировок. Более того, жестяные банки можно использовать несколько раз. Разработчику стиля жестяных банок необходимо учитывать возможность неоднократного использования упаковки покупателем; что требует тщательной разработки элементов дизайна, используя определенные тона, учитывая особенности целевой аудитории, при этом сохраняя концепцию бренда.

Третьей тенденцией является упаковка чая в виде тубусов и цилиндров. Положительным качеством данных упаковок является то, что логотип и этикетка будут смотреться одинаково привлекательно с любой стороны. Дизайнеры разрабатывают креативные решения по расположению рисунка, который можно рассмотреть лишь прокрутив тубус со всех сторон. Таким образом, потребитель получает дополнительный мотив, чтобы взять товар в свои руки и рассмотреть оригинальное изображение на упаковке, что повышает возможность принятия решения о покупке товара.

Стеклянная упаковка для чая, которая используется для фасовки элитных сортов чая, представляет собой четвертую тенденцию. Стеклянная баночка обеспечивает защиту товара от влаги и окисления [3]. Более того, покупатель может рассмотреть содержимое стеклянной упаковки, то есть увидеть листья чая. Однако, обычная форма стеклянной банки не всегда фиксирует внимание покупателя. В связи с необходимостью привлечения непроизвольного внимания покупателя дизайнеры разрабатывают необычные формы стеклянных упаковок (рис. 3). Креативные решения в дизайне стеклянных упаковок чая способствуют не только мотивации потребителей в пользу покупки товара, но и сохранению таких упаковок для дальнейшего использования в быту.



Рисунок 3 – Стеклянная упаковка в форме мишки

Следует отметить, что разработка необычных форм упаковки товара является трендом последних лет. Например, упаковка в форме дольки арбуза. В процессе восприятия такой упаковки у представителей целевой аудитории возникает ряд дополнительных положительных эмоций и мотивов: подобный дизайн вызывает аппетит, поднимает настроение, позволяет испытать чувства радости или умиления. Некоторые дизайнеры отображают на упаковке историю бренда, рассказывая интересные факты и создавая ассоциативные визуальные образы, добиваясь эмоциональной связи между покупателем и брендом.

Новую ветвь в дизайне находят и упаковки из 70-х годов. Тенденции из прошлого выходят на новый уровень и привлекают внимание своими простыми принтами и геометрическими узорами. Рисованные упаковки оставляют большое место для фантазии.

Отдельное место в современных тенденциях дизайна упаковок занимает хенд-мейд. Данное направление включает в себя самодельные коробки, наклейки или этикетки написанные и выполненные «от руки». Поскольку каждый дизайнер имеет свой авторский взгляд, собственное виденье на стиль, форму, композиционные решения для упаковки, поэтому каждая работа может быть уникальной.

Сделаем вывод о том, что креативные решения в разработке упаковок чая, также, как и традиционные элементы в дизайне упаковок, могут быть востребованными среди определенных сегментов целевых групп. Дизайнеры могут использовать элементы традиционных решений, придавая им современный характер. Изучение особенностей восприятия упаковки представителями целевых групп является необходимым для продуцирования корректных дизайн-решений.

**Список использованных источников:**

1. Лифлянд Л. Чай Высоцкого. Полтора века истории. – М.: Мосты культуры, 2019. – 192 с.

2. Плотникова М.Г., Комарова М.А. Анализ проектирования графики упаковки чая // Актуальные проблемы науки и техники 2021: материалы Всероссийской (национальной) научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: ДГТУ, 2021. – с. 218-219.

3. Ушаков А. Русские фигурные бутылки. – М.: ИП «Никишин», 2018. – 176 с.

4. Филенко Ц.С., Тимохович А.Н. Художественный образ vs образ в рекламной фотографии: особенности конструирования и восприятия // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер – 2017): сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей. Часть 3. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2017. – с. 186-190.

5. Хайн Т. Тотальная упаковка. – М.: издательство Студии Артемия Лебедева, 2017. – 432 с.

© Попсуй А.Б., Тимохович А.Н., 2022



## Авторский указатель

### А

Авилкина А.В., 148  
Афиногентова А.В., 116

### Б

Бабкова Е.С., 51  
Баскакова М.Б., 220  
Бутко Т.В., 129  
Буцерава О.В., 80  
Бычкова М.А., 150

### В

Волкова А.Д., 153

### Г

Герасимова М.П., 123  
Гладкая М.С., 158  
Громова М.В., 24  
Гусева М.А., 254  
Гусова Д.Т., 230

### З

Заболотская Е.А., 94  
Задворная С.Т., 42

### К

Калинина Н.С., 241  
Киселёва В.В., 206  
Колташова Л.Ю., 125  
Коробцева Н.А., 89, 108, 179, 211  
Криволапова Г.А., 27  
Кузнецова А.Н., 33, 150, 158, 173  
Кузьмин А.Г., 108

### М

Маргелова А.А., 163  
Маслов М.М., 4  
Матюкина Т.С., 8  
Медведева Т.Д., 13  
Медуайя С.Н., 17  
Мельникова А.П., 21  
Мизина М.Д., 24  
Минкина Е.А., 27  
Мирошниченко Е.С., 216  
Михайлова Е.В., 28  
Мишутова В.С., 33  
Молдавская Г.С., 37  
Морозова А.М., 42

Морозова Е.В., 173  
Морякова Д.Ф., 47  
Мотаева В.В., 51  
Муракаева Т.В., 135  
Мустафаева М.Т., 54  
Мухамедяров К.С., 58  
Мысцова О.В., 21, 163

### Н

Навоева Д.М., 64  
Назарова А.В., 67  
Наугольных Н.С., 69  
Негруль И.Н., 73  
Неретина А.А., 77  
Нестерова В.А., 80  
Никитина А.А., 89  
Никитина Д.А., 84  
Никогосян В., 94  
Никулина К.С., 97  
Нистиренко А.П., 100  
Новикова Д.Р., 104

### О

Обетковская М.А., 108  
Огнева С.Н., 112  
Одинцова Н.А., 116, 120  
Олина М.М., 123, 125, 129  
Опарина Н.А., 132  
Ордынец А.А., 139  
Ордынец Р.О., 135, 139  
Орлова Д.А., 142  
Очинская К.О., 145

### П

Павлюк М.М., 179  
Панова В.К., 185  
Пацук О.С., 189  
Перевозова А.С., 195  
Передрий А.Д., 198  
Першикова И.С., 202  
Петрикеева Е.Н., 206  
Петрова Н.М., 211  
Петрухина С.А., 216, 220  
Петрушина Н.А., 222, 226  
Пивоварова Д.С., 230  
Пласкина Т.С., 233  
Подгорная А.А., 239  
Покровская Е.И., 241  
Полегенько Ю.В., 244  
Положий С.Ю., 247  
Полунчукова Э.Д., 250  
Польшина В.Д., 254  
Полякова М.А., 257

Понасенкова И.А., 182  
Попсуй А.Б., 260  
Пыркова М.В., 239, 250

**Р**

Разумова К.С., 100  
Рыбаулина И.В., 148, 153, 176, 185  
Рыкова Е.С., 198

**С**

Селюкова Т.А., 166, 169  
Синева О.В., 97  
Сухарева Е.И., 100  
Сушкова-Ирина Я.И., 189

Сысоев С.В., 13

**Т**

Тарасенко В., 173  
Тимохович А.Н., 182, 260  
Третьякова А.Е., 132, 247

**Ф**

Финкельштейн Ю.А., 58  
Фокина А.А., 198

**Щ**

Щербинин Е.Р., 176

## Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2022»

Часть 4

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 №233-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