

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

2
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 2

МОСКВА

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72
В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2022»: сборник материалов Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 258 с.

ISBN 978-5-00181-353-8

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 978-5-00181-353-8 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022
© Коллектив авторов, 2022

ОБУВЬ И АКСЕССУАРЫ ИЗ КОЖИ ЭКЗОТИЧЕСКИХ ЖИВОТНЫХ: МОДНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ИЛИ АНТИТРЕНД

Рыкова Е.С., Восканян А.Г., Фокина А.А.

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

Шкуры животных – одни из самых первых предметов одежды в истории. Использование меха и шкур в одежде является результатом желания использовать все животное, а не выбрасывать его часть. С годами этот аспект перестал беспокоить людей в целом, и представители среднего или высшего класса повысили спрос на роскошные меха и шкуры. Использование меха и кожи в длительный период истории означало богатство и являлось популярным материалом для изготовления модных аксессуаров, таких как сумки, обувь и ремни.

В настоящий момент отношение к использованию меха и шкур в коллекциях модных домов изменилось. Человечество все больше задумывается о бережном отношении к природе и этичном обращении с животными, что приводит к изменению в экономической, психологической сфере жизни, что в свою очередь задает направление тенденциям в сфере моды [1-3].

Таблица 1 – Анализ ассортимента современных брендов (фрагмент)

| Модный дом | Год | Коллекция |
|------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Hermes | 1935 г. | Сумка для принцессы Монако Грейс Келли. В дальнейшем сумочку выпускали и из экзотической кожи. |
| Gucci | 1955 г. | Черная крокодиловая сумочка, а также культовая сумочка Jackie, которую также выпускают из кожи страуса, питона и крокодила. |
| Versace | 90е годы XX века | Винтажная сумка Gianni Versace из экзотической кожи с цветными блоками |
| Nina Ricci | 90е годы XX века | Винтажная сумочка из коричневой коричневой кожи с тиснением под страуса и золотым мотивом на застежке. Шедевр из коллекции Maroquinerie Paris. |

Авторы статьи поставили цель выяснить: использование экзотической кожи в обуви и аксессуарах является модной тенденцией или антитрендом? Дополнительно участниками исследования поставлен вопрос: насколько в условиях всеобщей экологизации планеты актуально использовать экзотическую кожу?

В ходе исследования нами изучена научно-техническая литература, проведен ретроспективный анализ применения экзотических кож, потому что они применялись с незапамятных времен и использовались в люксовом сегменте, то есть изначально идет речь о том, что это эксклюзивные изделия, не предназначенные для масс-маркета. Результат анализа ассортимента

современных брендов показал, что наиболее яркими вариантами, которые оставили след в истории моды являются сумки от Hermes, Gucci, Prada (табл. 1).

Для того, чтобы подтвердить актуальность использования экзотических кож в обуви и аксессуарах люксового сегмента, выделены предпочтения сегодняшнего потребителя. В опросе принимали участие 150 респондентов в возрасте от 20 до 50 лет, 96% опрошенных – женщины, 86% респондентов имеют высшее образование и стабильный доход.

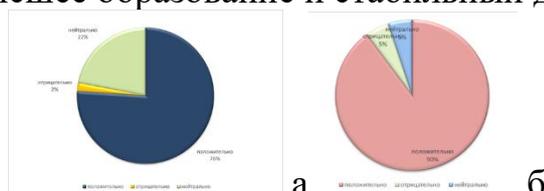


Рисунок 1 – Результаты исследования потребительских предпочтений: а) распределение ответов на вопрос «Как Вы относитесь к изделиям из натуральной кожи?»; б) распределение ответов на вопрос «Как Вы относитесь к использованию экзотических кож в изготовлении обуви и сумок?»

По результатам исследования установлено, что что 64% респондентов следят за модными тенденциями.

90% опрошенных относятся положительно к использованию экзотических кож в изготовлении обуви и сумок (рис. 1б). Мнения о выборе вида экзотической кожи для сумок и обуви разделились, фаворитами стали крокодиловая и страусиная кожа, так же при выборе цветового решения большинство респондентов предпочли черный цвет (рис. 2).

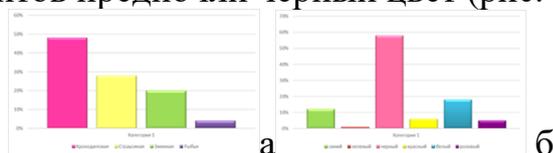


Рисунок 2 – Результаты исследования потребительских предпочтений: а) распределение ответов на вопрос «Какой из перечисленных видов экзотических кож Вы бы предпочли?»; б) распределение ответов на вопрос «Какое цветовое решение сумки Вы предпочитаете?»

Таким образом, нами установлено, что экзотические кожи и их использование востребовано, потребители хотят видеть изделия из экзотической кожи. Итогом исследования стала разработка коллекции «Eco leather»: базовый цвет коллекции – черный, с акцентными деталями из страусиной и крокодиловой кожи. В состав коллекции входит две пары обуви черного цвета с акцентной деталью из экзотической кожи и три сумки. На сегодняшний момент в рамках цифровизации на первый план выходит визуализация эскизов изделий в программных продуктах. Для визуализации коллекции использована программа Adobe Photoshop, так как одним из ее преимуществ этой является большое наличие фактур, что

позволило передать в эскизах уникальность поверхности экзотических кож (рис. 3).



Рисунок 3 – Эскизное проектирование коллекции женской обуви и сумок «Eco leather»

Таким образом, нами доказано, что использование экзотических кож, несмотря на отказ многих брендов, остается востребованным и популярным, а это означает, что экзотическая кожа востребована потребителем, сумки и обувь из экзотической кожи относятся к изделиям люксового сегмента – к предметам роскоши, следовательно будут актуальны долгое время, что в свою очередь приведет к более рациональному использованию предметов потребления и улучшению экологической ситуации в мире.

Список использованных источников:

1. Louis Vuitton helping to polish the tarnished illegal exotic animal trade [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.lampoonmagazine.com/article/2021/06/11/louis-vuitton-exotic-animal-trade/>

2. Jane Birkin demands Hermès remove her name from crocodile bag [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.ft.com/content/dff3907a-35fa-11e5-bdbb-35e55cbae175>

3. Зоозащитники заставляют Gucci и Hermès отказаться от кожи экзотических животных [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.forbes.ru/forbeslife/464705-zoozasitniki-zastavlaut-gucci-i-hermes-otkazat-sa-ot-kozi-ekzoticeskih-zivotnyh>

© Рыкова Е.С., Восканян А.Г., Фокина А.А., 2022

УДК 711

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА ДЕТСКОЙ ИГРОВОЙ СРЕДЫ

Высоцкая А.В., Чернева Ж.Ю.

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

Активное развитие цифровой среды приводит к тенденции преобладания малоподвижного образа жизни среди большей части представителей молодежной аудитории. Такие выводы сделаны согласно проведенному в 2016 г. исследованию уровня физической активности среди подростков. Исследование подготовлено учеными из Всемирной организации здравоохранения [1]. Для повышения уровня физической активности детей в возрасте от 11 до 17 лет, где показатели малоподвижного

образа жизни намного превышают допустимый уровень, существуют рекомендации – активность должна составлять не менее одного часа в сутки. Стоит учитывать также тенденцию использования цифровых технологий детьми с самого раннего возраста. Согласно данным исследования уровня развития детей (был обследован 2441 ребенок), «дети в 2 и 2,5 года, которые проводят много времени с гаджетами, показывают более низкие результаты тестов на развитие в 2,5 и 4 года» [2]. Психологи предполагают, что такая тенденция может быть связана с лишением общения с семьей, а также с уменьшением времени для активных игр, прогулок и качественного сна. Данные статистики усугубляются и тем, что во время всемирной пандемии 2020-2021 гг., данное число выросло в разы, из чего следует, что познавательная детская активность сосредоточена исключительно в цифровой среде, в связи, с чем потребность детей в физическом движении и активных играх на данный момент является актуальной. Для развития ребенка необходимо включать в обучающий процесс и развитие личности: игры, чтение, общение, решение простых задач. Так как ребенок склонен к игровой активности то обучение эффективнее осуществлять через игру. Существует типология игр, разделяющаяся по основным направлениям: активные игры и пассивные игры. К первым относятся игры, которые задействуют физическую активность: салки, полосы препятствий, соревновательные игры в физической среде и многие другие. К пассивным относятся игры, рассчитанные на мозговую активность: шахматы, загадки, игры – экспромты и далее. Переход от обычной игры в игровую виртуальную среду произошел с распространением компьютеров в общественную среду и развитием программирования. От примитивных цифровых команд игры развились в большую индустрию со своей спецификой, однако сейчас происходит реверс опыта, когда особенности цифровой среды переходят в реальность.

Один из ярких примеров возможности интегрирования компьютерных игр в реальную среду связан с возникновением таких подходов, как проектирование квест-комнат. Данная методика включает в себя квест-игры, ориентированные на разную возрастную аудиторию, использующиеся в организации досуга, образовательной и туристической сферах, «квесты решают ряд социальных и психологических проблем и являются прекрасной интеллектуальной и развивающей игрой» [3]. «Квест (от англ. «Quest – поиск») – это интерактивная игра с сюжетной линией, которая заключается в решении различных головоломок и логических заданий» [4].

Развитие квесты получили от такого вида компьютерных игр, как «стратегии». В 1960-х гг. таким примером была игра «Crimson Room», где главный герой, оказавшись взаперти, должен выбраться наружу, используя элементы интерьера. Все предметы интерьера были связаны между собой единой логической цепочкой. В течение нескольких лет вышел целый ряд

виртуальных квестов с более сложной сюжетной линией: «Viridian Room», «Blue Chamber» и «White Chamber». Позднее, когда вычислительная техника достигла следующего этапа развития, возникло новое направление – графические квесты. Первой компьютерной игрой в жанре приключений стала «Mystery House», выпущенная в 1980 году. Так же «Эскейп-рум» был создан по мотивам книги Агаты Кристи «Десять негрятят». От обычных игр он отличался наличием декоративных иллюстраций. В начале 2000-х гг. появилась идея создания реалити-квеста, что вывело развлекательную индустрию на новый уровень. После Китая и Японии такие игры начали появляться на территории стран Европы и СНГ. Самые первые квест-комнаты были построены на базе хостелов и обычных жилых помещений в многоквартирных домах, имели скудный интерьер и простые загадки. Этот базис необходим для понимания проблематики и особенностей при проектных задачах.

Современные проблемы проектирования квест-комнат базируются на шаблонности в дизайн-проектировании, в условиях реализации тематической идеи, однозначности символьного воплощения и однотипности в проектировании непосредственно квест подхода. Такая реализация ведет к результату, при котором потенциальный игрок будет учитывать при выборе не аспект тематической и квест направленности, а возможности среды и маршрутных путей, по принципу масштабности, ценового ряда и доступности. Главным риском при создании такого вида досуга является слабый интерес потенциальных участников. «Практически не один квест не застрахован от слабого интереса со стороны клиентов» [5]. Чаще всего, после открытия квест-комната продолжает дорабатываться в соответствии с получаемыми отзывами. Данный процесс требует дополнительных денежных вложений, что является затратным процессом для организаторов и проблематика ложится на дизайнера. Так как при проектировании предметной среды, необходимо учитывать большой спектр нюансов реализации квест-комнат.

При реализации квест-комнат следует отталкиваться от их истории возникновения. Для первоначального проектного плана необходимо использовать подхода дизайна уровней или маппинга, который в свою очередь взят из теории архитектурной среды.

«Маппинг (англ. gamemapping) – дисциплина в разработке компьютерных игр, которая включает в себя создание уровней для игр – локации, миссии, задания и прочее окружение» [6]. Он включает в себя разработку эмоционально-ориентированного планирования пространства, использование ориентиров, и многое другое. В пространственной среде квест-комнаты создаются уровневые карты, загадки, подсказки, траектории пути, препятствия, окружение.

Загадки делятся на категории, они должны быть разнообразны к методам решения, иметь логику к подходу решения, ориентированы на

уровень знания, являться частью общей тематики и атмосферы квеста. Основной проблемой является реализация наполнения квест-комнат, на практике чаще всего используется коридорное проектирование уровня, исключая под собой возможность детального изучения локации, ее особенностей в связи, с чем игрок шаблонно проходит цепочку действий для перехода на следующий уровень, так как конечная цель заданий чаще всего является принцип побега из комнаты. Данное однообразие в проектировании заранее заданного линейного движения создает клише, которое быстро приедается игрокам и создает чувство однообразия при прохождении. Такой тип квеста интересно проходить лишь раз, исключая возможности реиграбельности в повторном исследовании или соревновательного аспекта с вызовом самому себе. «Реиграбельность (англ. replayability, replayvalue) – качественная характеристика игры, которая определяет степень того, насколько игроки хотят сыграть в рассматриваемую игру ещё раз, даже если они её уже «прошли» или после того, как уделили большое количество времени и достигли некоторого уровня мастерства» [7].

Одной из самых распространенных проблем при проектировании квест-игр является единообразие видов тематической и сюжетной составляющей. Так чаще всего при создании квест-комнат используются образы и сюжеты популярных кинофильмов, книг, игр, что в первую очередь может повлечь за собой нарушение авторских прав, при отсутствии составления договоров на право использования тех или иных персонажей, названий. Шаблонный подход к проектированию определенных тем, использующий однозначные ходы, элементы, образы ставит проблему пересмотра проектных канонов, требует от дизайнера поиска нестандартных решений к оформлению пространства в новом спектре, который будет способен заинтересовать людей, привлечь их внимание, вызвать позитивные чувства и обучать их. Использование образовательной деятельности, при которой развивается моторика, обогащение визуальной памяти, пополнения базы знаний и логики.

Одно из основных требований – необходимость чётко определять возрастные границы при разработке, так как знания и опыт детей разных возрастных групп очень различаются, и приемы проектирования квеста для детей 12-14 лет не подойдут для детей 5-7 лет. Возрастной ценз важен при непосредственном проектировании загадок и препятствий. Следует учитывать эргономику, при которой необходим просчет оптимальных пропорций элементов интерьера, куда ребенок сможет достать тот или иной предмет, открыть его, пройти препятствие и так далее, в соответствии с концептуальным решением проекта. Проблемой при этом является детская особенность неравномерного роста – дети одной возрастной группы могут сильно отличаться по комплекции и росту. Это должно предполагать не

только усредненные параметры эргономики, но и варьирование по этим показателям.

Важен и аспект безопасности. Невозможно обеспечить полную безопасность, просчитав все варианты взаимодействия с предметной средой, но необходимо минимизировать получение серьезных травм у ребенка. Так данный аспект подразумевает в проектировании наличие сглаженных углов различных конструкций, при которых невозможно травмировать кожный покров и навредить органам зрения. Но необходимо понимать, что остроугольной может быть несущая конструкция, которая по свойствам материала имеет острые углы, поэтому оптимальным решением будет скрыть их под мягкой обшивкой, создав тем самым плавный переход. Использование лестниц или подвесных переходов предполагает страховку, поручни и сетку, которая не позволит упасть и травмироваться. Важны также крепежные конструкции, они должны выдерживать большую нагрузку, а также быть надежно закреплены, что характеризует распределение нагрузки конструкции по всей поверхности страховки и уменьшает возможность срыва отдельных элементов. Это не исключает необходимости периодической проверки технического состояния оборудования. Использование современных технологий подразумевает наличие проводимой электрики, важно учитывать изоляцию, во избежание замыкания электропроводки и возгорания оснащения квест-комнаты. При проектировании нужно учитывать и доступ к техническим элементам, для профилактики и ремонта, но так чтобы не допустить к ним доступ детям – игрокам.

Квест-комнаты представляют собой одну из уникальных интеграцией принципов цифровой игры в реальности для получения более ярких эмоций, посредством воздействия на всех органы чувств. Сценарии квестов предлагают открыть для себя новое, испытать свои возможности, ощутить себя в непривычном антураже, погрузить человека в иную реальность, и новые условия. Это дает больше свободы исследования окружающего пространства, помогает ребенку выйти из атмосферы стандартного общения с цифровым девайсом в более мобильное взаимодействие с реальной предметной средой. При этом, не обесценивая его приобретенный опыт взаимодействия с цифровой средой. При этом дизайнеру стоит учитывать проблематику проектирования интерьера и игрового пространства, в котором много аспектов. От дизайн-решения зависит будущий интерес к создаваемому проекту, его реиграбельность, актуальность и безопасность.

Современные проблемы проектирования дизайна детской игровой среды связаны с типовым подходом в проектировании. Что не вносит инноваций в обогащении игрового опыта ребенка, часто опирается на существующие разработки и тематику без их переосмысления, их масштабное копирование, и в конечном итоге приводит к однообразию проектов. Тем самым снижая у детей мотивацию к исследованию и

изучению окружающего мира. Таким образом необходимыми рекомендациями являются развитие квест-комнат более масштабного подхода, по средством расширения и комбинирования тем при дизайн проектировании, где разработка не должна концентрироваться на определенных компонентах дизайн решения по средством необходимости использования конкретного узнаваемого визуального дизайн элемента. Необходимо создать чувство наполненности, гармонизировать среду квест-игры., где у игрока не должно возникать чувства недоработки, пустоты и простоты пространства, если это не входит в дизайн концепцию. Необходимо концептуально продумывать аспекты безопасности и способы взаимодействия с оборудованием персонала. Так если используется сложная электронная система в квест-комнате, важно обеспечить изоляцию, быстрый и легкий способ доступа обслуживающему электронную систему персоналу, продумать маршруты при эвакуации в экстренных ситуациях.

Список использованных источников:

1. Garwood, P. Young people's health all compromised by insufficient physical activity/P. Garwood, C. Lindmeier // Всемирная организация здравоохранения – URL:<https://www.who.int/ru/news/item/22-11-2019-new-who-led-study-says-majority-of-adolescents-worldwide-are-not-sufficiently-physically-active-putting-their-current-and-future-health-at-risk>(дата обращения: 12.10.2022). – Дата публикации:22.11.2019.

2. Терещенко, О. Гаджеты: что в каком возрасте разрешать? / О.Терещенко– Текст: электронный // eАптека. – URL:<https://forma.eapteka.ru/articles/gadzety-cto-v-kakom-vozraste-razresat>(дата обращения: 12.10.2022). – Дата публикации:18.12.2020

3. Kaivola T., Salomaki T., Taina J. Inquest for better understanding of student learning experiences. Procedia – Social and Behavioral Sciences 2016. № 46. P. 8–12. DOI: 10.1016/j.sbspro. 2012.05.057

4. Игры / – Текст: электронный // School of Education – URL:<https://edschool.u.university/game-based-learning> (дата обращения: 12.10.2022).

5. Зотова М.В. Квест-комната как новое направление развития индустрии развлечений / М. В. Зотова, В. О. Сычева // Научное сообщество студентов : Сборник материалов VI Международной студенческой научно-практической конференции: в 2 томах, Чебоксары, 31 декабря 2015 года / ФГБОУ ВПО «Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова»; Харьковский национальный педагогический университет имени Сковороды; Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова; ООО «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс». – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью "Центр научного сотрудничества "Интерактив плюс", 2015. – С. 172-176. – EDN VMVWFN.

6. Дизайн уровней/ Текст: электронный // Википедия – URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0>

%B9%D0%BD_%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B9(дата обращения: 12.10.2022).

7. Реиграбельность / Текст: электронный // Википедия – URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>(дата обращения: 12.10.2022).

© Высоцкая А.В., Чернева Ж.Ю., 2022

УДК 658.512.23

**РАЗРАБОТКА
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ
ИЗДЕЛИЯ «БАШНЯ ДЛЯ КУБИКОВ»
В УСЛОВИЯХ СЕРИЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА**

Гаврюкова Е.А.

Научный руководитель Никонов В.В.

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

Башня для кубиков, или Дайстауэр (Dice Tower) – дополнительный игровой атрибут, который используют во время игры в разнообразные настольные игры. Башня помогает избежать падения кубика за границы игрового поля или стола во время броска, что случается весьма часто и заставляет игроков отвлекаться от игры. Также, она снижает вероятность подтасовки в игре.

Башни для кубиков имеют древнее происхождение, восходящее к древнеримским туррикулам – башенкам для костей, применявшимся, в частности, для игры в Дуодецим. Башенки получили своё название в честь длинной витой морской раковины *turricula*.

В наши дни интернет-магазины, посвященные настольным играм, заполнены разнообразными версиями этого продукта, что позволяет предположить, что башни пользуются большим спросом, который в свою очередь связан со все возрастающей популярностью и разнообразием настольных игр.

Целью данной работы является разработать башню для бросания кубиков, производимую серийным способом из пластика, при соблюдении эстетических и экологических норм, а также при низкой себестоимости.

В процессе разработки изделия нами были поставлены следующие задачи:

разработать экономичную, технологичную, прочную и надежную конструкцию изделия;

разработать несложный технологический процесс изготовления изделия на основе изученных технологий.

Изначальная концепция представляет собой башню для бросания кубиков, которая также может быть использована как фонтан для благовоний (необходимо для эффекта стелющегося дыма по лестнице).

На основе анализа вариантов, было выделено несколько аспектов, на которые стоит обратить внимание при изготовлении изделия: башня должна быть проста в использовании; цвета и форма должны быть универсальными и рассчитанными на широкую потребительскую аудиторию; изделие должно быть эргономичным и рассчитанным на длительную эксплуатацию; изделие должно иметь привлекательность для потребителя, за счет оригинальности художественного решения; материал изделия должен соответствовать санитарным нормам и требованиям к безопасности подобной продукции; изделие должно быть подготовлено к массовому производству при стремлении к снижению себестоимости.

Все эти характеристики мы предполагаем объединить в изделии, выполненном из пластика. Универсальная конструкция и традиционная технология изготовления предполагают снижение производственных затрат.

Конструкция собирается из литых из пластика корпуса и деталей (крыша маленькой башни, маленькая башня, корпус большой башни, винтовая лестница, платформа, отсек для кубиков с сундуком в качестве рукояти). Также изделие может комплектоваться набором благовоний.

Если сделать акцент на тематику популярных настольных игр, которые по большей части имеют отношение к средневековому фэнтези, можно сделать вывод, что дизайн должен быть привязан к тематике фэнтези, при этом не диссонировать с унифицированным интерьером.

Было решено сделать башню под цвет камня, следовательно, выбор будет производиться из градаций серого, который является довольно нейтральным цветом. К тому же, идея башни, залитой туманом, подразумевает, на наш взгляд, использование холодных тонов при разработке художественного решения. Исходя из этого, нами были выбраны холодные серые тона, а если точнее, антрацитовый, оловянный, стальной оттенки. Также отметим, что холодные оттенки цветового спектра обладают способностью вызывать чувство прохлады, успокаивать эмоции и упорядочивать наши мысли, а также помогают создать выразительный дизайн [1].

Выбор материала для данного изделия предполагает вариативность: башни можно делать почти из всех материалов: бумага, картон, дерево, пластик, оргстекло, металл и т.д. Но во всех случаях надо принимать во внимание несколько факторов, таких как экологичность, безопасность и прочность.

Изучив множество материалов, было определено, что башня для кубиков, выполненная из пластика, – наиболее подходящий вариант для реализации нашего проекта. Технология изготовления башни методом 3D печати или литья под давлением позволяет легко и быстро добиться нужных форм. В данном материале хорошо смотрится минимализм и изысканность. Помимо этого, пластик может имитировать почти любой материал, что делает его эстетически привлекательным.

Пластмассы (пластические массы, пластики) – органические материалы, основой которых являются синтетические или природные высокомолекулярные соединения (полимеры).

Исключительно широкое применение получили пластмассы на основе синтетических полимеров. В зависимости от природы полимера и характера его перехода из вязкотекучего в стеклообразное состояние при формовании изделий пластмассы делят на термопласты и реактопласты [2].

Для дизайнеров и инженеров это тот материал, из которого можно изготавливать самые сложные по форме конструкции. Пластики отличаются экономичностью в сравнении с аналогичными продуктами из других материалов, малые энергетические затраты при производстве, простота формовки. Почти все виды пластика не нуждаются в покраске, так как они имеют свои различные цветовые гаммы, у них небольшой вес, они обладают высокой эластичностью, являются отличными диэлектриками (т.е. практически не проводят электрический ток), обладают низкой теплопроводностью (отличные теплоизоляторы), пластики не подвержены, в отличие от металлов, коррозии, имеют хорошую устойчивость к перепадам дневных и межсезонных температур, у пластиков высокая стойкость ко многим агрессивным химическим средам. Они могут выдержать большие механические нагрузки.

Технологическая последовательность изготовления изделия:

1. Создание мастер-модели.

В первую очередь, качество и быстрота производства изделия зависят от эталонной модели изделия – мастер-модели. Чем более продуманной и качественной является мастер-модель, тем проще в дальнейшем получить хорошие отливки.

По заранее созданному эскизу (рис. 1) создается мастер-модель в натуральную величину, с которой в дальнейшем изготавливается силиконовая форма. Ее можно изготовить вручную, фрезерованием, а также с помощью трехмерного моделирования на компьютере с последующим выращиванием ее из полимера на 3D-принтере. Поскольку мы рассматриваем серийный и мелкосерийный тип производства, наиболее подходящим будет изготовление мастер-модели на 3D-принтере. Поскольку модель имеет несколько отдельных частей, печатаются и отливаются они отдельно.



Рисунок 1 – Эскиз изделия

2. Изготовление пресс-формы.

Силикон идеально подходит для изготовления пресс-форм, такие формы отличаются своей прочностью и в дальнейшем возможно их повторное использование. Для создания форм необходимо создать корпус пресс-формы; расположить образец и нанесите смазку для литья; подготовить силикон; залить силикон в корпус для пресс-формы; извлечь силикон из емкости.

3. Отливка изделия.

Необходимо подготовить форму и материал, далее залить пластик с помощью литьевого станка для пластмассы в форму, затем, после застывания, извлечь изделие, устранить возможные дефекты, отшлифовать, заполировать и провести контроль качества [3].

В ходе работы был произведен анализ специальной литературы, рассмотрена история появления башен для кубиков, был проведен анализ вариантов художественного решения и был предложен оптимальный вариант дизайна изделия. Также был проведен анализ материалов, удовлетворяющих качеству, в результате которого был выбран материал соответствующий требуемой прочности и надежности, разработана наиболее эффективная технология изготовления.

Разработанное нами изделие предназначено для серийного и мелкосерийного производства.

Список использованных источников:

1. Воздействие цвета на психику человека [Электронный ресурс] <https://carameldress.wordpress.com/2016/04/15/%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5-%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%B8%D0%BA%D1%83-%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA/amp/> (Дата обращения: 01.06.2022).

2. Ровкина Н. М., Ляпков А. А. «Химия и технология полимеров. Получение полимеров методами полимеризации. Лабораторный практикум» Издательство "Лань" (СПО) 2022 г. – 252с.

3. Создание пресс-форм из силикона [Электронный ресурс]. <https://formlabs.com/ru/blog/how-to-make-silicone-molds/> (Дата обращения: 01.06.2022).

© Гаврюкова Е.А., 2022

УДК 687.14

СТИЛЬ «CASUAL» В СОВРЕМЕННОМ ГАРДЕРОБЕ

Гагарова А.Б., Бутко Т.В.

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

Стремительный темп жизни общества XXI века порождает особые предпочтения в современном костюме. Одним из наиболее распространённых стилей активного успешного человека сегодня можно смело выделить стиль «casual», что в переводе с английского означает «повседневный». Его можно узнать по сочетанию таких признаков, как демократичность, легкомысленное изящество, ощущение комфортности и уюта, утилитарная элегантность. Выбирая такой образ, каждый строит его по-своему, поскольку такой стиль не предполагает строгих ограничений, правил, рамок. Главным в «casual» является сохранение баланса между собственным удобством и индивидуальностью. Это предоставляет большое поле для импровизации, допускаются, казалось бы, непривычные сочетания форм, цветов, деталей. Существование одежды, настолько удобной, которую с удовольствием можно носить постоянно и практически везде, покорила все социальные слои, в том числе приверженцев потребления швейной продукции сегментов «lux-premium».

Уютные лонгсливы и пуловеры, свободные брюки, юбки разных длин, форм и объёмов, жилеты, свободные рубашки, жакеты, куртки, пальто, полупальто разнообразных силуэтов, пропорций, кроев, аксессуары в виде брошей, подвесок, поясов, устойчивая обувь – все, что ассоциируется со словосочетанием «удобная одежда» является ярким маркером «casual» стиля. Стиль, который сформировался людьми, выбравшими комфорт, быстро захватил модные подиумы мира.

Окунаясь в историю этого модного направления, можно узнать, что его основу заложили футбольные фанаты семидесятых годов двадцатого века. Фотография того времени представлена на рис. 1.



Рисунок 1 – Фотография футбольных болельщиков 70-х годов.

Они стали формировать целые группировки, желающих отличаться не только общими интересами, но и внешним видом. И по мере того, как рос интерес к этому виду спорта, образовалась целая ниша потребителей. Этой возможностью достаточно быстро воспользовались такие бренды как Lonsdale, Merc, Lacost и другие [1].

Совсем скоро стиль «casual» заметила и оценила остальная молодёжь. Возможность носить уютную и удобную одежду, которая является новым предложением моды, сделала его настоящим бестселлером. Широкий интерес к стилю не мог оставить безучастными и самые крупные Дома моды Европы. Поэтому в конце девяностых годов двадцатого века Джорджио Армани, Дольче Габбана и ещё несколько именитых изайнеров доработали и интерпретировали стиль «casual», создав из него нечто настолько универсальное и изысканное, что стало в каком-то смысле настоящей классикой в современных модных тенденциях [2].

Возвращаясь к отсутствию у данного стиля четких рамок, необходимо отметить, что довольно проблематично выделить в нем какую-то структуру. Но некоторые маркеры все-таки присутствуют. Так называемый «street casual», пожалуй, самый яркий из всех. Его можно отметить, как тот, который позволит наиболее ярко подчеркнуть индивидуальность. Это связано с полной свободой при выборе лука. Каждый образ намерено создаёт впечатление «быстрого» образа, состоящего из всего, что попало под руку в утренней спешке. И абсолютно не важно, что каждое сочетание продуманно до мелочей, а на утверждение итогового варианта могли уйти часы. Уличный кэжуал подразумевает под собой сочетание максимально удобной одежды и ярких, порой спорящих с собой аксессуаров. Пример такой одежды можно увидеть на рис. 2.



Рисунок 2 – Образ в стиле «street casual»

Стеганые жилетки, прямые или расклёшенные джинсы, плотные футболки, массивные кроссовки, объёмные сумки, жёсткие браслеты, напульсники, очки – данное сочетание позволяет наиболее точно представить следующую разновидность «casual». Спортивная одежда изначально предполагает удобство движений, причём достаточно активных. Но в сочетании с рассматриваемым стилем, данные образы играют новыми красками (рис. 3).



Рисунок 3 – Образ в стиле «sport casual»

Стоит выделить также один из самых востребованных сегментов стиля. Это деловой или «business casual». Классика, в которую легкими штрихами внесли демократичность, является приоритетным выбором успешных людей. Активные, всегда занятые люди, с охотой принимают для

себя стиль, позволяющих комфортно чувствовать себя на протяжении всего дня, при этом сохраняя официальный внешний вид. Такой кэжуал не заставляет носить стесняющие движения пиджаки или обувь на высоком каблуке. Он позволяет смотреть на классику проще. Ещё важно чертой является повышенная эффективность одежды, насыщенной функциональными деталями – карманами, деталями-трансформерами, технологическими элементами, позволяющими регулировать объемы и параметры. Мужской и женский аутфиты в стиле «business casual» представлены на рис. 4.



Рисунок 4 – Мужской и женский образы в стиле «business casual»

«Smart casual» очень схож с рассмотренным ранее «business casual», однако предполагает заметно отдаленный от офисного стиль. Более смелые сочетания в фасонах, цветах, подойдут тем, кто берет на себя смелость выделяться, оставаться яркой личностью, при этом оставаясь в рамках классического направления. Обилие кричащих аксессуаров позволяют внести в образ экстравагантность, которой иногда не хватает в «business casual».



Рисунок 5 – Образ в стиле «smart casual»

Чтобы составить современный «casual» лук необходимо помнить, что это, в первую очередь, городской стиль. А значит, в любом образе должны читаться свобода, удобство и нотки элегантности, которые формируют ощущение стильного сочетания, а ни небрежного, непродуманного наряда.

Несмотря на то, что сам стиль по своей концепции не ограничивает своих почитателей цветовой гаммой, не стоит выбирать множество разноплановых оттенков. Следует использовать несколько трендовых или просто любимых ярких цвета, а остальную палитру составлять из нейтральных тонов. Это позволит увеличить количество возможных сочетаний, что в дальнейшем упростит формирование образа.

Ткани стиля мягкие, тактильно приятные, соответствующие температурному интервалу окружающей среды, в которой будут эксплуатироваться элементы костюма [3].

Аксессуары важный элемент в каждом стиле. «Casual» не исключение. Изысканность и колорит здесь может проявляться во всем – очки, браслеты, ремни, пуговицы, кольца, бусы, подвески, серьги, цепи, заколки, булавки,

брошки, запонки. Любое из направлений «casual» предполагает наличие мелких, подчеркивающих штрихов, позволяющих дополнить образ.

Почему же современные люди так часто выбирают для себя «casual»? Это не только практично и стильно. Это позволяет сделать стиль под себя, свои требования, условия, темп, образ жизни. Это дает возможность интуитивно формировать лук, основываясь только на своих запросах, и чувствовать себя уверенно и органично.

Стиль «casual» универсален и уникален одновременно. Ведь его может применить каждый, вне зависимости от вкуса, социального положения, достатка, статуса в обществе, пола, возраста, национальности, и оставаться собой. Подобный подход актуален в наше время, и в каком-то смысле необходим. Ведь «casual» давно перестал быть просто стилем, это философия.

Список использованных источников:

1. Ермилова Д.Ю. История домов моды. - М.: Академия, 2003 - 288 с.
2. Проектирование костюма : учебник / Л.А. Сафина, Л.М. Тухбатуллина, В.В. Хамматова, Л.Н. Абуталипова. – Москва : ИНФРА-М, 2022. – 239 с. : ил. + Доп. материалы [Электронный ресурс]. – (Высшее образование: Бакалавриат). – DOI 10.12737/7787. - ISBN 978-5-16-005642-5. - Текст : электронный. - URL: <https://znanium.com/catalog/product/1834407> (дата обращения: 05.11.2022)
3. Кукин Г.Н., Соловьев А.Н. Текстильное материаловедение (исходные текстильные материалы): Учебник для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Легпромбытиздат, 1985. – 216с.

© Гагарова А.Б., Бутко Т.В., 2022

УДК 687.01

СТРАТЕГИЯ И ВЛИЯНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ДИЗАЙН КОСТЮМА

Гасымова Э.А.

Научный руководитель Лобанов Н.А.

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

В конце 20 века мода выходит за рамки привычного понимания. Модный костюм подвергается влиянию живописи, архитектуры, скульптуры, театра, общества, политики и т.д. Благодаря этому демонстрация одежды становится непременным элементом перформанса. Эстетическое содержание одежды начинает цениться превыше ее утилитарного назначения. Таким образом костюм стал восприниматься как объект искусства.

Благодаря появлению инновационных технологий изменились традиционные принципы и методы разработки коллекций одежды. Появилось новое, недостаточно изученное направление проектирования – концептуальное. Поэтому изучение концептуального направления в дизайне одежды так актуально в наше время.

Нельзя назвать четкое определение понятия концептуального дизайна в модном костюме. Проектирование одежды в стиле концептуализм предполагает комплексный подход, который учитывает философские, социальные, культурные и другие факторы.

Концептуальная мода берет свое начало из концептуального искусства, которое зародилось в начале XX века в связи с переосмыслением идей минимализма и дадаизма. Концептуализм – это искусство, в котором идея важнее формы произведения. Главное средство выражения в концептуализме – эксперимент. Автор концептуального произведения вкладывает в него глобальные вопросы, на которые зритель должен сам дать ответ.

Концептуализм начал зарождаться после Первой мировой войны, когда в Европе возник кризис, и художники при помощи своих произведений стали критиковать цивилизацию, которая перестала отвечать человеческим идеалам. В это время под сомнение ставится традиционное понимание смыслов и искусства. Популярностью пользуется дадаизм, цель которого заключается в последовательном разрушении какой бы то ни было эстетики, отрицается традиционное понятие рационализма и логики.

Важную роль в формировании концепт-искусства играет творчество Марселя Дюшана. Он уже в 1910-х годах стал использовать готовые вещи в качестве художественных произведений. Таким образом Дюшан изобрел новую технику под названием «реди-мэйд». Самое известное произведение художника, выполненное в этой технике – «Фонтан» (рис.1). Фактически это обыкновенный писсуар с подписью «R.Mutt».



Рисунок 1 – Марсель Дюшан «Фонтан»

Спустя десятилетия художники-авангардисты стали отвергать идею незыблемости искусства. Предметы искусства так же материальны, как и все в мире, в том числе и человек. А значит искусство не может быть вечным. Эту идею доказал Роберт Раушенберг в своем произведении «Стертый рисунок де Кунинга». Эта концептуальная работа представляет собой почти чистый лист бумаги в позолоченной рамке. Он был создан в 1953 году, когда Раушенберг стер рисунок, полученный им от абстрактного экспрессиониста Виллема де Кунинга.

Таким образом благодаря коллаборативной и исследовательской работе различных художников стало зарождаться направление концептуализм.

Одним из первых концептуальных дизайнеров одежды можно назвать Эльзу Скиапарелли, которая работала с художниками сюрреалистами, перенося их произведения с холстов на костюм. Дизайнер использовала необычные материалы, за счет которых создавала оптические иллюзии прямо на ткани. Наиболее известные произведения Скиапарелли созданы в коллаборации с Сальвадором Дали. Это шляпа-туфля, платье «Лобстер», «Слезы» и «Скелет» (рис. 2), а также шляпа с котлетой из баранины и костюм с карманами, имитирующими комод, который буквально сошел с картины известного сюрреалиста.



Рисунок 2 – Эльза Скиапарелли. Платье «Скелет»

Но концептуальная мода в привычном нам понимании появляется лишь десятилетия спустя в 1980-х годах в Японии. Главными ее представителями принято считать Иссэя Мияке, Йоджи Ямамото и Рей Кавакубо. Их произведения привлекали к себе внимание тем, что сильно отличалась от привычного европейского дизайна. Одежда японских модельеров не подчеркивала формы тела человека, а наоборот скрывала его. Таким образом одежда становилась универсальной и подходила представителям разных поколений и полов, а также была демисезонной. Такая одежда создавалась без влияния трендов, а значит не могла выйти из моды. Так же ее можно было трансформировать и носить разными способами, каждый раз создавая новый лук.

Главной темой произведений японских дизайнеров можно считать взаимодействие тела человека с одеждой. Основываясь на этой идее, дизайнер Рей Кавакубо создала коллекцию «Платье переходит в тело» (рис. 3). Из обтягивающих материалов и подушечек Рей Кавакубо сделала костюмы силуэт которых представляет собой пластическую асимметрию. В коллекции дизайнер решила рассмотреть возможные варианты комбинирования тела человека и одежды.



Рисунок 3 – Рей Кавакубо «Платье переходит в тело переходит в платье»

Концептуальные составляющие творчества Кавакубо – деконструкция и асимметрия. Дизайнер считает, что ношение авангардной одежды заставляет человека самосовершенствоваться.

Рей Кавакубо работает по особой концептуальной системе проектирования. Она не рисует эскизы, а объясняет концепцию будущей коллекции специалистам, которые проектируют модели одежды, основываясь на ее идее.

В начале 1980-х годов японский дизайнер Иссэй Мияке начал представлять свою одежду в Париже – его модели, свободно сидящие и андрогинные, не соответствовали модным тенденциями того времени. Это подкреплялось и минималистичным дизайном его бутиков, который больше напоминал галерею, чем магазин одежды. В 1982 году журнал Artforum, посвященный проблемам современного искусства, впервые поместил на своей обложке фотографию модного предмета – это был корсаж, созданный Мияке. Таким образом предмет одежды был поставлен в один ряд с произведениями изобразительного искусства.

Другой японский дизайнер, Йоджи Ямамото, создает одежду в стиле оверсайз, скрывающую тело человека. Это противоречит канонам современной моды с привычным для нее оголением. Одежда японского дизайнера скромна и аскетична. Главная идея Ямамото в создании мужской одежды для женщин. Глубокий смысл его произведений заключается в том, что мужская одежда охраняет и скрывает женское тело.

Принцип взаимодействия человека и одежды, интересовал не только японских дизайнеров. Его использовал дуэт Виктор и Рольф в своем показе-перформансе «Русская кукла». Во время показа дизайнеры, одевали модель, стоящую на вращающейся платформе. Постепенно модель была облачена в элементы одежды, стилистически отсылающие к русскому народному костюму. В качестве материала была использована мешковина, украшенная кристаллами Сваровски. В перформансе заложена идея одевания, как ритуала, выполняемого человеком ежедневно и создание костюма, при помощи этого одевания.

В 1987 году канадская художница Яна Стербак создала вошедшее в историю произведение «Ванитас. Платье из мяса для анорексичного альбиноса» (рис. 4). Яна сшила платье из множества кусков протухшего сырого мяса, а затем надела его на голое тело. Символизм этого произведения заключается в том, что тело человека можно считать одеждой его души. Это произведение искусства сохранилось путем обжарки и высушивания мяса.



Рисунок 4 – Яна Стербак «Ванитас. Платье из мяса для анорексичного альбиноса»

Своей работой дизайнер словно говорит, что в современном мире к женскому телу относятся, как к куску мяса. В этом произведении автор хотела передать идеи феминизма. Название работы говорит нам, о том, как сложно современной женщине воспринимать свое тело, когда модная индустрия и киноиндустрия, а также СМИ, диктуют обществу каноны красоты. Таким образом женское тело становится «товаром» на подиуме и в модных журналах. А сам образ идеальной женщины превращается в бледного обескровленного анорексика.

Можно сделать вывод, что концептуальным, принято считать искусство, которое передает смысл. Поэтому концептуальной одеждой, нельзя назвать вещь, несущую в себе лишь набор актуальных трендов и технологические новшества. Концептуальная одежда должна также передавать философию, которую в ней заложил дизайнер.

Смысл может быть спрятан в форме, пропорциях, декоре, сочетании материалов и т.д. Четких рамок концептуальности в одежде нет. Ее закладывает сам дизайнер через культурные коды. Однако, важно чтобы концептуальная одежда вызывала эмоции, переживания и поднимала важные вопросы.

В отличие от произведений изобразительного искусства, к концептуальной одежде не прилагается описание, поэтому зритель должен сам догадываться о смысле, который она в себе несет. Зачастую общество порицает концептуализм в дизайне одежды, забывая, что одежда является самым естественным и распространенным способом самовыражения.

Дизайнер Александр Маккуин был уверен, что мода явление социальное, она не может оставить зрителя равнодушным, потому что напоминает о войнах, голоде, бедности, смерти.

Исходя из всего вышеперечисленного можно сделать вывод, что в отличие от многих других художественных стилей и течений, которые достигали пика своей популярности и затем постепенно угасали в течение нескольких десятилетий, стиль концептуализм, появившийся в конце 20 века, продолжает быть популярным и по сей день. Наблюдая за судьбой концептуализма, становится понятно, что художники и дизайнеры с каждым годом все больше расширяют границы представлений о том, что может быть искусством. Это подтверждает такое направление, как спекулятивный дизайн, которое появилось в начале 21 века. Спекулятивный дизайн – это дизайн, который сосредоточен на создании идей, а не вещей. Он пытается предсказать проблемы будущего и предоставить их решения. Такой дизайн можно назвать интеллектуальным. Изучая историю искусств и историю дизайна, можно сделать вывод, что такое направление как спекулятивный дизайн, появилось благодаря концептуальному искусству.

Концептуализм в моде не заканчивается на отдельных коллекциях и перформансах. С каждым годом в мире появляется все больше концептуальных брендов одежды. Наиболее известные из них: Maison

Martin Margiela, Comme des Garçons, Maurizio Altieri, Prps, Opening Ceremony, Zadig & Voltaire, Surface 2 Air, April 77, Acne. Известные российские концепт-бренды: Obvious, STUDIO-29, Мечтай смело, ТАНИКА, Pirosmeni.

Можно сказать, что именно концептуальные бренды определяют будущее моды. Одежда концептуальных марок является не только доступной для потребителей, но и более осознанной.

Список использованных источников:

1. Коллектив Авторов. Мода и искусство. - М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 272 с.
2. Каролин Кро. Критические биографии. Марсель Дюшан. Пер. с англ. О. Гаврикова. – М.: Ад Маргинем, 2016. – 208 с.
3. Сергей Гуцин, Александр Щуренков. Современное искусство и как перестать его бояться. – М. : АСТ, 2018. – 240 с.
4. <https://tntmusic.ru/3951-konceptualnaya-moda-odezhda-kotoraya-zastavlyaet-dumat/>
5. <https://pandia.ru/text/80/077/18658-6.php>

© Гасымова Э.А., 2022

УДК 7.021.2

СОЗДАНИЕ СЪЕМНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КОСТЮМА СРЕДСТВАМИ ЛАЗЕРНОГО ПЕРФОРИРОВАНИЯ

Герасимов М.М., Заболотская Е.А.

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

На протяжении всей истории существования костюма неотъемлемой его частью являются съемные элементы. Они подразделяются на следующие группы: съемная отделка (банты, воротники, широкие пояса, галстуки, кружева) и съемные детали (воротники, баски, пояса, манжеты, жабо, манишки). И если раньше это были лишь детали, дополняющие образ, то со временем они стали самостоятельными изделиями и даже целыми арт-объектами.

Например, воротник от Givenchy из коллекции Haute Couture весна-лето 2008 в стиле нео-готики, воротник из коллекции Stéphane Rolland Haute Couture весна-лето 2012 [6], а также манишка от китайского модельера Guo Pei из коллекции Haute Couture весна-лето 2019 являются олицетворением элегантности, воплощенной, казалось бы, в обычных элементах.

Наиболее выразительной техникой для создания подобных элементов костюма является – перфорация. Слово «перфорация» произошло от английского «perforo» – пробиваю [3]. В большинстве предметных областей

перфорацией называется сам процесс перфорирования, «протыкания», в нашем случае, текстильных материалов.

Проведенный анализ генезиса перфорации, как вида отделки одежды показал, что первые предпосылки появления перфорации появились еще эпоху Возрождения в Германии в XV-XVI вв. Своеобразие костюма данного периода сводилось к использованию разрезов по конструктивным линиям (проймам, локтевым швам, на груди), сквозь которые выпускали белую плотняную нижнюю рубашу, что создавало особый декоративный эффект. В частности, предпосылки перфорации можно увидеть и в костюмах шотландских кельтов, которые покрывались разрезами самых разных форм и размеров, располагавшимися асимметрично по всей поверхности брюк, колетов, рукавов, а также на аксессуарах: головных уборах и обуви [4].

В настоящее время можно обозначить следующие техники перфорирования: ручная перфорация (прорезание ножницами), прорубание, гильоширование, 3d печать и лазерная перфорация. Все указанные виды перфорации позволяют создавать уникальные в своем роде изделия. При этом одной из наиболее востребованных техник в современной индустрии моды можно считать лазерную перфорацию.

Ее технология основана на вырезании лазерным лучом определенных фигур по контуру или по поверхности материала. Это обеспечивает высокую точность выжигания узоров и придает изделиям утонченный вид без ущерба для прочности. Данный способ обработки начали применять в конце прошлого столетия одновременно с появлением числового программного обеспечения (ЧПУ) [1]. Технологии перфорации лазером и лазерной резки позволяют создавать сложные узоры и рисунки на рулонном полотне и тканях, вырезанных закройщиком.

Приоритетность данной техники перфорации обеспечивают следующие преимущества: отсутствие оплавленных краев за счет точечной обработки; неосыпаемость срезов, не требующих обработки с помощью оверлока; применение числового программного обеспечения (ЧПУ) позволяет мгновенно вносить коррективы в рисунок на этапе производства; возможность создания аппликаций за счет обработки нескольких слоев материала.

Одним из главных преимуществ этой техники перфорирования можно считать широкий спектр материалов, которые поддаются лазерной обработке – натуральных, искусственных и синтетических. Лазерная перфорация позволяет делать очень точные надрезы без единого прикосновения к ткани, а значит, производственный процесс будет по минимуму затрагивать предмет одежды. Лазерная резка по точности сравнима с ручной работой, но при этом гораздо быстрее.

Благодаря этим характеристикам данный метод в короткие сроки приобрел невероятную популярность и до сих пор остается одним из оригинальных решений для создания декора костюма.

Подтверждение этому можно видеть в коллекциях моделей ведущих мировых дизайнеров. Так, технику лазерной перфорации в сочетании с 3d печатью часто применяет нидерландский модельер «Iris Van Herpen», создавая не только отдельные съемные элементы, но и костюмы в целом.

Другим примером использования исследуемой техники в декорировании всего костюма является коллекция бренда «Versace» 2015 года [5], в которой были представлены платья с кожаными перфорированными вставками, а их юбки были полностью сшиты из перфорированной кожи. В весенней коллекции Roberto Cavalli 2013 года модельер представил белый total-look с разнообразными прорезями на рубашке, жакете и брюках, которые дополнены декором из жемчуга. Наконец, можно вспомнить манишку от австралийского модельера Jung Hong, где данный съемный элемент помог смоделировать авторский концептуальный образ.

Изделия, выполненные в данной технике, поражают своим изяществом и качеством выполнения. Это лишь подтверждает, что авторские вещи актуальны и что они являются средством демонстрации эксклюзивности художника [2].

На практических занятиях дисциплины «Архитектоника объемных структур» в рамках учебного процесса было выполнено экспериментальное задание по созданию арт-объектов костюма с его последующим декорированием. Работа над объектом включала в себя ряд последовательного решения задач:

исследование источника формообразования, на основе которого был разработан модульный элемент формы методом чистого перфорирования;

разработка графических эскизов вариантов манишки на основе разработанного модульного элемента (рис. 1а);

проведение пропорционирования размеров членений манишки с целью гармонизации модулей с конструктивными поясами женской фигуры;

разработка модульного элемента в векторном формате для выполнения перфорации на лазерной установке;

реализация исходного арт-объекта в материале (рис. 1б).



а) б)

Рисунок 1 – а) графический эскиз объекта; б) исходный арт-объект в материале

В качестве основного материала была выбрана эко-кожа с эффектом замши. Выбор данного материала был обусловлен его следующими качествами: визуальное сходство с разработанным эскизом; устойчивость

на разрыв; прочность при изгибе; гигроскопичность хлопковой основы; водонепроницаемость; сопротивляемость истиранию; гипоаллергенность.

Однако при работе с эко-кожей были выявлены и следующие ее недостатки: может сильно нагреваться на солнце; не подлежит ремонту – если полиуретановый слой поврежден или сбит, его нельзя восстановить «жидкой кожей» (которой ремонтируют натуральные изделия) или попросту закрасить.

Но, в целом, можно сказать, что данный материал вполне отвечает заданным требованиям для создания готового изделия.

Таким образом, использование техники лазерной перфорации визуально обогащает костюм, при этом применение современных технологий позволяет воплотить в жизнь самые экстраординарные по своей сложности проекты.

Список использованных источников:

1. Лазерная перфорация ткани в пошиве одежды // 2008.
<https://mavango.ru/blogs/blog/lazernaya-perforatsiya-tkani-v-poshive-odezhdy?ysclid=167уесj73w464233612>

2. Крюкова, Н.А. Технологические процессы в сервисе. Отделка одежды из различных материалов: учеб. пособие. – М.: ФОРУМ:ИНФРА-М, 2007. – 440 с.

3. Перфорация // 2011.
<http://gruzdoff.ru/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F>

4. Одежда Германии в эпоху Возрождения // 2010.
<http://www.ms77.ru/articles/14950/>

5. «ELLE» // Hachette Filipacchi Shkulev. 2013.
<https://www.elle.ru/moda/fashion-blog/trend-sezona-perforatsiya/?ysclid=16fiagaeml970124882>

6. «VOGUE» // Condé Nast. 2012.
https://www.vogue.ru/collection/springsummer2012/couture/paris/Stephane_Roland/?ysclid=16figb3lxx857802193

© Герасимов М.М., Заболотская Е.А., 2022

УДК 687.076, 687.077

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЫХ ВИДОВ МАТЕРИАЛОВ В ПРОИЗВОДСТВЕ ОДЕЖДЫ

Герасимук И.Н., Лукьянова Е.Л., Базеко В.В.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет», Витебск, Республика Беларусь

В УО ВГТУ совместно с ОАО «АкотермФлакс» разработаны новые виды теплоизоляционных нетканых материалов строительного назначения,

полученных способом термофиксации. Однако, установлено, что благодаря своим свойствам [1] данные материалы можно использовать в технологии изготовления одежды. В зависимости от толщины, жесткости, поверхностной плотности нами предлагается применение их в трех направлениях, а именно:

в качестве утепляющей прокладки в одежде для защиты от холода,
в качестве прокладки в одежде фигуранта для защиты человека от травмирования собакой при дрессировке,
в качестве прокладки одежды байкеров, для защиты при падении.

При проектировании одежды для защиты от холода важное значение имеют основные метеорологические факторы той климатической зоны, в которой будет эксплуатироваться данное изделие. Республика Беларусь относится к зоне с умеренным теплым климатом с высокой влажностью воздуха. Разработка ассортимента теплой одежды с учетом климатических особенностей отдельных зон и районов будет содействовать повышению работоспособности местного населения и предупреждению простудных заболеваний [2].

Современная теплозащитная одежда представляет собой сложную конструкцию и состоит из нескольких слоев: белье, костюм (свитер и др.) и само зимнее изделие, которое в свою очередь состоит из покровной ткани (верха), теплоизоляционного слоя (синтепон, ватин и т.п.) и подкладки. Теплозащитные функции разных слоев неодинаковы, поэтому их структура и физико-механические свойства также различны. Ткань воспринимает основную механическую нагрузку и имеет декоративное значение. Поэтому независимо от волокнистого состава должна быть прочной, износостойчивой, легкой, мягкой, несминаемой, мало воздухопроницаемой, гидрофобной и одновременно красивой, и модной. Повышение теплозащитных свойств зимней одежды достигается применением соответствующего теплоизоляционного материала нужной толщины. Теплоизоляционный слой должен быть легким, рыхлым, пористым. Необходимо, чтобы он обладал малой теплопроводностью и высокими упругими свойствами при сжатии. Структура должна обеспечивать сравнительную неподвижность (инертность) заключенного в нем воздуха. Толщину теплоизоляционного слоя следует выбирать в зависимости от климатических условий, времени года, условий труда, возраста, конструкции одежды.

Данные теоретических исследований показали [2], что при эксплуатации одежды для защиты от холода на территории Республики Беларусь толщина пакета материалов на участке переда, спинки, кокеток должна быть не менее 17,03 мм, а рукавах, воротнике и капюшоне – не менее 10,53 мм. В результате нами были предложены материалы, производимые ОАО «АкотермФлакс», толщиной 20 и 15 мм, поверхностной плотностью 220 и 180 г/м², соответственно. Методы обработки таких изделий

стандартные – утеплитель соединялся с подкладкой по всем контурам деталей перед их соединением друг с другом. Результаты опытной носки показали, что сформированный пакет с использованием новых видов теплоизоляционных материалов действительно защищает от холода, но утяжеляет изделие, что негативно сказывается на работе человека во время эксплуатации. Следовательно, необходимо максимально снизить поверхностную плотность нетканого материала, при этом не уменьшая его теплозащитные свойства. Такой вариант возможен при варьировании параметров производства, а именно изменения волокнистого состава холста, и режимов формирования нетканого материала [3, 4].

В ходе исследований было проведено много встреч и консультаций с кинологами, изучены материалы профессиональных форумов, а по результатам анкетирования специалистов выявлены основные недостатки курток полной защиты тренера-фигуранта.

Среди наиболее распространённых проблем кинологи выделили следующие:

несоответствие размера и роста размерным признакам человека. Возможным решением может стать добавление в конструкцию куртки регулируемых фиксаторов;

недостаточная прочность швов. В этом случае возможна замена методов технологической обработки и/ или подбор более прочных швейных ниток;

недостаточная прочность пакета материала при укусе собаки. Возможно дополнение пакета специальными вставками и усилительными накладками или замена прокладочных материалов;

недостаточная прочность фурнитуры и неудобство ее использования. Возможным решением является разработка эргономически и динамически обоснованных мест крепления фурнитуры и более тщательный её подбор;

скованность движений в динамике. В этом случае решение должно быть комплексным – замена материалов на более легкие при условии введения усилительных локальных накладок, а также внесение доработок в конструкцию с учетом динамики характерных движений кинолога.

Таким образом, на основании выявленных проблем, с которыми сталкиваются кинологи-фигуранты при эксплуатации курток полной защиты, являются недостаточные прочностные характеристики материалов верха, ниточных швов и низкие эргономические свойства курток. Поэтому нами было предложено в качестве альтернативы поролона использовать нетканые материалы, полученные способом термофиксации, толщиной 50 мм, поверхностной плотностью 300 г/м². Внедрение проводилось в условиях производства компании «БелПрофидог». Благодаря жесткости нетканого материала, по сравнению с поролоном, удалось увеличить прочность пакета в 1,5 раза. Кроме этого, полная себестоимость куртки после предлагаемых

мероприятий снизилась на 7,22 рубля по сравнению с себестоимостью до применения новых материалов.

Байкеры для защиты при падении используют куртки с усилителем на спинке. В такой куртке может быть несколько элементов защиты. Основные – это защита спины, локтей, плеч и груди. Вариантов защиты спины может быть несколько. Самый первый и простой вариант, в котором могут использоваться разработанные нетканые материалы – это защитная вставка (рис. 1). На рисунке прокладка вставляется в отверстия, застегивающиеся на тесьму-молнию.



Рисунок 1 – Защита спины в виде вставок



Рисунок 2 – Отдельная защита спины

Второй вариант – отдельная защита спины (на лямках как рюкзак) (рис. 2). Преимущество – можно одевать как совместно с курткой, так и отдельно. К тому же такая «спина» более надежно защищает водителя при ударе т.к. в отличие от вставки в куртку она более длинная и защищает весь позвоночник. К тому же имеет дополнительное крепление на поясе. С ней меньше возможность застудить поясницу в холодную погоду. Недостатки – это неудобство каждый раз надевать, а также необходимость дополнительного места её хранения в мотоцикле. В мотокуртке с усилителем спины можно гулять, сидеть в кафе, а с отдельной спиной это сделать крайне неудобно. Также такой вариант защиты спины можно предложить работникам, которые осуществляют ремонт автомобилей лежа на спине. На рис. 3 представлен вариант обработки спинки с усилителем, который вставляется в карман, застегивающийся на тесьму-молнию.

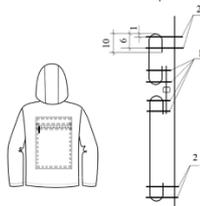


Рисунок 3 – Обработка спинки с усилителем

Внутри такого кармана может вставляться прокладка для многократного использования из жесткого нетканого материала (толщина 10-15 мм, поверхностная плотность 900 г/м²). Обработка такой прокладки показана на рис. 4.

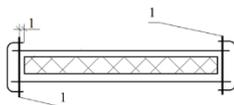


Рисунок 4 – Обработка вставки для усиления из нетканого жесткого материала

Застегиваться карман для усиления спинки может на контактную ленту и клапан, как на рисунке 5.

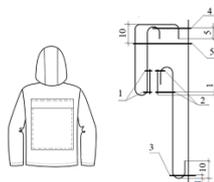


Рисунок 5 – Обработка усилителя для спинки с клапаном

Особенностью обработки кармана, представленного на рис. 5, является то, что клапан цельнокроеный и верхний срез накладного кармана заутюживается на лицевую сторону. Такой вариант защиты кроме удобства является и трансформируемым, так как вкладыш можно при ненадобности достать из кармана.

В результате, разработаны и внедрены в производство технологические процессы изготовления: мужской куртки для защиты от пониженных температур, мужской куртки фигуранта для защиты тела человека от укуса собакой и мужской куртки байкера для защиты от травмирования при падении, с использованием новых видов нетканых материалов, разработанных УО ВГТУ и ОАО «АкотермФлакс».

Список использованных источников:

1. Зими́на, Е. Л. Разработка технологии шумоизоляционных материалов с использованием отходов / Зими́на Е. Л., Улья́нова Н. В., Ваще́нко О. Д. // Химические волокна. – 2020. – № 5. – С. 43-45.

2. Ваще́нко, О. В. Тепловой расчет одежды для защиты от холода в условиях эксплуатации на территории Республики Беларусь / О. В. Ваще́нко, С. С. Гнедько, Е. Л. Зими́на, Н. В. Улья́нова // Материалы и технологии. – 2019. – № 1 (3). – С. 36–40.

3. Зими́на, Е. Л. Прогнозирование физико-механических свойств нетканых материалов, изготовленных методом горячего прессования / Е. Л. Зими́на, И. М. Грошев // Древесные плиты: теория и практика. 22-я Международная научно-практическая конференция ; под. ред. А. А. Леоновича. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 52-55.

4. Зими́на, Е. Л. Технологические и теоретические основы получения материалов с использованием текстильных отходов: монография/Е.Л. Зими́на, А.Г. Коган, В.И. Ольшанский. УО «ВГТУ». – Витебск, 2019. – 230 с.

© Герасимук И.Н., Лукьянова Е.Л., Базеко В.В., 2022

ТЕХНОЛОГИИ ПОСТРОЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА

Гертель А.С., Мыскова О.В.

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

Цифровые технологии в настоящее время получают все большее применение в музейно-выставочной деятельности, весьма важной по воздействию на многие сферы жизни современного общества и удовлетворения его запросов [3]. Интегрированное внедрение мультимедийных решений в комплекс традиционного для музеев архитектурно-дизайнерского экспозиционного оснащения являет новый, синтетический уровень музейной культуры, открывая многогранные возможности для участия в этой работе наряду с профессионалами музейного дела программистов, художников, архитекторов и дизайнеров, чаще всего промышленной специализации. Творческое единение такого коллектива специалистов до сих пор не рассматривалось столь тщательно, как того требует уровень сложности стратегической базовой задачи становления современной системы образования и участия в нем музеев.

Основу оптимальных музейно-экспозиционных технологий составляет возможность обеспечения многофункционального оснащения пространства, гибкой планировки выставочных помещений. Это достигается внедрением различных систем галерейной подвески экспонатов, мобильных перегородок, различных видов освещения, витрин, сопрягаемых с мультимедийными экранами и виртуальными помощниками. Существующее техническое оснащение новых подвесных систем для произведений живописи, графических материалов и фотографий предлагает использование легких и экологичных материалов, возможность скрытия креплений при многоуровневой развеске, а также, что наиболее важно, оперативно осуществляемый монтаж и демонтаж экспозиций при эксплуатации данных систем. Мобильные системы перегородок обеспечивают организацию и реорганизацию экспозиционного пространства за счет разнообразия стандартных угловых и радиусных элементов, возможности встраивания дверных проемов и размещения изготавливаемых путем цифровой печати изображений интерьерного качества с использованием специальных материалов, не оставляющих следов после их демонтажа. Основой таких конструкций являются прочные композитные стеновые панели, позволяющие выдерживать значительные по весу экспонаты и подвесные системы. Современные музейные витрины с применением высокотехнологичного просветленного стекла,

исключающего чрезмерное бликование, позволяют не только хорошо рассмотреть экспонат, но и защищают его от воздействий окружающей среды.

Важнейшим инструментом в создании экспозиции является свет, обеспечение «музейного качества» которого стало эталоном в осветительной сфере. Дизайнеры музеев и выставочных залов придерживаются в данном вопросе строгих стандартов, используя для управления светом различные системы контроля освещения. Они применяются в отдельности или в комплексном сочетании: датчики движения посетителей, регулирующие степень освещения или частично его отключающие, в зависимости от яркости дневного света или в соответствии с предварительно запрограммированными сценариями освещения, и многое другое. Современные технологии освещения экспозиций гарантируют не только сохранность экспонатов, но и безопасность самих помещений.

Креативные дизайн-решения, опирающиеся на актуальные технические возможности в виде систем галерейной подвески, мобильных перегородок и различных видов освещения, способны преобразовывать и наполнять музейные и выставочные пространства новыми образами и смыслами. Но особую роль в этом играют используемые в современном музейно-выставочном пространстве компьютерные технологии, прежде всего, мультимедийные системы, объединяющие как традиционную статическую визуальную информацию, так и динамическую [2]. В их контенте могут быть использованы комбинации текста, гипертекста, двумерной и трехмерной графики, анимации, движущихся изображений (цифровое видео и фото), музыки, звуковых эффектов [1]. Средства мультимедиа позволяют создавать разнообразные визуальные формы, в том числе, объемные образы на плоской поверхности с имитацией их текстуры и свойств, демонстрировать экспонаты в действии и др. Примером использования данной технологии являются интерактивные панели и экраны, предлагающие сведения об экспозиции и актуальную справочную информацию, а также, в случае сенсорных дисплеев, навигацию по экспонатам. Такие дисплеи, способствуя дополнительному информационному заполнению экспозиционного пространства, могут располагаться не только в основных залах, но уже во входной зоне музея – вестибюле, благодаря чему посетители более активно вовлекаются в процесс восприятия в музее.

При этом применение проекций и голограмм в современной экспозиции помогает достичь глубоко содержательного и информационно развернутого погружения в пространство выставки. Благодаря трансляции изображений на стены, пол или потолок удается не только выразительно, но и эффективно использовать доступный объем экспозиционного пространства – проекции превращают все плоскости в дисплеи для видео- и фотоматериалов выставки. Интерактивная выставка наполняет выставочное

пространство, делает его живым, доступным и реалистичным, включая зрителя в непосредственное участие в динамично-образную ситуацию, генерирует интерес к экспонируемому материалу, оптимизирует и ускоряет усвоение материала экспозиций [6].

Такие технологические приемы в современных экспозициях дополняются столь же интерактивными электронными этикетками – небольшими сенсорными мониторами, позволяющими посетителю взаимодействовать с подаваемой информацией через прикосновение к монитору, заменяя тем самым классические подписи под экспонатами анимированным рассказом, сопровождаемым, например, видеорядом. Сюда же включается и применяемая в музейных и выставочных пространствах система QR-кодов и радиометок, позволяющая получить развернутую информацию об экспонатах в любом территориально удобном месте экспозиции. Достаточно навести камеру смартфона на QR-код, расположенный рядом с экспонатом, и затем ознакомиться с его описанием, не прерывая ознакомления с выставкой.

Для индивидуальных экскурсантов в современных музеях используются аудиогиды – фонограммы для самостоятельного знакомства с экспозицией, предусматривающие повтор воспроизведения записи. Применение аудиогидов позволяет проводить экскурсии на различных языках без привлечения переводчиков, и, не ожидая набора групп, предоставляет одиночным посетителям возможность самостоятельно ознакомиться с экспозицией в необходимом объеме. Помимо того, что аудиогиды экономически выгодны, сокращая средства на оплату экскурсоводов, они определяют универсальность предлагаемой информации об экспонатах, ориентируясь на различные категории посетителей и уровень их подготовки. Новейшие модели аудиогидов оснащены ЖК-дисплеем, предусматривая трансляцию не только аудио-, но и видеoinформации, связанной с конкретным экспонатом – фотографий, видеороликов и т.п. Особенно эффективным такой гид может быть в экспозиции, где, например, макет Солнечной системы представлен не в виде двумерного изображения с подписью, а в 3D-размере с впечатляющим комментарием научных фактов, излагаемых компетентным аудио-помощником.

Кроме того, развивая это направление, все чаще музеями внедряется система «виртуальный гид» – средство отображения видеoinформации, представляемой повествующим об экспонатах анимированным персонажем. Этот гид, облик которого может быть выполнен как двумерным, так и трехмерным, говоря о разных экспозициях, является фактически связующим звеном всего музея. Главная его задача – корректно, ненавязчиво представлять интересующую посетителя информацию. Но, помимо этого подчас создаются и полноценные виртуальные экспозиции, насыщенные электронными экспонатами [5]. Однако эти электронные

коллекции могут по-разному соотноситься с реальными экспозициями музеев, в которых они функционируют: пояснять экспонированные материалы, облегчать ориентацию в экспозиции, привносить в нее элементы игры и развлечения и др. [4].

Наиболее современный уровень взаимодействия между зрителем и экспонатами, внедряемый многими музеями мира, достигается благодаря использованию технологии дополненной и виртуальной реальности, которая всё более становится частью и музейного процесса. Суть этой технологии, или AR-технологии, состоит в наложении виртуальной реальности на объекты реального мира, создании подчас своеобразной витрины-образа, насыщающей экспозиционное пространство художественными образами. Этот прием позволяет раздвинуть границы экспозиции, показать объем дополнительной информации, погрузив посетителей в мир, обладающий спектром новых возможностей, тем самым многократно усилив эмоциональное воздействие произведений искусства на посетителя. Для взаимодействия с AR-технологией посетителям предлагается скачать на смартфон или планшет специальное приложение. Наведя свои мобильные устройства на специальную метку по типу QR-кода и отсканировав ее, посетители получают на экранах не только необходимые сведения об экспонатах, истории их создания, но и о ключевых идеях экспозиций, выставок и других интересующих их фактах.

Эту современную технологию дополняют очки виртуальной реальности (VR-очки), которые, предлагая новые формы и массивы информации, позволяют посетителям еще более «погрузиться» в тему экспозиции. Активная иммерсивность VR-очков формирует у их пользователей недостижимый ранее эффект взаимодействия с экспонатами, например, восприятие голографических 3D-моделей объектов в натуральном масштабе. Технологии виртуальной реальности также обеспечивают возможность ознакомления с экспозициями всемирно известных музеев, не выходя из дома, т.е., совершая виртуальные экскурсии с использованием только мобильного телефона и VR-очков. Тем самым достигается абсолютно новый качественный уровень восприятия пространства экспозиций музеев и выставок и их художественного и информационного наполнения.

Таким образом, одну из важных эволюционных составляющих в формировании и развитии музейно-выставочного пространства играет не сама по себе цифровизация всех его функций, связывающая в обыденном представлении эффективность учреждений культуры, прежде всего, с ростом внебюджетного финансирования. Являясь частью реализуемой культурной политики РФ, цифровизация призвана обеспечить достижение благодаря современным инновационным технологическим решениям необходимой информативности музейных экспозиций и выставок, базирующих формирование мировоззрения посетителя, духовно-

нравственных ценностей общества в целом, понимание актуальных процессов социального, культурного и научно-технического развития в историческом контексте. Стратегическая интенсификация внедрения разнообразных аналитических методов и информационных электронно-цифровых технологий при разработке концепций построения выставочного пространства и экспозиций, развивая активность посетителей и расширяя горизонт восприятия, обеспечивает совершенствование образовательного процесса, формирует потенциальную возможность их творческой самореализации.

Список использованных источников:

1. Галлеев Б.М. Компьютер и искусство // Человек. – 2001. – № 4. – С. 119.

2. Зайцев В.С. Мультимедийные технологии в образовании: современный дискурс. – Челябинск: Изд-во ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2018. – 30 с.

3. Коваленко В.А. Современные тенденции развития информационных технологий в выставочном пространстве библиотек и музеев: взгляд в настоящее и будущее // Проблемы и перспективы развития образования: материалы III Междунар. науч. конф. – Пермь: «Меркурий», 2013. – С. 92–94.

4. Музейное проектирование / Отв. ред. А.А. Щербакова, сост. А.В. Лебедев. – М., 2009. – 256 с.

5. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т.П. Поляков, Т.А. Зотова, Ю.В. Пустовойт, О.Ю. Нельзина, А.А. Корнеева; Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва. – М.: Институт Наследия, 2021. – 438 с.

6. Высокие технологии в музеях: современные мультимедийные решения. 2021. – URL: // <https://interactive.su/news/vysokie-tehnologii-v-muzeyah> (дата обращения: 10.10.2022).

© Гертель А.С., Мыскова О.В., 2022

ТАТАРСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ГЕНЕТИКА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

Гиниятуллин А.М.

Научный руководитель Громова М.В.

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

Орнамент татарского народа, как и любое другое этническое декоративно-прикладное искусство, формировался благодаря и вместе с самим народом этого края в течение многих столетий. Он отражает в себе все горести и радости, быт, верование и культуру коренного народа. Он ярок, разнообразен, богат и самобытен. У него есть своя неповторимая генетика. Все это сформировалось благодаря длительному историческому развитию народа, хорошим глубоким взаимоотношениям с соседними и дальними народами.

Формирования татарского орнамента. Каждая эпоха в жизни народа оставляла свой определенный отпечаток на его изобразительное искусство, орнамент, стиль. В огромном множестве орнаментальных форм, наложившихся друг на друга в различные эпохи, довольно четко проявляются те признаки, те комплексы мотивов, узоров, которые помогают раскрыть культурные связи и происхождение народа. Следы весьма отдаленных взаимосвязей предков татар с тюркоязычными народами Средней и Восточной Азии, а также с народами Кавказа и Руси проявляются во всевозможных видах декоративно-прикладного, ткацкого и ручного искусств.

Наряду с бытовыми комплексами в татарском орнаменте можно выделить несколько основных исторически сложившихся комплексов, состоящих из родственных по происхождению однотипных мотивов, узоров. Каждый комплекс имеет свои признаки, выработанные веками и связанные с определенной техникой исполнения, материалом. В каждом комплексе находят отражение наслоения различных периодов этнической истории народа, его историко-культурных связей с другими народами.

В первый комплекс орнаментации входят простые линейные мотивы и фигуры: зигзаги, мотивы жгута, наклоненных и параллельных прямых, треугольников, квадратов, розеток, ромбов с кругами и многих других. Эти узоры наиболее характерны для аппликации по ткани, узорного ткачества, украшения ювелирных изделий. Характерны они для волжско-камских болгар.

Второй комплекс узоров составляют спирали, спаренные спирали, скобы, волны, спиралевидные растительные мотивы. Они характерны для

орнамента домонгольского и золотоордынского времени. Использовались в украшении бытовой керамики, бронзовых зеркал, поясных накладок и ювелирных украшениях.

В третий орнаментальный комплекс входят цветочно-растительные узоры, образованные из следующих мотивов: сердцеобразных, тюльпанообразных, трилистников, листовидных, пальметтовидных, лотосообразных и многочисленных производных от них. Их можно увидеть в украшении резных наличников окон, завершений оград, в орнаментике ювелирных изделий XVI-XVII вв. Встречаются эти узоры и в орнаментации золотоордынских болгар.

В четвертый орнаментальный комплекс входят следующие мотивы, узоры и формы: шестиконечные и восьмиконечные звезды, вытянутые розетки, мотив веревочки, сложные плетения и геометрические розетки, пальметты, полупальметты и трилистники, которые характерны для Средней и Передней Азии. Наиболее распространенными видами искусства, где использовались мотивы из этого комплекса, были: резьба по дереву, ювелирные изделия и золотошвейная вышивка.

Пятый комплекс орнаментов объединяет как стилизованные, так и реалистически исполненные цветочно-растительные узоры, составленные из изображений цветов степного, лугового и садового происхождения. Живописные мотивы и узоры имеют ряд аналогий в вышивках башкир, касимовских татар, татар-мишарей, узбеков и таджиков.

Шестой орнаментальный комплекс связывается с многоцветными узорами закладного тканья и безворсового ковроделия. Некоторые из них встречаются и в браном ткачестве. Это в основном ступенчатые треугольники, ромбы, в том числе усеченные, многоугольники с разнообразными завитками и вписанными в них различными геометрическими формами. Узоры этой группы связаны с изделиями быта и убранства жилища (занавеси, покрывала, полотенца и т.д.). Комплекс этих орнаментов имеет сходство с орнаментами ковровых изделий узбеков, казахов, туркмен, азербайджанцев и башкир.

Седьмой орнаментальный комплекс включает отдельные зооморфные изображения в виде парных птиц или коней с двух сторон «древа жизни», двуглавых птиц с распростертыми крыльями и других. Узоры этого комплекса встречаются в вышитых тамбуром и гладью изделиях, а также в резных украшениях наличников окон, изредка на бляхах ювелирных украшений. Свойственны они, за исключением изображений двуглавых птиц, и башкирскому искусству, искусству финно-угорских народов Поволжья, чувашей, русских.

В процессе исторического развития народа, развивалось и его искусство. Наложения орнаментов видоизменялись, делились и сглаживались. Это способствовало формированию единого стиля

татарского орнамента, отличающегося от орнамента других тюркоязычных народов.

Конец XIX – начало XX вв. характеризуется проникновением в искусство татар черт европейской и русской культуры, что находит отражение и в орнаменте народа.

К началу XX в. некоторые виды декоративно-прикладного искусства, потерявшие связь с бытом народа, его художественными традициями, постепенно исчезают. Вместе с ними исчезают и отдельные комплексы узоров [1].

Основные мотивы татарского орнамента. Сейчас в искусстве татарского народа можно выделить три основные группы орнаментов: растительный, зооморфный и геометрический.

Природа испокон веков вдохновляла деятелей искусства и мастера татарских промыслов не исключение. Богатая растительностью местность также нашла свое отражение в орнаментах татарского народа, который поражает обилием цветочных мотивов, их живописностью и разнообразием ярких цветовых сочетаний. Основными мотивами растительного орнамента стали цветы: трилистник, гвоздики, георгины, пионы, хризантемы, ромашки, лотосы, маки и многие другие.

Отдельное внимание стоит уделить наиболее любимому цветочному мотиву татарских мастеров – тюльпану. У каждого народа есть свой символ, который имеет особое значение для него. У татар таким символом является цветок тюльпана – первого весеннего цветка и символа возрождения. Тюльпан также связан и с религиозными воззрениями мусульман: он ассоциируется с именем Аллаха, так как написание этого цветка на арабском языке состоит из тех же букв, что и имя Бога. Со временем этот символ приобрел новый смысл. Тюльпан стал олицетворением стремления к великим достижениям. Он присутствует на гербе республики, а также был выбран символом Летних студенческих игр в 2013 году.

По религиозным соображениям изображение животных не приветствуется в татарском орнаменте. Однако оно имеет место быть. Животные в татарском искусстве стилизованы настолько, что их присутствие едва угадывается. Чаще всего изображаются парные кони и седоки, головы львов или тигров, утки. Герб республики украшает белый барс. Совместно с изображением животных и птиц появились и мистические формы – персонажи народных сказок.

Геометрические узоры уступают по распространению растительным мотивам и часто выступают лишь в качестве вспомогательных элементов орнамента. Наиболее распространены мотивы волны, жгута, спирали, меандра, скобы, звезд и луны [2].

Применение татарского орнамента в современной моде. В последние годы интерес жителей Татарстана к своему родному традиционному искусству в разы возрос. Отразилось это также и на сфере моды. Татары

хотят носить на себе эксклюзивные вещи с татарским орнаментом или же формой традиционного костюма. Так же, как это происходило десятки лет назад, орнамент татарской культуры видоизменился, модифицировался и подстроился под нужды современного общества.

Громоздкое и обильное наложение орнамента на одежду сменилось минималистичной трактовкой мотивов. Теперь взгляду смотрящего проще зацепиться за интересный элемент и рассмотреть его внимательнее. Цветовое решение орнамента также потерпело изменения. Яркое разнообразие цветов, присущее более старым интерпретациям орнамента, были заменены более скромной палитрой цветов. Это придало изделиям утончённости, позволило глазам отдохнуть от пестрящей цветами палитры, и зацепил взгляд за форму мотивов орнамента, помогло им выйти на передний план, стеснив многоцветие. Костюм, на который накладывается орнамент, также изменился. Современные татарские дизайнеры украшают родным орнаментом рукава и воротники пиджаков, подолы платьев в стиле ню-лук или бэби-долл, создают традиционный татарский нагрудник и надевают его поверх белой рубашки. Даже современная обувь попала под руки татарских дизайнеров и приобрела новое веяние. Молодые деятели искусства путём аппликации из кожи, что является традиционным татарским методом декорирования, придают туфлям дерби новое народное звучание. Но даже спустя огромное количество времени основным мотивом в современном татарском орнаменте остаётся растительный.

Современная татарская молодёжь стремится подчеркнуть свою принадлежность к родной территории, и её традициям. Дизайнеры же во всю работают, дабы утолить желания молодого поколения.

Модельер из Казани Флора Ларина стала победителем в номинации «Лучшее стилистическое решение» на конкурсе «Islamic clothes». Девушка решила не останавливаться на достигнутом и отправилась получать знания в итальянский Международный институт моды, дизайна и маркетинга – Polimoda. Итогом её годового обучения стало создание коллекции под девизом «Ночь Флоренции», которая вдохновлена традиционным татарским костюмом и итальянским платьем Баленсиаги. Костюмы и платья декорированы татарской вышивкой, в основе которой лежит излюбленный мотив – тюльпан. Татарские этнические мотивы доминируют и в головных уборах, которые включают в себя не только традиционные платки, но и стилизованные шляпки и вуали [3].

Некоторые деятели моды создают даже бренды, музами которых является татарская культура. Так, например, бренд современной одежды «IDEL» создаёт яркие жакеты, рубашки, кардиганы и жилетки с этническими мотивами. Стильные изделия этого бренда прекрасно вписываются в городскую моду молодых татар.

Повседневная одежда для мужчин и женщин с национальными орнаментами – визитная карточка бренда Tatarcha Casual. Каждая коллекция

имеет лимитированную партию и выполнена в определенном стиле и цветовой гамме. Стильный образ можно дополнить обувью, сумкой и зонтом этого же бренда.

Красивым и стильным дополнением женского гардероба станут платки от бренда Tatar Scarf. Невероятно современное и гармоничное сочетание бирюзового, сиреневого, мятного цветов и цвета фуксии делают обладательницу шарфов узнаваемой на любом мероприятии. Шарфы отлично сочетаются как с деловым костюмом, так и с верхней одеждой [4].

Сейчас татарские дизайнеры стремятся отделить современную этническую моду от мусульманской одежды, с которой она ошибочно ассоциируется [5].

Татары, как никакой другой народ, сумели сохранить и преумножить свою культурную генетику. Их искусство деформировалось, видоизменялось и подстраивалось под исторические эпохи и потребности народа. Татарский орнамент продолжает жить и развиваться в руках новых умелых деятелей искусства и моды.

Список использованных источников:

1. Электронный ресурс – https://studopedia.ru/6_46268_lektsiya-ornament-tatarskiy-narodniy.html?ysclid=19vf6leerw630008916

2. Шайдуллина Р.Т. Знакомство с татарским орнаментом через обычаи и традиции татарского народа – 2014.

3. Электронный ресурс – https://islam-today.ru/islam_v_rossii/tatarskij_ornament_na_italyanskom_podiume/

4. Электронный ресурс – <https://visit-tatarstan.com/guides/moda-potatarski/>

5. Электронный ресурс – <https://inde.io/article/41634-issledovanie-inde-cto-ne-tak-s-tatarskoj-modoy-i-kak-eto-ispravit>

© Гиниятуллин А.М., 2022

УДК 7.036

ПОП-АРТ: АНАЛИЗ НАПРАВЛЕНИЯ И ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОСТЬ

Гисина Д.К.

Научный руководитель Мирошниченко Е.С.

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

В эпоху цифровых технологий, мета модерна и подчеркнутого функционализма поп-арт не перестает терять своей актуальности. Чтобы понять в каком виде он представлен сегодня, стоит рассмотреть момент его появления и причины возникновения.

Вторая мировая война оказала сильное влияние на многие страны, заставив переосмыслить существующую культурную систему ценностей как в Америке, так и в Западной Европе. В центре общественной жизни стояло массовое производство и массовое потребление. Сильное влияние на последующие художественные течения оказали дадаизм и абстрактный экспрессионизм, реакцией на которые и образовался поп-арт.

Абстрактный экспрессионизм зародился в Нью-Йорке в 1940-1950 годах и достиг максимальной пропасти между произведением и обычным зрителем. Понять абстрактный экспрессионизм было дано не каждому, только узнав контекст и описание работы из рассказов создателя можно было увидеть истинный смысл. Поп-арт возник как отрицание абстрактного экспрессионизма, его преодоление. Задачей поп-арта было сделать искусство максимально доступным массовому зрителю, чтобы любому человеку, далекому от мира современной живописи, была ясна суть работы.

В процессе были позаимствованы некоторые идеи дадаизма: художники брали уже существующие объекты и придавали им новый смысл, немного видоизменяя. Такой феномен был известен как реди-мейд. Его использование ставило под сомнение авторство картины, но в поп-арте это не было проблемой. Многие художники намеренно обезличивали себя, поставив результат работы на первое место. Примером можно назвать Энди Уорхола – коммерческого художника, фотографа и режиссера. Он назвал свою мастерскую «Фабрикой», на которой над одной работой могло работать сразу несколько человек. «Я хотел бы быть машиной» – говорил Уорхол. Он стремился механизировать процесс создания своих работ, выпускал копии большими тиражами и объединял в общие композиции. Как и в дадаизме, художники поп-арта столкнулись с вопросом «что можно назвать искусством?». Однако если дадаизм нес в себе сатиру и насмешку над зрителем, то поп-арт был честен перед общественностью. Художники открыто признавали, что являются частью мира массового потребления и коммерциализации, им важны слава и деньги, они намеренно рисуют то, что популярно, чтобы угодить публике и получить выгоду, иронично выражая это в своих работах.

В настоящее время поп-арт обрел свое более прикладное воплощение – поп-дизайн. Это течение продолжило потребительские мировоззрения поп-арта, акцентируя внимание на одноразовых вещах. «Сегодня использовал – завтра выбросил» – такой лозунг кардинально поменял принципы промышленного дизайна. В мире общества массового потребления поп-арта главным материалом являлся пластик. Пластмасса стала доступной и универсальной заменой любому натуральному материалу: дереву, стеклу, камню. Поп-дизайн отличался обилием ярких пластмассовых элементов разных цветов. Именно возможность перекрашивать пластик в любой нужный цвет привлекла промышленного дизайнера Вернера Пантона. «Человеку удобнее сидеть в том кресле, цвет

которого ему нравится» – такого принципа придерживался Пантон. Поп-дизайн не имеет точного определения и четких границ в стиле, но неизменным остается то, что он продолжает быть символом массовой культуры и следовать трендам.

В дизайне современной фотографии также можно проследить веяния поп-арта. Энди Уорхол в своих работах на «Фабрике» часто делал акцент на машинном производстве, выделяя те несовершенства, что случались при печати. То, что считалось браком, стало искусством. Несмотря на то, что современные камеры не дают таких эффектов или позволяют их избежать, фотографы все равно часто создают их искусственным путем. Например, блики от яркого света на линзе камеры причудливых форм и размеров часто можно увидеть на современных фотографиях. Это добавляет драматичности и придает характер фотографии.

Коллажи, которые создавал Роберт Раушенберг также нашли свое применение в современности. Принцип совмещения нескольких фотографий в одно изображение широко распространился вместе с популярностью различных фоторедакторов. Самым популярным и часто используемым из них является программа Adobe Photoshop. По сути, редактирование и совмещение фотографий является таким же коллажем, что и у Раушенберга, но выполненным более аккуратно благодаря современным технологиям. Аккуратное совмещение нескольких фотографий в новую называется фотобаш, этот прием используют современные фотографы. Часто с помощью фотобаша создаются фантастические, несуществующие пейзажи, но благодаря использованию фото они выглядят как нечто реальное. Техника коллажа широко применяется и в дизайне. Часто можно встретить коллажи в плакатах или афишах мероприятий.

Одним из крупнейших аспектов современной культуры являются комиксы. Ранее существовавшие только в печатном виде, сейчас они оцифровываются и выставляются на различных сайтах, при этом не теряя своей характерной стилистики. Есть также комиксы, не имеющие печатной версии, они называются вебтун. Как и в творчестве Роя Лихтенштейна, комиксы стали неотъемлемой частью современного искусства. Если раньше комиксы рисовали целые издания и компании, то сейчас многие диджитал-художники разнообразят свои работы комиксами, желая рассказать небольшую, но полноценную историю с помощью своих работ. Как и Энди Уорхол использовал образы известных людей в своих работах, так и сейчас художники зачастую рисуют уже существующих персонажей из известных фильмов, мультфильмов или комиксов. Такие работы называются фанарты, сочетание слов фан – быть поклонником чего-либо и арт – рисунок. Фанарты можно встретить в творчестве современного бразильского художника Габриеля Пиколо. Фанарты занимают огромную часть современного арт-пространства и могут быть представлены в виде

фанкомиксов, где автор переосмысляет произведение и ставит героев в новые обстоятельства.

Поп-арт неоднократно подвергался критике, но он все равно оказал значительное влияние на последующие тенденции. Благодаря нему получили развитие такие направления как концептуализм, перформанс, комбинированная живопись. Комиксы начали восприниматься наравне с произведениями искусства, а в последствии стали их частью. Коллажирование и работа с популярными для массового зрителя образами стали неотъемлемой частью современного искусства и дизайна. Поп-дизайн остается актуальным благодаря своей клиентоориентированности и простоте.

Список использованных источников:

1. П.А. Баранова. Особенности развития поп-арта в советском искусстве [Текст]/Баранова П.А. Искусство. Искусствоведение. 2017. №2 (8). С. 131-134. EDN: YLSORY

2. М.А. Морозова. Влияние художественного поп-арта на дизайн-проектирование второй половины XX века [Текст]/Морозова М.А. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 67. С. 177-184.

3. [Электронный ресурс] Арт архив/ Энди Уорхол – [<https://artchive.ru>]

4. А.В. Рыков. Проблема поп-арта в Западном искусствоведении и теории искусства 1960-х годов [Текст] Рыков А.В./ Искусствоведение, история 2003. № 2. С. 12-18.

5. Д.Артюхов. Поп-арт Энди Уорхола [Текст] Артюхов Д./ Журналистика. Средства массовой информации 2005. № 1. С. 02.

© Гисина Д.К., 2022

УДК 77.081

АКТУАЛЬНОСТЬ АНАЛОГОВОЙ СЪЕМКИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Гладышева Е.И., Бесчастнов П.Н.

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

В эпоху цифровых технологий мы все чаще создаём «фотомусор», фотографируя буквально все, что нужно и ненужно. Как много у вас и ваших родителей детских фотографий? А юношеских? А фотографий на выпуске из школы? Их несколько по каждому периоду из жизни. В наше время из фотографий за год можно составить целый фильм, мы не чувствуем меры, делая фотографию, когда наши родители запечатлели на пленке только

самые важные моменты жизни. 24 или 36 кадров, которые всегда были ограничены, обязывали снимать только самое важное, раздумывая каждый раз над позой и ракурсом, от чего такие фотографии всегда получались красивые и запоминающиеся. Отсюда идёт мысль о том, что у плёночных фотографий есть «душа», каждый кадр наполнен энергией и смыслом того самого момента.

В отличие от цифрового метода, аналоговый также включает в себя сложный процесс производства: проявка, сканирование. Некоторые любители фотографии настолько увлечены этим процессом, что предпочитают устраивать у себя дома мини-лаборатории с химикатами и оборудованием для проявки и оцифровки кадров. Это кропотливый и занимательный процесс, в который, как мне кажется, заложена часть этой самой «души» плёночной фотографии.

Актуальность исследования обусловлена тем, что по всей России и миру в течение нескольких последних лет наблюдается рост спроса на аналоговые камеры. Пользователи все чаще стремятся к «старому», винтаж в моде, а значит и техника с оригинальным механизмом тоже. Занимаясь пленкой с 2014 года, и являясь частью этой статистики, я все чаще замечаю, как один за другим, мои товарищи и просто сверстники понемногу втягиваются в аналоговую фотографию, ведь этот процесс увлекает, приобщает к истории, да и просто делает «модным».

Средний возраст аналоговых фотолюбителей довольно молод, причин для этого несколько, но главной остаётся доступность всех нужных принадлежностей, а также наличие фотолабораторий даже в самых маленьких городах; в то время как наши родители скрупулезно выискивали все расходники в условиях нехватки. Ещё одной причиной служит то, что если раньше начинающему фотографу было непросто разобраться в тонкостях фото процесса, проявки, химической части и прочем, то в век Интернета можно найти практически любую информацию касательно того или иного процесса или ознакомиться с чужим опытом. Доступность плёночных камер в какой-то момент сильно возросла, так как старшее поколение решило, что этот сегмент умер на веки, и решило раздать за бесценок: на торговых площадках в интернете можно было найти, например, Olympus mju II буквально за одну тысячу рублей. Все эти мысли и рассуждения наталкивают на мысль, что фотография начинает свой новый раздел и покоряет все больше и больше сердец.

А ведь еще около 20 лет назад спрос на аналоговую камеру переживал не лучшие времена, а крупнейшие фабрики сворачивали своё производство, переходя на цифровую технологию. Профессионалы и фотолюбители переходили на цифровые камеры, матрицы которых становились все совершеннее, а позже их место и вовсе заняли смартфоны, которые на выходе сейчас дают такое же качество, как зеркальные профессиональные камеры тех лет, если не лучше.

В России закат пленочной эры произошёл практически мгновенно: на смену тяжелым зеркальными «Зенитам» и «Сменам» прямиком из Японии и Америки к нам начали добираться модные автоматические цифровые компактные фотоаппараты, которые позже прозвали «мыльницы».

Цифровая технология стремительно развивалась: выпускались новые высокоточные компактные камеры, и в начале 00-х уже практически все пользователи плёночных фотоаппаратов перешли на цифровые «мыльницы».

При всей популярности цифровых фотоаппаратов, как профессиональных зеркальных, так и маленьких «мыльниц», их качество обычно страдает. Все дело в том, что современные производители зачастую гонятся за трендами: выпуская новый фотоаппарат, они понимают, что через несколько лет появится новый тренд, новое веяние в дизайне, и старый фотоаппарат будет неактуален. Срок службы нынешних устройств чёрным по белому прописан на коробке – в среднем 3-5 лет. В то время как производители плёночных фотоаппаратов ориентировались на их ценность, воспринимая устройство как некую реликвию, которая передавалась бы от отца к сыну и из поколения в поколение как хорошие часы; ведь не зря есть данные, что среднестатистический фотоаппарат переживает своего владельца.

Так как же к нам вернулась аналоговая фотография? Первыми возвращаться к ней начали профессионалы, всячески экспериментируя с возможностями пленки. Каждый кадр получался неповторимым и имел ценность.

Аналоговая фотография требует большего совершенства в умении и концентрации, ведь у пользователя есть всего один шанс запечатлеть момент. Не получится стереть кадр, который вам не понравился или оказался неудачным, не получится переснимать одну композицию бесконечное количество раз, не получится сразу открыть фото и посмотреть недостатки.

Вслед за профессиональными фотографами, у любителей также пробудился интерес к пленке. И это неспроста, ведь учиться отрабатывать приемы фотографирования гораздо эффективнее с пленочной камерой, чем с цифровой зеркальной камерой, и, тем более, чем «мыльницей». Они прощают массу ошибок, над которыми пользователь не задумывается и не видит смысла работать. Обучение при помощи аналоговой техники – тернистый, но очень интересный путь, на котором фотограф учится снимать уникальные кадры с первого раза, не давая осечек. Это то умение, которого не достаёт современным фотографам, которые учились снимать сразу на цифровых машинах.

Фотографы по всему миру используют аналоговые методы съемки для стилизованных фотосессий, каталогов и модных показов. Аналоговый метод съемки позволяет получить необычную палитру красок, зачастую

появляются шумы и засветы, которые придают особый шарм и неповторимые эффекты. Именно поэтому раньше плёнка – данность, а в наше время – способ попробовать альтернативные творческие процессы и выделить свои работы на фоне остальных.

Список использованных источников:

1. Э. А. Готлоп. Практика профессиональной фотографии – Москва, 1981. – 233 с.
2. Ф. Грауле. Советы фотолителю – Ленинград, 1966. – 543с.
3. М. Д. Волосов. Фотографическая оптика – Москва, 1978. – 230 с.

© Гладышева Е.И., Бесчастнов П.Н., 2022

УДК 39

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМЕН БОГАТЫРЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Глинко И.М.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

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

Образы русских богатырей за время своего существования претерпели ряд трансформаций. В современном авторском творчестве у них изменились характеры, окружение и биографии. Но, несмотря на это, они остаются любимы и почитаемы как защитники Родины, настоящие бойцы за справедливость и добро.

Русских Богатырей знают на территории всей России. Мы можем наблюдать достаточно большое количество гостиниц и отелей, в названиях и концепциях оформления которых фигурирует богатырская тематика. Так, в Ярославле был создан масштабный гостиничный проект, связанный с именем Алеша Поповича. Это туристический комплекс «Алеша Попович Двор», организаторы которого считают, что местоположение гостиницы в самом центре исторической части Ярославля, в непосредственной близости от набережной рек Которосль и Волга, значимых достопримечательностей города и его деловой части, сделает отдых интересным для туристов.

Концепция данного места родилась в связи со 1150-летием зарождения российской государственности и 1150-летием Ростова Великого (Ярославская область). Суть концепции в том, что, остановившись в ярославской гостинице «Алеша Попович Двор», ее гости смогут побывать в мире русской истории, былин, сказок, летописей и легенд.

Оформление интерьеров богатырских палат выполнено в стилистике, которую авторам дизайна подсказали их представления о русских сказках и эпосе и дошедшие до нас памятники древнерусской культуры.

Отдельной задумкой являются именные номера «Добрыня Никитич», «Алеша Попович», «Илья Муромец» и другие. Но интерьер номеров никак не передают особенности того или иного богатыря – разница лишь в том, какое богатырское имя написано на входной двери номера. Одна из изюминок комплекса – «Алешино Подворье», где зрители могут увидеть современные театральные представления с участием былинных героев.

Другой комплекс располагается в Муроме. Бутик-отель «Три богатыря» располагается в самом центре города, поэтому пользуется особой популярностью среди туристов. Здание не имеет какой-либо исторической ценности, оно привлекает людей своей концепцией, ведь Муром – родина одного из богатырей, Ильи Муромца.

Еще одним гостиничным комплексом, в названии которого фигурирует богатырская тематика, это отель-замок «Богатырь», расположенный на берегу Черного моря в Имеретинской низменности города Сочи. Удачное местоположение отеля позволяет ему по праву считаться идеальным местом для семейного отдыха с детьми, а тема отеля делает место еще более атмосферным и запоминающимся. Отметим, что отель находится на территории первого в России тематического парка «Сочи Парк», входящего в топ-25 лучших развлекательных парков Европы. Это дополнительный фактор для привлечения туристов.

Архитектура «Богатыря» очень отличается от построек, располагающихся рядом – он стилизован под средневековый замок. Общая концепция соблюдается не только снаружи – внутреннее оформление также выдержано в благородном стиле рыцарского замка. Однако стоит отметить, что, позиционируя себя как комплекс, связанный с русской историей и фольклором, внешний облик гостиницы ориентирован на средневековые замки Европы, существенно отличающиеся от русской традиции.

Именами богатырей называют элементы ландшафта. Так на Итурупе – крупнейшем из Курильских островов существует водопад Илья Муромец. Второе название достопримечательности – Раккибецу. Это чудо природы долгое время носило титул самого большого водопада России. Мощные потоки падают вниз с высоты более чем 140 метров.

Необычное название водопад обрел благодаря природной мощи и тому грандиозному впечатлению, которое он произвел на первооткрывателей. В 1946 году члены научной экспедиции, исследующие Сахалин, увидели это явление. Сравнить его могли только с русским богатырем, былинным героем, который является символом непобедимости и силы.

Водопад Илья Муромец на Курильских островах на официальном уровне считается народным достоянием и значимой достопримечательностью.

Корабли также называют в честь богатырей. Делают это для того, что подчеркнуть их мощь и величие. Первый корабль с именем Ильи Муромца

был назван 53-пушечный винтовой фрегат Балтийского флота, спущенный на воду в Архангельске, 25 мая 1856 года. По мнению историка кораблестроения И. А. Быховского, судно более чем оправдывало свое название. При водоизмещении 3200 тонн корабль во много раз превосходил все ранее строившиеся самые крупные парусные линкоры. Он не принимал участия в военных кампаниях, но, несмотря на это, в мирное время команда судна проявила качества, присущие русским богатырям – смелость и готовность прийти на помощь. В августе 1861 г. на рейде Гибралтара загорелась французская шхуна, которая перевозила уголь. На этом же рейде стоял и фрегат «Илья Муромец». Матросы этого корабля несколько часов боролись с огнем и смогли спасти иностранное судно.

Во время первой мировой войны Морское министерство заказало в Англии четыре ледокола, которые должны были использоваться на Белом море. Одно из этих судов получило имя Ильи Муромца. Ледокол был спущен на воду в 1915 году. Интересный факт – в проектировании «Ильи Муромца» и других ледоколов, строившихся в Англии в этот период, участвовал корабельный инженер Е.И. Замятин, который в будущем стал известным русским писателем.

Еще один ледокол «Илья Муромец» был построен в 1916 г. в Шанхае. Он использовался для обслуживания Владивостокского порта. Как и большинство других кораблей, в годы гражданской войны он был вооружен и использовался в качестве канонерской лодки в составе Сибирской флотилии.

Отметим, что эти корабли участвовали в гражданской войне на стороне Белой армии.

Судьба обоих кораблей сложилась не совсем удачно – вместе со своими экипажами они были вынуждены покинуть Родину.

На стороне Красной армии в период гражданской войны воевало три корабля с именем «Илья Муромец». На Волге в ряду кораблей Волжской военной флотилии числился штабной корабль «Илья Муромец». В довоенное время он был обычным товаро-пассажирским пароходом, построенным в 1890 году в Самаре. С декабря 1918 года «Илья Муромец» использовался как госпитальное судно, а после того, как бои на Волге прекратились, его отправили на Каспий, где до марта 1920 года он использовался таким же образом, то есть как госпиталь.

Другое судно, названное в честь богатыря Муромской земли, появилось в советском флоте уже после окончания Второй мировой войны. Это был ледокол, построенный по заказу Германии в Швеции в 1942 году. 12 декабря 1944 года ледокол подорвался на mine и затонул близ Фленсбурга. В 1945 году он был найден и поднят, а в феврале следующего года передан СССР, где служил в составе Дальневосточного морского пароходства.

Отметим, что и в настоящее время имя Ильи Муромца носит одно из судов, плавающих по российским рекам. Это теплоход проекта 588, построенный в Германии в 1958 г. Теплоходы данного проекта – это средние пассажирские суда, которые предназначались для работы на скорых пассажирских линиях и совершения речных круизов. Корабли проекта 588 стали одной из самых успешных и массовых серий судов подобного класса в советском речном флоте. Несмотря на немалый возраст, «Илья Муромец» пользуется большой популярностью среди отечественных и зарубежных туристов.

Теплоход «Добрыня Никитич» чаще всего работал на скорой линии Горький – Астрахань, а также совершал небольшие рейсы с правительственными делегациями, например на его борту плывал Никита Сергеевич Хрущев.

Именами героев былин могут называть не только корабли, гостиницы или элементы ландшафта, но и самолеты («Илья Муромец»), жилые комплексы («Добрыня»), спортивные («Василий Буслаев») и торговые («Садко») центры.

Богатыри стали воплощением силы, отваги и мужества. Именно поэтому их именами называют разные объекты. Образы богатырей нашли отклик у многих людей – их чтут, знают и передают информацию о героях детям. Благодаря богатырям создаются не только бренд территорий, но и воплощаются идеи по созданию концепций гостиниц в русском стиле. Тут богатыри выступают символом Отечества. Что касается географических объектов и кораблей, то здесь имена подчеркивают могущество и непобедимость, мощь и величие. Ко всему прочему, имена богатырей, как и само слово «богатырь» – это отражение русскости и атрибутика России.

Список использованных источников:

1. Алеша Попович Двор // Сайт ar-dvor.ru
2. Три Богатыря Бутик-отель // Сайт трибогатыря33.рф
3. Богатырь отель-замок // Сайт bogatyr-castle.ru
4. Арсеев Г., Бровко П. Реки прыгают в океан // Океан и человек. 1984: Научно-популярный сборник / Ред.-сост. А. А. Ильин; Науч. ред.: д.г.-м.н. Е. В. Краснов, д.б.н. В. П. Шунтов. – Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1984. – 240 с. – 10 000 экз.
5. Водопад Ильи Муромца // Сайт russights.ru.
6. Вертикальные реки // Дальневосточная газета «Золотой Рог». 01 Января 1996. // Сайт zrpress.ru.
7. Быховский И. А. Архангелогородские корабельцы. - Архангельск, 1988. - С. 113 – 114.
8. Балакин С. На путях истории кораблей-эмигранты // Памятники Отечества. - № 35. - М., 1996. - С. 169.

9. Залесский Н. А. Флотилия Северного Ледовитого океана в гражданскую войну // Война на северном морском театре 1914 – 1918 годы. - СПб., 2003. -С. 81.

10. Смирнов К. Д. Портовые дизель-электрические ледоколы мощностью 3,9 МВт и их модификации // Судостроение. - 1996. - № 4. - С. 6 – 10.

11. А. Соснин Из архива Б.В. Курылева: теплоходы проекта 588 (2015) // Сайт livejournal.com

© Глинко И.М., 2022

УДК 685.34.016

КОЛЛЕКЦИЯ ОБУВИ И АКСЕССУАРОВ ПОД ДЕВИЗОМ «MEDUSOZOA»

Глухова Л.С., Алибекова М.И.

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

Наш век характеризуется как век информационных технологий и невероятного прогресса. То, что еще совсем недавно казалось нереальным и неизведанным, сегодня уже обыденные вещи. Время не стоит на месте, а вместе с ним и индустрия моды. Практически ежедневно люди генерируют воплощают в жизнь новые идеи. Ношение обуви, напечатанной на 3D-принтере, больше не сцена из научно-фантастического фильма, а реальность, которую большинство из нас упускает из виду [1].

До недавнего времени аддитивные технологии (АМ-технологии) не были достаточно производительными и экономически эффективными, чтобы обеспечить массовое производство, однако сейчас производится более широкое их внедрение в сегментах, где преимущества АМ консолидированы. Технологии 3D-печати станут экономически более выгодны для производства [2]. Определенное количество принтеров вместо достаточно большого количества машин, различных станков, а соответственно, и большего количества рабочего персонала может стать менее ресурсозатратным вариантом. Количество отходов при таком способе изготовления обуви так же значительно сокращается.



Рисунок 1 – Материал для 3D печати

Помимо этого, технологии 3D-печати являются достаточно экологичным способом производства. Трехмерная печать потребляет меньше энергии и существенно экономит материальные ресурсы. Часть материалов очень удобна для переработки и повторного использования

(рис. 1), а часть изготовлена из кукурузного крахмала или других веществ, поэтому разлагается легче, чем волокна, например, созданные из синтетических материалов. Поэтому они, по крайней мере, частично биоразлагаемы, что, естественно, делает немалый вклад в поддержание экологии нашей планеты. Исходя из знаний о преимуществах трехмерной печати, возникла идея коллекции, для изготовления которой применим именно данный способ. Коллекция обуви и аксессуаров «Medusozoa» представляет собой удобные дизайнерские полуботинки в сочетании с сумками, которые привлекут всеобщее внимание и вызовут восхищение от блеска и модной новизны. Модели должны иметь цельную конструкцию, что позволит выполнить максимальную плавность силуэтов.

Творческим источником коллекции стали медузы [3]. Эти удивительные животные на 98% состоят из воды, а потому имеют прозрачное тело с несильным оттенком, которое по виду напоминает желеобразный колокол, зонтик или диск, передвигающийся путём сокращения мышц стенки колокола. Интересный факт: некоторые виды медуз бессмертны. Они могут «обратить назад» свой жизненный цикл, фактически превращаясь из взрослого в незрелый организм (рис. 2). Так же и коллекция «Medusozoa» должна быть выполнена из полимерных материалов, которые хоть и обладают достаточной прочностью, но будут иметь возможность к починке или реставрации в случае необходимости.



Рисунок 2 – Творческий источник «Медуза»

Невероятных фактов об исключительных медузах можно перечислить огромное количество. Еще одним из них является то, что морские биологи все еще находят новые виды медуз, которые несут свой собственный свет или, другими словами, имеют «биолюминесценцию». В коллекции данный факт использован в виде исполнения светящихся деталей и светоотражающих (благодаря особому покрытию) деталей на обуви. Особенность светящейся подошвы заключается в наличии в ней специальных мелких светодиодов прочих гибких эластичных материалов, которые реагируют на нажим ноги на обувь. Результатом такой реакции становится подсветка всего периметра кроссовка либо его части.

Способом передвижения медуз является сокращение тела, имеющее характерные пружинистые движения. Это так же имеет отражение в коллекции: подошва моделей обуви имеет высокие амортизационные свойства, снижающие ударную нагрузку и распределяющие давление равномерно на всю стопу во время ходьбы. Внутренность подошвы занимает полое пространство, поэтому стопа во время шага с легкостью

продавливает низ обуви. Это делает походку легкой и как бы плывущей, словно безмятежная медуза. Материал, из которого подошва выполнена, очень гибкий и способен достаточно быстро возвращать свою первоначальную форму, что позволяет поддерживать аккуратный внешний вид (рис. 3а).



Рисунок 3 – Авторская коллекция обуви и аксессуаров

Модели коллекции имеют внешний эффект «мокрого покрытия». Словно медузы, отражающие солнечные лучи, обувь и сумки бликуют на свету благодаря своему трендовому глянцевому покрытию [4].

Часть коллекции имеет бесподкладочную эластичную конструкцию, полостью напечатанную с помощью 3D-принтера [5]. Это даёт эффект полупрозрачности, который в полной мере передает особенность творческого источника и делает обувь с сумками более аутентичными и интересными. Другая же часть «Medousoza» имеет тканевую подкладку для большего удобства и гигиеничности. Подкладка просвечивается сквозь верх конструкции моделей, показывая многослойность, казалось бы, простых медуз. Такое разнообразие даёт возможность делать выбор в пользу комфорта, либо оригинальности.

Целевой аудиторией коллекции является молодая девушка возраста 18-25 лет, имеющая высокий достаток, проживающая в городе или мегаполисе (рис. 3б). Она имеет высшее образование, занимается активным саморазвитием и нацелена на высокий профессиональный рост, который подразумевает все большее погружение в профессию и все большее овладение специальностью [6]. Основной сферой деятельности является дизайн и различные отрасли, связанные с дизайном, декорированием интерьеров и другой прикладной деятельностью. Время активности такой девушки с 7-8 часов утра вечера до 10 вечера.

В одежде отдает предпочтение смешению стилей: так называемых, софт гёрл и космического. В стиле софт герл используются свитеры и джемперы свободного кроя, обувь на плоском ходу. В образе отсутствуют яркие и мрачные цвета. Для космического характерны синтетические материалы, куртки-лунники, комбинезоны, шорты, сарафаны, переливающиеся «космическими» бликами, «дутые» сапожки на рифленой подошве, туфли цвета «бензиновые разводы». Любит читать классическую литературу и современные романы. Из стилей музыки выбирает что-то легкое и романтичное, например, соул или лирическую эстрадную музыку. Обладает такими чертами характера как: уверенная в себе, любопытная, ответственная, активная, увлеченная. В свободное время любит гулять и

проводить время с друзьями, ходить на различные выставки и посещать концерты любимых исполнителей.

Список использованных источников:

1. Кисько, А. А. Инновационные технологии и материалы в легкой промышленности / А. А. Кисько, М. И. Алибекова // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «мода (материалы. Одежда. дизайн. аксессуары)»: Сб. матер. I Межд. научно-практ. конф., посв. Ф.М. Пармону, Москва, 05–07 апреля 2021 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – С. 191-197.

2. Алибекова, М. И. Развитие инновационных технологий в производстве современной одежды / М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020): Сб. матер. Межд. научно-техн. конф., Москва, 12 ноября 2020 г.-М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020.-С. 208-210.

3. Алибекова, М. И. Архитектоника формы в композиции костюма / М. И. Алибекова, В. С. Белгородский, Е. Г. Андреева. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 221 с.

4. Кочерова, М. В. Технологии 3D-моделирования в разработке модного образа / М. В. Кочерова, Л. Ю. Колташова, М. И. Алибекова // Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019): Сб. матер. Межд. научной студ. конф., Москва, 16 апреля 2019 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. – С. 211-215.

5. Аддитивные технологии в модной индустрии / М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова, О. В. Кащеев, Л. Ю. Колташова // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2019. – № 3(381). – С. 237-241.

6. Гусева, А. Ю. Создание коллекции обуви и аксессуаров по вдохновению творчеством Мигеля Барсело / А. Ю. Гусева, М. И. Алибекова, С. В. Третьякова // Диск-2021: Сб. матер. Всерос. научно-практ. конфер. в рамках Всероссийского форума молодых исследов. «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 22–26 ноября 2021 г. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021.– С. 51-55.

© Глухова Л.С., Алибекова М.И., 2022

УДК 7.01

АРХЕТИПЫ К.Г. ЮНГА И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ

Голан А.Ю., Мыскова О.В.

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

Процесс создания комфортной среды для человека существует на протяжении многих лет. Дизайн, наравне с другими сферами, помогает обеспечить людям безопасное, удобное, надёжное и приятное пространство вокруг. Однако потребности человека постоянно растут, а вместе с ними и требования к окружающим его вещам. Удовлетворению запросов разных категорий населения помогает выявление закономерностей мышления. Архетипы, то есть универсальные образы, состоящие из набора узнаваемых черт и паттернов поведения, которые выделял Карл Густав Юнг, являются основными психическими структурами человека, действующие как побудительный фактор. Знание подобных механизмов позволяет дизайнеру с большей точностью ориентироваться на людей и их запросы. Поскольку полностью проблема удовлетворения человеческих требований не решена, можно говорить об актуальности данной темы.

Архетипы являются носителями коллективного наследия, определяют собой модель поведения человека. Считается, что число таких структур равняется числу типовых ситуаций в нашей жизни, что означает бесконечное множество. Несмотря на это, Юнг выделял некоторое количество самых важных из них: маска, анима, анимус, тень и самость. Свою работу над архетипами психиатр начал ещё в 1912-ом году, но классификация с того периода изменилась, так как тема показалась актуальной для большого количества исследователей и погружение в тему продолжалось. Наиболее показательной можно считать классификацию, которую составили К. Пирсон и Х. Мэпп. Они выделили двенадцать основных архетипов: Простодушный, Искатель, Мудрец, Правитель, Творец, Служитель, Шут, Влюблённый, Приятель, Воин, Бунтарь и Маг.

Стоит отметить, что в каждом из людей присутствуют все архетипы. Некоторые психические структуры доминируют над остальными, из-за чего они могут выделяться, становится более явными. Врождённость архетипа состоит в неосознанности и стремлении к эмоциональному, поведенческому реагированию на ситуацию. Именно поэтому эта психическая структура непосредственно связана с тем, как человек будет переживать те или иные эмоции.

Так как дизайн непосредственно взаимодействует с людьми, работает для них – одной из его основных задач является максимальное погружение в осознание человеческой природы, понимание мотивации людских действий.

Успех больших организаций основывается на их способности выстраивать эмоциональную связь со своим потребителем. Понять, что нужно клиенту можно благодаря выявлению его доминирующих архетипов. Создавая образ компании, стоит опираться на восприятие и реакции психических структур человека.

Образ – это узнаваемый общественностью символ, состоящий из аудиальных и идейных элементов, который используется в дизайне для

создания у потребителей необходимых для привлечения внимания ассоциаций. Работа над таким символом проводится для улучшения клиентоориентированности, для того чтобы выпускаемая продукция соответствовала ожиданиям клиента и могла удовлетворить его желания. Необходимый образ создаётся благодаря знанию своего потребителя, пониманию компании своей ниши на рынке. Проектируемые объекты дизайна, которые выпускаются для большой аудитории, должны в своей основе содержать те качества и характеристики, которые находятся в приоритете у большого количества людей. Выстраиванию образа для конкретной аудитории помогает классификация на архетипы.

Так, к примеру, архетипа «Невинный», которого можно охарактеризовать как беззаботного, оптимистичного и честного, будут привлекать продукты, которые бы смогли подарить ощущение тепла, доброты. Графические образы для такого типа должны быть соответствующие: мягкие, без острых элементов и агрессии, создающие ощущение спокойствия и доверия, возвращающие в детство, способные подарить ностальгические чувства. Компанией, ориентированной на такую аудиторию, можно назвать «Coca Cola», которая сумела своей политикой ассоциировать себя с праздником и хорошим настроением.

Совсем другой образ нужен для привлечения внимания архетипа «Правитель». Строго, уравновешенного и расчётливого архетипа будут соблазнять власть, постоянство, ощущение престижа. Чувство конкуренции, доминирования и превосходства – важные составляющие, которые нужно передать в создании образа для бренда. Строгие линии, уверенные направления, вероятно, являются тем инструментом, которые помогут это сделать. Компания Mercedes создаёт свой образ нацеливаясь на представителей архетипа «Правитель». Она является хорошим примером ориентированности дизайна для клиента, потому что способна удовлетворить запрос потребителя в создании имиджа «большого» человека.

Ориентированность на архетип «Маг» означает, что компания занимается созданием продуктов, которые бы однозначно способствовали изменениям жизни пользователя, меняли мир вокруг него, влияли на взгляды и мнения. «Магам» важно чувствовать, что они развиваются, получают новые знания из самых надёжных источников и что всё это происходит перманентно, с удивительной скоростью. Этим запросам удовлетворяет фонд «TEDx», который постоянно проводит конференции на актуальные темы и занимается популяризацией научных исследований. Записи конференций, как правило, имеют очень многообещающие и громкие названия, которые подкупают нахождением простого решения для самой сложной задачи.

Создание продукции для архетипа «Влюблённый» подразумевает под собой вовлечение клиента путём воздействия на его органы чувств.

Внимание к описанию ароматов, тактильных ощущений и звуков- один из способов привлечения его внимания. По мимо этого, людям с такой психической структурой важно видеть свою значимость, важность их переживаний и эмоций для окружающих, заботу о них. Атмосфера взаимодействие клиента с продуктом должно напоминать ненавязчивый флирт. На такой архетип ориентируется журнал «Vogue»: он создаёт связь между читателем и недосыгаемым миром фэшн-индустрии, как будто бы делаясь только ему известными секретами. Образ компании строится во многом благодаря их эстетике, спорной, неоднозначной и всегда незаурядной. Такой подход журнала помогает почувствовать архетипу «Влюблённый» свою уникальность, особенность своей тонкой натуры, а это именно то, зачем гонятся люди с такой психической структурой.

Подобные характеристики и особенности восприятия встречаются у каждого архетипа. Их анализ помогает выстроить наилучшую рекламную политику, создать образ компании в соответствии с посылом, который она направляют своему потребителю. Дизайн продукции любой крупной организации создаётся чтобы закрыть потребности и оправдать ожидания клиента, на которого они нацелены. Проектирование предметов складывается в том числе и из учёта пожеланий, предугадывания реакций на конкретные ситуации, что является одной из областей изучения в теме структур психики.

Приведённые примеры позволяет утверждать, что деление потребителей на архетипы позволяет с большей точностью ориентироваться на клиента и его предпочтения, из-за чего является достаточно надёжным инструментом в работе проектировщика и дизайнера. Архетипы дают возможность не выстраивать концепцию бренда с нуля, а взять за основу образы, которые уже живут в подсознании клиента.

Список использованных источников:

1. 12 архетипов бренда: как выбрать тот самый. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://skillsetter.io/blog/how-to-archetypes>
2. Теория архетипов применительно к дизайну упаковки товара: часть 2. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.designf.ru/inform/view/teoriya-arhetipov-primenitelno-k-dizajnu-upakovki-tovara-chast-2>
3. Метод архетипов в дизайне бренда – Маркетинговая компания Sells. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://sells.company/blog/articles/metod-arhetipov-v-dizajne-brenda>
4. Архетипы в брендинге. Брендинг и теория Юнга. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://mindrepublic.ru/articles/arhetipy-v-brendinge/>
5. Теория личности Юнга. Комплексы. Архетипы. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.b17.ru/blog/133579/>

6. Архетипы: как создавать образы с помощью графдизайна | DevsDay.ru. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://devsday.ru/blog/details/25358>

© Голан А.Ю, Мыскова О.В., 2022

УДК 677.025.1

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
ТРИКОТАЖНЫХ ИЗДЕЛИЙ
НА ОСНОВЕ ТЕХНОЛОГИИ ВЯЗАНИЯ
НЕПОЛНЫХ ПЕТЕЛЬНЫХ РЯДОВ**

Гончарова А.К., Жгулева Е.В., Фомина О.П.

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

При производстве одежды из трикотажа большое значение имеет художественное оформление трикотажного полотна. Это связано с тем, что как правило, трикотажные изделия имеют простые геометрические формы, и, поэтому, изделия одного ассортимента в основном различаются цветовым и орнаментальным решением.

Поэтому, изучение возможностей расширения художественного оформления трикотажных полотен в сочетании с технологическими возможностями современного трикотажного оборудования является актуальной.

В данной работе предложена технология вязания трикотажа с орнаментом из цветных полос различной пространственной ориентации без увеличения материалоемкости трикотажного полотна базового переплетения.

Известна технология образования трикотажных переплетений путем вывязывания в определенных местах петельной структуры базовых переплетений дополнительных неполных петельных рядов, что приводит к увеличению размеров определенных участков детали. В процессе вывязывания участков неполных петельных рядов они, как и петельные ряды основной детали, имеют горизонтальное расположение. Но после их соединения в единую структуру, петельные ряды в соседних неполных петельных участках располагаются под различными углами к горизонтали.

Такую технологию применяют при формообразовании трикотажных деталей объемной формы [1].

Однако, данную технологию можно использовать при изменении пространственного направления петельных рядов на определенных участках плоской трикотажной детали. В этом случае такую деталь можно рассматривать как комплексное образование, состоящее из набора

геометрических фигур, поверхность которых расположена в одной плоскости с основной деталью.

Технология образования такой детали будет заключаться в последовательном вывязывании соединенных между собой отдельных участков, состоящих из неполных петельных рядов, которые имеют различное пространственное расположение (горизонтальное или диагональное).

При разработке технологии вязания данного вида трикотажа на плосковязальной машине необходимо определить:

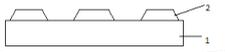
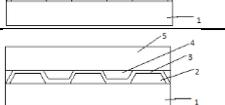
последовательность вывязывания участков неполных петельных рядов,

начальную и конечную точку (петлю) процесса вязания для каждого участка неполных петельных рядов,

технологический переход от вязания одного участка неполных петельных рядов к другому.

Разработанная технология была использована для формирования на полотне волнообразной цветной полосы используется сочетание последовательного вывязывания участков неполных и полных петельных рядов. В табл. 1 показана схема последовательности вязания участка плоской детали с полосой волнообразной формы с использованием вязания полных петельных рядов цветной нитью и последовательным чередованием участков неполных петельных рядов вдоль всей ширины трикотажной детали.

Таблица 1 – Схема последовательности вязания детали с волнообразной полосой с использованием цветной нити.

| Этапы вязания | Схема вязания |
|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. |  |
| 2. |  |
| 3. |  |
| 4. |  |

После вязания участка (1) основной детали начинается формирование цветной полосы волнообразной формы.

Этап №1. На трикотажной детали последовательно вывязываются участки трапециевидной формы одинакового размера (2) из неполных петельных рядов. Ширина каждого участка равномерно изменяется от максимальной к минимальной.

Высота (Н) участка неполных рядов равняется высоте изгиба цветной волнообразной полосы. Ритм (Р) образования участков неполных петельных рядов равен длине волны цветной полосы. Ширина нижнего (Шн) и верхнего (Шв) участка неполных петельных рядов трапециевидной формы обеспечивает заданную величину.

Этап №2. На втором этапе вдоль всей ширины трикотажной детали вывязывается участок полных петельных рядов из цветной нити заданной высоты. Участок полных петельных рядов огибают трапециевидные участки неполных петельных рядов и, таким образом, получает волнообразную форму (3).

Этап №3. На третьем этапе последовательно вывязываются участки неполных петельных рядов трапециевидной формы. Размеры и формы таких участков аналогично размерам и форме участков неполных петельных рядов, сформированных на первом этапе. Пространственное расположение таких участков заполняет пространство между трапециевидными участками неполных петельных рядов, образованных на первом этапе вязания. Ширина каждого участка равномерно изменяется от минимальной к максимальной. Таким образом, вторая группа трапециевидных участков выравнивает по высоте и ширине площадь плоской трикотажной детали.

Этап №4. После чего вывязывается прямой участок из полных петельных рядов, расположенный между соседними полосами.

На основе разработанной последовательности формирования участков с неполной петельной образующих цветную волнообразную полосу была разработана технология его вязания на плосковязальной машине. Патрон технологических циклов вязания представлен на рис. 1а.

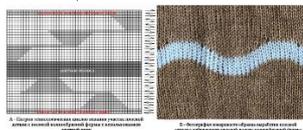


Рисунок 1 – Плоская деталь с добавлением цветной полосы волнообразной формы

Данная технология была реализована на плосковязальной машине с электронным управлением Vesta 130-Е фирмы «Steiger» и использована при выработке трикотажного изделия женская жилетка с художественным оформлением. На рис. 1Б представлена фотография полученного трикотажа.

Список использованных источников:

1. Дрожжин В.И., Овещенкова Н.В. Справочник по швейно – трикотажному производству. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 206 с.
2. Кудрявин Л.А., Викторов В.Н., Заваруев В.А. Лабораторный практикум по технологии трикотажного производства. – М.: Мир, 1985. – 431 с.

© Гончарова А.К., Жгулева Е.В., Фомина О.П., 2022

ДЕНИМ И АКТУАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ЕГО ДЕКОРИРОВАНИЯ

Гончарова Т.Л., Лукьянова М.А.

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

Джинсовые изделия уже давно стали неотъемлемой частью гардероба большинства мужчин, женщин и детей. Многие из них даже не задумываются об истоках появления джинсовой моды. Первые упоминания о производстве джинсовой ткани, денима, как важнейшего материала для изготовления корабельных парусов, характерны для Северной Италии XVII в. Позднее, в Америке, этот материал стали использовать для создания прочной рабочей одежды. Таким образом, история выделки джинсы насчитывает несколько столетий и все это время совершенствуются технологии производства и отделки как самого материала, так и одежды из него.

Сегодня деним идеально вписывается в ежедневный образ человека. Работа, спорт, романтические свидания, вечеринки – везде джинсовый гардероб позволяет уместно выглядеть. Интересные образы помогают создавать дизайнеры, мастера высокой моды, которые ежегодно разрабатывают коллекции одежды с применением джинсовой ткани. Придать одежде художественную выразительность позволяет ее декоративное оформление [1, 2]. Технологии декорирования джинсовых изделий достаточно разнообразны. С наиболее актуальными и востребованными эффектами декорирования джинсовых изделий в сезоне весна-лето 2022 года познакомит настоящая статья.

Джинсовая ткань – как чистый лист для дизайнера, дает возможность экспериментировать и проявлять креативность. С одной стороны, креативный дизайнер бренда Balenciaga Демна Гвасалия использует синее полотно для разработки коллекций на сезон весна-лето 2022, итальянский дизайнер одноименного бренда Миучча Прада использует классическую синюю вареную джинсовую ткань, но выделяется добавленным декором – крупной аппликацией из тонкой кожи телянка. С другой стороны, на показе коллекций Stella McCartney, Isabel Marant, Gucci, Chanel дизайнеры отказались от классических синих джинсов и обыкновенных курток из денима, классические вещи они преобразили необычными цветовыми сочетаниями и использованием разнообразных фактур поверхности материала [1, 6]. Внесены изменения в традиционные конструктивные особенности, перемены коснулись силуэтов, форм, кроя, выбора отделочных элементов. Анализ увиденных моделей позволяет выделить основные тренды, актуальные на долгое время.

Востребованность в современных изделиях из денима показывают результаты опроса покупателей джинсовой одежды, проведенного в магазинах г. Москвы. Исследования состава гардеробы одежды опрошенных показали, что 30% респондентов имеют джинсовые куртки, 82% – джинсы, 28% – шорты. Среди женского населения джинсовые юбки имеются в гардеробе у 57% респондентов и джинсовые сарафаны – у 43% опрошенных. Среди молодых девушек востребованной отделкой в сегменте летней одежды является восточный метод окрашивания ткани с эффектом «тай-дай» (26%). Мода на белый и разноцветный деним привлекает потребителей своей оригинальностью и необычностью (28%). Среди женщин среднего и старшего возраста предпочтительна отделка в стиле печворк (11%). Эффекты потертости и осветления денима предпочитали использовать 39% опрошенных, придавая тем самым сходство с любимой вещью, которую носят не один сезон.

Главные новинки в технологии отделки денима добавили изыска в модели изделий: джинсовые куртки, джинсы, комбинезоны, шорты, юбки, платья и топы из джинсовой ткани [3].

Ставшая актуальной из-за ограничений в покупке новой одежды в период пандемии и широко используемая сегодня техника «тай-дай» из середины XX в. имеет много вариантов исполнения и этапов нанесения, в том числе, на готовое изделие и в домашних условиях. Благодаря методу прокрашивания ткани с помощью заматывания, прошивания, складывания или сжатия можно получать эффект градации цвета без механического воздействия и с разными вариациями сложных по композиции узоров (рис. 1). Рельеф ткани позволяет разнообразить создаваемые эффекты [4].



Рисунок 1 – Примеры узоров на джинсовых изделиях в «тай-дай» технике

Вследствие приостановки производства материалов из-за пандемии и продолжительного карантина модные дома не могли приобрести материалы для будущих коллекций, что способствовало созданию техники отделки изделий с использованием старых запасов материала со склада. Модели из прошлых сезонов перешивались в технике «печворк», получая новую жизнь. Эффект «печворк» – это имитация лоскутного пошива или сборки полотна из деталей материалов. Технику ранее применяли при пошиве покрывал, наволочек и подушек с применением оставшихся после пошива изделий кусочков. Эта техника получила распространение в 80-х годах прошлого столетия в России, так как особого разнообразия материалов в магазинах не было, а изделия хотелось украсить. Сегодня стиль «печворк» популярен в модной индустрии и при изготовлении джинсовых изделий

(рис. 2) [3]. Популярность на кутюр джинсовых вещей появилась благодаря борьбе за экологию, а именно, призыву к людям «давать ненужным вещам вторую жизнь». Российские и зарубежные дизайнеры разработали коллекции, в которых большая часть изделий из денима создана из старых моделей одежды на основе применения эффекта «пэчворк» [5, 6]. Работы отличаются индивидуальностью и оригинальностью.



Рисунок 2 – Эффект «пэчворк» в джинсовой одежде

Белый джинсовый гардероб актуален для всех, но чаще надевают белые джинсы мужчины. Осветленный тон денима освежает демисезонные образы, как в плечевых, так и поясных изделиях. Белые джинсы, к примеру, возможно сочетать с любимыми демисезонными вещами – свитерами, пальто и куртками. При эффекте «высветления» материала применяют методы полоскания со специальными химическими средствами с последующим ополаскиванием гелями с силиконовыми составами для закрепляющего эффекта. В тренде находится и классический синий деним. Материал идеально подходит к коллекции джинсов как самостоятельный и основной, так как он имеет достаточную плотность и цветовую насыщенность, а также используется для изготовления плечевых изделий. Черные джинсы – это классика на все времена. Сегодня рынок предлагает нам разнообразие моделей. Надев любые их них, вы будете выглядеть актуально в любой ситуации.

Если устали от классики, дизайнеры обращают внимание на неординарные модели. Например, одежда из джинсового материала с потертостями и дырами – отличный вариант. Это придает образу дерзость, важно при этом не выглядеть слишком вызывающе. Сегодня в моде как полностью рваные дыры и эффекты бахромы, так и крупные рваные элементы (рис. 3) [7]. Смелые модницы могут выбирать стиль гранж, с сильно рванными джинсами, дополняя образ грубыми ботинками, футболкой и рубашкой в клетку, которые отлично дополняют настроение стиля.



Рисунок 3 – Джинсовая мода с применением эффекта потертостей и бахромы

Все популярные технологии декорирования джинсовой ткани, описанные выше, демонстрируют, что в результате их применения вещь выглядит привлекательнее, но важнее всего выбирать свой стиль и

пожелания, подчеркивая свою индивидуальность, а не гоняться за скоротечной модой сезона при выборе гардероба.

Список использованных источников:

1. Абъялилова З.А., Гирфанова Л.Р. Джинсовая ткань в современном этно-стиле // Евразийский Союз Ученых. 2018. №2-3 (47). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhinsovaya-tkan-v-sovremennom-etnostile> (Дата обращения: 23.10.2022).

2. Григалашвили А. Деним – всему голова. В 2022-м вы еще не раз убедитесь. // 2022. <https://www.vogue.ru/fashion/denim-vsemu-golova-v-2022-m-vy-eshe-ne-raz-v-etom-ubedites> (Дата обращения 15.10.2022).

3. Yezhova O., Abramova O., Pashkevich K., Kolosnichenko M., Nazarchuk I. Provision of the quality of decoration of semi-finished fashionable clothes, made of suiting fabrics with cotton content (denim type). In: *Vlakna a Textil*, 2018, 25(4), pp. 94-102.

4. Филатова Е.В., Панченкова Л.С. Восстановление подготовительных свойств изделий посредством современных методов дизайна при минимизации затрат потребителя // М.: Костюмология. 2019. Т.4. №3. С.3.

5. Серова М.А. Художественное проектирование и выполнение в материале коллекции женской одежды по мотивам техники пэчворк // Молодые ученые – развитию Национальной технологической инициативы (ПОИСК). 2021. № 1. С. 776-777.

6. Ахмадеева А.Р., Голованева А.В. Новое небо – разработка коллекции моделей по мотивам ночного неба // Сб. материалов II Международной научно-практической конференции Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». М.: РГУ им. А.Н. Косыгина. 2021. С. 21-26.

7. Лукьянова М.А., Гончарова Т.Л. Особенности подбора джинсовой одежды на детей разных возрастов // Сб. материалов II Международной научно-практической конференции Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». М.: РГУ им. А.Н. Косыгина. 2022. С 442-447.

© Гончарова Т.Л., Лукьянова М.А., 2022

УДК 677.025

ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ФАКТОРЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ВЕСЕННЕЙ КОЛЛЕКЦИИ CREAM&BERRY 2023 ИЗ ТРИКОТАЖА

Грачев И.С., Муракаева Т.В.

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

Успешная деятельность трикотажных предприятий напрямую зависит от выпуска продукции, соответствующей требованиям потребителя. Без таких составляющих, как расширение ассортимента, повышение качества продукции и эффективности трикотажного производства невозможно создание конкурентоспособных текстильных изделий [4]. На сегодняшний день клиентоориентированность является залогом конкурентоспособности продукции. Удовлетворенность потребителя – это гарантия его лояльности в будущем. Для создания конкурентоспособных текстильных изделий важно постоянно внедрять инновационные идеи, как на этапе проектирования, так и на этапе производства. Необходимо подробно рассматривать современные модные тенденции с целью определения, какие из них соответствуют вкусам и запросам отечественного потребителя и могут найти воплощение в продукции российского производителя. С 2019 нами проводятся исследования в области применения элементов фуд-дизайна для создания одежды [1].

Для определения последних модных тенденций на следующий сезон нами были рассмотрены модели, представленные ведущими модными домами на показах в США и Великобритании. Показы мод весна-лето 2023 года в Нью-Йорке и Лондоне говорят о том, что трикотаж будет очень актуален в следующем теплом сезоне. Трикотажные изделия были в коллекциях таких модных домов, как Sonia Rykiel, Calvin Klein, Tory Burch. Интересным трендом, который появился весной 2022 года и, по мнению специалистов, продолжится в 2023 году стало использование меланжевого трикотажа.

Выбор палитры для создания трикотажа для весны-лета 2023 года должен согласовываться с модными цветовыми тенденциями. В начале сентября незадолго до открытия Недели моды весна-лето 2023 в Нью-Йорке представители Института цвета, Pantone Color Institute, ознакомили мир со своим мнением относительно самых модных цветов будущего теплого сезона. Прогноз цветовых трендов состоит из нескольких палитр и включает 10 модный оттенков весны и 5 оттенков классических нейтральных цветов, которые тоже будут в моде [5].

На выбор специалистов Pantone повлияли определенные тенденции последних лет. Цвета весны 2023 года – это, прежде всего, ода свободе и

ожиданию нового. Палитра будущей весны – это интересные эксперименты с цветом и возможность выразить свою индивидуальность.

Совершенно очевидно, что при маркетинговом описании модных цветов специалисты Pantone стремились показать связь цвета с пользой для здоровья человека. Как, например, Empire Yellow излучает радость и передает легкость бытия. Насыщенный Fiery Red призван заряжать мощной энергией долгожданного лета.

Яркий и выразительный оттенок фуксии Beetroot Purple – это отсылка к вкусным плодам лета, а Tangelo, как и вдохновивший его мандарин, насыщен витаминами. Peach Pink – это сочетание тепла и нежности, а Crystal Rose (хрустальная роза) – нежный женственно-романтичный цвет.

По мнению специалистов, розовый цвет в палитре весны и лета 2023 года – это ответ на потребность людей сбросить эмоциональное напряжение. Яркий попугайно-зеленый Love Bird призван напомнить людям о связи с чистой энергии нашей планеты.

Новая классическая палитра Pantone содержит красивые базовые оттенки: нежный цвет полупрозрачной морской волны «Skylight», серо-сиреневый «Grey Lilac» и мягкий цвет весенней зелени «Leek Green». Также заслуживают внимания «вкусные цвета», такие как бежевый «Vanilla Cream» и цвет молочного шоколада «Mocha Muss».

Нами был проведен опрос в виде Google форм, в котором респондентам было предложено выбрать те цвета из прогноза Pantone, которые они бы предпочли носить в будущем теплом сезоне.

25% респондентов предпочло цвет «хрустальная роза». Проанализировав ассортимент пряжи российского и белорусского производства, мы постарались подобрать цвет, наиболее близко подходящий к оттенку Pantone «хрустальная роза». Наш выбор пал на полиакрилонитрильную пряжу цвета «розовый дым» от компании ОАО «Полесье». Эта пряжа стала основой для создания элементов весенней коллекции «Cream&Berry 2023».

Как уже говорилось ранее, трикотаж из меланжевой пряжи находится в настоящий момент на пике моды. Меланжирование – смешивание неокрашенного волокна с окрашенным в различные цвета. Различное процентное соотношение сурового и окрашенного волокна дает интересную гамму, которую сложно достичь при окрашивании [6]. Сущность процесса меланжирования заключается в перемешивании компонентов смеси для снижения неоднородности в сырье и в равномерном распределении волокон на всей длине пряжи [2, 3].

Для получения интересного колористического эффекта можно пользоваться как смешиванием волокон в процессе прядения, так и скручиванием пряжи.

При необходимости разработать новую коллекцию одежды с учетом последних веяний моды экономически нецелесообразно заниматься

меланжированием на РТА, на чесальной или ленточной машине, также на небольших трикотажных предприятиях не всегда есть возможность воспользоваться крутильной машиной. Для получения меланжевого эффекта можно применить переплетения с платировочной нитью.

Существует три основных правила выработки трикотажа платированных переплетений:

независимо от типа игл нить, расположенная в головке иглы ближе к ее стержню, выходит на лицевую сторону трикотажа, а нить, расположенная ближе к крючку, на изнаночную сторону;

положение нитей в головке иглы зависит от условий выполнения операций прокладывания и вынесения;

для изменения положения грунтовой и платировочных нитей в петлях трикотажа нужно изменить их положение в головке иглы до выполнения операции соединения.

Эти правила действуют для любых трикотажных машин.

Каждое изделие, получаемое из нитей контрастного цвета на трикотажной машине с компьютерным управлением при использовании технологии платирования может быть уникальным, так как отсутствует полный контроль за смещением нити в нитеводителе.

Особенность платирования состоит в том, что для работы нужно две нити, заправляемые в разные нитенатяжители. Нити не соприкасаются до последнего момента. Они проходят через узел нитедержателя. Петлеобразование выполняется обеими нитями, но благодаря платировочному узлу, платировочная нить располагается поверх изнаночной петли, а основная нить ложится поверх лицевой петли. Если использовать нити разного цвета, то получается интересный колористический эффект.

Необходимо помнить, что для эффективного процесса вязания плотность на каретке устанавливается на такое значение, которое требуется для вязания объединенной нитью.

Платировочная нить может быть одного качества с основной, но другого цвета. Также можно использовать металлизированную нить, или нить другого волокнистого состава.

Кроме создания колористического эффекта, платировочная нить может быть использована для закрепления основной нити, если последняя слишком мягкая. В этом случае, платировочная нить может придать полотну дополнительную устойчивость.

Описанным выше методом мы выработали несколько разновидностей двухизнаночной глади, ластик 2x2 и кулирную гладь. Наиболее интересный визуальный эффект прослеживается на двухизнаночной глади, которую решено было использовать для весенней коллекции Cream&Berry 2023.

Список использованных источников:

1. Грачев И.С. Создание осенней коллекции Cream&Berry из трикотажа. // Сборник материалов Международного молодёжного конкурса научных проектов «Стираем границы», – М: 2021. – С.75-79

2. Калмыков И.В. Исследование меланжевых смесей и пряжи методами компьютерного моделирования. [Текст]: дис. ... канд. техн. наук: 05.19.03 / И.В. Калмыков - 2000. – 127 с.

3. Калмыков И.В., Севостьянов П.А. Компьютерное проектирование меланжевых смесей. // «Известия ВУЗов. Технология текстильной промышленности», - 1999 г. № 1.

4. Переборова Н.В. Разработка методов цифровой экономики по повышению конкурентоспособности продукции текстильной и легкой промышленности на стадии организации ее производства. [Текст]: дис.... докт. техн. наук: 05.19.02 / Н.В. Переборова. – 2021. – 172 с.

5. New York Fashion Week Spring/Summer 2023 <https://www.pantone.com/articles/fashion-color-trend-report/new-york-fashion-week-spring-summer-2023>

6. Xu B., Fang C., Watson M.D. Investigating New Factors in Cotton Color Grading // Textile Research Journal, v.68, - 1998. - pp. 779-787.

© Грачев И.С., Муракаева Т.В., 2022

УДК 7.03+069.536.2

ИСТОРИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗЕЛЕНОГО ЦВЕТА В ОДЕЖДЕ

HISTORY OF THE USE OF GREEN IN CLOTHING

Грачев И.С., Новикова Н.В.

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

Clothing is the most sensitive to changes component of objective culture. At different stages of cultural development of a nation a particular colour has a different semantic meaning. The symbolism of colours is tightly connected to religion as well as to social, or historical events. The symbolism of a colour has a strong influence on how it is used in costume design. In this article, we will try to understand what influenced the choice of green for clothing from prehistoric times to the early Renaissance.

For many years people had no idea about ancient painting [1]. Only in 1879, the Spanish archaeologist Marcelino Sanz de Sautuola accidentally stumbled upon the cave of Altamira, there he found amazing drawings of ancient people. One of the oldest known rock paintings in the United States is located in a cave in Texas. It is truly gigantic, more than 3.5 m high. It supposedly depicts the figure of a shaman performing rituals.

Kakadu National Park in Australia is also valued for its rich cultural heritage. There is a collection of rock paintings of local aboriginal people. Some of them are almost 20,000 years old.

In the south of France, in the Chauvet cave, you can find more than 1000 animal depictions. These are some of the oldest images known to man: their age dates back to 30,000 years. What do all these rock carvings have in common? Their creators most often used chalk, ocher and charcoal. We see black outlines and all sorts of shades of red and brown. Why was there no green in their palette?

Perhaps the ancient man did not want to reproduce the colour that occupied a lot of space in the world. It is also likely that the lack of green is due to technical reasons, because it was difficult to obtain a green pigment. Answering these questions is not easy. In the painting of the Paleolithic era, we do not find a single shade of green [2].

In the Neolithic era, dyeing appeared. This was due to the transition of a person to a sedentary lifestyle. To dye fabrics, people first used red and yellow dyes, and only much later they began to dye clothes green or blue. People learned to make green paints and green dyes with great difficulty [3].

When linguists of the late 19th century analyzed ancient Greek texts, they came to the conclusion that the people of Antiquity did not distinguish green, or at least saw it differently than people of later eras. William Gladstone, who later became the Prime Minister of Great Britain, pointed out in his book that Homer rarely used colour words, while there were many epithets related to light [4].

In Homer's *Odyssey* the sea is "purple" or "wine-coloured", but never green or blue. Gladstone came to the conclusion that the ancient Greeks had difficulties with the perception of green and blue. Today, this theory is considered incorrect.

It should be noted that the colour vocabulary of ancient Greek is really not very rich. The ancient Greeks had two stable names for colours: leukos (white) and melanos (black). The third word, erythros, referred to several shades of red at once. It should be pointed out that the word erythrocyte, the red colour of hemoglobin, comes from erythro- (the Greek word for "red") + -cyte (the Greek word for "cell").

The remaining lexemes related to colours had a polysemic meaning. Sometimes they refer not to a colour, but to the emotions it evoked. For example, the word kyaneos (cyan) denoted a dark colour. It could be dark blue, purple or black. And glaukos meant green, gray or blue. It conveyed the idea of poor colour saturation. While the word chlorus could mean green or even yellow. This word indicated low colour saturation [4].

Latin, on the contrary, had no difficulty in describing green. From the Latin word *viridis* came all the names of green in the Romance languages: French *vert*, Italian and Spanish *verde*.

Etymologically, *viridis* referred to the concept of strength, life. Varro wrote: "Green is that which has power."

Scholars believe that before the era of the Empire, green was rarely found in the clothes of wealthy Romans. Dressing in green was technically difficult. Roman dyers were skilled at dyeing fabrics in reds and yellows. Pigments of vegetable origin, giving green shades, gave a kind of grey-green colour. Clothing of this colour was suitable only for the poor. Even the slaves in the city preferred to wear brown or blue clothes [3, 4].

Everyday items in ancient Rome were also rarely green. The only exceptions were glazed ceramics such as lamps and perfume containers and glass. Under the Republic, glassware was made green and blue.

Rome was different from the barbarian countries, where there were many green fabrics. In Egypt, green was often seen as the colour of life and therefore it was in high demand. Green animals, such as the crocodile, were considered sacred. Egyptian dyers knew how to make artificial green pigments based on copper, which they mixed with potash.

For the Ancient Egyptians, as well as for other peoples of Northern Africa and the Middle East, green and blue were blessed colours that drove away evil. In the context of the funeral ritual, their function was to protect the deceased in the afterlife. Green was the colour of Osiris, the god of spring and vegetation.

In Ancient Egypt, green was the colour of rebirth. This is because of the papyrus that would grow every year after the Nile flooded and created lush fertilized fields. To show how grateful they were for this, Ancient Egyptian artists grinded malachite to create pigment. It was widely used in tomb decoration but with time it came out of use, because it turned blackish [2, 4].

In the era of the Empire in Rome, the situation changed. Since the 1st century AD, green was present in women's clothing. Roman dyers began to learn how to fix the natural pigments of fern, buckthorn and leek juice in a new way. From the Celts they adopted the art of mixing blue and yellow pigments. Since the reign of Tiberius, green became part of the wardrobe of Roman women.

Numerous examples of the treatment of blue and green as barbaric colours can be found in the ancient Roman theater. On the stage, the Germans had curly red hair, blue or green eyes, and striped or plaid green clothes. Characters playing Picts had their bodies painted blue.

From the beginning of the 1st century AD, and especially later, in the 2nd and 3rd centuries, women's long dresses, gathered in folds and tied at the waist, which used to be white, red or yellow, were dyed in varied colours. It was related to the growing influence of the East. Green became a fashionable colour for special occasions when eccentricity was allowed. Green fabrics did not remain green for long. Without an effective fixative, the dye did not absorb deeply into the fibers of the fabric, and it quickly faded. Green could only be found in the women's wardrobe, which was updated more often.

Since the 1st century AD, green was widely used in the design of luxurious Roman villas. It is still present on the walls of ruined villas in Pompeii and Heracleon. In the wall paintings, the artists tried to depict flower beds and

orchards. Artists used a wide range of pigments from light to dark green. Painters could mix paints and layer one on top of the other, which allowed them to expand the palette. The same trend is evident in the floor mosaics.

In the era of the Empire, the daily life of Rome became more colourful than it was during the days of the Republic. Among the colours that came into use were green, as well as purple, pink, orange and even blue. Some moralists and traditionalists strongly believed the new colours *floridi* (bright colours) were frivolous, vulgar and too decorative. At the same time colours *austeri* were serious and discreet. They also thought that Rome reached greatness, because its people were faithful white, red, yellow and black.

Emperor Nero loved bright fabrics and oriental fashion. He especially liked the colour green in clothes. Green precious stones such as emeralds occupied the main place in the collection of Nero's jewelry. During gladiator fights, to rest his eyes, Nero often looked at his ring with a large emerald. Nero was a great lover of leeks, and ate them in large quantities.

In the texts of the Bible, green is often mentioned when talking about vegetation, and very rarely when talking about fabric or clothing.

In the early Christian era, there were no vestments for the liturgy, and the priest officiated in his usual clothes. Then the clothes for the clergy began to be sewn from undyed fabrics. Later there is a transition from unpainted to white on holidays and to black on days of mourning.

Pope Innocent III (1198-1216) began paying attention to the liturgical function of colour in the Roman church. White was a symbol of purity and joy. It was suitable for holidays dedicated to Christ, angels and virgins. Red was a reminder of the blood shed by Christ and for Christ. Black, associated with sorrow and repentance, was used for Good Friday and fasts. The pope saw green as the colour of hope and eternal life [4].

Charlemagne was the emperor who loved blue and green [1]. He possessed a sacred medallion made of gold in a very complicated technique of openwork casting. It was decorated with cabochon sapphires and green precious stones of round and rectangular shapes. The central part consisted of two large sapphires, but in the early 19th century one of the stones was replaced with alloyed glass. It contains fragments of the Cross. The successors of Charlemagne wore green more often than the emperors of the Roman Empire, combining it with red. In the 9th-12th centuries, these two colours were chosen by miniaturists to dress kings and princes. The Germans and Scandinavians had a particular love for green. In northern Europe dyeing fabrics green was easy. Nettle, fern, and ash leaves were used as a dye [4].

From the 12th century, green began to appear in stained-glass windows, enamels and miniatures. Courtly literature made green the emblem of youth and love. It is worth mentioning that there was green in the decoration of coats of arms, but almost none on the armorial shields.

Medieval colour combinations or contrasts are perceived as strange today. For example, the combination of yellow and green for a medieval person is the biggest contrast imaginable. And in our classification, yellow and green are neighbors in the colour spectrum. And vice versa. Combinations such as red with green or red with yellow, which we perceive as contrasting, were located side by side on the chromatic scale adopted by painters in the 12th-13th centuries.

In the late Roman Empire, the newborn babies were sometimes wrapped in a green shroud to wish them a long life. In the Middle Ages, this important aspect of the symbolism of green is gaining popularity. Marriageable girls wore green dresses. According to an old custom, St. Catherine's Day was a holiday of women who, until the age of twenty-five could not get married. The saint was most often painted wearing either a green dress or a green cloak. In Raphael's painting St. Catherine is wearing a blue dress with green sleeves, in Leonardo da Vinci's painting she is dressed in a marsh-green dress and has a red cloak over her shoulders, in Bernardino Luini's picture St. Catherine is in a yellow-green dress. Lucas Cranach the Elder painted St. Genevieve in a green dress too [5].

In the late Middle Ages, green became the colour of pregnant women. In the painting by Jan van Eyck, the "Portrait of the Arnolfini couple" (1434-1435), one of the most famous paintings in the history of painting, there is a pregnant young woman in a green dress [4]. St. John the Baptist's clothes were also often painted green. In one of Raphael's painting, St. John is covered with a brownish green loincloth, while in another he is wearing a green tunic.

Medieval tournament was both a contest and a spectacle in which the colours played a really huge role. Green was visible everywhere. Knights participating in tournaments often wore green in the form of a flag on a spear, on a horse saddle, or over the armor. In Arthurian legends, the Green Knight is the most mysterious one. In the 14th-century Arthurian poem "Sir Gawain and the Green Knight", he played the role of a judge of knights [4].

In conclusion we can say that green was an ambivalent colour. Green pigments were chemically very unstable, difficult to produce and hard to fix. Also, green was associated with childhood, love, and money.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Ball, P., *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*. – University of Chicago Press, 2003. – 382 p.

2. Finlay V., *The Brilliant History of Colour in Art*. – Getty Publications, 2014. – 128 p.

3. Gage J., *Colour and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. – University of California Press, 1999. – 320 p.

4. Pastoureau M., *Green: The History of a Colour*. – Princeton University Press, 2014. – 240 p.

5. *The History and Meaning of the Colour Green in a Nutshell* [Electronic Resource] <https://www.widewalls.ch/magazine/the-colour-green-pantone-2017>

© Грачев И.С., Новикова Н.В., 2022

УДК 608.2

КАК НЕИЗБЕЖНАЯ ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ВЛИЯЕТ НА ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН МАССОВЫХ ЛЕГКОВЫХ АВТОМОБИЛЕЙ

Григорьева Е.М.

Научный руководитель Розанов Н.Е.

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

Становление и развитие профессиональной деятельности дизайнера в области автомобильной промышленности началось в конце 1920-х гг. в США. В 30-е годы 20 века «стайлинг» начал преобладать над практикой, стилисты становились законодателями в автомобилестроении. К 50-м годам у стилистов устоялся набор формальных художественных средств, таких как рельеф пластика, цвет, ориентир на социальную принадлежность покупателя и моду [1, с. 4].

В 21 веке тенденции в автомобильном дизайне меняются постоянно, но набор приемов остался с прошлого века. Дизайн и технологи тесно взаимосвязаны друг от друга. Новые дизайнерские решения связаны с технологической революцией, также как фантазии дизайнера мотивируют инженеров изобретать новые технологии. Но появление такого термина, как «электрификация» оказало сильное влияние на автомобильную промышленность.

Под электрификацией подразумевается широкое внедрение в различные отрасли хозяйства и в быт электрической энергии. Почему она была неизбежна? Человечество по-прежнему сжигает ископаемое топливо, загрязняет города и разрушает нашу планету. Можно с уверенностью сказать, что потребители в конечном итоге сменят свои автомобили на электромобили. Этому способствует глобальная идея заботы об окружающей среде. В 2020 году 40% выбросов парниковых газов приходится на автомобили. Согласно одному исследованию, автомобильный транспорт является третьей по величине причиной выбросов CO₂ [2]. Как бы ни сопротивлялись нефтяные магнаты, энергия электричества намного чище и дешевле, чем бензин. Достоинствами электромобилей являются: отсутствие выхлопных газов, зарядка аккумуляторных батарей от обычной электросети, низкий уровень шума, высокий КПД двигателя.

Как же электрификация повлияла на дизайн автомобиля? Конструкция автомобиля ограничена компоновкой, отсутствует возможность изменения основных функциональных объемов. На подавляющем большинстве легковых автомобилей передняя часть кузова

имеет малую высоту – там размещается двигатель или (при заднем расположении двигателя) багажник. Водитель размещается позади этого объема малой высоты и смотрит поверх него. Так выглядит копотная компоновка. Копотную компоновку имеет и электромобиль «Tesla» (рис. 1).



Рисунок 1 – «Tesla»

Но электродвигатель с аккумуляторами занимает меньше места, чем двигатель внутреннего сгорания, к тому же их может быть несколько. У «Tesla» расположено по электродвигателю на ось. Передний между задними колесами авто, это дает колоссальные преимущества по экономии пространства под капотом.

Почему же внешний вид автомобиля «Tesla» в таком случае не изменился, хотя электродвигатель буквально расширил пространство для фантазии дизайнера? Ответ не так прост. Сейчас транспорт на электроэнергии имеет большую стоимость в сравнении с транспортом на ДВС. Соответственно электромобиль – это дорогое удовольствие, средство самовыражения, имеющее статус и стиль. Владельцы автомобилей рассматривают его как продолжение своей личности, совершая покупки в соответствии со своим социально-экономическим статусом и эстетическими предпочтениями. Со временем это изменится, поскольку за техническим прогрессом непременно последуют новаторские дизайнерские решения. Электромобилю не обязательно должны быть бездушными коробками. Они по-прежнему могут иметь автомобильную привлекательность, но в новом свете [3]. Как будет выглядеть электромобиль будущего? Силуэт будет иным, так как на пропорции повлияет электропривод. Большие двигатели ДВС требовали много пространства и длинного капота. С электромотором транспорт будет более компактным, возможно иметь вагонную компоновку (рис. 2) как у современного автобуса.



Рисунок 2 – Автобус

Это позволит более рационально использовать внутреннее пространство, а также улучшит обзор с места водителя. Таким образом появится новое уникальное транспортное средство.

Во всяком случае, как отмечает ресурс «NotebookCheck», китайская компания «Leapmotor» может освоить массовый выпуск электромобиля, который будет использовать интегрированную батарею в нижнюю часть

кузова (в днище). Это позволит не только сэкономить пространство и снизить массу, но и повысить жёсткость кузова [4]

Такая компактная база приближает нас к идее модульности конструкции автомобиля. Об этой технологии люди мечтали еще в начале XX в. Ее смысл в том, чтобы на универсальную платформу-шасси можно было «надевать» корпус авто. По сути, это «скейтборды», состоящие из колес и аккумуляторной батареи, обеспечивающие максимальную гибкость конструкции (рис. 3). Они дороги и требуют времени на разработку, но как только производитель имеет специализированную платформу для электромобилей, проектировать на ее основе новые автомобили относительно просто и дешево. Таким образом, купив одну платформу, можно обзавестись несколькими авто разных форматов (спорткар и кроссовер, например).

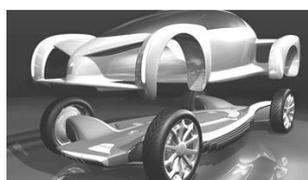


Рисунок 3 – Платформа внизу, кузов сверху

Ожидается, что в недалеком будущем эта технология станет реальностью и будет доступна для человека со средним доходом. В перспективе такая платформа была способна менять клиренс и размер колесной базы. Кроме того, в зависимости от применяемого кузова архитектура меняла бы настройки работы двигателей и руля. До электродвигателя мы об этом не задумались, потому что система с ДВС слишком объёмная, чтобы поместиться в пространство платформы.

Добавьте к этому появление автономных транспортных средств. Если машина полностью автономна, будет ли вообще кабина? Zoox в настоящее время разрабатывает двунаправленный беспилотный автомобиль. Всенаправленные трансмиссии уже возможны, и транспортное средство, которое могло бы вращаться [2] (рис. 4).



Рисунок 4.

Таким образом придется полностью отказаться от формы автомобилей, какими мы их знаем сегодня. Неизбежная электрификация меняет промышленный дизайн автомобилей с каждым днем все сильнее. В скором будущем появится новое массовое легковое транспортное средство. Посмотрите на концептуальные проекты новых автономных электромобилей, и вы увидите, что приоритеты изменились, гонка за скоростью окончена, а водительское сиденье вместе с капотом отброшено. В тренде экологичность, модульность, мобильность, автономность.

Список использованных источников:

1. Розанов Н.Е. «Специфика дизайна массовых легких автомобилей» 1989 г. Москва.
2. <https://www.gravitysketch.com/blog/articles/how-will-electrification-affect-the-way-we-design-vehicles/>
3. <https://www.gearpatrol.com/cars/a604169/a-bentley-designer-explains-how-electrification-shapes-the-brands-future/>
4. <https://www.notebookcheck.net/>

© Григорьева Е.М., 2022

УДК 7.011

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ГАРМОНИЧНОЙ СРЕДЫ

Григорьева У.А.

Научный руководитель Мыскова О.В.

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

Гармоничность среды, окружающей человека – один из основополагающих принципов обеспечения его комфорта и безопасности. Без целостности, строящейся на воплощении верного подхода к созданию внешнего мира, невозможно осуществление равновесия в социуме. Именно поэтому не обойтись без функциональных и эстетических принципов в процессе обустройства пространства.

Целью исследования является изучение аспектов реализации гармоничной среды – потребность населения в комфортных, безопасных условиях. Следует рассмотреть следующие вопросы: основные понятия; потребность человека в гармоничной среде; дисциплины, составляющие базу создания гармоничной среды; принципы создания гармоничной среды; наиболее удачные примеры реализации принципов создания гармоничной среды.

Обращаемся к основным понятиям. Что же собой представляет «гармоничная среда»? Это продуманное пространство, разрешающее вопросы комфорта и безопасности человека, путем соблюдения при его создании определенных требований. Функциональные и эстетические принципы – условные правила, направленные на формирование среды, наиболее приближенной к совершенной [1].

Углубляемся в суть потребности человека в гармоничной среде, чтобы иметь представление о том, какие конкретно нюансы важно рассматривать при ее создании.

В середине XX века психологи отметили сильное воздействие окружающего мира на психику. Продуманная и грамотно воплощенная реальность, в первую очередь обеспечивает безопасность, комфорт и контроль как физического, так и духовного состояния. Скажем, неправильно подобранное рабочее пространство может навредить пользователю, оказав негативное влияние на показатели здоровья. Необходимо учитывать индивидуальные физиологические данные, вкусовые предпочтения и применимость в пространстве. Не зря дизайнеры уделяют столь пристальное внимание к деталям, не доступным на первый взгляд неосведомленным людям. Например, палитра пространства напрямую создает «настроение» [2]. Пастельные тона оказывают успокаивающий, умиротворяющий эффект, в то время как более насыщенные и контрастные имеют противоположное влияние.

Для создания гармоничной среды требуется обращение к ряду дисциплин: эргономика, тектоника, бионика, архитектура, эстетика, психология и некоторые другие. Все они направлены на реализацию наиболее комфортного пространства. Так, говоря об эргономике, можно сказать, что это наука, оптимизирующая среду [3]. Благодаря ней человеку удастся, например, подобрать оптимальную высоту стула или кухонного гарнитура. А рассматривая психологию, опять же, стоит упомянуть применение различных палитр и их влияние на восприятие. Всё это способствует организации наиболее органичной среды.

Воплощая проект в реальность, дизайнер опирается на множество факторов. После разработки концепции, необходимо приступить к решению ряда задач: создание композиционного (закон единства, равновесия, соподчинения единому центру, соответствие золотому сечению) и цветового решений, подбор материалов, эскизирование, макетирование и прочее [4]. Однако изучая принципы создания гармоничной среды, нельзя полагаться только на определенные правила и закономерности, необходимо и внутреннее чутье, интуитивное восприятие. Зачастую, даже человек, не имеющий представления об алгоритмах дизайна, подсознательно ощущает дисгармонию. Также, важным является соответствие образному смыслу, тенденциям, отсутствие перегруженности и экологичность.

Рассматриваем наиболее удачный проект реализации принципов создания гармоничной среды на примере офиса «Яндекс» в Санкт-Петербурге. Авторами являются Пётр Зайцев и Арсений Борисенко. «Пространство является тонизирующим, эргономичным», – пишет один из них [5]. Поскольку работодатели «Яндекса» ценят комфорт сотрудников, дизайнеры разработали множество комнат отдыха. Все они различаются, однако имеют единый эмоциональный фон, поддерживающий рабочий настрой. Работа в офисе идет в круглосуточном режиме, в связи с этим продуманы душевые, спортзал, кофе-пойнты [6]. Кроме того, при создании

учитываются функциональные аспекты: износостойкие материалы, эргономичная мебель, используются светорасчёты и не только.

Изучая ряд аспектов, наблюдаем, что создание гармоничной среды требует большого внимания не только к функциональным и эстетическим принципам, но и к более детальному погружению в иные дисциплины, влияющие на оптимальный подход организации пространства. Так, вопрос разработки среды обширен и включает множество нюансов, нуждающихся в особом внимании.

Список использованных источников:

1. Гармоничная предметная среда как проблема современного дизайна (электронный ресурс). – URL: https://vuzlit.com/2189025/garmonichnaya_predmetnaya_sreda_problema_sovremennogo_dizayna

2. Дизайнер среды (электронный ресурс). – URL: https://www.profguide.io/professions/designer_environment.html

3. Эргономика (электронный ресурс). – URL: <https://studfile.net/preview/4606097/>

4. Этапы работы по дизайн проекту (электронный ресурс). – URL: <http://idaspb.ru/dizayn-interera/etapi-raboti-nad-proektom/>

5. 6 российских дизайнеров о работе с офисными пространствами - (электронный ресурс). – URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/listings/200457-office>

6. Яндекс II (г. Санкт-Петербург) (электронный ресурс). – URL: <https://www.officenext.ru/projects/project-9298-yandeks-ii-g-sankt-peterburg/>

© Григорьева У.А., 2022

УДК 608.4

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОБИЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ ДЛЯ СЕТЕЙ ФАСТФУДА

Гук А.Е., Леванова Е.А.

*Новосибирский технологический институт (филиал)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

Рестораны и кафе быстрого питания набирают всё большую популярность с каждым днем. Современный темп жизни заставляет многих перекусывать буквально на ходу и бежать дальше по своим делам. Именно поэтому рестораны или кафе, занимающиеся быстрым приготовлением пищи, не теряют своей актуальности.

Любое предприятие в сфере питания не может существовать без правильного технического оснащения и технологического оборудования.

От его функционала и удобства напрямую зависит качество приготовленной пищи, а это является показателем уровня предприятия. Оборудование имеет различные технические характеристики, производится разными разработчиками, и чтобы получить наилучшее качество пищи, необходимо грамотно разбираться в оборудовании, уметь выбрать лучшее.

Электрическая вафельница является самым распространенным оборудованием, которое используют в сети быстрого питания, для приготовления множества блюд. Для того чтобы выбрать и спроектировать наилучший вариант электровафельницы, необходимо изучить самые популярные на данный момент существующие модели, представленные на рынке оборудования для сети ресторанов быстрого питания, как например электровафельница Kitfort KT-1613, которая изображена на рис. 1.



Рисунок 1 – Электровафельница Kitfort KT-1613

Основные преимущества модели – это компактный корпус прямоугольной формы со скругленными углами. Немаловажным моментом является наличие индикаторов работы и готовности. Ручка вафельницы даже при длительной готовке не нагревается. Однако недостатками служит довольно хрупкий корпус и короткий шнур, который не крепится к корпусу.

Еще одна вафельница Supra WIS-333 для приготовления бельгийских вафель представлена на рис. 2.



Рисунок 2 – Электровафельница Supra WIS-333

Недостатком является отсутствие кнопки включения, вафельница начинает свою работу сразу после включения в розетку. В корпусе вафельницы большие зазоры и иногда при готовке жир и прочее может затекать вовнутрь устройства. Главное преимущество данного прибора – компактное хранение, есть надёжный фиксатор, что даёт возможность хранить прибор в вертикальном положении. Благодаря этому устройство не занимает много места в зоне готовки. Для переноса предусмотрена эргономичная ручка.

Другая не менее популярная модель – GFgril Waffle plus, что представлена на рис. 3.



Рисунок 3 – Электровафельница GFgril Waffle plus

Недостатком является отсутствие замка для закрытия на время готовки, что исключает вертикальное хранение, кроме того, отсутствует таймер. А основное преимущество – это прорезиненные ножи, которые обеспечивают устойчивость, простое управление в нескольких режимах, есть индикаторы нагрева и готовки.

Сделав анализ самых популярны электровафельниц на рынке, можно выделить ряд недостатков этих приборов. В большинстве случаев недостатком является внешний вид приборов, который не соответствует заявленным стандартам (громоздкость, непереносимость). Кроме того, к недостаткам относится невысокая производительность устройств, которые могут представлять опасность в процессе эксплуатации (отсутствие защитных механизмов, близкое расположение нагревательных элементов, недостаток фиксирующих устройств).

В анализе над существующими моделями были выбраны самые важные критерии для проектирования электровафельницы, учитывающие все недостатки уже существующих моделей. Устройство должно быть рассчитано на ускорение протекания рабочих процессов и максимально высокое качество их выполнения при минимальных потерях продукта и трудозатратах. Также особенностью электровафельницы должна является фиксирующая ручка для прижима, которая повышает термозащиту, при закрытии должна оберегать руки от ожогов. Вафельница компактна и удобна в использовании.

Основные критерии: вафли гораздо проще готовить на оборудовании, оснащенной не нагревающейся ручкой – это позволит предотвратить вероятность ожогов; хорошая устойчивость прибора на поверхности приготовления; важно, чтобы фиксаторы были надежными, они должны быть долговечным, плотно прижимать пластины; на металле легко оставить следы, но он надежнее пластикового корпуса; пластины с тефлоновым покрытием легко повредить, необходимо соблюдать меры предосторожности; без индикации сложно готовить и подобрать правильную температуру.

Полная автоматизация и высокая производительность – основные качественные характеристики, разработанного нами оборудования. Простая и надежная при использовании электровафельница должна не просто качественно выполнять свои «прямые функциональные обязанности», но и своим внешним видом дополнять рабочее место.

Список использованных источников:

1. Кочегаров Б.Е., Лоцманенко В.В., Опарин Г.В. Бытовые машины и приборы. – Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2003. – 178 с.

© Гук А.Е., Леванова Е.А., 2022

Гусева А.Ю., Фирсова Ю.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Апсайклинг – востребованный термин в индустрии моды. Это переделка старых вещей в новые, без производственной переработки [1].

Многие мировые бренды еще с 2017 года стали прибегать к помощи апсайклинга. Ради спасения природы многие они обращались к апсайклингу, перерабатывая свои старые коллекции.

Для того, чтобы сегодня создать модный стильный образ достаточно взять старую вещь и добавить немного актуальности [2].

Часто в шкафу может заваляться старое военное пальто или рубашка, которая ценна и памятна. В таком случае можно прибегнуть к апсайклингу, который поможет освежить старую вещь, создать модный образ, сохранив при этом воспоминания [3].

Сегодня образ костюма в стиле «милитари» должен быть наполнен памятью о подвигах наших предков, гордостью и духом патриотизма [4]. Именно поэтому в коллекцию современной мужской одежды хочется собрать как можно больше из образов защитников Отечества – от партизанского движения в Отечественной войне 1812 года до славных защитников Донбасса – создать коллекцию в стиле Military Patriot.



Рисунок 1 – Художественные эскизы коллекции

Помимо основных цветов милитари, в модели введен яркий акцент в виде небольших деталей красного цвета. Яркие полосы в виде нашивок сбоку брюк или на карманах, добавляют коллекции выразительности.

Модель на рис. 1а представляет собой комплект из военных брюк светлого песочного цвета, которые не подвергаются переделке. Основой образа является верх костюма, выполненный из переделанного военного комбинезона. Красные вставки поверх карманов и на воротнике является цветовыми акцентами. Куртка застегивается на кожаные ремни. На левой руке образ дополняет нашивка в виде флага Российской империи.

Модель на рис. 1б включает военную рубашку классического цвета стиля милитари. Брюки песочного цвета, по одной стороне которых,

пристрачивается лампас в красного цвета – патриотическая память о героях гражданской войны. Верх слой костюма представлен в виде бушлата, который переделывается на новый лад. По низу бушлата пристрачивается лента из кожи красного цвета, которая дает яркий акцент. На боковой части бушлата спереди вставка из телогрейки.



Рисунок 2 – Модель на базе советской шинели.

В комплект модели на рис. 1в входит шинель эпохи СССР. На карманах и по низу шинели нашивается искусственный мех. Мех придает уникальность данной модели, делает ее необычной и в тоже время утепляет. Шинель с меховой оторочкой – это еще и эмоциональный отсыл к «корням», к русскому народному костюму. Красный цвет в виде ленты мехом усиливает переключку с народным фольклором. Красный цвет присутствует на всей воротниковой части, оживляя ее (рис. 2).

Военный китель, доработанный множеством декоративных деталей в модели 4 на рис. 1г, делает образ уникальным. На брюках песочного цвета присутствует вышивка, которая была взята, как часть творческого источника с изображения автомата Калашникова. По нижней части кителя пристрачивается часть фufайки. Симметрично, на двух полочках кителя пристрачиваются карманы с красными вставками. Также красная вставка присутствует на рукавах и горловой части кителя.

Модель на рис. 1д выполнена также на основе военного кителя, половина которого дополняется частью военной фufайки. Оригинальности придают кожаные ремни, которые являются как функциональной застежкой, так и декоративным элементом [5]. На брюках светло-песочного цвета присутствует нашивка, которая также была взята как часть творческого источника.

Переработав многие детали от старых вещей и добавив новых, можно получить современные модные вещи. Переработка старых вещей актуальная тема последних лет с устойчивой тенденцией к сохранению. Апсайклинг – это модно и стильно. Патриотизм – это актуально и своевременно.

Список использованных источников:

1. История апсайклинга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://logicadesign.ru/istoriya-apsayklinga>
2. <https://www.casual-info.ru/>
3. <https://tkan.club/tipy/sukn>
4. С. Н. Беляева-Экземплярская «Моделирование одежды по законам зрительного восприятия», изд. Академия моды, 2006 г.

5. Г.Э.Введенский "Пять веков русского военного мундира".. - Атлант, 2005. - 334 с.

6. Труханова А.Т. Основы технологии швейного производства. - М.: Издательский центр "Академия", 2001. - 336 с.

© Гусева А.Ю., Фирсова Ю.Ю., 2022

УДК 7.025

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В РЕСТАВРАЦИИ НА ПРИМЕРЕ СТОЛА-МОЛЬБЕРТА ДЛЯ КАРТИНЫ «ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН 16 НОЯБРЯ 1581 ГОДА»

Гутарева А.Ю.

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

Сегодня существует множество методов современной реставрации, которые нацелены на предотвращение естественных или искусственных повреждений. В зависимости от характера реставрируемого объекта и его особенностей создаются и применяются различные технологии, способные восстановить произведение искусства.

Так, специально для картины И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» было создано технологическое новшество – крупноформатный реставрационный стол-трансформер (рис. 1). Необходимость возникла из-за нападения вандала на картину 25 мая 2018 года в Государственной Третьяковской галерее. В результате нескольких ударов железной стойкой ограждения пострадал красочный слой, холст и рама произведения. Стоит отметить, что и до нападения картина находилась в плачевном состоянии, из-за некачественного дублирования после первого инцидента в 1913 году.



Рисунок 1 – Крупноформатный реставрационный стол-трансформер

Причина создания стола-мольберта ограничивалась не только тяжёлым состоянием картины, но и её масштабом – размер картины 2x2,54 м. В результате уникальное устройство было изготовлено по заказу Государственной Третьяковской галерее, разработано инженерами компании «Современные музейные технологии» при тесном сотрудничестве с реставраторами галереи. В итоге размер стола-мольберта составил 4338x3300 мм, а размер рабочей зоны – 3300x2500 мм.

Для такого большого устройства требовалось специальное пространство, изолированное от посторонних объектов. В музее не нашлось

подходящего пространства, в связи с чем было выделено небольшое помещение между корпусами. Так образовалась специальная мастерская со столом-мольбертом в центре. Чёрные стены, особый микроклимат и освещение не только благоприятно сказывались на сохранности полотна, но и на изобретении.

Стол-мольберт задумывался как стол реставратора, который трансформируется в мольберт при помощи системы управления. Он состоит из:

опорной платформы с откидными лапами, обеспечивающими устойчивость конструкции при её перемещении вправо или влево;

столешницы, снабжённой электромеханическим оборудованием для удобного передвижения по двум координатам и для трансформации стола в мольберт – из рабочего горизонтального положения в вертикальное;

специальной передвижной платформы с местом-лежаком для реставратора, где способен находиться не только человек, но и его инструменты и материалы. Панель передвигается плавно, регулируется и закрепляется в нужном месте вручную.

Заведующий отделом научной реставрации масляной станковой живописи XVIII – начала XX века Государственной Третьяковской галереи Андрей Голубейко о новшестве российских специалистов говорит так: «Конструкция выдерживает вес 200-250 килограммов – это достаточно большой вес, и аналогов таких столов нет нигде в мире». Таким образом место-лежак позволяет реставраторам воспарить над картиной и комфортно работать с произведением даже в самом центре картины.

Принцип работы устройства весьма прост. Полотно закрепляется на столешнице с помощью специальных магнитов, не травмирующих произведение – инновационная разработка компании «Современные музейные технологии» и Государственной Третьяковской галереи. Далее стол регулируется по горизонтали или вертикали, вправо или влево. Перемещение возможно до 750 мм, что даёт почти неограниченную свободу специалистам. Для этого создана система управления столом для моторизованного перемещения рабочей столешницы. Управление осуществляется с помощью пульта оператора.

В отношении безопасности конструкция также достаточно оснащена. Стол-мольберт имеет светодиодные индикаторы наличия питания и работы электромоторов, а также тумблер аварийного отключения системы. При несанкционированном изменении положения столешницы включается сигнализация, сопровождающаяся светом и звуком.

Ещё одна часть новейшего технологического изобретения – реставрационный стул, созданный Андреем Голубейко (рис. 2). Специальное кресло оснащено планшетом, на котором можно разглядеть мельчайшие детали повреждённой картины. Кресло может опускаться и подниматься по вертикали с помощью нажатия одной кнопки, а также

выполнять многие задачи дистанционно. Стул – это ноу-хау российских специалистов, способное помочь сотням реставраторам, помогая разглядеть особенности полотна.



Рисунок 2 – Реставрационный стул

Таким образом стол-мольберт и стул являются революционным оснащением в реставрационной мастерской. Они позволяют не только эффективно выполнять поставленные задачи, но и обеспечивать комфорт и безопасность специалистов.

Список использованных источников:

1. Е.В. Кудрявцев. Техника реставрации картин. - М.: Изд-во гос. Третьяковской галереи, 1948.- 144 с.
2. Лемытская Д.Е. Информационные технологии в реставрации архитектурного наследия: учебное пособие. – Красноярск.: СФУ, 2020.- 32с.
3. Реставрация картин: современные методы реставрации. - sysblok.ru>arts/restavracija-kartin-ot...mashinnogo...
4. Реставрация картин: от вакуумных столов до машинного обучения - vk.com>...restavraciya-kartin...vakuumnyh...mashinnogo...
5. Быкова М.А. Реставрация картин и компьютерные технологии. – М.: Art-atelier, 2006.
6. Спасение шедевра. Дневник реставрации картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885) - <https://www.tretyakovgallery.ru/about/projects/proekt-spasenie-shedevra/>

© Гутарева А.Ю., 2022

УДК 687.016

КРЕАТИВНАЯ РАЗРАБОТКА И КОНСТРУКТИВНЫЕ РЕШЕНИЯ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ

Гущина П.Ю.

Научный руководитель Гетманцева В.В.

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

Современное общество каждый день двигается вперед, исследуя Землю и космос, создавая новые технологии и инноваций для лучшей жизни человека. Но также за удовлетворение эстетических потребностей и доставления новых эмоций человека отвечает и мода. Пройдя по улицам города, можно увидеть практически одинаково одетых девушек, женщин

средних и пожилых лет. Одежда выглядит все чаще бесформенной, скучной, невзрачной.

Поэтому задача индустрии моды – изменить данную ситуацию, внести красок в жизнь женщин, придумать абсолютно новое, необыкновенное [1, 2]. При взгляде на человека внимание падает на верхнюю одежду, которая в своем проявлении выражается в разных моделях одежды. Все больше последние года набирают популярность разные тренчи, пальто, плащи и куртки.

Тренч является очень стильной и универсальной вещью в базовом гардеробе женщины [3]. Изначально тренч был изготовлен для мужчин, а именно для солдат-фронтовиков, откуда и получил свое название. Модель этого плаща создана владельцем фабрики Burberry Томасом Бёрберри. Он поставлял верхнюю одежду для британской армии.

Модель плаща была создана хозяином габардиновой фабрики Томасом Бёрберри (Burberry), который являлся поставщиком верхней одежды для британской армии, и сначала предназначался только для пехоты. В женском же гардеробе тренч появился благодаря Коко Шанель.

Просматривая модные журналы и сайты о моде и модных тенденциях на предстоящий 2022/2023 сезон весна-лето можно отметить, ряд лидирующих модные трендов. Самыми модными цветами по версии Pantone являются фееричный красный, свекольно-фиолетовый, классический зеленый, имперский желтый, чистый голубой, сочно оранжевый, персиково-розовый. Для базовых цветов выбраны: небесно-голубой, цвет макиато, хаки, серо-сиреневый, зеленый лук, ванильный крем.

В качестве материалов дизайнеры дают широкий спектр выбора. Это может быть, как кожа, занимающая последние года пик популярности, так и плащевая ткань с водоотталкивающим покрытием. Также все чаще встречается замша, деним, прозрачный пластик, лакированная и блестящая ткань.

Однотонная верхняя одежда остается на все времена в тренде, но разбавить один цвет и внести разнообразия в модель одежды помогает комбинаторика. В предстоящем сезоне на нее возлагают большие надежды. Дизайнеры соединяют и комбинируют разные материалы и цвета [4]. Это могут быть и контрастные цвета, и монохромные.

Необычности придают и разные принты. Например, монограммы и клетка, цветочный и животный принты, абстракция и тиснение.

Если же говорить о длине, то она может быть, как макси, так и мини с силуэтом оверсайз и А-силуэт.

Все чаще дизайнеры делают акцент на необычности в деталях и поэтому можно увидеть:

широкий плечевой пояс, проявляющийся в расширенных рукавах регланах, втачных рукавах;

разрезы, появляющиеся в самых необычных местах;

накладные и прорезные карманы (большие и маленькие, акцентные и едва заметные);

асимметрия захватила всех своей простотой и в то же время необычностью;

пэчворк (лоскутное шитье перекликается с комбинаторикой и считается сложным и необычным покроем);

кейп или пелерина, которые являются интересным дополнением в моделях верхней одежды.

Однако все новые решения черпают свое вдохновение в классических приемах конструктивного моделирования, поэтому в процессе проработки креативного решения были изучены предложения по конструктивному решению изделий верхнего ассортимента и элементы декора. Большой интерес представляют варианты конструктивного решения рукавов [4]. В работах дается не только характеристика модельных особенностей, но и приведены зависимости параметров внешнего вида рукавов от коэффициентов моделирования [5, 6].

Актуальны и креативные решения, такие как 3d печать [7, 8], использование инновационного текстиля [8, 10].

Проанализировав модные тенденции на предстоящий сезон составлен мудборд, представленный на рис. 1.



Рисунок 1 – Мудборд

Для более точной информации о споре и отношении к тенденциям в верхней одежде на будущий сезон проведен опрос среди женщин разных возрастных групп от 18 до 50 лет (88 человек). Результат опроса показал, что:

обновление верхней одежды чаще всего происходит раз в год;

ценовой сегмент от 5000 до 10000 рублей;

наиболее значимые показатели в одежде: качество, цена и стиль;

темные цвета;

материал: плащевые и легкие ткани, мех и ватник, кожа (кожзам), деним;

наиболее часто носят куртки, плащи (тренчи), пальто;

силуэт: оверсайз, прямой, приталенный;

стиль: классический, минимализм, спортивный, кэжуал;

предпочтительная длина: до колена, до бедер, ниже колена;

привлекательные тенденции: комбинаторика, наличие накладных и прорезных карманов, расширенный плечевой пояс, необычные рукава и принт.

Диаграммы, составленные по результатам опроса респондентов представлены на рис. 2.



Рисунок 2 – Результаты опроса респондентов

Проанализировав модные тенденции и спрос потенциальных покупателей, сформирован художественный образ будущего изделия. Данное изделие будет включать в себя: плащевые ткани разных цветов, а именно хаки и черный, а, следовательно, применена техника комбинаторики, образ дополнен расширенными рукавами реглан, кейпом и вставками между воротником и лацканом. Художественный эскиз представлен на рис. 3.



Рисунок 3 – Художественный эскиз выбранной модели

Список использованных источников:

1. Рэчилэ, Л. Приоритетность эстетической функции современного дизайна одежды / Л. Рэчилэ // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: Материалы VII Международной научно-практической конференции, Витебск, 24 ноября 2011 года / Под редакцией Д.С. Сенько. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2011. – С. 172-175

2. Мацеевская, Ю. А. Дизайн-мышление в решении профессиональных задач дизайнера: диалектика утилитарного и эстетического / Ю. А. Мацеевская // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 3(59). – С. 574-579.

3. Андриевский М.Ю., Гетманцева В.В., Андреева Е.Г. Трансформируемая одежда как перспективное решение направления “Медленная мода” //Иновации и технологии к развитию теории современной моды «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Москва, 05-07 апреля 2021 г. С. 17-21.

4. Карамазова, А. Ю. Изучение спроса адресного потребителя для изготовления женского пальто / А. Ю. Карамазова, В. В. Гетманцева, З. Ф. Галочка // ИНТЕКС-2020: Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина",

Том Часть 2. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2020. – С. 43-47.

5. Конструктивное моделирование одежды: учеб. пособие для вузов/ А.И. Мартынова, Е.Г. Андреева. М.: МГУДТ, 2005. 216с.

6. Algorithm of constructive modeling of complex forms sleeves in automated intelligent environment / E. O. Goncharuk, V. V. Getmantseva, E. G. Andreeva, M. A. Guseva // International Journal of Professional Science. – 2017. – № 6. – P. 33-42

7. Шахматова, Ю. Д. Использование аддитивных технологий в производстве одежды / Ю. Д. Шахматова, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева // ИНТЕКС-2018: Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. Том Часть 2. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2018. – С. 239-242.

8. Новоселова, А. В. Анализ способов внедрения аддитивных технологий в швейную промышленность / А. В. Новоселова, В. В. Гетманцева // Научные исследования и разработки в области дизайна и технологий: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Кострома, 04 апреля 2019 года. –Костромской государственный университет, 2019. – С. 146-149.

9. Алибаева А. С. Тенденции использования инновационного текстиля в современные практики дизайна одежды / А. С. Алибаева, Н. А. Володева, А. Б. Ибраева // Международный научно-исследовательский журнал. - 2019. - № 4. - С. 55-59.

10. 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.

© Гущина П.Ю., 2022

УДК 7.038.6

ПОСТМОДЕРНИЗМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЕ В НЕМЕЦКОЙ ЖИВОПИСИ

Данилина А.А., Морозова Е.В.

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

Двадцатый век – время, когда все важнейшие мысли сформулированы и сказаны, все велосипеды уже изобретены. В такой обстановке получившему доступ к общедоступной информации со всей планеты человеку тех лет оставалось лишь поглощать, осмыслять, трактовать «мудрость предков» и иронизировать над прошлым, воплощая его в нечто

новое. Переосмысление фрагментов ушедших эпох дало толчок зарождению постмодернизма.

Необходимо четко понимать разницу между постмодерном и постмодернизмом. Хотя эти два понятия и являются гранями одного и того же, термин «постмодерн» применим к состоянию общества XX века, тогда как «постмодернизм» обозначает культурное течение в искусстве и литературе, а также отражает явления в культуре и жизни общества второй половины XX века.

Постмодернизм возник в 60-х годах XX века в Америке в качестве антитезы «правлящему» с XVI века модернизму, лейтмотивом которого была власть рационального мышления и разума. Индустриализация, развитие науки и технологий закономерно привели к разрушению идеалов, казавшихся на тот момент незыблемыми, а вся информация, доступная к тому времени стала казаться поверхностной и урезанной [1].

Концепция постмодернизма, по сути, сводилась к отказу от прежних идеалов, однако и никаких новых идеалов постмодернизм не предлагал и не создавал. Все, что пришло на смену картине прошлого – скептицизм, нигилизм и потребление, как основа общества.

На Европейский континент постмодернизм пришел несколько позже – лишь в 70-е годы XX века. Там он обрел свою самостоятельность, как течение и сформулировал свою концепцию.

Постмодернизму во всех его проявлениях свойственны общие признаки:

интертекстуальность – использование множества отсылок к произведениям искусства, литературы, кино и т.д.;

хаос – творения постмодернизма зачастую имеют необычную структуру, иногда какая-либо структура отсутствует вообще;

эклектика – новые образы в постмодернизме создаются посредством «склеивания» фрагментов уже существующих образов;

гиперрефлексия – новый образ в постмодернизме, как переосмысление старого;

ирония.

Постмодернизм в живописи провозгласил революционную идею, которая заключалась в том, что между копией и оригиналом нет особой разницы. Эта концепция постоянно воплощалась в произведениях художников-постмодернистов, которые переосмыслили творения прошлых эпох, а также свои работы. Такая репетитивность в развитии постмодернизма привела к любопытному результату. Модернизм в искусстве в свое время отвергал классику и академизм, перейдя в разряд классического искусства. Постмодернизм же в своем противопоставлении модернизму вывел живопись на новый уровень, вернувшись к периоду предшествовавшему модернизму.

В постмодернистской живописи на первый план выходило создание зрелищности, провокативность, ироничность форм. Это довольно абстрактные признаки, присущие многим художественным стилям и направлениям, поэтому у искусствоведов не существует общего мнения по поводу того, какие стили второй половины XX века следует отнести к постмодернизму. Однако существовали постмодернистские стили живописи, получившие более широкое распространение. Среди них анахронизм – направление, интерпретирующее искусство прошлого (рис. 1), минимализм, заключающийся в простоте, монохромности и единообразии форм (рис. 2), поп-арт, с вызовом изображающий предметы быта и известных личностей (рис. 3) [2].



Рисунок 1 – Картина К.М. Мариани



Рисунок 2 – Картина Н.д' Мариа



Рисунок 3 – Картина Э. Уорхола

Одно из основных направлений постмодернистской живописи – неоэкспрессионизм, зародилось в Германии. Неоэкспрессионизм был распространен во многих странах Европы, в каждой из них образовывались группы художников-неоэкспрессионистов, которые имели свои названия и особенности, а их картины выставлялись в лучших галереях мира.

Неоэкспрессионизм возник как реакция на концептуальное и минималистичное искусство в конце 1970-х годов и доминировал на арт-рынке вплоть до середины 1980-х. Этот стиль отвергал утонченный подход к искусству, стремился к изображению подлинных эмоций с помощью необработанных материалов и кричащих цветов. Неоэкспрессионизм заимствовал и сочетал в себе элементы множества более ранних стилей живописи. Среди них: кубизм, фовизм, экспрессионизм, маньеризм, сюрреализм.

Картинам неоэкспрессионистов был свойственен отказ от традиционных стандартов композиции и представление объектов в примитивистской манере, а также двойственный эмоциональный тон [3].

Наиболее значимый вклад в развитие неоэкспрессионистского искусства внесло оформившееся в начале 1980-х годов в Германии движение «Новые Дикие» («Neue Wilde»). Художники этого движения в своих работах часто прибегали к эстетическому шоку, противопоставляли себя гиперреализму и концептуализму, использовали множество знаков. Их выставка в Берлине в 1982 году призывала взглянуть в прошлое из эпохи постмодерна, избавиться от ограничений в создании и восприятии искусства последних десяти лет [4].

Участником выставки «Дух времени» в Берлине в 1982 году был ярчайший представитель немецкого постмодернизма, художник и теоретик Йозеф Бойс, чьи картины (рис. 4) стремятся выставлять сегодня все музеи современного искусства в мире, а инсталляции и перформансы до сих пор остаются предметами изучений и раздумий (Инсталляция «Сибирская симфония 1», перформанс «Как объяснить картины мертвому зайцу») [5].



Рисунок 4 – Картина Й. Бойса

Одним из основоположников движения «Новые Дикие» был Георг Базелиц. Фирменным стилем художника были картины, перевернутые вверх ногами – таким образом Базелиц хотел дестабилизировать зрителя и заставить его взглянуть на привычные вещи «под другим углом» (рис. 5) [6].



Рисунок 5 – Картина Г. Базелица

Помимо вышеупомянутых художников, в состав «Новых Диких» входили еще более десяти немецких творцов.

В период национал-социализма Германия утратила свой модернистский контекст, с присущими немецкой живописи экспрессионизмом и абстракционизмом, лишилась культурной преемственности. Поэтому основная заслуга «Новых Диких» заключается в том, что они смогли вернуть утраченную в послевоенный период славу европейской живописи, обратившись к живописному наследию и дав новую жизнь немецкому экспрессионизму и абстракционизму.

За бумом неоэкспрессионизма последовало его стремительное падение по причинам несоответствия философии художников этого направления новым реалиям и моральным устоям общества. Однако можно

с уверенностью утверждать, что феномен «Новых Диких» – одно из самых эпохальных событий культуры XX века.

Список использованных источников:

1. Никольская Т. Авангард и окрестности. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 320 с. – ISBN 5-89059-010-3.

2. Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры Архивная копия от 15 июня 2013 на Wayback Machine // Введение в культурологию. Курс лекций Архивная копия от 12 июня 2013 на Wayback Machine / Под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова. – СПб.: СПбГУ, 2003. – С. 125–130

3. Michael Klant (Hrsg.): Kunst in Bewegung Hatje Cantz, 2004, ISBN 3-7757-1433-2 (PDF-Datei Архивная копия от 23 сентября 2020 на Wayback Machine, Leseproben zu Filmbeiträgen zur Kunst der Gegenwart).

4. Валерий Рублев. Немецкая художественная группа “Новые Дикие” [Электронный ресурс] Режим доступа 23.10 2022: <https://yavarda.ru/neueuwilde.html>

5. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.

6. Базелиц / М. Н. Соколов // Анкилоз – Банка. – М.: Большая российская энциклопедия, 2005. – С. 650. – (Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов; 2004–2017, т. 2). – ISBN 5-85270-330-3.

© Данилина А.А., Морозова Е.В., 2022

УДК 004.9

**ПРИМЕНЕНИЕ 3D-МОДЕЛИРОВАНИЯ
ДЛЯ СОЗДАНИЯ ВИРТУАЛЬНЫХ
ВЫСТАВОЧНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ**

Данилина А.А., Груздева М.А., Груздев А.Е.

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

Прототипы современных музеев появились еще в античные времена. С течением времени они подверглись множествам изменений, однако буквально до недавнего времени концепция музея, как места для сбора, хранения и изучения памятников истории и культуры оставалась неизменной.

В Британском музее в Лондоне (открыт в 1753 году), который является первым публичным музеем нового типа, и во многих других музеях того временного периода расположение экспонатов в залах было произвольным, отсутствовал этикетаж и пояснительный лекционный материал. Такая политика организации выставочного пространства не

способствовала возникновению интереса посетителей и повторным посещениям музея.

В наши дни происходят кардинальные перемены в построении музейного пространства: наряду с научно-исследовательской функцией важную роль стала играть клиентоориентированность, способность поддерживать интерес у постоянных посетителей музея. В условиях конкурентной борьбы за посетителя, многие музеи мира прибегли к использованию информационных технологий для интеграции новых методов формирования музейных экспозиций.

В эпоху ограничений, связанных с пандемией COVID-19, запрос на использование информационных технологий в духовной сфере общества значительно возрос. Рост запроса может активизировать цифровизацию выставочной и музейной сферы.

Данная работа рассматривает потенциальные методы применения 3D-технологий в экспозиционной деятельности на примере организации виртуальной выставочной экспозиции Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства.

Виртуальные музеи появились еще до популяризации Интернета и его массового использования. Пионеры off-line виртуальных выставок (Виртуальный музей Apple (1992 год), Виртуальный музей Гуггенхайма (1999 год)) использовали для распространения CD-ROM и почтовую рассылку, что сделало данные музеи доступными всему миру еще до появления веб-браузеров.

Первые онлайн-музеи, такие как Виртуальный музей вычислительной техники (1994 год), Художественный музей Линь Синь Синь (1994 год), Музей естественной истории округа Лос-Анджелес (1998 год), хоть и имели значительные ограничения из-за медленной пропускной способности веб-страниц и несовершенств мультимедийных технологий, но стали значимыми источниками информации в Интернете и заложили фундамент для инновационного развития и совершенствования как виртуальных выставок, так и Интернета в целом.

Тенденция цифровизации музейно-выставочной сферы отчетливо прослеживается на примере сайтов крупнейших музеев и галерей мира, на которых в большинстве случаев есть раздел с виртуальной выставкой, сделанной, как правило, по постоянной экспозиции музея.

На данный момент у Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства отсутствует платформа виртуальной выставки, поэтому был проведен сравнительный анализ широко распространенных и менее популярных технологий создания виртуальных экспозиций в мировой практике, которые в потенциале лучше всего подошли бы специфике данного музея.

Чаще всего технологии и платформы создания виртуальных выставок, используемые музеями, не имеют разительных отличий, однако встречаются различия в дизайне интерфейса.

Наиболее распространенный вид интерфейса музеям предоставляет проект Google «Google Arts&Culture» и технология Google Street View, которая ранее использовалась для панорамного просмотра улиц городов мира в сервисе Google Maps. Участниками проекта «Google Arts&Culture» являются такие галереи и музеи, как Государственная Третьяковская галерея, Музей Акрополя, Галерея Уффици, Музей Ван Гога, Метрополитен-музей, Британский музей и многие другие. Интерфейс данного сервиса довольно прост и интуитивен: передвижение по залам осуществляется с помощью нажатия курсора по разным областям панорамы, в правом нижнем углу имеются две клавиши приближения и отдаления, внизу находится окно с экспонатами музея, при нажатии которого пользователя переносит к выбранному экспонату, и о нем дается краткая справка [1]. Недостаток данного сервиса заключается в отсутствии более подробной информации об экспонатах, у многих экспонатов справочная информация отсутствует вовсе; также зачастую качество изображения панорам оставляет желать лучшего. В случае Музея декоративно-прикладного искусства, проблема качества изображения может стать критической, так как многие экспонаты музея имеют небольшой размер и мелкую детализацию (рис. 1).



Рисунок 1 – Интерфейс Google Arts&Culture

Сервис компании Matterport встречается в разы реже, чем «Google Arts&Culture». Изначально Matterport специализировался на создании рекламных 3D-туров по отелям мира и недвижимости на продажу. Сейчас же их сервис все чаще используется в проектировании архитектурных объектов и инженерии. Театр-музей Сальвадора Дали в Испании воспользовался платформой Matterport для создания виртуальной экспозиции. Интерфейс мало отличается от сервиса Google, однако по качеству, детализации изображения и справочному материалу Matterport превосходит Google. Таблички с информацией об экспонате встроены прямо в окно с панорамой и появляются при нажатии на них курсором [2]. Также сервис Matterport дает 3D-проекцию здания с положением выставочных залов относительно друг друга [3]. К недостаткам можно отнести относительно высокую стоимость услуг компании. Данный сервис хорошо бы подошел Всероссийскому музею декоративно-прикладного искусства, так как смог бы наиболее детально передать внешний вид экспонатов небольшого размера (рис. 2, 3).



Рисунок 2 – Интерфейс Matterport



Рисунок 3 – 3D-проекция Театра-музея Сальвадора Дали

В последние годы многие бренды обуви, одежды и аксессуаров все больше обращаются к съемке своих товаров в 3D-проекции, которая позволяет покупателю рассмотреть товар со всех ракурсов. 3D-проекция предмета создается путем вращения камеры вокруг объекта или вращения объекта на 360° и последовательных его снимков, которые обрабатываются в приложении Adobe Camera Raw. Данный метод съемки мог бы стать альтернативой панорамным виртуальным выставкам: экспонаты Музея декоративно-прикладного искусства можно отснять формате 360° и создать виртуальную версию каждого предмета, который можно будет рассмотреть со всех сторон. К недостаткам данного метода можно отнести искажение камерой мелких деталей и масштаба объекта. Также съемка одного предмета занимает длительный период времени.

Таким образом, можно подвести итог данного анализа. Информационные технологии все больше интегрируются в духовную сферу жизни людей, в их числе 3D-технологии, которые имеют колоссальный потенциал быть использованными в выставочной деятельности.

Так как 3D-технологии еще недостаточно широко распространены в организации выставок, необходимо ответственно подходить к выбору той или иной технологии в соответствии с бюджетом, масштабом и спецификой конкретной выставки или музея.

3D-технологии в выставочной деятельности потенциально могут облегчить доступ к экспозициям не только людям в условиях пандемии, но и гражданам с ограниченными возможностями, а также жителям труднодоступных населенных пунктов.

Список использованных источников:

1. Miller Gavin, Hoffert Eric, Chen Shenchan Eric, Patterson Elizabeth, Blackletter Dean, Rubin Steve. "The virtual museum: Interactive 3D navigation of a multimedia database." *Journal of Visualization and Computer Animation*, 1992, Part 3, pp. 183.

2. Развитие сайтов научных музеев: тематические исследования. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://medium.com/@mattolder/science - museum-case-study-514afee80ede>

3. Google Art Project: Street view technology added to museums. . [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artsandculture.google.com>.

4. The latest news and updates on Daily News & Analysis. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.dnaindia.com/pune/report-love-visiting-museums-they-are-just-a-click-away-1970395>.

© Данилина А.А., Груздева М.А., Груздев А.Е., 2022

УДК 745. 49: [658.512.2]

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕХНИКИ ТАФТИНГА ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ КОВРОВ

Данилина А.А., Морозова Е.В.

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

Слово тафтинг в переводе с английского означает «стегать пучками», что объясняет суть технологии («tuft» переводится на русский как «пучок»). Рисунок не ткут, а создают при помощи прокалывания материала сразу несколькими нитями. То есть на основу «стегают» (плотный холст или жесткую сетку), наносится рисунок не одиночной нитью, а пучками. Эта техника известна еще с XVII века.

С обратной стороны ворс приклеивают, а затем крепят на подложку, например, латекс.

На полотне в процессе стежки образуется большое количество петель, которые разрезают или оставляют целыми, получая петельный узор. Комбинируя петли и стриженный ворс можно создавать оригинальные орнаменты. Техника тафтинга, чаще всего используется при проектировании ковров. Существует машинный и ручной тафтинг.

Машинный тафтинг. Изобретателем машинного тафтинга считается американец Коббл. Инженер по образованию он изобрел станок, закрепляющий скрученные пучки пряжи на основе. Станок для этого способа похож на швейную машинку и механизм работы наиболее приближен к швейной машине. Машина, оснащенная множеством игл и крючков, работала быстро и четко, чем перевернуло ковроткачество, превратив его в индустрию. Ковры в этой технике стали дешевы и доступны. А ручной тафтинг как существовал до изобретения машины, так и продолжает существовать.

Ручной тафтинг. Пряжу для тафтинга продевают в специальный пневматический инструмент, похожий на пистолет, и с изнанки пробивают через основу (рис. 1). Для закрепления стежков с обратной стороны используют латекс. Закрывают подкладкой из хлопка. Это способ распространен на Востоке и сегодня.



Рисунок 1 – Аппарат для ручного тафтинга.

Основными преимуществами технологии ручного тафтинга являются безграничные возможности использования. При помощи ручного тафтинга можно формировать любые формы, использовать любой материал, создавать рисунки любой сложности и любых размеров, например, можно набить объемный портрет или соединять детали разных ковров и делать вставки из других материалов – кожи, металла, дерева, декоративных кристаллов и прочее.

Основными материалами для ковров являются шерсть, акрил, бамбуковое и хлопковое волокно, вискоза, полипропилен. Иногда материалы комбинируют. Используют нити разной толщины. Путем барельефной и скругленной художественной стрижки, разновысотного ворса достигают 3D-эффекта – получают так называемые скульптурные, рельефные ковры. Высота ворса варьируется в диапазоне от 5 до 45 мм.

Для основы используют:

1. Джут (экологичный и безопасный материал) Ковры на основе этого материала подходят для размещения в спальнях, детских комнатах, гостиных. Синтетический джут более износостойчивый. Ковры на его основе часто располагают в офисах. Они водоотталкивающие, препятствуют появлению плесени, грибков.

2. Войлок. Такая основа поглощает шумы, сохраняет тепло и не боится влаги.

3. Резина. Покрытия на резиновой основе размещают в кинотеатрах, гостиницах, торговых центрах, где проходит большой поток людей. За ними легко ухаживать и, кроме того, они еще и износостойкие.

Виды стрижки тафтингового ковра. Традиционно используют следующие виды стрижки ковра: барельефную (рис. 2), скругленную, скругленную на ворсе разной высоты, П-образную, пограничную.

Фигурная стрижка делает из однотонного тафтингового ковра рельефный, и значительно обогащает восприятие. Однако такое разделение на виды стрижки достаточно условно, так как в процессе формирования орнамента часто комбинировать несколько видов стрижки.



Рисунок 2 – Барельефная стрижка.

При проектировании тафтингового ковра часто прибегают к методу аппликации, то есть соединению нескольких резаных деталей ковра на одной подложке. Таким образом можно получить разнообразные формы

изделия. В этой технике возможно использование готовых ковровых покрытий сектора масс-маркет, что значительно удешевляет конечную стоимость продукта.

Таким образом, техника тафтинга значительно удешевляет производство ковров при этом конечный продукт, может быть как высокохудожественным предметом декоративно-прикладного искусства, так и успешно работать в секторе масс-маркета.

Список использованных источников:

1. Техника создания ковриков - тафтинг // tufting: [Электронный ресурс]- 12.10.2022- Режим доступа: <https://dzen.ru/media/ayorugs/tehnika-sozdaniia-kovrikov-tafting--tufting-624f1b1083e5fd77474abcae>

2. Что такое тафтинговые ковры: преимущества и отличия. [Электронный ресурс]- 2.10.2022- Режим доступа: <https://kover-russia.ru/blog/chto-takoe-taftingovye-kovry-preimushchestva-i-otlichiya/>

3. Особенности технологии вышивки тафтинг. [Электронный ресурс]- 17.10.2022- Режим доступа: <https://fabrika-poshiva.su/stati/osobennosti-tehnologii-vyshivki-tafting.html>

© Данилина А.А., Морозова Е.В., 2022

УДК 655:003.07

КИНЕТИЧЕСКАЯ ТИПОГРАФИКА В WEB-ДИЗАЙНЕ

Демьянова М.В.

Научный руководитель Козырева Л.К.

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

Сегодня анимация привычна для web-дизайна, но чаще она используется для иллюстрированной графики, элементов пользовательского интерфейса и переходов между страницами [3]. В связи с этим кинетическая типографика становится хорошим решением, которое будет привлекать внимание аудитории даже при использовании простых анимаций (например, круговое вращение или прокрутка «бегущей строки»). Такие мелкие штрихи позволяют типографике занять центральное место, сделать акцент на текст с важной информацией, при этом не перегружая читателя визуальным «шумом».

Кинетическая типографика является распространенным способом решения задач в современной культуре анимационного дизайна. Данная техника решает сразу несколько задач.

Во-первых, посредством анимационного текста дизайнер может расставлять акценты, выделять ключевые информационные моменты и, тем самым, поддерживать внимание пользователей на том, что важно.

Во-вторых, анимация привлекает внимание, хорошо запоминается. Небольшие анимированные элементы, как правило, естественно вписываются в дизайн сайта и улучшают опыт взаимодействия с ним, делают страницы удобнее и понятнее [1, с. 432].

В-третьих, анимированный текст обладает огромным потенциалом эмоционального воздействия на зрителя. Движущиеся буквы стирают грань между негативным пространством и текстом, устанавливая связь с аудиторией. Самой главной целью при этом является упрощение всего сложного и использование эмоционального аспекта при изложении информации на сайте. Как только web-сайт вызывает благоприятные эмоции то, как следствие, он становится посещаемым и вызывает доверие. Безэмоциональность сводит сайт к заурядным и не является конкурентоспособным [2, с. 27].

Чтобы сайт вызывал интерес аудитории, он должен учитывать современные тренды web-дизайна, технологические решения, пользовательские предпочтения и ожидания.

Первый экран – это то, что сразу видит пользователь сайта. Согласно статистике, 80% времени посетители web-ресурса уделяют первому экрану [4].

Кинетическая типографика позволяет самому сообщению брать на себя роль первого впечатления, вовлекая зрителя в главную тему определенного сайта. Хороший пример использования анимированного текста на первом экране – сайт студии «Ouat» (рис. 1). При открытии сайта пользователя привлекает не только анимированный заголовок, но и интерактив – возможность взаимодействовать с текстом при наведении курсора на слова.



Рисунок 1 – Первый экран сайта студии «Ouat»

Огромную роль кинетическая типографика играет в разработке логотипов, которые также часто видны на первом экране сайта. Анимированные логотипы, которые представляют бренд, производят больший эффект на зрителя, чем статичные изображения. Хороший пример такого логотипа – сайт от бренда Каума «Stories» (рис. 2).



Рисунок 2 – Анимированный логотип «Stories»

На сайтах движущийся текст может появляться несколькими способами: автоматическая анимация (воспроизводится самостоятельно, без воздействия пользователя), скроллинг (воспроизводится при прокрутке сайта), интерактивная анимация (при наведении курсора).

Скроллинг – это наиболее распространенный тип взаимодействия со страницей, дающий пользователю возможность постоянно получать анимированную обратную связь [5]. Возможности прокрутки становятся все больше и уникальнее. Отличным примером служит сайт от студии «UNCANNY VALLEY». С помощью средств кинетической типографики страницы данного сайта превращаются в целые живые миры, вовлекая читателя в пространство web-ресурса (рис. 3).



Рисунок 3 – Сайт «UNCANNY VALLEY STUDIO»

Большую популярность набирает использование микровзаимодействий. Дизайнеры все чаще создают надписи, которые двигаются, смещаются или реагируют на наведение курсора. Эти осознанные взаимодействия со страницей заставляют пользователя задержать внимание на данном информационном блоке. Более интерактивный богатый опыт взаимодействия создает новые впечатления, которые заставляют аудиторию чувствовать себя исследователями, активно перемещающимися по странице, чтобы раскрыть ее секреты [5].

Анимируя текст, важно учитывать, как и где пользователи будут его читать (некоторые анимированные элементы, например, видео, могут отображаться не на всех мобильных устройствах). Необходимо принимать меры, чтобы кинетическая типографика, неспособная адаптироваться под все устройства, могла донести до пользователя необходимое сообщение. По этой причине многие текстовые анимации часто начинаются с четких, легко различимых надписей. Движущийся текст запускается после задержки или при взаимодействии с потребителем.

Также при разработке кинетической типографики в web-дизайне необходимо уделять большое внимание скорости анимации. Текст должен быть понятен и легко читабелен при движении. В этом большую помощь оказывает пользовательское тестирование.

Таким образом, применение кинетической типографики в web-дизайне не только создает уникальный стиль сайта, но и выполняет важные функциональные задачи – привлечение внимания аудитории, перемещение пользователя по сайту посредством расстановки нужных акцентов, вовлечение пользователя в пространство сайта с помощью эмоционального аспекта.

Список использованных источников:

1. Гольчевский Ю.В. Подходы к проектированию и разработке современного корпоративного web-ресурса–CYBERLENINKA, 2020– 432 с.
2. Назарова О.М., Сайфетдинова К.М., Семинская Э.С., Воздействие графических элементов дизайна web сайта на эмоциональную сферу потенциальных покупателей – CYBERLENINKA, 2020. – 27 с.

3. 9 инновационных трендов в веб-дизайне на 2022 год [Электронный ресурс]. – Magwai. – 2022. – URL: <https://vc.ru/design/346411-9-innovacionnyh-trendov-v-veb-dizayne-na-2022-god>

4. Сирвида-Льорентэ С., Лендинг: идеальный первый экран [Электронный ресурс]. – GeekBrains. – 2022. – URL: https://gb.ru/posts/landing_first_screen_tips

5. Тренды в веб-дизайне [Электронный ресурс]. – Cossa. – 2022. – URL: <https://www.cossa.ru/magwai/299343/>

© Демьянова М.В., 2022

УДК 7.021

БРЕНДИНГ КАК МЕХАНИЗМ РАЗВИТИЯ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА

Дмитриева А.Р., Мыскова О.В.

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

На сегодняшний день брендинг является одним из эффективнейших механизмов продвижения выставочной деятельности. Понятие брендинг подразумевает под собой процесс последовательного создания популярного бренда среди своей целевой аудитории [1]. Совокупность концептуального оформления экспозиций, навигации, каталогов и брошюр, а также рекламных носителей благоприятно сказывается на привлечении внимания потенциальных потребителей.

В настоящий момент в культурной сфере формируются новые условия взаимодействия искусства с социумом. Выставочная деятельность является неотъемлемой частью культуры, так как она выстраивает связь между социумом и искусством, влияет на формирование духовных ценностей человека, формирует мнение личности о тех или иных событиях, происходящих вокруг нее, а также отображает уровень образованности населения государства в целом [2]. Понятие выставочная деятельность трактуется как направление музейной деятельности, позволяющее дать импульс к развитию и использованию коллекций предметов искусства.

Посещение выставки для личности – это приобретение новых знаний о искусстве и мире, обмен знаниями с единомышленниками, возможность завести новые полезные знакомства. Для автора работ, представляемых на всеобщее обозрение, выставка становится способом заявить о себе и своём представлении о мире, а также затронуть глобальные и узконаправленные проблемы человечества. Таким образом, выставочная деятельность подразумевает следующие функции: духовную, художественную, образовательную, а также социально-экономическую.

Однако следует учитывать неустанно развивающийся прогресс в сфере бренд-менеджмента. Исходя из данного факта, можно сделать вывод – ни одна выставка не может существовать без правильно налаженной коммуникации с аудиторией. Существует множество способов и приемов, при помощи которых можно взаимодействовать и привлекать аудиторию к тому или иному арт-проекту. В качестве примера рассмотрим Третьяковскую галерею. Первым шагом к увеличению посещаемости галереи стала смена айдентики (рис. 1). Обновленная айдентика отражает тонкую грань между многолетней богатой историей галереи и ее новым витком развития в условиях современного искусства [3].



Рисунок 1 – Логотип Третьяковской галереи до и после смены [3]

Следующим предприимчивым шагом стало развитие электронных каналов. Были разработаны и выпущены в свет различные интерактивные приложения для смартфонов, например, «Пейзаж. Арт-конструктор Третьяковской галереи» (рис. 2). Его суть заключается в создании индивидуального пейзажа, используя фрагменты картин русского художника Ф. Матвеева [3].



Рисунок 2 – Визуальная концепция мобильного приложения «Пейзаж. Арт-конструктор Третьяковской галереи» [3]

Также были разработаны и другие приложения: «Натюрморт. Арт-конструктор Третьяковской галереи», книги Третьяковской галереи (библиотека книг, выпущенных Третьяковской галереей), Третьяковская галерея за 3 часа (аудиогид) и многие другие.

Данный вид интерактивного взаимодействия с аудиторией позволяет выполнять образовательную и духовно-просветительскую функцию.

Таким образом, можно подвести итог: в 2015 году посещение выставки составляло – 1625825 человек [4], однако же, после смены логотипа количество посетителей возросло до 2023000 человек, а собственный доход музея вырос до 58,9% в 2017 году [5], а в 2019 году количество посетителей превысило количество в 2500000 человек [6].

Также нельзя не отметить необычное решение фирменного стиля Московского музея дизайна. Музей представляет собой выставочно-образовательную платформу для людей разных возрастных групп. Это первое выставочное пространство, посвященное дизайну. Привлечение внимания аудитории ведётся не только путём сбора и изучения наследия дизайна, но и возможностью воплощения самых ярких и смелых решений.

Фирменный стиль (рис. 3) для музея был разработан голландской компанией Lava [3]. Главной задумкой стало отображение мотивов советского хрусталя, что является данью уважения прошлому. Также, прослеживается отсылка к структурной сетке ДНК, что символизирует постоянное развитие и эволюцию дизайна, искусства и человечества в целом.



Рисунок 3 – Фирменный стиль Московского музея дизайна [3]

Руководство Московского музея дизайна занимаются разработкой мобильного выставочного зала. По задумке – это переоборудованный автобус, в котором будут представлены работы современных художников. Для этой непростой работы руководство музея привлекают дизайнеров из разных уголков страны. Проявить себя может каждый желающий. В специально разработанных программах будут представлены [7]:

лекции и мастер-классы под открытым небом и в мобильном пространстве;

просветительские мероприятия для школьников и для людей с ограниченными возможностями;

мультимедийные версии выставок музея.

Благодаря такому решению, Московский музей дизайна заявляет о себе, становится узнаваемым, взаимодействует с разными социальными группами, а также распространяет доступность культурного просвещения.

На текущий момент бренд-менеджмент стал неотъемлемой частью продвижения выставок и вовлечения людей в искусство. Разработка медиаресурсов позволяет стереть рамки в приобретении знаний и духовных ценностей. Целостное визуальное оформление позволяет человеку формировать хорошее впечатление о выставке и авторе, вызывает интерес и привлекает новую публику.

Список использованных источников:

1. Записки маркетолога. Энциклопедия маркетинга [Электронный ресурс] // Notes of a marketer. Guide of Marketing. – Чернозубенко Павел Евгеньевич, 2005-2022. – URL: <https://www.marketch.ru> (дата обращения 02.11.2022)

2. Л.М. Хуторова, А.Д. Мокрополова, В.В. Пашкин. Создание музейной выставки: Методическое пособие. – Казань: Национальный музей Республики Татарстан, 2018.

3. Dreambrand.studio. Брендинг музеев – Россия. [Электронный ресурс]. – Ирина Борард, 2018. – URL: <https://medium.com/@DREAMBRAND> (дата обращения 02.11.2022)

4. Государственная Третьяковская галерея. Итоги 2015 года [Электронный ресурс] // Tretyakov Gallery. – Москва, 2022. – URL: <https://www.tretyakovgallery.ru> (дата обращения 02.11.2022)

5. Государственная Третьяковская галерея. Итоги 2017 года [Электронный ресурс] // Tretyakov Gallery. – Москва, 2022. – URL: <https://www.tretyakovgallery.ru> (дата обращения 02.11.2022)

6. Государственная Третьяковская галерея. Итоги 2019 года [Электронный ресурс] // Tretyakov Gallery. – Москва, 2022. – URL: <https://www.tretyakovgallery.ru> (дата обращения 02.11.2022)

7. Московский музей дизайна. [Электронный ресурс] // Moscow Design Museum. – Москва, 2022. – URL: <https://moscowdesignmuseum.ru> (дата обращения 03.11.2022)

© Дмитриева А.Р., Мыскова О.В., 2022

УДК 74

СОЮЗ ДИЗАЙНА И ДИАГРАММ ВОРОНОГО, СПАСШИЙ МИЛЛИОНЫ ЖИЗНЕЙ

Долинская О.В.

Научный руководитель Пушкарев А.Г.

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

«Поистине, искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им» – прекрасные слова Альбрехта Дюрера. Да, природа – это уникальный дизайн, неповторимый источник для вдохновения! Это – часто встречающийся узор, на который мы редко иногда обращаем внимание, способен спасти жизни при взаимодействии с визуальным дизайном, графикой, искусством. А ведь все эти структуры созданы с помощью популярной во многих областях диаграммы Вороного. Узоры высохшей почвы, крылья стрекозы, всем знакомые пятна жирафа или прожилки зеленого листа – эти, казалось бы, привычные вещи на самом деле являются результатом сложных, многофакторных процессов.

Обращая внимание на долгую историю взаимодействия природы, и искусства, мы видим, что графический дизайн важен во всем. Среди перспективных инструментов – диаграммы Вороного, названные в честь их создателя, Георгия Феодосьевича Вороного, русского математика, члена Петербургской академии наук. Диаграммы Вороного просты, но обладают невероятными свойствами, которые встречаются повсюду в природе, от микроскопических клеток в луковой шелухе до мышечных волокон, органической структуры в клетках, и нашли применение в самых разных областях, от картографии, биологии, астрофизики, эпидемиологии,

геометрии, вычислительной химии, авиации, сжатии данных, экологии, информатики, статистики, археологии, вплоть до архитектуры, кино, дизайна, графики и искусства. Да, наконец, робот-пылесос, огибая препятствия в комнате, движется по границам ячеек диаграммы Вороного! Лично мой любимый объект – головки чеснока в разрезе, яркий пример диаграмм Вороного.

Особое внимание хочу уделить применению диаграмм Вороного в картографии для очерчивания границ регионов и дальнейшего анализа на их основе, наглядно иллюстрирование с помощью раскрашивания. С помощью соединения диаграмм Вороного и искусства, специалисты творческих профессий – архитекторы, дизайнеры, скульпторы и художники – получили больше свободы в создании таких сложных форм.

«Диаграмма Вороного конечного множества точек S на плоскости представляет такое разбиение плоскости, при котором каждая область этого разбиения образует множество точек, более близких к одному из элементов множества S , чем к любому другому элементу множества». На самом деле не так страшно, как прописано в учебнике: представим себе несколько магазинов или аптек, разбросанных по местности; в какую аптеку пойдете? Естественно, в ближайшую к вам. В данном случае аптеки – это генераторы диаграммы Вороного, а ячейка диаграммы – это все те точки, откуда ближе бежать к данной аптеке, чем к какой-нибудь другой. Другими словами, вся область, заключенная в ячейку, находится ближе всего к точке в ячейке, чем к любой другой точке.

Что же есть такого интересного и уникального в этой диаграмме? Да, его используют в архитектуре, дизайне интерьера, промышленном дизайне. Диаграммы Вороного полезны тем, что они формируют эффективные формы: они полностью мозаичны на плоскости и, следовательно, используют все пространство. Это уникальный и никогда не стареющий тренд, неповторимая графика! Каждый раз добавляется некий шарм, загадочность в проект, будь то офисное здание, стадион, или просто, некая люстра в небольшой комнате.

Но, что общего между диаграммами Вороного и водой, которую мы каждый день пьем? Что общего между диаграммами Вороного и гигиеной, и как она способно соединить в себе графику и спасение?

Диаграммы Воронова сумела спасти жизни огромного мегаполиса, а возможно и целой страны! Давайте отправимся в 1854 год, Англия, Лондон, окрестности улицы Брод-стрит лондонского района Сохо. В 1851 население Лондона составляло около 2,5 миллиона. В середине XIX века Лондон становится одним из первых современных городов в мире, но не имея системы вывоза мусора, чистой воды, канализации, он быстро превращается в идеальное место для возникновения страшной болезни. Перед холерой оказались не властны все ученые и врачи, однако эпидемия стала той самой

силой, которая изменила науку, города и современный мир, конечно же, соединив визуальный и информационный дизайн.

Шел 1854 год. Болезнь распространялась с молниеносной быстротой. Многие из тех, кто утром проснулся в добром здравии, к вечеру уже были мертвы. Лечения против холеры в то время не знали. На одной из улиц Лондона было зарегистрировано 500 смертей от холеры всего лишь за 10 дней! Чтобы остановить безжалостную болезнь, нужно было предпринимать срочные действия. Это была самая страшная болезнь века, и причина ее оставалась неизвестной.

Доктор Джон Сноу, начал активно помогать городу. Он очень скоро понял, что, вероятно, условия жизни оказывают прямое влияние на здоровье. Созданная им карта, соединявшая в себе диаграмму Вороного, визуальный и информационный дизайн, гениальна: каждая линия на доме, где жили лондонцы, – это смерть человека. Он добавлял очередную линию, чтобы показать, сколько людей умерло в каждом районе. Он хотел доказать, что вода из водокачки была причиной их смерти. Карта доктора – одно из первых применений диаграмм Вороного и информационного дизайна. Изучить вспышку холеры на Брод-стрит в 1854 г. в Сохо, Англия, он показал разницу между районами на карте центрального Лондона.

Согласно карте, все жители домохозяйств, попавшие в печальную статистику, брали воду из одного колодца. Выяснилось, что в колодец попали сточные воды. Его закрыли и постепенно вспышка холеры сошла на нет. Так визуализация на карте помогла уберечь жизни людей во времена, когда о существовании бактерий еще никто не знал.

Информационный дизайн – это представление информации таким образом, чтобы способствовать эффективному и действенному пониманию информации. Этот термин стал использоваться для обозначения конкретной области графического дизайна, связанной с эффективным отображением информации, а не просто привлекательным или художественным выражением. Информационный дизайн тесно связан с областью визуализации данных и часто преподается в рамках курсов графического дизайна. Широкое применение информационного дизайна, а также его тесная связь с другими областями дизайна и коммуникационных практик, создали некоторое совпадение в определениях коммуникационного дизайна, визуализации данных, графики и информационной архитектуры.

Пер Моллеруп, датский дизайнер, ученый и писатель, говорил, что информационный дизайн – это объяснение. Он объясняет факты вселенной и ведет к знаниям и осознанным действиям.

Простота – основная проблема в информационном дизайне. Цель – это ясность и понимание. Упрощение сообщений может означать количественное сокращение, но не ограничивается этим. Иногда больше информации означает больше ясности.

Большая часть новых карт, появляющихся сегодня, создаются не правительственными учреждениями или географическими обществами и ассоциациями, а обычными людьми из всех слоев общества. Пользователи таких сервисов виртуального глобуса, как Google Earth, быстро и легко создают новые тематические карты, где соединяют визуальный дизайн и основу диаграмм Вороного.

В заключении, интересно задать вопрос: доктор Джон Сноу – это дизайнер? Джон Сноу хорошо известен своим исследованием вспышки холеры в Лондоне и использованием карты, чтобы проиллюстрировать местонахождение смертей возле общественного источника воды на Брод-стрит. Так называемая «карта-призрак» упоминается как своего рода переломный момент в истории эпидемиологии и в некоторой степени также в информационном, визуальном дизайне и ГИС. Высокий статус этой работы привел к исследованию многих дизайнеров и научных деятелей. Сноу, возможно, понял, что точечная карта будет полезной иллюстрацией для его отчета перед комитетами и для его собственной книги. Первое издание книги о способах передачи холеры, опубликованное в 1849 г., не содержало карт, была лишь таблица. Позднее, к 1854 году, Сноу использует карту, соединявшую в себе информационный дизайн и диаграммы Вороного, которая позднее убедила Сноу в ценности карты как иллюстрации.

В заключении, хочу отметить, что кроме Джона Сноу были и другие врачи Лондона. Но только один врач оказался способен мыслить логически и закономерно, попробовать использовать графический дизайн в науке.

История показывает, что прогресс создают единицы, не стоит бояться, а нужно пробовать соединять дизайн и науку, к примеру, диаграммы Вороного! Это я и решила осуществить, создав с помощью диаграмм Вороного визуальную карту Республики Молдова на основе данных расположения населённых пунктов (рис. 1).



Рисунок 1 – Работа Долинской О.В. «Диаграммы Вороного и визуальный дизайн для карты Республики Молдова»

Список использованных источников:

1. Эдвард Тафти. Подача информации, 1990 год.
2. Эдвард Тафте. Визуальные объяснения: Образы и количества, Доказательства и повествование, 1997 год.
3. Пол Рэнд. Дизайн: форма и хаос, 244 страницы, 2021 год.
4. Маламед Конни. Тонкости визуального дизайна для профессионалов, 336 страниц, 2018 год.

5. Стивен Хеллер, Вероника Виен, Идеи, которые меняли графический дизайн, 216 страниц, 2020 год.

© Долинская О.В., 2022

УДК 391.2 (1), 7.03

СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ИМПЕРСКОГО СТИЛЯ

Донченко А.А., Гусова Д.Т., Джанибекия В.В.

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

Темой данной научно-исследовательской работы является «Современное прочтение имперского стиля». Модельеры обращаются к исторической одежде, моде прошлых лет и даже столетий, как к неиссякаемому источнику вдохновения. Джон Гальяно, достаточно известный дизайнер, часто заявлял во многих интервью, что мода прошлых веков является для него главной музой и темой вдохновения.

Актуальность темы влияния костюма эпохи наполеоновских достижений на создание современных модных коллекций обусловлена тем, что на сегодняшний день развитие способов проектирования одежды переживает влияние разнообразных проявлений концептуального феномена. Ориентирование современных модельеров на концептуальные формы искусства объясняется тем, что они предлагают возможность создания авторских коллекций модного костюма, содержащих ценность и смысл, и собственную дизайнерскую мысль [1]. Проблема состоит в том, что зачастую современные художники, дизайнеры, публицисты, режиссеры из-за недостаточной осведомленности в том или ином объекте исследования выпускаемого произведения допускают фактические исторические ошибки.

В процессе исследования были использованы научные труды М.Н. Мерцаловой, И.А. Бондаренко, Х. Дэвидсона. Стиль ампир в силу его относительной «не давности» изучен достаточно подробно.

Объектом исследования послужили элементы костюма в имперском стиле. Предметом исследования является интерпретация имперского стиля в дизайне одежды различными современными брендами. Данная работа была проделана посредством изучения научной литературы, а также создания собственной коллекции одежды.

Новым этапом в развитии стран Европы XIX века является Французская буржуазная революция 1789 года, значительные изменения происходят во многих областях жизни общества. Это выражается в усложнении социальной системы, обострении противоречий между слоями населения и стремительных темпах развития культуры, искусства и науки. Система быстрого экономического подъема во многих странах приняла

способ производства в стиле капитализма, пришедший на смену феодальному способу ведения экономики.

Благодаря классицизму и возвращению к античности и старине, мода начала подражать модным костюмам других эпох и стран в конце XVIII и в начале XIX веков. В различных жанрах искусства исследуемое мной направление царило долгое время, но вошло в моду лишь к концу XVIII века. Затем девушки начинают надевать струящиеся платья, которые так напоминали римские и греческие одежды.

Первые пятнадцать лет позапрошлого века Европа была похожа на военный лагерь. Влияние воинской атмосферы на все возможные сферы жизни было глобальным. В настоящее время в развитии мужской одежды наблюдаются две тенденции. Следовательно, с одной стороны, гражданская одежда упрощается из-за военных действий, с другой стороны, важность униформы возрастает [2]. Гражданская форма существовала и раньше – в XVIII веке чиновники во все времена носили специальный костюм, но только в начале XIX века эта форму уподобили военной форме.

Для бюрократического аппарата стран Европы было необходимо ношение определенных одежд, специально созданных для отдельных чиновнических кругов. Правительства городов европейских стран, в основном, опирались на бюрократию и армию. Значимость чиновников и солдат обозначалась, естественно определенной одеждой.

Любой женщине при упоминании Наполеона Бонапарта и Первой Французской Империи в первую очередь на ум приходит Жозефина, утонченная любовь императора. Благодаря ей мы знаем о существовании такого стиля, как амбир. Эпоха подарила миру платья с элегантным силуэтом с завышенной талией, который невозможно спутать ни с каким другим. На сегодняшний день имперский стиль переживает второе рождение, особенно это относится к женскому модному костюму.

В дамском наряде влияние амбирного образа отражается моментально. Во Франции это было связано с возникновением новой аристократии, образом жизни императора, который сам Наполеон разработал, с нормами и этикетом, который заимствуется различными европейскими королевскими дворами. Помимо этого, воскрешение изготовления дорогостоящих тканей и их повсеместное использование тоже влияют на перемены в дизайнерском решении женского костюма. Он утяжеляется, и в нем поэтапно возникает множество украшений.

Одежды людей, проживающих в городе, меняются в зависимости от профессии и социальной принадлежности того или иного гражданина: богатые аристократичные одежды крайне непохожи на крестьянские, а те, также непохожи на костюм студента или повара. Костюм жителя деревни радикально не схож с костюмом городского жителя.

Силуэт в стиле амбир снова был на подъеме в модных коллекциях осени 2016 года. Хотя его появление предшествует периоду Первой

французской империи (1804-1814 г.), от которого он получил свое название, он стал ассоциироваться с Жозефиной де Богарне, первой женой Наполеона Бонапарта (рис. 1). Во времена Жозефины платья в стиле ампир, которые привлекали внимание к груди, а не к талии, считались сексуальными из-за их легкой прозрачности. Их неоклассический стиль также отличал их от более утонченных дореволюционных излишеств в одежде [3, 4].



Рисунок 1 – Женские образы в стиле Ампир XIX века: а) Фирмин Массо. Императрица Жозефина. ок. 1812 г.; б) Владимир Лукич Боровиковский. Портрет Марии Лопухиной 1797 г.; в) Доминик Энгр Жан Огюст. Портрет мадемуазель Каролин Ривьер. 1806 г.

Этот силуэт, так хорошо известный поклонникам Джейн Остин, является чем-то вроде одержимости помешанного на истории дизайнера Джона Гальяно, который снова и снова возвращался к образу шекспировской девушки в безумно романтических коллекциях, напоминающих о прошлых годах. Александр Маккуин тоже экспериментировал со стилем [5].

При Гальяно каждая коллекция Dior представляла собой фантастическую смесь истории и поп-влияний. Его показы на взлетно-посадочной полосе были не презентациями одежды, а скорее сложными и театральными впечатлениями, похожими на просмотр живого спектакля или поход в кино. Модели прошли по взлетно-посадочной полосе в носимых предметах искусства, в том числе в радикальных головных уборах, созданных британским модистом Стивеном Джонсом, в окружении декораций большего размера, созданных из экзотических исследовательских поездок Гальяно. Он приравнял высокую моду к зрелищности так, как индустрия никогда раньше не видела.

Для своего второго показа Givenchy Couture Джон Гальяно вернулся к теме, которую он исследовал в своей выпускной коллекции 1984 года, Incroyables. Название относится к небольшой группе модных и гедонистичных представителей французской аристократии, которые пренебрегали условностями в период Директории. Платья Merveilleuses отличались талией в стиле ампир (вдохновленной классической культурой) и часто были сшиты из прозрачных материалов. В переосмыслениях Гальяно 1997 года они считаются в большей степени нижним бельем. Журнал Vogue пришел в восторг от дизайнерских «оборок неглиже для Givenchy».

Фильм «Эмма», снятый по роману Джейн Остин с Гвинет Пэлтроу в главной роли, вышел в прокат только после этого показа, но это сделало

коллекцию еще более привлекательной. В своем романтическом историзме это было очень похоже на Гальяно и совсем не похоже на Givenchy. Это была вторая и последняя коллекция от кутюр, которую дизайнер создал для дома, прежде чем заменить Джанфранко Ферре в Christian Dior.

Таким образом, стиль ампир является актуальным по сегодняшний день. Мягкость, женственность и универсальность – все то, к чему тяготеют женщины 21 века. В результате данного исследования мною была создана собственная коллекция одежды, вдохновленная эпохой ампира (рис. 2). Данная коллекция является подтверждением актуальности стиля.



Рисунок 2 – Фотосессия экспериментальной авторской коллекции Донченко А.А.

Источником для создания данной коллекции послужили элементы одежды и характерные особенности стиля Ампир XIX века. Источником вдохновения послужил образ прекрасной Жозефины. Это струящиеся легкие фасоны, оборки, А-образный силуэт, рукава-фонарики, ленты и нежный цветочный принт. Все эти элементы олицетворяют стиль «Ампир», характерный для Франции 19 века. Концептуальная идея коллекции – становление французской девушки от юной, ранимой и в то же время мятежной «девочки», носящей рейтузы, чепцы, заколки, до взрослой, решительной, серьезной натуры, выходящей в свет в полуоткрытых платьях и на каблуках. Образы выполнены из натуральных тканей. Также использованы рюши, кружева и тесьмы, так как они поднимают настроение, дарят покой и умиротворение, передают совершенство и чистоту души.

Список использованных источников:

1. 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
2. Брун В., Тильке М. Всеобщая история костюма от древности до Нового времени. - М.: Эксмо, 2007.
3. Власов В. Г. Ампир, или «стиль Империи» // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – СПб.: Азбука-Классика. Т. I, 2004. С. 219–229.
4. Миронова В. Летние платья в стиле ампир / В мой Мир // <http://beautifulyou.ru/content/articles/1513> [08.11.2010].
5. Горбачева Л. Поль Пуаре // Современная энциклопедия Аванта+. Мода и стиль. – М.: Аванта+, 2002. –С. 225-230.

© Донченко А.А., Гусова Д.Т., Джанибекян В.В., 2022

УДК 75.03

РАЗГОВОР О МЕТОДЕ ЯЗЫКОВОЙ КОНВЕРСИИ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Ду Шанждэ

Научный руководитель Воробьева Д.Н.

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

Прошло 500 лет с тех пор, как масляная живопись была завезена в Китай с Запада. Когда она используется в качестве материала для творчества, мы сталкиваемся с проблемой реконверсии китайских традиционных ресурсов в современную эпоху. Что с художественной точки зрения является наиболее важной чертой китайской масляной живописи – реализм. Здесь два смысла: дух реальности и форма реализма [1]. Но, в 1990-е годы ситуация господства реализма в мире ушла в прошлое (рис. 1), что согласуется с процессом диверсификации художественных концепций и практик, современная китайская масляная живопись перешла от подражания Западу к самотворчеству (рис. 2). Он отражает процесс перехода от мелкого к глубокому и избавления от быстрого успеха, то есть переход от присвоения традиционных китайских культурных символов к пониманию традиционной китайской философии. Например, художник перешел от простого заимствования традиционных визуальных элементов, таких как бронзовая посуда, фарфор и каллиграфия, к выражению своего понимания «Дао» через визуальный язык масляной живописи.



Рисунок 1 – 1953, Донг Сивень, Церемония основания Китайской Народной Республики, картина маслом, 230×405см



Рисунок 2 – 2017, Цзэн Фанжи, Тигр, картина маслом, 400×400см

Это исследование считает, что ключ к языковому преобразованию современной китайской масляной живописи заключается в понимании и применении «Би мо» (китайская транслитерация). В узком смысле язык масляной живописи – это метод применения и эстетическая ценность визуальных элементов, таких как композиция, форма и цвет, и это воплощение стиля художника [2]. Это уникальный элемент китайской живописи, он имеет три значения: одно относится к инструменту рисования (ручка и чернила), другое относится к форме китайской живописи, а третье

относится к методу самосовершенствования, пропагандируемому культурной элитой. В истории китайской живописи нет такой превосходной реалистической техники имитации, как у европейского Ренессанса, потому что культурные элиты, которые являются главными субъектами живописи, считают, что реализм не важен [3]. Китайская культурная элита очень рано начала заниматься живописью, и литераторы в лице Су Ши (китайский поэт, художник, государственный деятель Сун.) заложили теоретические основы «Би мо». При династии Юань был установлен стандарт оценки «Би мо». Это сильно отличается от реалистического искусства, созданного древнегреческими мастерами, подчеркивающими идейно-культурные атрибуты живописи (рис. 3).



Рисунок 3 – Южная династия Сун, Ма Юань, Весенний выезд для сочинения стихов (см. часть рисунка), чернила на бумаге, 30×302 см

Чтобы завершить трансформацию языка современной китайской масляной живописи, необходимо потренироваться как в технике, так и в личных качествах художника. Техника заключается в акценте на мазках. Метод рисования, похожий на каллиграфию, с упором на сохранение следов линий, дающий людям ощущение свободного течения, подобного воде. С точки зрения художественной грамотности мы должны переживать текущую жизнь и оставаться чувствительными. Больше читайте и больше думайте, глубоко понимайте мудрость традиционной китайской культуры, поэтому «Би мо» стали мостом между собственной жизнью и живописью. Как сказал Цзун Байхуа, «два персонажа не только представляют собой инструменты рисования и каллиграфии, но и представляют собой художественную сферу» [4].

Китайское понятие «Би мо» может соответствовать светотени масляной живописи, толщине фактуры, приоритету мазков. Красота масляной живописи исходит из гармонии различных элементов живописи. Это динамический баланс. Например, когда я обсуждаю серию картин маслом «Время летит» (рис. 4) с точки зрения языка масляной живописи, процесс рисования – это процесс достижения динамического баланса. Когда я работаю с картинами, это похоже на процесс лечения в традиционной китайской медицине, то есть, если «У-син» (Концепция китайской философии, это огонь, вода, дерево, металл и земля) гармоничны, человек будет здоров. Таким образом, взаимодействие между рукой и инструментом для рисования, наконец, приносит ощущение свободы, которое является опытом философии китайского «Дао». Когда работы показывают «Одухотворённый ритм живого движения», это также время, когда «У-син» находятся в гармонии, поэтому важно обращать внимание на накопление

повседневной жизни для достижения гармонии сердца и ладони и постоянно улучшить личное совершенствование.



Рисунок 4 – 2016, Ду Шанждэ, Время летит, картина маслом, 110×150см

В целом, хотя современная китайская масляная живопись использует западные материалы, китайские художники должны использовать свои собственные национальные культурные традиции в качестве исследовательского фона и отождествлять себя со своей собственной культурой. Материалы – это только инструменты, а грамотность художника – определяющий фактор для уровня живописи (рис. 5).



Рисунок 5 – 2012, Чжан Фанбай. Затвердевать, картина маслом, 300×600см

Список использованных источников:

1. Шао Дачжэнь. заложенный в крови китайской нации - 100 лет китайской масляной живописи. – J.:Искусство, 2000,(08). – 31 с.
2. Ду Шанждэ. О самоотчете художника. – J.:Мастер Электронный Журнал,2017,(02). – 4 с.
3. Пан Гонкай. Би мо в китайской живописи.–М.:Пекинское издательство по обучению и исследованиям иностранных языков,2017–39 с.
4. Цзун Байхуа. Эстетика искусства. – М.:Коммерческая пресса,2011. – 182 с.

© Ду Шанждэ, 2022

УДК 7

ОХРАНА ГОРОДСКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И КУЛЬТУРНОЕ ГОРОДСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

Дуань Цзэчжун, Майстровская М.Т.

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

На пересечении истории и современности, наследования и развития культурное наследие является увлекательной и значимой темой. О том, как унаследовать культурное наследие, осуществляя модернизацию, стоит подумать и изучить каждому городу и каждому человеку. Культурное наследие – это не только слава вчерашнего дня, богатство сегодняшнего дня, но и надежда на завтрашний день. Поэтому, перед лицом различных

проблем и вызовов в области охраны культурного наследия, необходимо рассматривать с точки зрения культурной стратегии, а также думать и анализировать с точки зрения общего, макро, стратегия и развитие.

Культурное наследие имеет богатые культурные коннотации, отражает прошлое состояние выживания и творчество человечества и стало важной вехой в развитии городской цивилизации. Что касается культурного наследия, то наследование – это наилучшая защита, а развитие – это глубочайшее улучшение.

Китай – древняя страна мировой цивилизации. Китайская цивилизация имеет долгую историю и является уникальной в мире. Бывшие дома, официальные резиденции, храмы, дворцы, павильоны, скульптуры, резьба по камню, статуи, фрески, гробницы, памятники, башни, площади, колодцы, мосты и другие культурные реликвии различных знаменитостей, а также большое количество исторических фактов и документов, стоящих за ними, несут в себе богатство исторической, социальной и культурной информации. Что еще более важно, традиционная культура, сохранившаяся в городе, делает эту память более аутентичной. Через городской стиль, этнические обычаи, гражданские обычаи и т.д. мы можем по-настоящему ощутить накопление истории.

Таким образом, защита культурного наследия известного исторического города гораздо сложнее, чем защита группы древних зданий или древнего культурного объекта, и в то же время влияние на нашу реальную жизнь также более очевидно. Например, историческая и культурная ценность Чэнду заключается в его статусе древнего города Доцинь и столицы Тяньфу. За более чем две тысячи лет его руины и название не изменились. Региональные культурные традиции, в основе которых лежит культура Шу, уникальны и пронизывают все аспекты повседневной жизни горожан, формируя важную коннотацию городской культуры Чэнду.

Ключ к защите культурного наследия заключается в том, чтобы сбалансировать различные заинтересованные стороны с помощью правильной концепции и встать на путь устойчивого развития. Городское строительство и девелопмент не должны приводить к отсутствию городской культуры, потому что суть города – это гуманистический город. Современная городская жизнь требует культурного наследования, а развитие неотделимо от наследования. Городская экономика может развиваться «семимильными шагами», но невозможно, чтобы городские культурные ресурсы росли «семимильными шагами».

После создания знаменитой историко-культурной городской системы в городском строительстве появились новые модели и новые идеи. Строительство города на основе защиты и продвижения коннотации превосходной традиционной культуры, то есть изучение процесса роста города с культурной точки зрения, а не просто планирование и

строительство города с материальной точки зрения, добавляет глубокую духовную коннотацию и в большей степени способствует расширению достижений городского цивилизация. Например, Шаосин предложил защитить «весь город» в качестве конечной цели, сочетание защиты точек, линий и граней с защитой рисунка древнего города и традиционного стиля, так что пространство защиты расширяется до 8.32 тыс. квадратных метров всего древнего города, отражая целостность защиты древнего города. Защитите и продолжите традиционный стиль древнего города, поддержите среду обитания «небольших мостов, текущей воды, карнизов и лодок», отразите архитектурный стиль «розовых стен, росы, покатых крыш и плит из голубого камня» и подчеркните местные особенности Шаосина путем усиления защиты всего города, создания «защитного зонтика» для разбросанных подразделений по охране культурных реликвий, соединения изолированных «деревьев культурных реликвий» на части, создания оригинального экологического «леса культурных реликвий» и полного использования общего эффекта защиты древнего города. Глубинная ценность этого действия заключается в социальной этике, социальной ответственности и социальной миссии, которые люди совместно отстаивают и практикуют, то есть, защищать городское культурное наследие и превращать культурное наследие в позитивную силу, способствующую экономическому и социальному развитию городов и повышению качества жизни людей.

«Единая защита» и «общая защита» культурного наследия являются важными проявлениями культурной ценности города, а культурное наследие зависит от фоновой среды и существует. Защита и сохранение культурного наследия и фоновой среды подобны взаимоотношениям между деревьями и почвой. Когда деревья теряют почву, они теряют условия для выживания, теряют свою жизненную силу и становятся мертвыми деревьями. Мы часто видим некоторые исторические и культурные районы. Некоторые традиционные архитектурные комплексы превратились в процветающие торговые точки или базары. Из-за окружающей застройки исторический статус, этнический стиль, региональная победа и архитектурный фэн-шуй, воплощенные в фоновом окружении этих традиционных зданий, были утрачены. Охрана культурного наследия должна осуществляться в соответствии с принципами подлинности и полноты. Принцип аутентичности требует, чтобы исторический статус-кво культурного наследия не изменялся, и вся историческая информация, принадлежащая культурному наследию, должна быть максимально защищена. Принцип целостности требует, чтобы культурное наследие и окружающая его среда рассматривались как единое целое, и защита не ограничивалась им самим, но и его фоновой средой, особенно для исторических городов. Защищают общую окружающую среду и отражают первоначальный исторический облик. Для исторических городов,

находящихся в процессе урбанизации, противоречие между защитой и развитием более очевидно, и общая ответственность за защиту является более сложной. Я думаю, что это спасительная практика – выделять исторические и культурные районы, которые отражают определенные исторические периоды и местные особенности, и защищать их как исторические и культурные районы. И важность защиты на данном этапе. Защита исторических и культурных районов не может заменить общую защиту исторических городов.

Существующее культурное наследие города часто может представлять собой материализованную историю городского развития. Накопление культурных ресурсов является важным проявлением культурного вкуса города, а также ярким проявлением культурной индивидуальности города. Только играя разумную роль, привлекая общественное внимание и делаясь им определенным образом, культурное наследие может быть устойчиво защищено и обладать большей жизнеспособностью.

Список использованных источников:

1. Ван Цзюнь: "Последний древний город", "Хоуп Ньюсуик", 2 октября 2006 года, выпуск 40.

2. Дан Чун: "Начиная с образа города", "Новости культурных реликвий Китая", 9 февраля 2005 года, 3-е издание.

3. Фан Чжаолин и др.: "Исторические здания: как Тяньцзинь может удержать вас", "СРРСС Daily", 18 сентября 2006 г., издание В1.

4. Цао Цзиян: "Один проект разрушает две древние руины", People's Daily, 20 сентября 2006, 1-е издание.

5. Чжан И: "Исследуя путь к защите древней столицы Сианя", "Economic Daily", 3 марта 2005 года, 15-е издание.

© Дуань Цзэчжун, Майстровская М.Т., 2022

УДК 793

ТРАДИЦИИ VS НОВАЦИИ В ПЕДАГОГИКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Дьяченко Ю.С., Тимохович А.Н.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва

Наставничество – актуальная тема современного образования. Наставничество появилось одновременно с развитием человеческих отношений посредством передачи информации, опыта, навыков от одного поколения к другому. Наставники являются неотъемлемой частью каждого этапа жизни современного человека. Первоначально в жизни человека функции наставничества выполняет семья, затем роль наставников

выполняют воспитатели, учителя, специалисты и все те, кто прямо или косвенно передает и сохраняет традиции семьи, культуры, спорта и государства в целом. Цель наставничества – максимальное раскрытие потенциала ученика, положительная динамика достижений, его самоопределение и самореализация в той или иной сфере.

Особой спецификой наделена тема педагогики в хореографической культуре. Специфика обусловлена сильной взаимосвязью искусства и воспитательного процесса, искусства и длительным, трудоемким процессом становления личности артиста, совершенствованием художественно-выразительных приемов, а также развитием физических возможностей ученика. Именно поэтому развитие педагогических традиций в хореографической культуре России и истории педагогики представляет собой особый интерес.

Наставническая система хореографии содержит в себе одновременно новые и традиционные составляющие. Традиционная составляющая изначально представлена в виде танцевальных приемов и хореографического опыта, собранных воедино путем накопления элементов непрофессионального творчества в народе, таких как поэзия, музыка, игра [4].

История возникновения и изменения наставнических традиций российской хореографии официально началась в конце XVIII века. Именно тогда были сделаны первые шаги к формированию понятия российской хореографической педагогики. С того времени наставнические традиции хореографической культуры в России пошагово развивались, преумножали в себе полученный опыт и накапливали наработки, которые в полной мере проявились в профессиональной педагогической деятельности школ хореографии, и до настоящего времени реализовываются в крупнейших учебных заведениях: МХАГ (Московской государственной академии хореографии) и Академии русского балета им. А.Я. Вагановой в Санкт-Петербурге [3].

Академия русского балета им. А.Я. Вагановой в Санкт-Петербурге была основана в 1738 году императрицей Анной Иоанновной, и является родоначальницей классической хореографии в России и одной из старейших школ балета в мире. Каждый иностранный педагог, приглашенный в учебное заведение, вкладывал в русский танец свои уникальные особенности, присущие его родной стране, применяя французские, итальянские и шведские методики. Академия аккумулировала опыт годами, сохраняла традиции классической хореографии. Даже во время блокады Ленинграда в стенах Академии шел учебный процесс, и выпускались артисты. Одной из главных фигур в существовании образовательного учреждения была А.Я. Ваганова, известная и как танцовщица, и как профессиональный педагог. В настоящее время студенты обучаются по разработанным ею методикам. Учебное пособие А.Я.

Вагановой «Основы классического танца» является настольной книгой для педагогов-балетмейстеров, которые и в настоящее время обучают студентов по ее методикам. Передача и использование педагогического опыта в области балета является прямым олицетворением преемственности и сохранения традиций [1].

Московская государственная академия хореографии начала свое существование с указа Екатерины II в 1773 году, в то время академия представляла собой классы театрального танцевания [2]. Более чем двухсотлетнее существование образовательного учреждения также дает возможность уверенно говорить о сформовавшемся за этот период ряде педагогических традиций, выделяющих академию среди других учебных заведений с точки зрения наставничества. Большое количество часов в образовательной программе отведено именно дисциплинам, связанным с историей и традициями классической хореографии: «Теория классического танца», «Теория народного сценического танца», «История балета». В системе подготовки педагогов-хореографов приоритет также отдается элементам, направленным на поддержание традиций. Задачей является создание базы, фундамента хореографической культуры, не исключая при этом интеллектуальное и нравственное развитие личности обучающегося.

Следует отметить, что процесс передачи хореографического опыта и знаний в процессе обучения в настоящее время осуществляется аналогично данному процессу двухсотлетней давности – путем непосредственного наставничества. Ведь передать опыт никаким другим способом, кроме как посредством прямого взаимодействия с педагогом, в столь уникальной сфере искусства не представляется возможным даже в наш век современных технологий. Многогранное развитие таланта, привитие дисциплины и комплексное формирование артиста высокого уровня, а также в возможной перспективе хореографа – данные цели ставятся перед педагогическим составом академии. Кроме того, перед ними стоят задачи по аккумуляции как российского, так и зарубежного опыта. Данный процесс накопления знаний, умений и опыта является формой традиции. Как и в любом научном процессе, в сфере образования невозможно прогрессивно развиваться без базовых знаний, так и в искусстве невозможно развиваться, обмениваться опытом без сохранения классических моделей, канонов и традиций [5].

Проблематика вопроса размытия традиций классического танца является актуальной в настоящее время. Педагогический и студенческий составы академий уделяют ей значительное внимание. Дело в том, что в западных хореографических школах активное развитие и пропаганду получают различные новшества, нарушающие каноны хореографического искусства, делающие из него скорее зрелище вторичного уровня. Российская хореографическая школа настойчиво продолжает ориентировать свои наставнические методики на классические традиции. Это не отменяет их усовершенствование и развитие, но любое новшество

имеет свое право на существование только тогда, когда не нарушает собой исторически сложившийся базис и не заменяет классическое мастерство на так называемый перфоманс.

Таким образом, фундаментальность и сохранение традиций наставничества являются приоритетами и одновременно сильной стороной российского хореографического образования, что прослеживается уже в течение двух с половиной веков. Основными задачами наставничества является аккумуляция, сохранение и передача накопленного опыта, а также развитие танцевального мастерства без ущерба для классических канонов, что соответствует поиску нового с опорой на наследие. Эти же аспекты являются причиной высокого уровня подготовки отечественных артистов и их мирового признания.

Список использованных источников:

1. Дронова А.Г. Санкт-Петербургская театральная школа в 1854-1889 гг.: создание самостоятельного балетного училища // Театр. Живопись. Кино. Музыка. - №2. – 2020. – с. 83-96.

2. Кабурнеева Е.О., Художественно-педагогические традиции Московской государственной академии хореографии // Педагогика искусства. – №3. - 2010.

3. Мельникова Е.П. Роль академии русского балета им. А.Я. Вагановой в становлении и развитии системы хореографического образования // Культура: теория и практика. - №5(8). – 2015. – с. 11-13.

4. Шамшури В.И. Московская государственная академия хореографии и гуманитарное образование // Academia: танец, музыка, театр, образование. - №1(53). – 2022. – с. 77-93.

5. Timokhovich A.N., Filenko S.S. Features of Promoting a Cultural Product in VUCA Environment // Lecture Notes in Networks and Systems. – Vol. 398 LNNS. – 2022. – pp. 375-382.

© Дьяченко Ю.С., Тимохович А.Н., 2022

УДК 675.621

АНАЛИЗ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ДИЗАЙНЕ МУЖСКИХ МЕХОВЫХ ЖИЛЕТОВ

Евсюков О.Е.

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

Меховая индустрия переживала, множество этапов в своё время. Мех символизировался и ассоциировался, как предмет роскоши и богатства. Некого достатка и подтверждения своего статуса в обществе. Сейчас меховые изделия у многих потребителей – это неотъемлемая часть

гардероба. Комбинация натурального и искусственного меха, сочетания различных материалов с мехом, смотрятся изысканно и минималистично [1].

Но что касается женского гардероба меховых изделий, существует множество различных комбинаций и разработок. А вот что касается мужских меховых изделий, то проанализировав различные источники, можно увидеть, что ассортимент изделий из меха не такой насыщенный.

Подбор верхней мужской одежды различается меньшим разнообразием. Изготавливаются пальто, полупальто, куртки, пиджаки и жилеты из овчины полугрубошерстной и грубошерстной, жеребка, опойка, мерлушки, нерпы. В последнее время наибольшее распространение приобрели изделия из шубной овчины с двусторонней отделкой (под велюр и с латексным покрытием). Меховые жилеты производят из овчины стриженной и крашеной, козлика некрашеного и крашеного, лямки крашеной, мерлушки разнообразных видов, шкурок хомяка, сурка. Жилеты шьют мехом внутрь, верх жилета – вельвет, диагональ, плащевая ткань и др.

Модели аналоги в мужских меховых изделиях, могут, различается месторасположением волосяного покрова, а также и длиной. Рассмотрим отдельные модели (рис. 1). Прямой крой жилета позволяет охарактеризовать эту модель как «унисекс». Стеганая жилетка из норки и лисы полноразмерная, прямого кроя и плотный мех позволяет носить жилетку людям с разной комплекцией и фигурой. Жилетка с длинным подолом, полностью закрывает поясницу и доходит до середины бедра (б). Жилет из верблюжьей шерсти подойдет как для домашнего использования, так и для работ на свежем воздухе, например, на приусадебном участке, а также любителям рыбалки и охоты. Нейтральный цвет и универсальный покрой позволяют носить такой жилет не только мужчинам, но и женщинам. Изделия из верблюжьей шерсти особенно рекомендуется носить людям, страдающим ревматизмом, радикулитом (в). Жилет мужской из шерсти овчины, удерживает постоянную температуру тела, образуя порядок и комфорт. Выполнен из натуральной шерсти; присутствует воротник; мягкий, приятный к телу; создает сухое тепло, позволяет коже дышать; поддерживает долговременную температуру тела; оберегает спину и поясницу от переохлаждения; исключает формирование «парникового» эффекта благодаря гигроскопичности и хорошей терморегуляции шерсти (а).



Рисунок 1 – Мужские меховые жилеты: а) из меха овчины; б) из меха норки и лисы; в) из верблюжьей шерсти; г) из меха волка

На данный момент мужской жилет, является довольно практичным изделием, для использования его на природе, а также в демисезонное время года, однако именно теплостойкость и защитные функции дают одно из преимуществ, при выборе данного изделия. разновидностей и комбинаций создания разнообразного вида жилета достаточно, чтобы можно было подобрать на свой вкус. Так как изделие может подойти и для мужчины среднего возраста и для молодого человека.

Мужские жилеты, изначально создавались, так же для занятия спортом, чтобы можно было комфортно двигаться, а также была свобода движения рукам. Не забывая, при этом про сохранения теплозащитных свойств жилета.

Зимние жилеты, востребованы у мужчин, чья профессия связана с работой, где большую часть они вынуждены проводить на улице.

Но также несколько лет назад, у некоторых модных дизайнеров одежды, начали появляться жилеты для повседневной носки в демисезонное время. Для жителей, более северных районов, где большую часть времени они ходят в более теплой одежде, жилет может стать как дополнением к верхней одежде [2].

Многие жилеты разрабатывают из текстильных материалов, это стеганые жилеты, утепленные и также меховые. К сожалению, выбор меха для жилета весьма ограничен, в основе выбирают мех для жилета это овчину, рысь, песец, лисица, енот и койота.

Но в последнее время можно, найти в глубинах масс-маркета, достойные варианты меховых изделий, но большая часть из них выполнена из искусственного меха.

Таким образом, проанализировав, сегмент мужских меховых жилетов, можно сделать вывод, что на данном этапе времени, производители мужского мехового ассортимента, стараются учесть пожелания потребителей, разрабатывают и производят разные модели изделий.

Список использованных источников:

1. Гусева М. А., Андреева Е. Г, Петросова И. А. Актуальность проектирования модельных конструкций меховой одежды в современных САПР // Инновации в науке. – 2015. – № 51-1. – С. 121–126.

2. Сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума «Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления» III Международного Косыгинского Форума «Современные задачи инженерных наук» (20-21 октября 2021 года). - М.: «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – 327 с.

© Евсюков О.Е., 2022

МЕСТО ТЕКСТОВЫХ ГРАФФИТИ В ИСКУССТВЕ И В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Егорова А.Ал.

Научный руководитель Морозов В.Э.

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

Street art (англ. уличное искусство) – направление в современном изобразительном искусстве, отличительной особенностью которого является урбанистический характер [1]. Говоря о стрит-арте, нужно уметь различать вандализм и рисунки созданные с целью вовлечь зрителя в диалог, показать сюжет, заставить задуматься о насущных проблемах.

К настоящему времени существует несколько форм существования стрит-арта:

трафарет (англ. Stencil) – техника, в которой используется специальное приспособление, для нанесения изображения;

постер-арт – техника, в которой используются различные виды бумаги, в качестве носителя, на которых возможна печать или нанесение красок;

уличная инсталляция – вид инсталляции, выполненный несанкционированно в уличном пространстве;

мурал (исп. Mural) – произведения настенной живописи большого размера, в т.ч. и граффити;

уличный перформанс – вид перформанса, исполненный в городском пространстве.

Стрит-арт как направление, берет свое начало во время Второй мировой войны в Америке, когда рабочий Килрой начал писать фразу «Kilroy was here» (англ. Килрой был здесь) на ящиках с бомбами, которые производил завод в Детройте. Далее данную тенденцию подхватывают Европейские солдаты, оставляя эту надпись на стенах, которые уцелели после бомбардировок [2].

В начале 60-ых годов 20 века молодой художник, под псевдонимом Cornbread (англ. Кукурузный хлеб), со своими друзьями начал рисовать граффити на стенах Филадельфии, написав свой псевдоним на стенах по всему городу и положив начало граффити-движению по всей Америке [2].

К началу 80-ых годов культура граффити захватила всю Северную Америку и добралась до Европы, что вызвало определенный интерес у известных художественных галерей. Райтеры (прим. художник, рисующий граффити) получили признание как художники в полном смысле этого

слова и начали выставлять свои работы в музеях Европы и в лучших галереях Нью-Йорка.

Так культура уличных рисунков получила свое признание, перейдя из андерграунд (англ. Underground – подпольный, подземный) культуры в поп-культуру.

В России впервые о таком явлении, как граффити, узнали только в конце 80-ых годов 20 века, когда оно пришло вместе с перестройкой и демократизацией, а массовым стало только в 90-ых годах в связи с распространением доступа к американской культуре. Изначально в нашей стране любые заранее не предусмотренные рисунки на стенах приравнивались к акту вандализма, однако в начале 21 века граффити так органично вписались в городскую культуру, что стали новым течением в искусстве [3].

Впервые стрит-арт был признан законным видом искусства в Екатеринбурге в 2003 году в рамках фестиваля «Длинные истории Екатеринбурга». Муниципальные власти увидели в этом не только самовыражение художников, но и способ «реанимировать общегородскую среду». Далее с ростом популярности данного вида искусства, образовался целый фестиваль «Стенограффия», который стал ежегодным и позволил городу носить звание «российской столицы стрит-арта» [3].

В рамках фестиваля участники могут свободно использовать общегородскую среду для нанесения изображений, что в конечном итоге позволило многим гражданам относиться к стрит-арту не как к акту вандализма, а и как к попытке осветить общегородские проблемы и не только. Фестиваль принял художников из разных городов и стран. Город благодаря этому становится площадкой для самовыражения людей, набирает популярность среди зарубежных художников, создает общее пространство для свободного творчества.

Говоря о формах изображений, стоит отметить, что самым распространенным явлением стали именно граффити и декорированный текст. М.М. Бахтин утверждает, «что, причина создания текста выводится из потребности человека выразить себя, объективировать себя» [4]. Это утверждение вполне применимо к серьезным текстовым граффити, авторы которых стремятся путем их создания выразить свою индивидуальность, в том числе свое отношение к словам и к их означаемым.

В качестве основных составляющих при изучении текстовых граффити выделяют буквы и знаки препинания, сокращения, отступы, использование различных шрифтов, способы отделения текстов и слов друг от друга, цветовые выделения, элементы креолизации и другие. Используя данные компоненты, райтеры графически выделяют ключевые слова, применяя различные изобразительные средства, что, естественно, вызывает интерес окружающих и влияет на сам процесс восприятия текста в целом.

Текст в граффити становится не только способом самовыражения, но и возможностью начать диалог со зрителем, часто заставляет других райтеров или зрителей отвечать на написанное: как посредством граффити, так и действием. Например, известная работа художника Покраса Лампаса «Супрематический крест» в Екатеринбурге. Первоначальная композиция представляла собой чёрный крест, вписанный в красный овал. Площадь креста каллиграфически исписана цитатой одного из манифестов Казимира Малевича: «Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски. Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием. Мы, супрематисты, – бросаем вам дорогу» [7]. Данная работа вызвала несогласие определенных социальных групп (в основном, православных верующих) с посылом граффити и была закрашена местным самоуправлением, что тоже можно считать диалогом между художником и зрителем.

Часто граффити использует приём креолизации, что позволяет привлечь больше внимания. Креолизованный текст – это вид текста, внешний план которого содержит разнородные части, принадлежащие разным знаковым системам: вербальной (в том числе возможно смешение букв разных алфавитов) и невербальной, как правило, рисованной, что вызывает у зрителя интерес и помогает понять и осознать написанное лучше [5]. Известный пример подобной формы: граффити «Осторожно, скользкая экономическая обстановка», нарисованное около лестницы в центре Екатеринбурга. Интерес работы состоит в том, что она нарисована в виде предупреждающего знака «Осторожно, скользкий пол». Текст в данном случае дополняет реальность, предупреждая быть аккуратным при подъёме и спуске с лестницы, и становится оригинальным способом показать насущную проблему, что заставляет зрителей не только быть внимательным, но и задуматься о проблеме экономики.

Можно отметить, что для многих художников Екатеринбурга стрит-арт является не только возможностью показать своё творчество, но и остановить тех людей, «которые обычно только в пол смотрят и если у них появились вопросы, что-то резонировало в душе, то работа художника была создана не напрасно, даже если она просуществовала совсем недолго» [6].

Однако граффити не единственный вид произведений стрит-арта, создаваемых в Екатеринбурге. Часто на улицах города можно увидеть арт-объекты, выполненные с использованием книг, например, инсталляция, посвященная Бродскому, портрет Маяковского, выполненный из поэтических сборников поэта, фотографии, проект «После войны». Уличное искусство в Екатеринбурге также представлено сложнейшими по своему исполнению инсталляциями, с применением строительной техники, сварки и прочего. Являясь направлением современного искусства, стрит-арт Екатеринбурга привлекает внимание и к проблемам сохранения исторического прошлого города, к архитектурным памятникам, которые еще живы и к тем, которых уже нет.

За время проведения фестиваля, поменялся не только внешний вид города, но и мышление людей. Екатеринбургцы стали говорить о насущном через искусство на улице, ставшее особой формой выражения мнения горожан. Любое изменение в жизни, отражается и в искусстве, которое выражает общее мнение. И в этом заключается феномен стрит-арта в Екатеринбурге: рисунки это не просто украшение пространства, это в первую очередь попытка начать диалог, призывать к действиям, напомнить о важном.

Список использованных источников:

1. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Стрит-арт> (Дата обращения: 29.10.2022)
2. URL: https://studopedia.ru/20_33735_istoriya-vozniknoveniya-strit-arta-zapadniy-opit-strit-arta-i-protsess-zarozhdeniya-i-razvitiya-strit-arta-v-rossii.html (Дата обращения: 29.10.2022)
3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Стрит-арт_в_Екатеринбурге (Дата обращения: 29.10.2022)
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 2012.
5. Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография / Отв. ред. И.В. Вашунина. Ред. колл.: Е.Ф. Тарасов, А.А. Нистратов, М.О. Матвеев. – М.: Институт языкознания РАН, 2020. – 206 с. ISBN: 978-5-6045633-1-1
6. URL: <http://www.kreafish.ru/> (Дата обращения: 30.10.2022)
7. URL: <https://nashural.ru/mesta/sverdlovskaya-oblast/ekaterinburg/suprematicheskii-krest-v-ekaterinburge/> (Дата обращения: 01.11.2022)

© Егорова А.Ал., 2022

УДК 72.04.03+747

**ПОДЗЕМНЫЕ МУЗЕИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА:
К ВОПРОСАМ СИНТЕЗА АРХИТЕКТУРЫ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

Егорова А.Ан., Котляренко М.Ф., Портнова Т.В.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена художественному оформлению некоторых станций метрополитена двух столичных Российских городов: Москвы и С.-Петербурга. На их примерах рассматриваются проблемы и способы их решения, связанные с интересом к художественным возможностям различных материалов, к тенденциям развития облика новых станций в современных условиях; с возрастающим участием художников

монументально-декоративного искусства и дизайна. Архитектура промышленно-транспортного сооружения изначально была связана с эстетическими принципами, основанными на классическом наследии, а в процессе строительства новых станций с современными темами советской эпохи. Обращается внимание на видовые и жанровые особенности тематики залов и используемых материалов и техник (панно, мозаика, витраж, роспись и т.д.), придающих индивидуальные черты их декоративному оформлению. Работа основана на комплексном методе исследования, включающем историко-культурный, формально-стилевой анализ убранства двух метрополитенов. Обзорный формат описания ряда станций помог выявить черты, характерные для каждого периода их создания.

Что объединяет столицу нашей Родины Москву и северную столицу Санкт-Петербург? В этих двух городах есть подземка – метрополитен, с помощью которого быстро и легко можно добраться из одной части мегаполиса в другую. Но задумывались ли вы когда-нибудь над тем, что поездку в метро можно использовать не только по своему прямому назначению? В подземку можно спускаться, как на экскурсию в музей.

В данной статье рассмотрены заинтересовавшие нас мозаики станций метро Москвы и Санкт-Петербурга, а именно «Библиотека имени Ленина», «Белорусская», «Новокузнецкая», «Новослободская», «Чеховская», «Трубная», а также «Автово», «Владимирская», «Балтийская», «Звенигородская», «Озерки», «Спортивная-1» и «Комендантский проспект». Так как мы учимся и работаем в Москве, то имеем возможность почти каждый день рассматривать эти произведения искусства во время поездок в метро. Поэтому нам захотелось узнать больше о мозаиках, украшающих станции метрополитена. Исследуя информацию на эту тему в различных источниках, мы решили рассказать о самых интересных, на наш взгляд, мозаиках столичного метро. Возможно, это вдохновит вас отвлечься от гаджетов и рассмотреть произведения искусства ближе.

На Сокольнической линии Московского метрополитена есть станция «Библиотека имени Ленина». Наше поколение мало интересуется биографией этого человека. В.И. Ленин – вождь мирового пролетариата, основатель советского государства, его памятник-усыпальница – Мавзолей находится на Красной площади. «Библиотека имени Ленина» – одна из первых станций московского метрополитена. Она была открыта в 1935 году [1, с. 84]. Мозаика в виде профиля В.И. Ленина была выполнена художником Григорием Опрышко только через тридцать лет после открытия станции.

Под площадью Тверская Застава между станциями «Динамо» и «Маяковская» находится станция метро «Белорусская». Ее украшает одна из знаменитых работ Григория Опрышко. Это двенадцать мозаичных панно, с изображением сцен из жизни белорусского народа [1, с. 146].

Интересная серия мозаик украшает станцию метро «Новокузнецкая». На зеленой ветке метрополитена находится советский шедевр «Сутки страны Советов» [1, с.192]. Мозаика демонстрирует активный переход к индустриализации, развитие авиации, машиностроения и спорта. Глядя на эти восьмиконечные панно, создается ощущение, что из подземки ты смотришь прямо в небо.

Сказочный подводный мир напоминает станция «Новослободская» [2]. Такую иллюзию создают светящиеся мозаики из цветного стекла. Витражи украшают причудливые растения и звезды. Здесь же мы видим представителей разных профессий – ученых, художников, музыкантов (рис. 1).



Рисунок 1 – Станция «Новослободская»

Когда от станции «Чеховская» отъезжает очередной поезд, перед пассажирами открываются сюжеты из самых известных произведений Антона Павловича Чехова. Панно выполнены в технике флорентийской мозаики. Для составления сюжетов использовалось семнадцать видов российских цветных минералов от лазурита до яшмы.

Станции метро нашего времени выглядят очень современно. Их дизайн соответствует эпохе, в которой мы живем, где господствует пластик, стекло и металл. В этом ряду выделяется станция «Трубная» [2, с. 254-259], открытая в 2007 году. В ее украшении использовался гранит и мрамор, а светильники в стиле модерн словно переносят в другое время. Главная особенность убранства этой станции – мозаичные витражи (рис. 2) с изображением городов России, авторства Зураба Церетели.



Рисунок 2 – Витражи на станции «Трубная»

Не так часто нам приходится пользоваться метро Санкт-Петербурга. Но бывая в городе на Неве, мы с большим удовольствием спускаемся в эту подземку и созерцаем красоту каждой станции, которая все равно что музей под землей, а вестибюли – настоящие произведения искусства. Постараемся проникнуться историей создания самых впечатляющих мозаик.

Строительство «Кировско-Выборгской», первой ветки питерского метро, началось еще до Великой Отечественной войны [3, с. 8]. Есть здесь станция под названием «Автово». Грандиозная во всех смыслах мозаика украшает эту часть Санкт-Петербургского метрополитена. На пьедестале

стоит сильная и мужественная женщина с ребенком на руках, а сверху надпись «Миру мир» [4].

Есть одна пионерская песня: «Эх, хорошо в стране советской жить!..», которая отлично подходит следующей мозаике «Изобилие». Это панно демонстрирует благополучие и богатство страны Советов (рис. 3).



Рисунок 3 – «Изобилие». Станция метро «Владимировская»

Его можно увидеть на станции метро «Владимирская» прямо над эскалатором. На мозаичной картине изображены люди разных национальностей, у ног которых лежат горы фруктов, овощей, пшеницы, а их лица озаряют светлые улыбки.

Еще одно погружение в историю ждет нас на станции «Балтийская». Как утверждают историки, это мозаичное панно в питерской подземке появилось одним из первых. Называется мозаика «1917 год». Сюжет рассказывает о штурме Зимнего дворца, который совершили революционные моряки Балтики вместе с рабочими и солдатами. На заднем плане можно разглядеть очертания крейсера «Аврора», который в наше время является музеем.

По-настоящему праздничная мозаика украшает вестибюль станции метро «Звенигородская» [4]. Внушительных размеров панно переносит созерцателя в XVII век. День победы русской армии под командованием Петра Первого над шведами в Полтавском сражении – День воинской славы России, а Полтавская битва – символ мужества и стойкости русского воинства. Торжественность и праздничность мозаике придают традиционные для русской иконописи цвета: красный, охра, желтый, коричневый, синий.

Очень редко в интерьере метрополитена присутствует тема природы. Приятное исключение – подземная станция «Озерки» (рис. 4). Времена года символизируют деревья, в ветвях которых зимующие и перелетные птицы. Вся эта красота «отражается» в круглом озере. Логическим продолжением сюжета является напольная мозаика: белое дерево в окружении синей воды.



Рисунок 4 – Станция метро «Озерки»

Мозаичное панно «Олимпийский огонь» украшает станцию «Спортивная-1». Композиция переносит во времена, когда устраивались первые олимпийские игры. На мозаике олимпийский огонь держит Зевс. Рядом древнегреческие боги Афина, Аполлон и Нептун, спортсмены и простые горожане. «Ода Спорту» Пьера де Кубертена, текст которой

нанесен на торцевой стене верхнего яруса станции, напоминает о том, что спорт – это прежде всего мир.

В отделке станции «Комендантский проспект» использовался необычный для Санкт-Петербургского метро материал – металлокерамические плиты. Основная тема мозаик – небо и воздухоплавание. Очень сказочно выглядит панно «Полет на воздушном шаре»: медведя и музыкантов в косоворотках несет по небу необычный летательный аппарат [4]. Фигуры авиаторов над эскалаторами на фоне неба и самолетов, портреты летчиков и конструкторов, именами которых названы питерские улицы, все это не что иное, как напоминание об успехах русской авиации.

Разные станции Московского и Петербургского метрополитена объединяют мозаики, витражи, панно. Все они и очень разные, но каждая является своеобразным уникальным произведением искусства. Кажется, пассажиры, заходя в метро, часто спешат по своим делам и очень редко обращают внимание на внешний вид станций. Однако дизайн-проекты новых залов и вестибюлей продолжают разрабатываться и внедряться в уже сложившуюся архитектуру столичных метрополитенов. Их функциональный характер дополняется дизайн-концепциями синтеза архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительных искусств, создавая свою морфологию подземных мегаполисов.

Список использованных источников:

1. Чепкунова И. В., Костюк М.А., Желудкова Е. Ю. Московское метро: Подземный памятник архитектуры сост. М.: Кучково поле; 2018. – 336 с.
2. Кузнецов С., Змеул А., Кагаров Э. Скрытый урбанизм. Архитектура и дизайн Московского метро 1935–2015. М.: Дом Паблицерз; 2016. – 352 с.
3. Жданов А. А. Метрополитен Петербурга. Легенды метро, проекты, архитекторы, художники и скульпторы, станции, наземные вестибюли. С-П.: Центрполиграф; 2021. – 702 с.
4. Мозаики метро Петербурга. Режим доступа - <https://mosaic-story.ru/blog/mozaiki-v-metro/mozaiki-metro-peterburga/>

© Егорова А.Ан., Котляренко М.Ф., Портнова Т.В., 2022

НОВЫЕ РАЗРАБОТКИ В РЕНТГЕНСПЕКТРАЛЬНОМ ОБОРУДОВАНИИ, ПРИМЕНЯЕМОМ В АНАЛИЗЕ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Ежова А.М., Сафонов В.В.

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

Статья посвящена различным разработкам в оборудовании для анализа работ станковой живописи, а также их применением в реставрации. В результате выявлена эффективность данных методов. Определены особенности каждой из них. Корректное проведение реставрации требует большого количества оборудования, в том числе рентгеноспектрального. Как правило, определить состав различных компонентов живописи с помощью только одного программного обеспечения сложно, поэтому используется комплекс программ и методов рентгенографии.

Рентгенофлуоресцентные сканеры имеют определенный ограниченный диапазон 60×50 см, причем сканирование одного элемента может занять около 24 часов, а таких элементов может быть десятки, но проблема не только во времени, но и в огромном объеме данных, которые нужно обработать. Способ обработки данных оказывает влияние на внешний вид результирующих изображений (рис. 1).

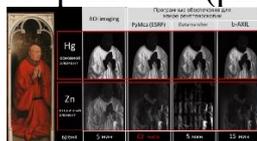


Рисунок 1 – Программные обеспечения для рентгенофлуоресценции на примере Гентского Алтаря

Рядом с простой визуализацией ROI imaging (Region of Interest – область интереса) также можно использовать более сложные программы для деконволюции: PyMca от ESRF в настоящее время является наиболее используемым программным обеспечением. Также есть еще два программных обеспечения Datamuncher и b-AXIL. На изображении видно небольшую разницу в распределении элементов, например ртути Hg, что соответствует красно-киноварному одеянию. Но если рассматривать незначительные элементы, такие как цинк или эмиссионные линии в областях перекрытия, заметны явные отличия в изображениях. Еще одним важным отличием является время обработки: от пяти минут до 62 двух часов.

Для всех этих программных обеспечений первым шагом является вычисление суммарного спектра, который суммирует все сигналы, собранные по всем каналам в течение всего эксперимента. Этот суммарный

спектр отражает все характеристики спектра из 800 измерений проведенной в этой области. Определенные спектры служат основой для идентификации присутствующих элементов. Самый короткий путь перехода от спектров к изображениям – это визуализация области интереса. В этом случае определяется начало и конец дискретной области пика и выводятся все сигналы в пределах этого диапазона на двухмерное изображение. Это работает относительно хорошо для большинства основных элементов, но можно столкнуться с проблемами для второстепенных элементов и областей перекрытия, поэтому ROI imaging подходит как инструмент только для быстрой предварительной обработки.

Проблема может быть решена с помощью деконволюционного программного обеспечения, которое вычисляет чистую точку пика цинка с помощью алгоритма и одновременно вычитает фоны. Однако есть один важный недостаток – большое время обработки, 24-62 часов. Всё потому, что форма фона и пики рассчитываются отдельно для каждого спектра. Маттиа Зефельд придумал решение этой проблемы: написал своё собственное программное обеспечение, используя динамический анализ на основе GeoPix. Форма пиков и форма фона выводятся из субспектра и сохраняются линейными в течение всего процесса подгонки. Это сократило время обработки до пяти минут. Однако линейный фон создал новую проблему для второстепенных элементов с относительно низким отношением сигнал/шум. Получается изображение с эффектом просвечивания подрамника. Деревянные балки вызывают сильное локальное рассеивание первичных рентгеновских лучей, и возникающий в результате флукутирующий фон в спектрах отражается на изображении. В ответ на это создали другое программное обеспечение. Питер Ван Несен адаптировал b-AXIL, совместив старое с новым. Первый фон вычитается для каждого спектра, а затем чистые площади пиков вычисляются линейно с фиксированными параметрами. Время обработки составляет примерно 15 минут. Единственный недостаток – программное обеспечение не является бесплатным.

Мы можем оценить дополнительную ценность рентгенофлуоресцентного сканирования, сравнив его с неразрушающими методами визуализации, такими как обычная рентгенография и портативный рентгеновский снимок. В отличие от рентгенофлуоресцентных карт, в рентгенографии явно нарушена деревянная опора и подставка. В контрасте рентгенографического изображения преобладает ослабление тяжелых элементов, в данном случае свинца и ртути. Однако на рентгенографии невозможно отличить одно от другого. При рентгенофлуоресценции их можно идентифицировать и разделить. Также могут быть визуализированы элементы с более низкими атомными номерами (железо, медь, цинк, кальций, даже вплоть до калия).

Важным недостатком рентгенофлуоресценции является разрешение изображений, которое значительно ниже, чем при рентгенографии. По сравнению с точечным анализом как PXRF рентгенофлуоресценция предоставляет информацию о составе со всей поверхности, а не только из локальных точек. Более того, результаты представлены в виде изображений, а не графиков, что делает способ понятным и доступным для широких масс. Также для точечного анализа трудно придать значение небольшим различиям между спектрами, в то время как с макро-рентгеновскими изображениями можно связать это изменение непосредственно с видимым изображением. Таким образом, гораздо легче интерпретировать результаты, когда изображения тщательно изучены. Из этого выводится информация о конкретном слое, которая обычно получается только с помощью поперечного сечения.

Когда мы сравниваем рентгенофлуоресцентные карты с видимым изображением, становится ясно, что поздние наслоения точно повторяют исходные формы. Однако при ближайшем рассмотрении можно обнаружить небольшие различия в сигналах высокой энергии и дополнительные блики, более четкие формы и контраст. Например, портрет Элизабет Бернетт (рис. 2).

Эта деталь рукава представляет нетронутый слой краски, даже под микроскопом не видно никаких повреждений. Однако, взглянув на изображение свинца Pb-L, отчетливо виднеются черные области, указывающие на пробелы в слое краски. Это подтверждает, что под поверхностью скрыт аналогичный, но повреждённый состав. Интересно, что изображение Pb-M не показывает потери краски, поскольку изображения происходят из разных слоев из-за их разницы в энергии. Эмиссионная линия Pb-M имеет меньшую энергию в 2,3 КэВ (keV). Наружный сигнал может исходить только от верхнего слоя, в то время как более энергичные линии Pb-L обладают большей проникающей способностью 10-12 КэВ и могут исходить из более глубоких слоев картины. Первичный луч источника рентгеновского излучения проходит весь путь через стратиграфию краски.

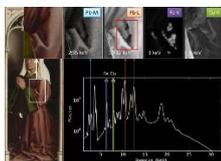


Рисунок 2 – Рентгенофлуоресцентные карты на примере Гентского Алтаря

Низкоэнергетический сигнал Pb-M может проникать через верхний слой краски, но он поглощается глубже в скоплении краски, поэтому не достигает детектора. Свинцовая Pb-L линия, с другой стороны, обладает более высокой энергией и достаточной проникающей способностью, чтобы избежать всех слоев краски, даже если они исходят из нижнего слоя. В дополнение к этому распределение железа показывает нам, что промежутки

были заполнены железосодержащим материалом. Таким образом, сканирование выявило не только скрытые потери краски, но и предсказало заполняющий материал, с которым столкнутся реставраторы после удаления наружного слоя.

Некоторые энергодисперсионные рентгеновские спектроскопии (EDX) оказались хорошим взаимодополняющим с рентгенофлуоресцентным сканированием, особенно в областях, где наращивание слоя было более сложным. SEM-EDX также позволил обнаружить элементы с низкими атомными номерами, для которых рентгенофлуоресцентное сканирование не чувствительно. С другой стороны, рентгенофлуоресценция имеет превосходные пределы обнаружения для элементов с атомными номерами от 25 до 50. Для SEM-EDX предел обнаружения обычно составляет около тысячи частей на миллион, в то время как для рентгенофлуоресценции это ниже ста частей на миллион. Еще одним полезным взаимодействием между рентгенофлуоресценцией и энергодисперсионной рентгеновской спектроскопией является тот факт, что сканирование позволяет сократить количество образцов, которые необходимо взять. Когда принимается решение о взятии нескольких образцов, их местоположение может быть точно выбрано на основе карт рентгенофлуоресценции.

Таким образом, адаптированное рентгенофлуоресцентное сканирование оказывает существенное влияние на последующую реставрацию и консервацию. Этот тип химической визуализации поверхности сыграет важную роль в объективизации решений насчет «лечения» и будущего картины.

Список использованных источников:

1. Лосев Н.Ф. Количественный рентгеноспектральный флуоресцентный метод анализа. – М.: Наука, 1969. – 336 с
2. Robbiola L., Portier R. Electron and microscopy and EDX analysis in the investigation of the decuprification phenomena in Cu–Sn alloys: a comparison between archaeological and synthetic bronzes / Eds. H.A. Calderon, Yacamán // *Electron Microscopy*. – 1998. – III. – P. 289
3. Mantler M., Schreiner M. X-Ray Fluorescence Spectrometry in Art and Archaeology // *X-Ray Spectrom.* – 2000. – 29. – P. 3–17
4. Китов Б.И., Смагунов А.В., Портнов М.А. Влияние качества поверхности образца на интенсивность аналитической линии при рентгенофлуоресцентном анализе // *Журн. аналит. химии*. – 1990. – 45, № 10. – С. 1927–1933.
5. Shcherbakov A., Sineychuk A., Lubavskaya E. Application of local X-Ray fluorescent analysis for paint element composition definition in painting // *European Conf. on X-Ray Spectrometry EXRS 2006*. – Paris, France. – 2006. – P. 127.

© Ежова А.М., Сафонов В.В., 2022

УДК 7.046.1+739.2

ЗНАЧЕНИЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ СИМВОЛОВ И ОБРАЗОВ В ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЯХ ДРЕВНИХ НАРОДОВ

Емельянова А.А.

Научный руководитель Ковалева О.В.

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

Испокон веков люди часто передавали рассказ о своей истории через различные предметы ювелирного, нетленного искусства. Например, благодаря золоту Скифов до нас дошли уникальные, неповторимые и фантастические творения ювелиров прошлого, которые смогли отразить на своих шедеврах целые исторические и религиозные события того удивительного времени, чего нельзя сказать о многих письменных носителях, так и не дошедших до нас.

Погружаясь в тематику прошлого, можно заметить, как тонкой красной нитью то там, то здесь весь наш мир окутан до удивления похожими по своему виду и смысловому содержанию предметами, символами, изображениями, образами. Можно сказать, все эти вещи так или иначе поведали нам о единой истории.

Так, например, в ходе исследования полученного материала выявляются общие и особенные черты в формах ювелирных изделий разных народов. Многие формы, отражающие древнейшие магические представления, ещё сохраняются в украшениях большинства этносов. Это в первую очередь конус, спираль, S-образный завиток, треугольник, тройственность, рога, сильно стилизованная антропоморфная фигура, а также монеты и подвески.

С помощью символики, орнамента, цвета, чисел, магических форм и материалов – всего того, что составляет завесу в украшениях, окончательно был сформирован образ женщины, которая была через все это введена в общую систему мироздания и защищена от различного рода бед и зла.

Ювелирные украшения, замыкающиеся в окружность (ожерелья, гривны, браслеты, пояса) выполняли функцию «охранительного кольца», магического круга, выступающего как преграда для вредоносных сил.

Главным же персонажем на ювелирных находках зачастую выступает крылатая женская фигура с изображениями рядом с собой двух животных (предположительно солярная символика образа Братьев Близнецов) – обычный атрибут Великой малоазийской богини Кибелы, покровительницы женщин и плодородия.

Невероятным и повсеместным, находящим отражение во всех временах и культурах, изображениях, книгах, религиях и учениях, является

Великое Древо Мира (жизни). Основное определение данного символа – это жизненная сила, бессмертие, женское начало. Очень часто Древо Жизни представлено как женский (материнский) персонаж или по крайней мере как его обитель. Оно есть древнее, мифологическое представление о жизни во всей полноте её смыслов и, следовательно, противопоставление древу смерти, гибели, зла.

По сей день люди носят ювелирные украшения даже не подозревая, какую глубину и смысл вложили наши предки в создание той незамысловатой формы и композиции кольца и браслета, которые в глобальном смысле совсем не изменились с течением времени и сейчас продаются в любом ювелирном магазине. Данная тема помогает понять и осознать, какое значение имеет вопрос силы символа, формы, композиции, энергетической наполненности ювелирного изделия, которое должно восприниматься не только как украшение, но и как хранитель некой информации, пронесённой через века и переданной нам из прошлого.

За основу и творческие источники авторской коллекции ювелирных изделий были взяты самые распространенные и часто встречающиеся, переплетающиеся между собой образы, изображения и артефакты из истории древности всего мира, такие как: образ Богини Матери; Древо Жизни; образ «Благородного Оленя»; культ Божественных Близнецов.

Данные творческие источники были взяты с целью проведения глубокого исторического анализа для выявления ответов на забытые тайны истории древних цивилизаций и культур, их отражения в ювелирном деле как неких оберегов, хранителей и передатчиков информации человеку, носившему подобные украшения. Связь данных образов, взятых для творческих источников, неразрывна, поэтому главной композиционной идеей коллекции было объединение их в один образ, отраженный в авторской коллекции. Так, в каждом изделии можно увидеть единую, наполненную глубоким смыслом древних культур картину, состоящую из многочисленных образов и символов.

Самые ранние свидетельства о почитании Богини Матери – верхнепалеолитические «Венеры». Женские изображения этого типа найдены и в неолитических, и энеолитических стоянках. Более поздние представления о Богине Матери связаны в первую очередь с представлениями об изначальной божественной паре, прародителях вселенной и населяющих её существ.

В разных народах Богиню Мать именовали по-разному, но олицетворяла она всегда одно божество: Ардвисура Анахита (Иран), Анайтида (Персия), Астарт (Финикия), Аргимпаса (Скифы), Анаит (Армения), Иштар (Шумеры), Шавушка (Хетты), Рея (Крид), Артемида (Эфес), Исида (Египет), Умай (Алтай, Башкирия, Бурятия, Казахстан, Киргизия, Монголия, Татарстан, Хакасия), Лада (Славяне), Нюйва (Китай) и так далее.

В украшениях Скифов часто присутствует женский образ божества, связанного с землей и растительностью, она олицетворяет Великую Мать, которая дает жизнь и в то же время ассоциируется с хтоническими силами и миром смерти (древо на таких изображениях – аллюзия на древо жизни).

Образ Богини Матери первоначально зачастую не был единым, её функции распределялись среди целого ряда мифологических персонажей. Малоазийская Кибела, Великая мать богов, первоначально была отождествлена с функционально близкими ей греческими и римскими богинями: Реей, Геей, Деметрой, Теллус, Церерой и других, каждая из которых характеризовалась лишь частью объединенных Кибелой признаков. В поздней же античности известна единая синкретическая Богиня Мать, ипостасями которой выступают различные локальные божества. В индуизме некогда самостоятельные богини стали рассматриваться как ипостаси Умы-Махадеви, супруги верховного бога Шивы. Однако эти процессы касались в основном структуры пантеона, набор функций Богини Матери оставался относительно неизменным.

По прошествии веков первоначальный образ Богини матери начал претерпевать изменения и постепенно перешел в различные политеистические религии, самые известные из которых были древнегреческие и римские пантеоны богов и богинь.

С появлением христианства и отхождения от языческого представления о мире человечество начало забывать о прошлых богах и образ Великой Богини перешел в некое забвение, но последние исследования истории начали проливать интересные факты по поводу связи Богородицы и Богини Матери. Существует альтернативное мнения, что эти образы вытекают один из другого, и христианская Богоматерь несет в себе черты языческой Богини Матери.

С образом богини матери часто изображали «Древо жизни». Скифы, населявшие южнорусские степи, хранили в памяти своего народа предание о некоем Дереве, путь к которому ожидает человека на том свете и которое находится во власти богини-матери (Анахита).

Это предание очень важно. Оно свидетельствует о том, что все народы в глубокой древности были одним народом, их основные религиозные предания выходят из одного источника, а стойкость этих преданий в веках и важность, с которой к ним относились, говорит о божественном их происхождении.

Мировое древо – универсальный символический образ в мифологической модели мира. Оно объединяет все сферы мирового порядка. Мировое древо представляет собой вертикаль, соединяющую разные зоны мироздания, включая верхний мир, средний мир и нижний мир. Оно может воплощаться в виде собственно дерева, крона которого достигает небес, корни опускаются в преисподнюю, а ствол ассоциируется со средним миром, населенным земными существами, в том числе и

людьми. У корней Мирового древа божество поражает своего противника, воплощающего зло. В славянской дохристианской мифологии Древо жизни выступает как вариант Мирового древа, а в книжной традиции – уже как библейское древо, посаженное Богом посреди Рая.

В современном мире, несмотря на существование различных религий и верований, существуют культуры, до сих пор поклоняющиеся этим древним великим божествам. Некоторые исконные поселения Сибири и Урала по сей день хранят в памяти и передают потомкам истории и легенды о своих богах. В Индии в настоящее время существует множество божеств, так или иначе связанных своими качествами с образом той самой великой Богини Матери, где каждому божеству отводят свой храм и праздник поклонения. Подводя итог сказанному выше, можно отметить, что на сегодняшний день не все культуры утратили память о тех ярких образах прошлого и благодаря современным исследованиям в области истории и древнейшей культуры есть надежда, что будут открываться всё больше подробностей и находок в этой уникальной и поистине удивительной тайне древнейшей истории.

Список использованных источников:

1. В.С. Янович «Золото скифов: тайны степных курганов».
2. А.М. Хазанов «Золото Скифов».
3. «Золото скифских царей в собрании Эрмитажа». 2012.
4. «Древнее золото Казахстана». 1983. 261 стр.
5. И.Н. Алчеев «Знаки и символы». 2016.
6. Фоли Д. «Энциклопедия знаков и символов». 1997.
7. Авдиев В. И., Вигасин А. А., Дандмаев М. А. «История Древнего Востока». 1979.

© Емельянова А.А., 2022

УДК 659.1, 65.011.56

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН И СТРАТЕГИИ ПРОДВИЖЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ И РОССИЙСКИХ КОМПАНИЙ, СПЕЦИАЛИЗИРУЮЩИХСЯ НА ИНЖЕНЕРНОЙ САНТЕХНИКЕ

Емельянова А.Н.

Научный руководитель Пушкарев А.Г.

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

В настоящее время, когда динамика развития рынка непрерывна, а конкуренция постоянно растет, одной из самых эффективных методик масштабирования бизнеса становится графический дизайн. Это

художественно-проектная деятельность, позволяющая создать уникальную визуальную концепцию, отражающую бренд.

Все начинается с создания уникального символа. Большим заблуждением считается мнение, что узнаваемость организации не взаимосвязана с его визуальным оформлением. Ведь именно сейчас, основополагающим этапом при основании компании является качественно сформированная айдентика. Это включает в себя разработку логотипа, фирменного стиля, оформление полиграфической продукции, а также упаковку. Грамотная комплектация персонализируемого образа становится основополагающим звеном для зрительной коммуникации с потребителем.

С появлением социальных сетей, использование которых стало рутинным для большого процента людей, часть бизнеса стала формировать свою деятельность именно в виртуальном пространстве. Достоинства данного способа для расширения влияния бренда и поиска потенциально заинтересованных клиентов нельзя недооценивать. Именно поэтому, в последние годы так активно начало развиваться понятие SMM продвижение (SocialMediaMarketing). Так эксперты называют продвижение услуг и товаров в социальных сетях, которые обозначаются в маркетинге как социальные медиа. SMM является популярным инструментом крупных современных коммерчески успешных компаний.

Организации, не имеющие непосредственного отражения в интернете, формируют недоверие в глазах своих покупателей. Почти каждая уважающая себя компания создает собственные сайты. Веб-дизайн становится еще одним неотъемлемым критерием, который укрепляет авторитет.

Все вышеизложенные пункты становятся негласной инструкцией к тому, как можно преобразить бизнес всего за несколько шагов. В результате соблюдения всех этих пунктов можно значительно расширить сферу влияния, в которой развивалась компания, и привлечь большее число заинтересованных потребителей. Именно это становится трендом последних лет.

Важно отметить, что многие российские предприниматели пренебрегают подобными стратегиями продвижения, что является большим упущением. Ошибочным является суждение, что подобные методы коммуникации могут поспособствовать развитию лишь ограниченного количества компаний. Но это в корне не так.

Именно поэтому, статья посвящена продвижению компаний, специализирующихся на инженерной сантехнике, где портрет целевой аудитории приоритетно мужчины от 35 лет и старше, а также непосредственно заинтересованные бренды, которые бы хотели рассматривать ту или иную фирму в качестве поставщика. За основу были взяты следующие представители:

Вахі – является одной из крупнейших и наиболее профессиональных в области отопления и домашнего комфорта, занимая по количеству производимых отопительных систем третье место в Европе. Холдинг ВАХІ GROUP основан в Англии в 1866 году.

Clariant – бизнесы компании сгруппированы по четырем направлениям деятельности: химия для бытового и промышленного применения, природные ресурсы, катализаторы и каталитические технологии, пластики и покрытия. Деятельность компании начата в 1995, Германия.

Дюйм – оптовая компания, основанная в 1999 году, специализирующаяся на комплексных поставках европейского инженерного сантехнического оборудования. Быстрый старт и динамичное развитие компании позволили занять лидирующие позиции на российском рынке инженерных систем по темпам роста и объемам продаж.

Был произведен анализ, на основе которого, можно сделать выводы о том, насколько грамотно выстроена визуальная коммуникация столь крупных компаний со своей аудиторией.

Важно отметить, все вышеперечисленные торговые марки имеют свой сайт, логотип и ведут активную деятельность в интернет-пространстве. Компания Вахі имеет четкую структуру ведения аккаунтов, здесь есть очевидное наличие рубрик, каждая из которых отвечает запросам потребителей: в первую очередь, очевидное преимущество – наличие адаптированных аккаунтов по разным странам и регионам, это позволяет формировать обширную целевую аудиторию по всему миру. В каждом из аккаунтов можно отследить последние акции, новинки, мероприятия, организуемые компанией. Здесь отчетливо видно, помимо заинтересованности в продаже товаров, бренд проявляет инициативу. взаимодействует с клиентом, формирует ощущение «уютта». Просто будучи подписанным на компанию процент потенциальных продаж значительно растет.

Также, важно отметить, что у бренда есть фирменный стиль, в соответствии с которым осуществляется общее оформление всех аккаунтов. Но нельзя не отметить ряд существенным недостатков: дизайн локальных аккаунтов сильно уступает по уровню оформления от основного. Здесь требуется произвести локальный ребрендинг, либо прибегнуть к услугам специалиста.

В качестве российского аналога компания Дюйм. Здесь абсолютно четко видна структура, фирменный стиль, а также актуальный дизайн. Несмотря на то, что процент людей старше 35 лет значительно меньше пользуется онлайн сервисами и социальными сетями, это не умоляет факта, что хорошо подобранная цветовая гамма на конкретных информативных публикациях вырабатывает ряд ассоциаций у потребителей, даже не углубляясь в суть постов. Человек может выявить для себя, насколько

данная публикация будет уместна и важна, и все это исключительно на счет правильной подачи. Из очевидных минусов – неудобный в эксплуатации сайт, который вызывает затруднения в навигации. К сожалению, отсутствие грамотной структуры, не позволяет клиенту легко осуществить покупку в несколько нажатий мышкой, это препятствует совершению заказов и увеличению общего числа продаж.

В этих примерах есть одна общая особенность. Деятельность компаний довольно узконаправленная, и клиентом невольно становится человек, который должен разбираться в представленной продукции. Это может отталкивать обычных людей, которые хотят сами организовать ремонт, или разобраться в преимуществах каждой позиции, представленной в каталоге. Это значительно усложняет процесс «увидел, заказал, оплатил». Можно усилить влияние двух конкретных торговых представителей и расширить их спектр воздействия на целевую аудиторию, разбавив производимый контент, например, созданием публикаций для людей, которые не являются профессионалами, работающими в конкретной сфере. В качестве идеи – отдельные рубрики и блоки, где производится краткий разбор товаров, их преимущества и конкретное описание для чего они применяются. А также, познакомить покупателя с командой. Поделиться лицами людей, которые создают то, что он приобретает.

Такой подход позволяет найти максимально лояльную и отзывчивую аудиторию, укрепить доверие и убедить каждого, что личная консультация при очном посещении магазина будет произведена на хорошем уровне.

Рассматривая компанию Clariant, первое, что сильно привлекает внимание – абсолютное отсутствие структурированного оформления социальных сетей. Неочевидна деятельность, большое обилие посторонней информации. Даже наличие логотипа не отсылает клиента к образу организации. Это сильно отталкивает, не оставляя желая детально ознакомиться с продукцией. Несмотря на это, сайт выполнен на высоком уровне, с соблюдением всех последних трендов в веб-дизайне. Максимально продуманная навигация, приятное оформление. В качестве решения данной проблемы, можно обратиться к уже известным способам продвижения, проанализировать производимый контент, выявить, что именно хочется видеть заказчику и составить социальный опрос, на основе которого будет легко выявить основные потребности и ценности клиентов.

Затронув главенствующие аспекты продвижения компаний в медиа пространстве, на примере некоторых представителей из сферы инженерной сантехники, можно подвести итог: независимо от того, на чем специализируется та или иная организация, важно, чтобы у потребителей был сформирован четкий ассоциативный ряд. Это преумножает шанс повышения общего чека продаж и способствует активному росту компании.

Используя современные методики решения проблем, можно достичь больших оборотов и развить свой бизнес. Потенциальная клиентура,

неосознанно, будет отдавать предпочтение именно той компании, которая оставила за собой ряд коммуникативных ассоциаций. И именно грамотный дизайн станет основой для нового витка развития каждого бренда.

Список использованных источников:

1. Ожерельева Е.М. Эффективность SMM как коммуникационной технологии // Бенефициар. 2016. № 3 (3) 6-8с.
2. «Clariant» официальный сайт предприятия // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://www.clariant.com/en/Corporate> (Дата обращения: 04.11.2022).
3. «Дюйм» официальный сайт предприятия // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://www.duim.ru/> (Дата обращения: 04.11.2022).
4. «Дюйм» официальный сайт предприятия // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://www.duim.ru/> (Дата обращения: 04.11.2022).
5. «Вахі» официальный сайт предприятия // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://baxi.ru/> (Дата обращения: 04.11.2022).
6. Кемпекс Оливер (2021) Дизайн-мышление. Все инструменты в одной книге. М.: Бомбора. 224 с. С. 82-96.

© Емельянова А.Н., 2022

УДК 7

РАЗРАБОТКА ХАКАССКИХ ОРНАМЕНТОВ, АДАПТИРОВАННЫХ ДЛЯ ВЫШИВАЛЬНОЙ МАШИНЫ С ПРОГРАММНЫМ УПРАВЛЕНИЕМ

Еремеева А.Ю.

Научный руководитель Левых Н.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова», Абакан

Вышивание – очень древнее искусство. Некоторые учёные считают, что вышивка появилась в первобытное время, когда люди стежками скрепляли шкуры животных или стебли растений [1]. Другие – что искусство зародилась вместе с созданием первых льняных нитей, которые были прочными и гладкими [2].

Вышивка на одежде была и будет актуальна в моде. Об этом свидетельствуют коллекции многих современных модельеров. Таких как Dolce & Gabbana, Модный дом Шанель, Alberta Ferretti, Gucci и другие.

Они создают модные вещи, используя потрясающий эффект сочетания вышивки с качественными, благородными тканями, мехом или кожей – это произведения искусства, которыми можно любоваться бесконечно [3].

Этническая вышивка – визитная карточка национального костюма. Этнический стиль в одежде периодически переживает пики и спады популярности, но при этом остается наиболее интересным и необычным. Современные модные тенденции отличаются демократичностью и непринужденностью и дают возможность проявить чувство стиля. Этническая вышивка все чаще становится востребованным видом декора одежды, аксессуаров и обуви [4].

Хакасский орнамент богат в типологическом отношении. Узоры отличаются архаичностью форм, самобытностью и ярким художественным стилем. Но все орнаменты объединяет присутствие растительного характера. Особенностью хакасского орнамента является его включенность в ансамбль костюма. Это объясняется тем, что орнаментация изделий была тесно связана с мифологической и обрядовой системой жизни хакасского общества [5].

В наши дни вышивальное искусство вышло на новый уровень. С некоторых пор ручную вышивку почти вытеснила машинная. Первая вышивальная машина появилась во Франции в 1821 году, но имя изобретателя осталось неизвестным и не осталось никаких сведений относительно её механизма. Спустя 4 года Бартеlemi Тимонье д'Амплепи изобрёл машинку, которая оказалась не применимой для широкого производства. В 1854 году появилась машинка Гейльмана, которая привела в восторг и перевернула мир вышивок. Со временем в машинке было сделано несколько незначительных изменений, из которых самые удачные изобрёл Барбом Шмитцом из Нанси, но принципиальная идея и механизм остались те же [6].

В наш век технологий вышивальные машинки можно увидеть в любом специализированном магазине. Машины для вышивки разделяют на бытовые, полупрофессиональные (полупромышленные) и профессиональные (промышленные). Это определяется конструкцией, наличием различных опций, качеством получаемого изображения, надежностью и скоростью работы, долговечностью.

В данный момент на кафедре ЦТиД инженерно-технологического института отшивается коллекция «Хакассия – земля пяти стихий» (рис. 1). Для нее были разработаны хакасские орнаменты на сигедек, манжеты и оплечья.

На первом этапе образцы отрисовывались в векторном графическом редакторе CorelDraw, который позволяет создавать рисунки с нуля или дорабатывать имеющиеся образцы. Также можно подобрать различные цветовые решения, поменять размер и т.д.

На втором этапе изображение передается в приложение JANOME Digitizer MBX, где рисунок с помощью автоматической генерации стежков преобразует его в схему для вышивальной машины. С помощью программы можно редактировать готовые дизайны или создавать свои собственные

рисунки; редактировать контур вышивки, изменять застил, просмотреть и изменить цвета, а также менять вид, толщину и частоту стежка.

На третьем этапе обработанный рисунок передается в программное окно вышивальной машины. Далее она сама вышивает рисунок. С ее помощью можно довольно быстро и многократно создавать различные варианты декора. Использование таких технологий позволяет быстро и качественно изготавливать декор.



Рисунок 1 – Разработанные хакасские орнаменты на манжеты платья: а) орнамент стихии огонь в программе Corel; б) орнамент стихии огонь в программе JANOME Digitizer MBX; в) орнамент стихии воздух в программе Corel; г) орнамент стихии воздух в программе JANOME Digitizer MBX.

Можно смело сказать: вышивка – модное и современное искусство, которое развивалось не одно тысячелетие. Ею украшают многие вещи в разных стилях. Часто можно увидеть повседневную одежду, украшенную таким декором. Не редко встречаются машинная вышивка. Ведь компьютерные технологии являются одним из главных средств в художественном оформлении тканей и намного упрощают человеческий труд.

Список использованных источников:

1. Мир вышивки – URL:<https://www.mirkrestikom.ru/articles/interesnie-stati-o-vishivanii/istoriya-vshivki> (дата обращения: 31.10.2022).

2. Википедия – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Машинная_вышивка (дата обращения: 31.10.2022).

3. Вышивка и мода - URL: <https://vyshivkavidy.ru/vyshivka-i-sovremennaya-moda> (дата обращения: 31.10.2022).

4. GALLERIX - URL: <https://gallerix.ru/lib/etnicheskaya-vyshivka-vizitnaya-kartochka-modnicy/> (дата обращения: 31.10.2022).

5. Хакасская Культура - URL: <https://sites.google.com/site/cultkhakasia/6-narodnoe-iskusstvo-hakaso/hakasskij-ornament> (дата обращения: 31.10.2022).

6. Stitch.su – URL: <https://www.stitch.su/articles/istoriya-vyshivki> (дата обращения: 31.10.2022).

© Еремеева А.Ю., 2022

ИНТЕГРАЦИЯ ВИТРАЖА И АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БРАЙАНА КЛАРКА

Шушлякова Е.А., Ермакова Я.С.

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

Витражное искусство и архитектура должны выступать в синтезе и взаимно дополнять друг друга, подчеркивая и обогащая архитектурную среду. Витраж находится в подчинении определенных архитектурных форм, но в тоже время рассматривается как отдельное произведение искусств. Каждый художник по-своему решает задачи взаимодействия внешней и внутренней среды. Рассмотрим интеграцию витража и архитектуры в работах известного художника Брайана Кларка.

В различные исторические эпохи искусство витража развивалось в совокупности с архитектурой и в тоже время реагировало на общественно-социальные потребности времени. Как вид монументального искусства витраж сформировался в VI-VII веках. В эпоху средних веков витражи носили религиозный характер и подчинялись определенным канонам. Цветное стекло в витражах максимально проявляло свои выразительные свойства. Витражные окна преломляли дневной свет, в соборах создавалась специфическая атмосфера, благодаря чему витражи завоевали прочное место именно в религиозных постройках. Так диктовало время и социальные потребности времени. В современном пространстве восприятие витража в архитектуре состоит по принципу контраста, это видно в работах современных художников. Новое пространство и современные архитектурные объекты требуют нестандартного, переосмысленного взгляда на монументальные витражи. Новые технологии в стеклоделии открывают большие возможности для творчества. Традиционные методы изготовления витража могут трансформироваться в более сложные технологические приемы, и это искусство можно отнести к традициям абстракции, поп-арта или минимализма. Экспериментируя с различными пространствами, происходит объединение света, цвета и архитектуры. Тема интеграции искусства и архитектуры прослеживается в творчестве британского художника Брайана Кларка.

Брайн Кларк родился в Олдхеме, Ланкашир в 1953 году. На сегодняшний день он известен как витражист, который все свое творчество был сторонником интеграции искусства и архитектуры, создателем инновационных техник производства витража. Его предрасположение к тотальному искусству переросло в ренессансное взаимодействие с множеством средств – от живописи, скульптуры, керамики, мозаики,

гобеленов, ювелирных изделий и мебели до декорации театров и стадионов. Несомненно, сотрудничество с такими известными архитекторами, как Заха Хадид, Норманом Форестом и Аратой Исодзак и другими представителями современной архитектурой вывели его творчество на более высокий уровень. Создаются витражи, художественные инсталляции, которые пластически и композиционно несут смысловую нагрузку и образ, объединяющий архитектуру и витражную композицию.

Брайан Кларк проектировал не только масштабные витражи, но и работал с автономными витражными объектами. Большая практика в создании образов и применение новых технологий привела к последовательным инновациям в создании атмосферного пространства. Брайан значительно расширил границы канонического классического витража. Сосредоточившись на форме, а не на содержании, Кларк экспериментирует с различными средствами. В своих работах он отражает современные тенденции, пропуская через свое мировоззрение. Работая в разных техниках, с разными материалами, мы видим единый авторский почерк художника.

Уровень мастерства Брайана Кларка выражается в умении работать с архитекторами и вливаться в стиль заданного пространства, держать целостность композиции и придавать архитектуре современный стиль, точно совпадая с содержанием. Говоря о проблеме интеграции искусства и архитектуры можно констатировать, что процесс его создания – это синтез архитектуры и витража.

Интеграция витража прослеживается в архитектуре центра Аль-Файсалия, город Эр-Рияд, архитектор Норман Фостер [1]. Небоскреб в Саудовской Аравии являлся достопримечательностью столицы государства (рис. 1), этот проект разрабатывался в течение 6 лет. Современное высокотехнологичное здание требовало новых подходов и к витражу. Кларк спроектировал и разработал новую технику исполнения витража площадью 22000 кв. футов, включил в проект монументальную стену из свинцового витража, блоки которого состояли из живописных вертикальных полос и пятен, выполненных в оригинальной технике керамической глазури с отпечатками флоат-стекла. Брайан Кларк так говорил о своей работе: «Мы хотели создать стену, которая вызывала бы чувство места и культуры. Он задуман в необычном масштабе – своего рода призрачный мираж пустыни (рис. 2), с многочисленными отсылками к пустынной флоре и фауне: роза пустыни, рябь песчаных дюн (рис. 3), и, конечно же, верблюды. Витраж обладает светящимся качеством и купает пространство в чудесном цветном свете» – Брайан в документальном фильме BBC «Брайан Кларк: раскрашивая свет», 2011 год.



Рисунок 1 – Комплекс Аль-Фейсалия. Архитектор Норман Фостер.



Рисунок 2 – Брайан Кларк. Фрагмент витража с изображением миража пустыни в комплексе Аль-Фейсалия.



Рисунок 3 – Брайан Кларк. Фрагмент витража с изображением ряби песчаных дюн.

Кроме слияния сюжетной линии витража с архитектурой, витраж выполнен новыми техническими приемами и решениями. Художник на протяжении всего творчества занимался поиском новаторских техник живописи по стеклу с целью открыть новый взгляд на дизайн стекла. Архитектура комплекса витражная стена была решена как единая художественная «кожа» из стекла высотой в пять этажей, что считается знаковым событием в истории витражного стекла [2].

Одним из крупнейших витражей в Европе и одним из известных произведений общественного искусства в Великобритании является серия из трех взаимосвязанных витражей Брайана Кларка на крыше торгового центра Spindles. Витражная композиция охватывает основные общественные зоны пространства. В ритмичном композиционном построении прослеживается связь витража с архитектурными элементами здания. При создании витража использовались такие технологические приемы, как травление стекла, роспись эмалями и трафаретная печать. Каждая работа Брайана индивидуальна в исполнении.

Органичное согласие витража, архитектуры и пространства выражено в Пирамиде мира, Казахстан, архитектор Норман Фостер. Первоначально предусматривался витражный пандус, поднимающийся на ее вершину, но проект дорабатывался, и в результате остановились на серии ромбовидных витражей на уровне земли и витражное заполнение, которое образует завершение конструкции. Ночью верхняя часть пирамиды видна как ориентир со всего Нур-Султана. Витраж также был сделан в новаторской технике мастера с изображением голубей, которые парили под куполом

пирамиды, создавая иллюзию открытого пространства вне стен архитектуры.

Основные работы крупномасштабны и органичны с архитектурой – витражи в аэропорте Станстед, витражи для Королевской мечети в международном аэропорту имени короля Халида, мозаичный и витражный потолок штаб-квартиры Pfizer World в Нью-Йорке, витражи в Бивербуке и Коннектикуте, окна для собора в Швеции, крупнейшие витражи в Великобритании и Европе [3].

Можно сделать вывод, что на протяжении всего творчества художник различными средствами стремится соединить пространство, свет и цвет в единое произведение искусства. Гармония цветного стекла, различные приемы декорирования, концептуальность при создании многогранных витражей позволили необычную эстетику сочетания с архитектурой. Интеграция архитектуры и искусства прослеживается во всем творческом пути художника Брайана Кларка.

Список использованных источников:

1. Дэвид, Дженкинс; Бейкер, Филлипа (2001). Фостер: Каталог 2001 года. Лондон: издательство "Фостер и партнеры"/Prestel Verlag. ISBN 1854903578.

2. Брайн Кларк. Просвечивание. (каталог выставки), Галерея Тони Шафрази, Нью-Йорк.

3. Архитектурные витражи, Брайан Кларк. При участии Джона Пайпера, Патрика Рейнтиенса, Йоханнеса Шрайтера и Роберта Сауэрса. Architectural Record Books, McGraw Hill, New York, 1979.

© Шушлякова Е.А., Ермакова Я.С., 2022

УДК 7.05

РЕСТАВРАЦИЯ МОДЕЛЕЙ БЛАШКА

Есипович Д.А., Криволапова Г.А.

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

В мае 2016 года состоялась выставка работ Леопольда и Рудольфа Блашка, проходившая в Корнингском Музее Стекла в США. На ней было представлено около 75 моделей из коллекции музея, а также более трех дюжин редко выставляемых детальных зарисовок мастеров. Во время Второй Мировой Войны в Дрезденскую мастерскую Блашка попала бомба и почти все оборудование было уничтожено, но сохранившиеся инструменты также были продемонстрированы на выставке.

Создавая свои работы, Леопольд и Рудольф применяли «биологическое моделирование» с подробных зарисовок на бумаге (рис. 1).

Затем, используя довольно простое оборудование, мастера выдували или формировали разные части будущих моделей из прозрачного и цветного стекла. Сверяя работу с рисунками, части моделей соединяли клеем или сплавляли, обрабатывая термически. Тонкими медными проволочками к телу прикреплялись щупальца, усики или жабры. Иногда в изделиях применяли бумагу и воск.



Рисунок 1 – Слева направо: фотография Пелагии (*Pelagia noctiluca*), медузы, найденной в Средиземном море; стеклянная модель Блашки; акварель Блашки.

Прежде чем выставить модели Блашка, эксперты провели оценку их состояния и примерно определили сколько времени займет реставрация поврежденных элементов.

Модели Блашка трудно сохранить так как в них, кроме стекла, использовались разные материалы. В частности, чтобы соединить фрагменты изделия Леопольд и Рудольф использовали разные виды клея. Одним из самых часто применяемых был животный клей. Это белковый клей, изготовленный из шкур, костей, сухожилий и связок животных, хорды осетровых рыб. Сейчас появилось много синтетических полимерных смол, но тогда животный клей был лучшим аналогом. Для получения клея кости животных очищают, дробят, обезжиривают, обрабатывают раствором сернистой кислоты чтобы удалить минеральные соли и затем варят в специальных аппаратах, где кости подвергаются многократному воздействию пара и воды. В результате такой обработки имеющийся в костях коллаген переходит в глютин, который является клеящим веществом. К сожалению, со временем клей в изделиях ослабевает, что приводит модели в аварийное состояние.

Для выставки отобрали 30-40 изделий, которые находились в наилучшем состоянии, то есть они были без повреждений или имели незначительный дефект. Однако эти модели нужно было чистить. Специалисты применили метод сухой чистки. Для этого они использовали мягкую щетку и пылесос, настроенный на низкую мощность. На случай, если от модели отскочит кусочек стекла, на пылесос надета сетка, чтобы фрагмент не потерялся. После сухой чистки могут применить очистку петролейным эфиром. Это смесь в основном легких алифатических углеводородов (пентанов и гексанов) и обычно малым содержанием ароматических углеводородов, получаемая из попутных нефтяных газов и легких фракций при переработке нефти. Он является очень мягким растворителем, не влияющим ни на один из материалов, использованных Леопольдом и Рудольфом в моделях. Многие изделия требовали более тщательной очистки. Она проводилась под микроскопом.

Модели с течением времени продолжают разрушаться и основная задача специалистов – это стабилизация коллекции. Так как клей разрушается к чистке изделий нужно подходить с большой осторожностью, используют неинвазивный подход чтобы не нарушить целостность модели.

Список использованных источников:

1. <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/2853/>
2. <https://www.liveinternet.ru/users/nataly2012/post465628135>
3. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9#:~:text=%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9%20\(%D0%B3%D0%BB%D1%8E%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%20%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9\)%20E2%80%94,%D1%81%D0%B2%D1%8F%D0%B7%D0%BE%D0%BA%20%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D1%85%2C%20%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B4%D1%8B%20%D0%BE%D1%81%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D1%85%20%D1%80%D1%8B%D0%B1](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9#:~:text=%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9%20(%D0%B3%D0%BB%D1%8E%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9%20%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9)%20E2%80%94,%D1%81%D0%B2%D1%8F%D0%B7%D0%BE%D0%BA%20%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8B%D1%85%2C%20%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B4%D1%8B%20%D0%BE%D1%81%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D1%85%20%D1%80%D1%8B%D0%B1)
4. <https://www.youtube.com/watch?v=nwjRGfEd3jg>

© Есипович Д.А., Криволапова Г.А., 2022

УДК 74.01.09

**ИЛЛЮЗИЯ ДИЗАЙНА:
СЕМИОТИЧЕСКИЕ И ЗРЕЛИЩНЫЕ АСПЕКТЫ**

Ефремова К.А., Прохорова Е.А., Портнова Т.В.

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

В данной статье рассматриваются ключевые особенности построения хорошего дизайна на основе метафор и баланса. На что стоит обратить внимание, а что поможет избежать ошибок. Авторы опираются на парадигмы человеческого восприятия. Медиа сфера в наше время активно проникает в визуальную культуру. Каким образом грамотно спроектированная дизайнером модель интерфейса способна настроить на определенные действия. Является ли дизайнер отчасти психологом и способен ли он по-настоящему управлять вниманием пользователя. Как проектно-культурная информация может на него воздействовать.

Цель данного исследования – анализ изобразительно-выразительных возможностей применения компьютерных технологий в творчестве дизайнера, создающего работы на экране монитора. Делается вывод о том, что правильно организованные элементы и формы посредством

дизайнерской деятельности, объединяя преобразовательную и коммуникационную функции дизайна, оказывают влияние на взгляд человека. Проявляясь в различных слоях культурных контекстов, они могут создать необходимое художественно-эстетическое впечатление.

Хороший дизайн – это как можно меньше дизайна или тот, который не заметен. Меньше, но лучше – об этом часто забывают, называя минимализмом полное отсутствие дизайна. «Меньше, но лучше» означает, что дизайн концентрируется на основных, первостепенных аспектах, не обременяя пользователя второстепенными. Основопологающей такого дизайна является эстетика. Наше сознание стремится к красоте и поэтому визуально эстетический дизайн намного приятнее взору пользователя, нежели дизайн ему обратный. Не остается в стороне и функциональная часть. Но что же наш мозг соотносит со словом красота? Несомненно, это грамотное расположение объектов перед глазами.

Человек, не имевший ранее опыта пользования устройством, способен с легкостью адаптироваться к грамотно построенному интерфейсу. На этом и построена хорошая дизайнерская работа: успешное управление человеческим взглядом. Дизайнер работает на метафорах, ассоциациях и сравнениях. Профессиональная игра с цветами и формами заставляет пользователя следовать желаниям автора.

Отличительное качество хорошего дизайна – метафора. Мы повсеместно их используем, тем самым упрощая коммуникацию.

С помощью метафор, можно считывать внутреннее состояние человека. Принципы метафоры в дизайне проявляются в следующих аспектах:

1. Простота. Простые и понятные метафоры сразу считываются пользователем. К примеру, для каждого очевидно, что лупа в интерфейсе – средство поиска информации. Все пользователи компьютерных интерфейсов видели подобные иконки их неоднократно. Поэтому, в современных интерфейсах даже не требуется подробное описание.

2. Ассоциативность. Ассоциативность устанавливает связи между новыми и уже знакомыми образами. Намного проще запомниться пользователю через уже известные ранее формы.

3. Целостность. Дизайн строится на основе ценностей компании. Соответствует позиционированию бренда. Целостность выражается в полном и всестороннем охвате всей сложной совокупности связей и отношений описываемого объекта действительности.

Главный концептуальный принцип иллюстраций – простые формы. С их помощью устанавливается высокая скорость коммуникации [1]. Яркая и понятная айдентика, логотип – иллюстрация с высокой долей вероятности займет своё место в разуме пользователя и будет запоминаться при упоминании компании или бренда. Айдентика компании является неким триггером или же якорем в головном мозге человека [2]. Создание

взаимосвязи между триггером и вызываемым им реакции: есть причина и есть следствие [3].

Немало важный аспект в дизайне – иерархия. Размещение элементов в порядке значимости и важности: от самого главного до самого незначительного. Иерархия позволяет направить пользователя к сути и привести к прямому действию. (Глаз машинально рисует траекторию латинских букв F или Z.) Баланс освоен на визуальном весе элементов. Баланс – это состояние элементов, когда они создают равновесие и расположены в определенной логике. В дизайне рассматривается множество видов баланса [4], но хотелось бы упомянуть самые значащие:

1. Симметричный. Просто приятная для человека картинка. Равномерное размещение элементов по обе стороны. Такой тип баланса создает ощущение покоя, так как является самым статичным. Элементы равномерно лежат на сетке, что не заставляет мозг приходить в состояние так называемой «паники» в поиске того самого акцента.

2. Асимметричный. Композиция с неравным весом с обеих сторон. Динамический баланс всегда интереснее статического. Глаза начинают сразу искать противовес и это отличный способ, чтобы привлечь внимание, уцепить взор за акцент. Часто в интерфейсах таким акцентом является кнопка.

3. Мозаичный. Это сбалансированный хаос. В такой композиции нет очевидных акцентов. Композиция не имеет выдающихся точек фокуса. Скорее, этот тип баланса самый непростой. На первый взгляд отсутствие иерархии создает визуальный шум, но все элементы сочетаются и образуют единое целое. Не все могут найти отклик своего разума в такой композиции. Но именно такой баланс регулярно используется в интернет-магазинах.

4. Радиальный. Элементы излучаются из общей центральной точки. В настоящее время довольно редко используется в дизайне интерфейса, но он позволяет точно сосредоточить взор на центре композиции.

5. Фибоначчи или же просто: «божественная пропорция». Она заложена в разуме человека как нечто идеальное. Природа, искусство, человеческое тело. Чем ближе объект к золотому сечению, тем лучше человеческий мозг его воспринимает [5].

Принцип психологии, известный как «висцеральная реакция», говорит, что решения человек принимает за доли секунды, нравится ему что-то или нет [6]. Эта реакция намного быстрее, нежели само ее осознание. Поэтому, так важно с первого взгляда заинтересовать пользователя, а затем заставить его остаться. Хороший, грамотный дизайн пользовательского интерфейса, построенный по тем негласным правилам, которые были указаны в данной статье, имеет Банк Тинькофф и их сервис «Долями» по оплате покупок четырьмя равными частями [7]. Пользователь сразу считывает, как и когда будет происходить списание. Это хороший пример простой и понятной метафоры в дизайне интерфейса.

Дизайнер способен предугадать действия пользователя, мастерски управляя разумом и взглядом посетителя, тем самым, ведя настоящий диалог без слов. Мир ежедневно изменяется, вносит свои правки и коррективы, но человеческий разум все также стремится к простой и незамысловатой коммуникации [8].

Как видим, компьютерные технологии – это специфический язык эмоциональных коммуникаций, ассоциативных связей и средство адаптации, как дизайнера – художника, так и пользователя в иной виртуальный мир. Вместе с тем, работа дизайнера формируют стиль общения со зрителем, находит знаковые точки восприятия содержания. Иллюзии в дизайне, создаваемые хорошим дизайнером, прекрасно позволяют связать проект с запросами аудитории, для которой он создается. При этом все элементы должны гармонизировать друг с другом, создавая целостное композиционное решение.

Список использованных источников:

1. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне, М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. – 184 с.

2. 4Brain – «Эмоциональный якорь». Электронный ресурс. Код доступа: <https://4brain.ru/blog/emocionalnyj-jakor-opredelenie-primery-ustanovlenie-i-osvobozhdenie/>

3. Шейнов В. НЛП в убеждении и манипулировании, М.: АСТ, 2017. – 220 с.

4. Ярмарка Мастеров – «Основы композиции в дизайне». Электронный ресурс. Код доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1872451-osnovy-kompozitsii-v-dizajne>. Дата обращения – 31.10.2022

5. Стахов А., Слученкова А., Щербаков И. Код да Винчи и ряды Фибоначчи, 2006.С-П.:Питер – 320 с.

6. Сообщество студентов Кировской ГМА – «Поведенческие и висцеральные реакции». Электронный ресурс. Код доступа: http://vmede.org/sait/?page=18&id=Fiziologija_orlov_2010&menu=Fiziologija_orlov_2010/. Дата обращения – 31.10.2022.

7. Тинькофф – «Покупайте сразу, платите Долями». Электронный ресурс. Код доступа: <https://www.tinkoff.ru/dolyame/>. Дата обращения – 31.10.2022.

8. Уолтер А. Эмоциональный веб-дизайн. М.:Манн, Иванов и Фебер, 2012. – 144с.

© Ефремова К.А., Прохорова Е.А., Портнова Т.В., 2022

**ФОРМООБРАЗОВАНИЕ КОСТЮМА
НА ОСНОВЕ СИНТЕЗА КОНСТРУКЦИЙ
АРХИТЕКТОНИЧНЫХ ОБЪЕКТОВ ИСКУССТВА**

Живова Л.Я., Заболотская Е.А., Горелкина Т.Т.

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

Данная статья посвящена актуальным вопросам поиска приемов создания новых форм костюма, основанных на синтезе конструкций архитектурных объектов искусства. В качестве объекта исследования рассматривается структура костюма. Предметом исследования является структурная взаимосвязь костюма с объектами архитектуры и интерьера аналогичного периода времени.

Целью данного исследования стало изучение возможностей комплексного формообразования для разработки экспериментальной формы костюма в рамках поискового метода проектирования

Использование архитектуры в качестве источника костюма традиционно помогало создавать гармоничную форму. Принципы организации архитектурных масс, линий, деталей, пропорциональности членений здания, проявление свойств материалов – не только тектонических, но и фактурных – являются непосредственными носителями стилевых особенностей объекта и образного содержания, которые затем преломляются в линиях и членениях объемов костюма, его ритмическом построении, характере применения материала. Так, купол собора или крыша пагоды напоминают головной убор; линия арки – может преломиться в линиях широкой поясной или плечевой одежды овальной или трапециевидной силуэтной формы и т.д. [1].

Мебель же, является довольно редким инновационным компонентом интеграции в костюм. Ее не часто используют, как самостоятельный источник, а тем более, как часть комплексного формообразования. Но в тех случаях, когда ее задействуют, хотя бы, как единоличную основу, можно получить довольно оригинальные формы с позиции конструкции и декора.

Это происходит потому, что объемные элементы мебели всё более и более становятся дифференцированными и разнообразными. Идёт поиск новых, более фантастических, выразительных форм. Во многих случаях изделия мебели имеют детали и членения, аналогичные архитектурным, что характеризуется общим пространственным формообразованием и стремлением быть или определять время и общество. Различием в этих двух областях служит масштаб. Можно сказать, что архитектура влияет на формообразование структуры объекта мебели и, наоборот [2].

По этой причине при подборе объектов для синтеза в единую форму была выбрана мебель, являющаяся частью интерьера, задействованного в комплексной системе архитектурного источника. Это обеспечивает схожую стилистику, структуру и пластику конструкций, что при объединении отражается в целостный объем костюма.

Источником для создания архитектурной формы костюма послужило творчество Пьера Кардена конца 80-х годов: модели из коллекций от-кутюр; здание Дворец пузырей (резиденция кутюрье в Теуль-сюр-Мер, Франция); интерьер и мебель Дворца пузырей, в разработке которых модельер участвовал лично. Факт объединения всех объектов синтеза одной «творческой персоной» делает их интеграцию еще более логичной.

Общей тенденцией в этих проектах является использование коронного для мастера стиля футуризм. Это проявляется в мягких обтекаемых (аэродинамических) формах и жесткой пластике материалов, что учитывалось при создании арт-объекта авторского костюма [3]. Основными ориентирами стали кресло из гостиной резиденции Пьера Кардена, некоторые участки фасада Дворца пузырей и модель из коллекции от-кутюр весна-лето 1987 года.

Кресло Claude Prevost. Сходства с конструкцией данного объекта мебели прослеживаются в верхней части костюма:

овальный силуэт кресла отражен в идентичной форме как области лифа изделия, так и костюма в целом;

из структуры данного объекта мебели заимствованы два основных членения: центральное (сиденье), преобразованное впоследствии в акцентный участок декоративной конструкции в области груди, и самое крупное(спинка), обрамляющее центральное, которое трансформировано в петли на верхней части костюма, сохраняя при этом основной контур исходного членения;

в фактуре ткани на спинке кресла прослеживаются рельефные линии, образующие статичный, простой ритм без интервалов со спиральным направлением, который отражается в такой же закономерности повторов объемных петель декора костюма;

конструкция данного объекта мебели отражает принципы зеркальной симметрии так же, как декор и костюм в целом; к тому же поворотное равенство, примененное в расположении крупных петель в области груди, заимствовано из идентичного размещения рельефных линий на ткани спинки кресла. Данный принцип отображён на схеме (рис. 1).

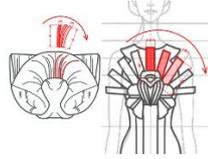


Рисунок 1 – Схема аналогов видов симметрии в построении кресла и костюма

Дворец пузырей (резиденция Пьера Кардена в Теуль-сюр-Мер, Франция). Участки фасада здания используются в качестве источника вдохновения для создания конструкции и формы декора и спинки лифа комбинезона:

архитектурный источник оказывает влияние на общий характер силуэта костюма и является основой контура нескольких акцентных участков: линии очертания здания на виде сверху послужили вдохновением для формы краев объемных вставок на брюках и подобных участков в области груди;

членения отдельных участков фасада здания (дугообразный контур выемки в одном из «пузырей» и очертание выступа борта бассейна) послужили источником формообразования центрального элемента декора в области груди, деталей, объединяющих акцентные участки костюма и конструкции спинки лифа;

наличие у отдельных деталей декора классической асимметрии и диссимметрии заимствовано у аналогичной по видам симметрии архитектуры Дворца пузырей.

Модель из коллекции от-кутюр, Пьер Карден (весна-лето 1987 г.). Конструкция юбки платья послужила основой для строения нижней части костюма:

треугольный силуэт нижней части платья за счёт усечения верхних участков приобретает овальный контур, использованный и в брюках комбинезона;

из конструкции юбки платья заимствованы и преобразованы все основные членения: основа юбки, трансформированная в схожие по пропорциям и с аналогичными швами для декора брюки комбинезона, и объемные вставки, несколько изменившие конфигурацию под влиянием архитектурного источника;

складки на объемных вставках за счет сборок и округлости линии шва образуют статичный, простой ритм без интервалов со спиральным направлением, на основе которого расположены петли, закрепленные на крупных декоративных формах комбинезона;

зеркальная симметрия юбки в целом повторяется и в общей композиции брюк; также поворотное равенство петель с объемных вставок вдохновлено подобным расположением складок на декоративных деталях платья Пьера Кардена. Графический результат данного анализа представлен на схеме (рис. 2).

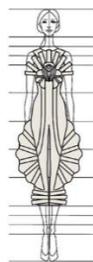


Рисунок 2 – Структура итоговой формы костюма

Таким образом, синтез нескольких структур в единую конструкцию расширяет спектр формообразования, помогая создать гармоничную инновационную форму на базе грамотно подобранных источников и их структурного анализа.

Список использованных источников:

1. Данилова О.Н. Архитектоника объемных форм : учеб. пособие / О.Н. Данилова, Е.А. Шеромова, А.А. Еремина. – М : ВГУЭС, 2005. – 14 с.

2. Коняшкин В.И. Формообразование современной мебели [статья]// Сборник VII Международной научно-технической конференции "Лес-2006", Секция 4. Техника и технологии деревообработки / БГИТА [Электронный ресурс] URL: http://science-bsea.bgita.ru/2006/les_2006/kanjashkin_form.htm - (дата обращения: 13.07.2022).

3. Шувалова И. Футуризм в современной моде. Irkfashion.ru [Электронный ресурс] URL: <https://irkfashion.ru/fashion/modn-obzor/2548> - (дата обращения: 13.07.2022).

© Живова Л.Я., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А., 2022

УДК 791.636

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕНДЕНЦИЙ МОДЫ НАЧАЛА XX ВЕКА
В ТЕЛЕВИЗИОННОМ СЕРИАЛЕ «АББАТСТВО ДАУНТОН»**

Житцова А.Ю.

Научный руководитель Яковлева М.В.

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

Взаимодействие кинематографа и моды имеет более чем вековую историю. Искусство костюма не только формирует образы героев, но и обогащает атмосферу кинопроизведения, в то же время искусство кино транслирует и формирует модные тенденции. Одним из ярких проектов, который заслуживает особого внимания стал сериал «Аббатство Даунтон». Уникальность работы художников по костюму заключалась в создании образов героев эпохи начала XX века через синтез традиций и

современности, и одним из творческих приемов стало использование аутентичных вещей того времени, тканей, технологий.

Работа посвящена анализу исследованию интерпретации модных тенденций начала XX века в телевизионном сериале «Аббатство Даунтон». Цель исследования – анализ костюмов в сериале и определение способов, которые использовали художники по костюму для создания атмосферы и образов героев эпохи. Перед нами стоит ряд задач: анализ костюмов героев, изучение работ дизайнеров и модных домов начала XX века, исследование своеобразия методов стилизации и реконструкции, которые позволяют выстроить атмосферу времени (1910-1920 гг.). Научная новизна заключается в комплексном подходе к исследованию проблемы интерпретации как художественного метода.

«Аббатство Даунтон» – британский исторический драматический телесериал, созданный Джулианом Феллоузом. Премьера сериала состоялась в 2010 году. «Аббатство Даунтон» получил огромное количество наград, в том числе, его признали самым успешным британским сериалом костюмированной драмы. Художники по костюмам (с 1 по 4 сезон – Кэролайн Маккол, с 5 по 6 – Анна Роббинс) создавали лаконичные образы, где учитывалось множество деталей: меняющийся возраст персонажей, характеры, сочетание костюма с интерьером и другими образами актеров.

Костюм – это неотъемлемая часть кинообраза как конкретного героя, так и образно-художественного мира фильма в целом [1, с. 3]. Костюм имеет не меньшее значение, чем среда действий и атмосфера, в которой находятся персонажи. Для сериала «Аббатство Даунтон» костюм играет одну из наиболее важных ролей для передачи достоверности времени. В сериале использовались разные методы интерпретации костюмов. Интерпретация – это истолкование, раскрытие смысла или содержания предмета. Однако, интерпретация может быть неоднородна и использовать такие методы, как: цитата, реплика, заимствование, что зависит от степени авторского переосмысления первоисточника.

Начало XX века – это один из самых значимых периодов для модной индустрии. В это время начинают свою деятельность известные дизайнеры и их модные дома: Поль Пуаре, Мариано Фортони, Сестры Кало, Жан Пату, Коко Шанель и многие другие. Мода меняется, появляются новые веяния и идеалы. Ко всему прочему, большое влияние на костюм оказывает Первая мировая война, после которой не только мода, но и общий уклад жизни кардинально переосмысляются.

В истории «Аббатства Даунтон» нашли воплощение эстетические идеалы эпохи. Например, в моде 1910-х гг. – завышенная линия талии, юбка прямого кроя, для вечерних выходов платья с узким лифом и юбкой, декорированной оборками. Костюм начала XX века все еще формировался на основе корсета, деформирующего фигуру [3, с. 23]. Популярная обувь 1910-х гг. – невысокие ботинки на шнуровке. Главными аксессуарами этого

времени становятся разнообразные шляпки. Известный дизайнер начала XX века Поль Пуаре, вдохновленный восточными костюмами, разработал знаменитые платья-халаты с туниками и брюки-шаровары. В одной из сцен первого сезона одна из дочерей лорда Грэнтэма – леди Сибил предстает перед семьей в шокирующем восточном наряде с шароварами, который как раз был создан по эскизам Поля Пуаре. Данное платье имело винтажный лиф, а остальные детали дошивались в наши дни. Также в нескольких сценах было использовано знаменитое античное платье «Дельфос» дизайнера Мариано Фортунни, в котором появляется леди Мэри. В сериале демонстрируются разные варианты женских костюмов эпохи 1910-х гг.: дневная пара составляет простые и практичные платья, вечерняя – богатые, драпированные платья с репликами «туник» Поля Пуаре. Прически, как в моде 1910-х гг., так и в сериале, непышные, частично прикрывают уши, собраны сзади. Головные уборы – шляпы с широкими полями, обильно декорированные.

Для 1910-х гг. военное время стало отправной точкой для изменения не только костюма, но, в первую очередь, эстетического идеала. В это время юбки становятся шире, подолы укорачиваются, фасоны, расцветка и отделка упрощаются. Блузы и лифы становятся более свободные, жакет и юбка уже могут быть разных цветов. Шляпы с широкими полями заменяются шляпками клош. Перечисленные выше перемены четко прослеживаются в изменениях костюмов сериала – пышность и роскошь уходят, персонажи начинают одеваться более скромно, а молодое поколение более радикально.

В 1920-е годы мода снова перерождается. Меняется понятие женственности, уходит представление о женщине, как о существе слабом и незащищенном. В моду входит новый образ предприимчивой, деловой, энергичной и спортивной дамы. Однако, не смотря на все эти изменения, в сериале леди Эддит, леди Мэри и кузина Роуз демонстрируют нам, как женщины в таких реалиях сохраняли женственность. Девушки репрезентировали свою утонченность разными способами: большая открытость тела, а именно, открываются ноги и спина, одежда становится немногослойна, появляются яркие цвета и отделка, макияж и короткие стрижки.

Но уже с 1922-1923 годов в костюм проникают идеи конструктивизма, начинает складываться новый стиль, основными принципами которого становится форма, подчеркивающая конструкцию одежды, делая ее ясной и четкой. Силуэт костюма становится графичным, преобладают простые геометрические формы. Костюм держится на плечевом поясе и ниспадает вниз, линия талии занижена. Так как юбки теперь приоткрывают ноги, акцент делается на обувь и чулки. Появляются чулки телесного цвета, которые фактически имитируют голые ноги. Обувь подбирают в тон наряду. В моду входит обувь с поперечной перепонкой – прототип туфель для танго

(данное направление становится модным в 1920-х гг.). Актуальность приобретают короткие стрижки – олицетворение новой женщины. Некоторые девушки не стригут волосы, а пользуются разными приемами имитации, например, прической «марсельская волна». Головные уборы представляют собой широкие ленты или повязки на голову. Каждый описанный выше аспект появляется в кадрах телесериала, демонстрируя зрителю изменения, которые претерпевает мода этого времени.

Несмотря на то, что в образах киногероев «Аббатство Даунтон» регулярно использовались аутентичные вещи, большая часть была создана специально для сериала. Все потому, что популярная в 1910-1920 гг. вышивка бисером и пайетками стала причиной быстрой утраты исторического костюма этого периода, – ткань не выдерживала тяжести декора. Если дать приблизительную оценку соотношения аутентичных и современных вещей в сериале, то приблизительно 60% костюмов были созданы сегодня, а 40% – это винтажные вещи, которые требовали реставрации [2].

Если для создания женских костюмов использовались винтажные ткани или перешивались оригинальные платья 1920-х гг., то мужские костюмы в большинстве своем приходилось шить заново. Исторический период сериала – начало XX века – эпоха реформирования женского костюма. Мужской костюм в это время почти не изменился, поэтому у художников по костюмам не было необходимости в поиске винтажных вещей для мужских образов. Например, для разработки гардероба лорда Грэнтэма было выбрано ателье «Huntsman», которое и по сей день применяет для пошива одежды лекала и ткани, использовавшиеся еще в начале XX века. Фрак для лорда лично сшил именитый портной Дэвид Уорд. В свое время ателье «Huntsman» создавало наряды для таких известных людей, как Лоуренс Оливье, Сесил Битон, Эдуард VII и королева Виктория.

В XX веке в ассортимент мужского костюма входили: повседневный костюм тройка, костюм для спорта и охоты, визитка, смокинг и фрачная пара. Идентичный набор костюмов мы видим и в гардеробе героев «Аббатства Даунтон», например, фрачная пара мужского костюма имела несколько позиций: накрахмаленную сорочку, жилет и бабочку. Костюм для охоты состоял из твидового костюма, укороченных брюк и гетр.

В сериале много внимания уделялось деталям мужского костюма: глубине выреза жилета, галстукам и т.д., потому как костюм был у всех однотипный, а индивидуальность каждого из персонажей хотелось подчеркнуть. Для этого художники по костюмам выбирали разные цвета, принт и фактуру, с помощью которых можно было отобразить характер каждого героя. Для телесериала было найдено большое количество аутентичных галстуков того периода.

В сериале «Аббатство Даунтон» режиссерами был создан персонаж, костюм которого оставался статичным на протяжении всего проекта – это вдовствующая графиня Грэнтэм. На фоне ее образа хорошо видно, как меняется мода. Ее стиль – воплощение эдвардианской эпохи. Это наряды с s-образным силуэтом, в которых подчеркивался бюст и широкие бедра, а талия оставалась тонкой. Своеобразный эффект «идеальной женской фигуры» создавался с помощью корсета и пояса, проходившего по талии. Костюм сочетал в себе длинные юбки и эдвардианские блузки с высоким воротником и объемными рукавами, которые сужались к предплечьям. Платья были обильно декорированы кружевом в виде оборок, а также разнообразными цветами и бантами, популярными в это время.

Одной из значимых сцен сериала стала свадьба племянницы лорда Грэнтэма – Роуз. Для экранизации было использовано винтажное платье начала XX века. Это свадебное платье военной поры, которое ни разу не было одето, оно сохранилось в идеальном состоянии, и к нему был сшит только шелковый чехол.

В результате исследования определены особенности интерпретации от прямого цитирования до приема стилизации. Приблизительно 60% всех костюмов сериала «Аббатства Даунтон» созданы сегодня с соблюдением форм и конструкций того времени, некоторые сшиты из винтажных тканей, остальные – аутентичные вещи, купленные на блошиных рынках, восстановленные и перешитые под фигуры актеров. Отличительной чертой сериала стала детальная проработка мира «повседневности», вещного мира эпохи. Благодаря уникальной работе художников по костюмам сериал «Аббатство Даунтон» становится для зрителя своеобразным учебником моды, он охватывает значительный промежуток времени, который стал переломным в моде, отражая социокультурные изменения эпохи.

Список использованных источников:

1. Харьковская Д. А. Костюм как средство изобразительной выразительности в создании кинообраза: на примере фильмов А.А. Тарковского: автореферат дис. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения: специальность <Кино-, теле- и другие экранные искусства> / Дина Алексеевна Харьковская; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. – Москва, 2017. – 26 с.

2. Модные секреты «Аббатства Даунтон» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pailish.livejournal.com/851788.html>

3. Косарева Е. А. Мода. XX век: развитие модных форм костюма / Елена Александровна Косарева. – Санкт-Петербург: Петербургский институт печати, 2006. – 465 с.

© Житцова А.Ю., 2022

ЖИВОПИСЬ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕКЛАМЫ

Загоруйко М.М.

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

Живопись – это вид изобразительного искусства, представляющий собой способ запечатления окружающего мира красками на поверхности. Основное выразительное средство живописи – цвет, воздействующий на общее восприятие зрителем картины, позволяющий обращать внимание на важные детали, усиливающий эмоциональную составляющую произведения. Оттенки и тона, необходимые художнику для точной передачи колера, объема, пространства достигаются путем смешивания красок на палитре [1].

Реклама – это определенный вид маркетинговой деятельности, который направлен на распространение заведомо оплаченной информации для привлечения потребителей и увеличения объемов продаж.

В современном мире актуальной темой является взаимодействие языка рекламы с языком живописи, который на протяжении четырех столетий, вплоть до изобретения фотоаппарат, доминировал в европейском видении мира.

В целях продвижения торговой марки реклама часто использует живописные произведения. Взаимосвязанные включения живописных репродукций служат созданию новых смыслов, донося информацию о рекламируемом объекте, отражая преимущества торговой марки, влияя на отношение к ней. При этом применяются различные коммуникативные стратегии – как конструктивные (например, подключение к вечным ценностям культуры), так и деструктивные (паразитирование на них) [2].

В рекламе возникает масса отсылок к произведениям искусства минувших эпох. Иногда вся рекламная картинка представляет собой откровенную стилизацию под классическое полотно.

Рекламные образы нередко используют скульптуру и живопись, для того чтобы доставить себе обаяния и солидности. Картины в рамках часто висят в магазинных витринах вместе с другими товарами.

Любое произведение искусства, будучи «процитированным» рекламой, служит двум целям. Искусство – знак богатства, спутник хорошей жизни, это составляющая мира богатых и красивых.

Но произведение искусства обладает еще и культурным авторитетом, своего рода величиим или даже мудростью, а это куда существеннее любого заурядного материального интереса. Живопись принадлежит к культурному наследию и как следствие, символизирует одновременно богатство и

духовность. Реклама при этом утверждает, что покупка, которую предлагается сделать, – это и роскошь, и культурная ценность.

При этом связь между живописью и рекламой лежит глубже простого «цитирования» того или иного произведения. Реклама в очень большой степени опирается на язык живописи. Она тем же голосом говорит о тех же вещах. Порой визуальное сходство так велико, что можно играть в «мемори», используя вместо карточек эти совершенно одинаковые картинки или детали картинок.

Однако преемственность проявляется не только и не столько на уровне прямого образного сходства, сколько на уровне использованных знаков: жесты моделей (манекенов) и мифологических персонажей, романтическое использование природы (листвы, деревьев, воды) с целью изображения места, где может быть вновь обретена невинность, экзотическое и ностальгическое влечение к Средиземноморью и т.д.

Одним из наслаждений, которые живописное полотно доставляло своему владельцу, была мысль о том, что картина перенесет образ его настоящего в будущее его потомков. Таким образом, живопись, естественно, говорила обо всем в настоящем времени. Художник рисовал то, что находилось перед ним, в реальности или в воображении. А эфемерный рекламный образ использует только будущее время.

Реклама – это культура потребления общества. Она посредством визуальных образов поддерживает веру этого общества в себя. Есть несколько причин того, что для этого используется язык живописи:

живопись, прежде всего остального, была прославлением частной собственности. Как форма искусства она выросла из убеждения: ты – это то, чем ты владеешь;

в языке живописи всегда присутствуют смутные исторические, поэтические и нравоучительные отсылки. Реклама всю эту историю превращает в мифологию, используя визуальный язык, обладающий историческим измерением.

Живопись обращалась к тем, кто извлекал прибыль из рынка. Реклама обращается к тем, кто, собственно, и представляет собой рынок, к зрителю-покупателю, одновременно являющемуся потребителем – производителем. Прибыль из него извлекается дважды – сначала как из работника, а потом как из покупателя.

Реклама по своей сути ностальгична. Она призвана продать прошлое будущему. Если она будет использовать только современный язык, то окажется неубедительной и не внушающей доверия.

Реклама вынуждена извлекать выгоду из традиционного образования среднего зрителя – покупателя. Все то, что он узнал в школе об истории, мифологии и поэзии, может быть использовано при производстве рекламы. Реклама всю историю превращает в мифологию, но, чтобы это вполне

получалось, ей нужен визуальный язык, обладающий историческим измерением [3].

Реклама с живописью имеет ряд общих черт в том смысле, что отдельные виды рекламы также могут характеризоваться сквозь призму образности. В основном сюда относится вся наружная и частично реклама в печатно-полиграфических изданиях.

Между тем реклама и живопись находятся в системе тесной взаимозависимости. Дело сводится не только к копированию современной рекламой (прежде всего коммерческой) образов, представленных в шедеврах мировой живописи. Сама по себе живопись (главным образом современная) часто рефлектирует содержание современной рекламы в виде всевозможных шаржей (что есть уже некий элемент рекламной культуры) [4].

Использование в рекламе широко известных, «культовых» произведений живописи распространено достаточно широко. Мотивы подобного рода визуализации очевидны и понятны – на восприятие рекламируемого товара или услуги работает знакомый, сидящий в памяти и подсознании образ. При этом, в первую очередь, срабатывает эффект узнавания, и только потом человек фиксирует свое внимание на необычном, креативном использовании живописного шедевра. Иногда оно вызывает улыбку, иногда – возмущение «кощунственным» отношением к мировому культурному наследию, но равнодушным, как правило, не остается никто: человеку невольно хочется уточнить детали и подробности [5].

Используя живопись в рекламе, производитель предоставляет возможность потребителю прикоснуться к прекрасному образу, воплощенному в готовом продукте, повышая, таким образом, значимость и ценность товара или услуги.

Список использованных источников:

1. <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/zhivopis-ee-vidy-i-istoriya-vozniknoveniya>
2. <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-v-reklame-sozidanie-ili-razrushenie/viewer>
3. https://artandyou.ru/articles/reklamnye_obrazyi_i_zhivopis/
4. https://studref.com/509084/marketing/shedevry_mirovoy_zhivopisi_ko_mmercheskoy_reklame
5. <https://re-port.ru/articles/89690/>

© Загоруйко М.М., 2022

**ОСОБЕННОСТИ МОДЕЛИРОВАНИЯ
ДВУХСЛОЙНЫХ ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТЕН
С РЕЛЬЕФНЫМ ЭФФЕКТОМ В СТИЛЕ «ПАНК»**

Зайцева С.В.

Научный руководитель Пивкина С.И.

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

Стремительность развития социальных процессов приводит к новому восприятию костюма. В 21 веке человек все больше старается подчеркнуть свою индивидуальность отходя от классических представлений посредством поиска новых возможностей и технологий. Работа с источниками субкультуры «панк» предполагает создание нового дизайна полотен и изделий в трикотажной среде. Вариантов развития темы достаточное количество, а грамотное проектирование, понимание технологических процессов, свойств и работа с источником позволяет создать уникальный продукт.

Коллекция агендерных трикотажных полотен, вырабатываемая для плечевых изделий, предназначена для женщин и мужчин младшей и средней возрастных групп. Такие изделия носят характер повседневного назначения. Коллекция сочетает практические и эстетические функции, отвечающие современным тенденциям модной и текстильной индустрии.

Целью данной работы является выявление особенностей моделирования структуры трикотажных полотен с рисунчатый эффектом в стиле «панк» и ее проектирование. Метод реализации – теоретический и экспериментальный. Теоретический метод заключается в изучении технологии выработки ажурных и жаккардовых переплетений, а также изучении необходимого сырья. С учетом теоретического исследования производится выработка экспериментальных образцов.

Реализации проекта производится на базе трикотажных переплетений сдвоенной кулирной глади с элементами ажурных отверстий. Такой вид переплетения поможет создать рельефный эффект наложения одного полотна на другое в соответствии с тематикой и авторской идеей. Альтернативным способом является использование жаккардового переплетения с целью имитации подобного эффекта.

«Трикотажем ажурных переплетений называют кулирный трикотаж, в котором некоторые петли протянуты через петли не только своего, но и соседних петельных столбиков. Такой трикотаж получают с применением дополнительного процесса переноса петель или набросков на соседние

иглы» [1]. Благодаря расположению на трикотаже ажурных отверстий по раппорту узора могут быть получены различные узорные эффекты.

Для выработки сдвоенного кулирного трикотажа с ажурными отверстиями в стиле «панк» необходимо учесть несколько параметров:

1. При выработке данного трикотажа процесс автоматического переноса петель на одной игольнице может осуществляться только на двухфонтурных плосковязальных машинах с язычковыми иглами. Так как в работе используется 2 игольницы необходимо чтобы одна из них имела свободные иглы для петлепереносов с противоположной игольницы. Соответственно, рабочая расстановка игл на задней игольнице в проектируемых образцах – через одну иглу.

2. Для выполнения необходимых сдвигов игольниц, а также для переноса петли на иглы одной и той же или противоположной игольницы петли трикотажа должны иметь увеличенную длину.

3. Соединение полотен между собой может осуществляться разными способами и в разных точках узора.

4. Для того чтобы скомпенсировать провязывание через иглу, нивелировать рыхлость и придать трикотажу необходимую толщину необходимо использовать более толстую (ворсистую) нить в переплетении глади по задней игольнице. А для получения более воздушной структуры ажурного трикотажа необходимо использовать тонкую нить, например линейной плотности 32х2 Текса.

Как упоминалось выше при переносе петель в трикотаже образуются ажурные отверстия, их размеры могут быть увеличены введением в процесс выработки трикотажа дополнительных операций петлеобразования, однако ажурное отверстие может получаться и за счет переноса набросков, в этом случае образуются крестообразные линии (рис. 1).

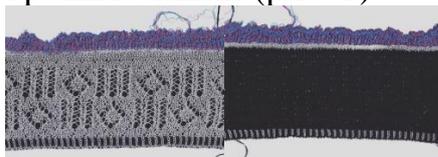


Рисунок 1 – Сдвоенный кулирный трикотаж с ажурными отверстиями (лицевая и изнаночная сторона)

«Трикотажем жаккардовых переплетений называют такой трикотаж, в котором петли образованы не подряд, а в местах пропущенных по рисунку петель нить тянется в виде протяжек. При выработке трикотажа жаккардовых переплетений некоторые иглы выключаются из работы, поэтому они не получают новой нити, а старых (уже образованных) петель не сбрасывают» [1].

Рисунок, получаемый на базе жаккардового переплетения, создает иллюзию наложения одного полотна (ажурного) на другое (кулирную гладь). Однако недостаток такого способа заключается в том, что масштаб рисунка увеличенный, что не соответствует действительности. На

сегодняшний день класс вязального оборудования не позволит вывязать структуру с подобным масштабом, так как размер петель и ажурных отверстий художественно увеличен. Цветовое сочетание также влияет на визуальное восприятие. Помимо этого, необходимо выбирать нейтральные контрастные цвета используемого сырья, чтобы добиться желаемого иллюзорного эффекта наложения полотен. Результат выработанного полотна представлен на рис. 2.



Рисунок 2 – Жаккардовое полотно с рельефным эффектом (лицевая и изнаночная сторона)

Использование разного сырьевого состава также влияет на получаемый эффект. Выбранные материалы эстетически должны соответствовать тематике коллекции, важно выработать полотно с рельефным эффектом. В разработке полотен в стиле «панк» используется шерстяная и полиамидная пряжа. Благодаря ворсистой структуре данной пряжи в трикотаже визуально появится дополнительный объем.

Полиамидное волокно получают путем переработки органического сырья – нефти, природного газа и каменного угля. Данное волокно характеризуется высокой прочностью и износостойкостью. Однако, 100% полиамидная пряжа способна накапливать статическое электричество, что особенно важно учесть в процессе выработки полотна на вязальном оборудовании. Чтобы нейтрализовать негативные особенности к ней добавляют нити из натуральных материалов.

Полиамидные волокна – одни из самых прочных из всего сырья текстильной продукции в отношении разрыва и истирания. За счет своей превосходной крепости в соединениях с шерстью или хлопком полиамид наделяет ткани прочностью и стабильностью. Полотна не теряют форму при мокрой и сухой эксплуатации [2].

Поскольку синтетические изделия не будут комфортны в носке, в работе предполагается, что данная пряжа используется в комбинации с натуральными шерстяными волокнами. Шерстяное волокно обладает следующими качествами: эластичность, мягкость, износостойкость, высокие теплозащитные свойства [3].

Использование стиля «панк» в качестве источника вдохновения для проектирования коллекций трикотажных полотен дает возможность создать новый дизайн продукт не только с художественной, но и с технологической точки зрения. По результатам теоретического исследования выработаны экспериментальные образцы, соответствующие заданной теме, а также современным тенденциям.

Список использованных источников:

1. Шалов И.И., Далидович А.С., Кудрявин Л.А., Технология трикотажа. – М., Легпромбытиздат, 1986. – 376 с.
2. О пряже и ее свойствах. [электронный ресурс]:// https://yarnstore.by/blog/o_pryazhe_i_ee_svojstva
3. Мортон В. Е., Херл Д. В., Механические свойства текстильных волокон. /Пер. с англ. под ред. Кукина Г. Н. – М., Легкая индустрия, 1971. – 181 с.

© Зайцева С.В., 2022

УДК 712

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ БЛАГОУСТРОЙСТВА И ОЗЕЛЕНЕНИЯ ГОРОДСКИХ ТЕРРИТОРИЙ

Заудина Ю.А., Чернева Ж.Ю.

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

На сегодняшний день городское пространство представляет собой сложный комплекс различных сооружений, дорог, площадей, бульваров, зданий, отличающихся высотностью и назначением. Каждая из перечисленных категорий насаждений характеризуется определенными функциональными и градостроительными признаками [4]. Кроме всего прочего, сюда входят открытые пространства, которые заняты зелеными насаждениями и водоемами.

Большую часть собственного времени городские жители проводят в пределах урбанизированной среды, поэтому важным здесь является создание комфортных условий для проживания, работы и отдыха населения в пределах города. Главным вопросом благоустройства городских пространств является формирование и развитие парковых зон, скверов, мини-скверов и озелененных территорий. Для всех развивающихся городов, ситуацию, связанную с экологией, стоит выдвинуть на первый план, так она отражает уровень социально-экономического развития не только города, но и всей страны.

По отношению к гражданскому обороту (отношения к собственности, продажа, аренда), режимам пользования и способам хозяйствования, выделяют три основные категории озелененных территорий, согласно МДС 13-05.2000 «Правила создания, охраны и содержания зеленых насаждений в городах Российской Федерации» [1].

К первой категории относятся озелененные территории общего пользования – это территории, используемые для рекреации населения всего города или отдельного жилого района, например – ЦПКиО им. Ю.А. Гагарина. Вторую категорию составляют озелененные территории

ограниченного пользования. Это территории в пределах жилой, гражданской, промышленной застройки, территорий и организаций обслуживания населения и здравоохранения, науки, образования, рассчитанные на пользование определенными группами населения, например, территории школ, детских садов-яслей. К третьей категории относят территории специального назначения: санитарно-защитные, водоохранные, защитно-мелиоративные зоны, кладбища, насаждения вдоль автомобильных и железных дорог, питомники, цветочно-оранжерейные хозяйства, территории, подпадающие под действие Федерального закона «Об особо охраняемых территориях» [1].

В данном исследовании будут рассмотрены озелененные территории общего пользования. Их размещение предполагает равномерность по отдельным районам; пропорциональность плотности населения в каждом из них, на расстоянии от жилья, позволяющем всему населению пользоваться ими при минимальной затрате времени на передвижение до этих насаждений [4].

Парки и скверы – ценные пространства в большом городе. Многие скорее захотят жить рядом с местом, где есть зелень и можно выйти на прогулку. Для районов города Челябинска отсутствие зеленых зон – актуальная проблема, поэтому часто можно услышать, как горожане просят чиновников создать новые зеленые пространства или, наоборот, сохранить от застройки имеющиеся. Проблема недостаточности озеленения территорий все чаще наблюдается в новых, строящихся районах города. Где одним из первых этапов является очистка земельной области от препятствий и помех для определенного типа застройки, в частности, зеленых пространств. Данную проблему можно решить при помощи мини-скверов или зеленых зон. Они предоставляют населению возможность отдыха в природном окружении и расширяют зону зеленых насаждений. У жителей и гостей города возникнет интерес ходить больше пешком и пересаживаться на велосипеды.

В городе Челябинске большое количество неблагоустроенных парков и скверов, мини-скверов, придворовых участков. Например, по адресу ул. Цвиллинга, 66 располагается благоустроенная зона (рис. 1). На данной территории наблюдаются относительно большие деревья, находится в доступном и проходимом людьми месте, но хочется ли здесь проводить время?



Рисунок 1 – Придворовый участок по ул. Цвиллинга, 66.

Учитывая качество и расположение малых архитектурных форм, детской площадки, конфигурацию пешеходных дорожек – место

воспринимается как транзитное пространство, а не как точка притяжения. Новое современное благоустройство могло бы изменить к лучшему это место на благо жителей (рис. 1).

Если перейти дорогу, то на пересечении улиц Цвиллинга и Лазаретной, можно увидеть современный, технологичный, урбанизированный «Сквер Переселенческий» (рис. 2). Здесь ведется уход за растениями и держится в порядке окружающая среда, весь сквер разделен на логичные зоны отдыха. Такой благоустроенный контраст наблюдается повсеместно в городе Челябинске.



Рисунок 2 – «Сквер Переселенческий», на пересечении улиц Цвиллинга и Лазаретной

Как правило, новые районы располагаются на большом расстоянии от центра города, где есть крупные скверы и парки, что влечет за собой нехватку зеленых насаждений на окраинах. В таком случае градостроительной планировки растения не смогут качественно и в полной мере фильтровать воздух, а значит загрязнения, находящиеся в окружающей среде, будут оказывать негативное влияние на человека. Данную проблему поможет решить озеленение домов, так называемый «четвертый уровень» [2]. Здесь предполагается высадка растений на крышах зданий, применение вертикального озеленения фасадов. Что позволит улучшить микроклимат города и защитить окружающую среду от антропогенных воздействий. В современном мире крыши на зданиях обладают достаточно высокой несущей способностью, то есть имеют большую нагрузку выдержки. В других странах на них располагают автостоянки, а иногда и вертолетные площадки. Вместе с тем крыша современного многоэтажного дома перенасыщена коммуникациями: телевизионными антеннами, световыми фонарями, надстройками над лифтовыми шахтами, вентиляционными вытяжками и др. [3]. Поэтому выделить на крыше место для сада становится весьма проблематично. Помимо этого, при проектировании сада на крыше дома следует учитывать и условия произрастания самих растений, которым требуется почва, полив и постоянный уход. Но даже при том, что данное архитектурное решение было бы достаточно эффективным в вопросе озеленения городских территорий, осуществить его не просто, так как в этом случае происходит значительное удорожание как создания проекта, так и само строительство таких зданий.

Нехватка места в городах в настоящий момент решается сносом части зданий, утративших свою значимость. На их месте создаются озелененные территории, предназначенные для отдыха и рекреации населения. Это могут

быть крупные парки культуры и отдыха или небольшие скверы с проложенными тротуарами.

Таким образом, благоустройство и озеленение городских территорий имеет большое значение для развития города. Для равномерной обеспеченности города насаждениями недостаточно создать примерно равные по площади зеленые массивы с определенными интервалами, так как город обладает различными районами, которые имеют не одинаковую плотность населения, а площадь насаждений должна быть прямо пропорциональна количеству населения в данном районе. Кроме того, в некоторых районах города обычно сосредоточены крупные учреждения, промышленные комплексы, вокзалы и т.д. [4, с. 31]. В связи с такой ситуацией, число приезжих людей здесь превышает количество местных жителей. Этот факт необходимо учитывать при планировке зеленых зон и благоустройства территории прилегающей местности.

Список использованных источников:

1. МДС 13-5.2000 «Правила создания, охраны и содержания зеленых насаждений в городах Российской Федерации»: утвержден приказом Госстроя РФ 15 декабря 1999 г. N 153, 1999 – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200041607> (Дата обращения 04.10.2022). – Режим доступа: Электронный фон правовых и нормативно-технических документов docs.cntd.ru

2. Ларионов, М. В. Зеленые насаждения как фактор экологической стабилизации антропогенной среды и сохранения здоровья населения / М. В. Ларионов, Н. В. Ларионов / Материалы Международной научно-практической конференции «Проблемы и мониторинг природных экосистем», 2014. – 85-88 с.

3. Титова, Н. Сады на крышах: прошлое, настоящее и будущее: Наука и жизнь – URL: <http://www.nkj.ru/archive/articles/4270/> (Дата обращения 05.10.2022).

4. Юскевич Н. Н., Лунц Л. Б. «Озеленение городов России» / Н. Н. Юскевич, Л. Б. – Москва: 1986. – Россельхозиздат. – 158 с. с ил.

© Заудина Ю.А., Чернева Ж.Ю., 2022

ШЕДЕВР КАМЕННОГО ЗОДЧЕСТВА

Захарова Е.Д.

Научный руководитель Калашников В.Е.

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

Говоря об архитектуре Руси, нельзя не обратить внимание на храмы Владимиро-Суздальской земли, являвшиеся эталоном белокаменного зодчества на Руси. И по сей день мы не перестаем восхищаться изяществом, невероятной красотой, величием этих построек.

Таким образом, обратимся к архитектуре Владимира в домонгольский период. Обратим внимание на Дмитриевский собор, возведенный в XVII веке по заказу Всеволода Юрьевича. Нередко можно встретить более образное название храма – Каменная поэма или поэма в камне. Ниже рассмотрим этот факт на конкретных примерах. Храм хоть и небольшой (изначально задумывался как домовая княжеская церковь), но невероятно интересный с исторической точки зрения. Он назван в честь самого правителя, ведь он был крещен в честь Димитрия Солунского, то есть Солунский был его небесным покровителем. Но на данный момент у храма есть две зафиксированные даты основания. Все потому, что существует еще одна версия: храм возведен по случаю рождения сына Владимира, который тоже крещен именем Солунского, отсюда и две даты основания. В храме находится икона Димитрия Солунского.

Храм был перестроен в первой половине XIX века императором Николаем I. Он посчитал галереи ненужными, портящими вид.

При детальном рассмотрении храма можно увидеть четкое горизонтальное деление, ярусность храма. Заметим, что нижний почти никак не украшен. Однако чуть выше, над главным входом и по всему периметру простилаются барельефы мифологических сюжетов. Такая четкая градация наталкивает на мысль об аллюзии двоимирия. И правда, ведь людской мир отделен от мира божественного. Это все влияет на ощущения обычного смертного, стоящего рядом с великолепной постройкой. Ведь для мало образованного человека XII века такой «резной» храм был своеобразной книгой.

Прямо над восточным входом изображен Давид (в Новом Завете Давид упоминается как дальний родственник Иисуса Христа). Эта фигура довольно примечательна. В раннем христианстве Давид считается первым земным царем. И здесь мне бы тоже хотелось провести параллель с Василием III. Почему же великий князь расположил именно его на главном фасаде? (Кстати говоря, этот сюжет повторяется еще на двух стенах собора.)

Думаю, очевидно стремление Всеволода сравнить себя с величайшим правителем, возможно ему хотелось больше почёта и власти (к тому же, провозглашает себя Великим князем Владимирским – подчёркивая свой статус). Поэтому он изображает на белокаменном (один из самых труднодоступных материалов) соборе Давида, символа мощного монарха. Кроме того, на северном фасаде здания изображен занятый сюжет: кто-то, по-видимому, монарх, а точнее сам Всеволод Юрьевич, рядом с ним 4 человека поменьше, предположительно его сыновья. А интересно то, что Всеволод помещает себя на один ярус с Давидом. Таким образом становится понятен его замысел.

Рассмотрим несколько символов на фасадах храма. Одними из основных «украшений» являются растительный орнамент и хищные животные. Как и упоминалось выше, рельеф отсылает зрителя к библейским сюжетам. Растения по большей части символизируют плодородие. Как известно из истории, при Всеволоде возрастает могущество Владимиро-Суздальских земель и именно таким орнаментом Всеволод подчеркивает, что Владимир центр страны, центр плодородия, «мать всех Русских земель». В дополнение ко всему, растительный орнамент символизирует силу жизни и бессмертие души. Именно поэтому орнамент отсылает нас к райским садам.

Считается, что этот невероятный памятник архитектуры создан по аналогии другого, не менее прекрасного храма Покрова на Нерли, который был построен при Андрее Боголюбском. Храмы имеют несколько общих черт. Во-первых, оба являются продуктами владими́ро-суздальского зодчества двенадцатого века, оба одноглавые и крестово-купольные, оба изначально были окружены ярусом галерей. И они схожи в посыле, ведь оба расположены на реках (с холма вблизи Дмитриевского собора открывается прекрасный вид на Клязьму).

Таким образом, в заключении хотелось бы еще раз подчеркнуть тот факт, что в России формировались тенденции строительства белокаменных храмов, которые могли бы развиваться, однако ордынские нашествия помешали этому.

Список использованных источников:

1. <https://youtu.be/948hlD12XZQ>
2. <https://icons.pstgu.ru/bibliography/299>
3. <https://architectstyle.livejournal.com/482668.h>
4. <http://zagraevsky.com/zodch.htm>

© Захарова Е.Д., 2022

ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕН ЯЗЫКОМ НОВЕЙШИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

Зиатдинова Е.Р., Колташова Л.Ю., Фирсова Ю.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Знаменитый французский художник-иллюстратор Рене Грюо родился 4 февраля 1909г в семье итальянского аристократа и французской графини. С самого детства Рене обучался в лучших учебных заведениях и к 20 годам стал модельером одежды.

Во время проведения мероприятия по разработке нового женского аромата от Dior, зарисовки Рене заметил главный дизайнер модного дома и предложил контракт по эскизному оформлению духов. С этого момента началась карьера знаменитого фэшн-иллюстратора. Грюо приглашали многие модные дома, такие как Ив-Сент Лоран, К. Баленсиага, Chanel и т.д. Данные бренды представляли женщину, изящной, грациозной, уверенной в себе. Именно это настроение передавали эскизы Грюо.

Центральная фигура в эскизах Грюо – это женщина, она знает себе цену, ею восхищаются мужчины, она всегда в центре внимания, именно поэтому художник отказался от сложных фонов и замысловатых сцен в эскизах. Отличительной чертой стилистической подачи художника являлось введение черной графичной линии, утонченно обрамляющей женский образ. Зачастую художнику удавалось передать настроение образа посредством нескольких мазков. Грюо идеально работал, как линией, так и пятном, что придавало его работам особенный шарм. Фотографии работ Грюо представлены на рис. 1.

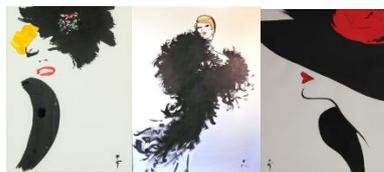


Рисунок 1 – Работы Рене Грюо [1].

Грюо стремился к лаконизму и всю жизнь использовал ограниченный спектр цветов, в основном это были черный, белый, красный цвета. Техника введения черной обрамляющей линии, будет присутствовать в разрабатываемой коллекции женской одежды [1].

Следующим творческим вдохновителем стала русская художница, Александра Экстер. Знаменитая художница родилась 18 января 1882 года в Польше, в семье богатого акционера и домохозяйки. В конце 19 века семья была вынуждена переехать в Киев, где Экстер поступила в женскую министерскую гимназию и одновременно училась живописи в столичной

Киевской академии искусств. Будучи замужем, переехала во Францию и так же обучалась живописи.

Конструктивизм – творческое направление, характеризующееся строгостью форм и лаконичностью линий. В данном направлении преобладают четкие объекты и строгие линии, дополняющие образ. Характерной чертой Экстер была простота выполнения эскизов, незамысловатость форм и наглядное представление костюма. В ее творчестве соединились яркие краски, присущие художественной подаче в Киевском художественном училище и аккуратные лица с плавными изгибами присущие французским мастерам. Данный симбиоз привел к совершенно новому творческому направлению, конструктивизм. Посредством геометрических форм, Экстер передавала настроение эскиза и безупречно владела техникой «дробления» образа. Фотографии работ Экстер представлены на рис. 2.



Рисунок 2 –Работы Александры Экстер [2].

Костюмы в работах этой художницы представлялись в виде геометрических элементов, создающих единый образ. Зачастую эти членения выступали в роли некоего составного силуэта.

По работам Экстер самые первые советские модельеры выполняли свои коллекции. В основном это была одежда для рабочих и спортсменов. К таким советским модельерам относились Н. Ламанова, В. Степанова, Л. Попова, А. Родченко. Эскизы спортивной одежды А. Родченко в стиле Экстер представлены на рис. 3.



Рисунок 3- Эскизы спортивной одежды А. Родченко [3].

В процессе создания модной коллекции женской спортивной одежды было принято решение соединить стилистическую подачу Рене Грюо, посредством введения плавной, графичной, черной линии, смягчающей образ и строгие геометрические членения в виде принта на одежде в стиле Александры Экстер.

Говоря о творческом источнике, на основании которого выполнялась коллекция, нельзя не сказать про проникновение виртуальных технологий в сознание каждого из нас. В качестве творческого источника для создания коллекции, были взяты образы героев из одноименного фильма, снятого компанией Disney «Трон наследие». Так же творческим источником могли послужить предметы интерьера и архитектурные сооружения виртуальной

вселенной фильма [4]. Был составлен мудборд для вдохновения на создание коллекции женской одежды (рис. 4).



Рисунок 4 – Творческий источник

Совмещая выбор графических подач с творческим источником, была разработана коллекция женской одежды в стиле спорт-шик [6]. Фото фрагментов коллекции представлено на рис. 5а. Так же были разработаны эскизы сумок и обуви (рис. 5б).



Рисунок 5 – а) фрагменты коллекции в стиле спорт-шик; б) эскизы сумок и обуви

Вдохновение современных дизайнеров не имеет границ, тем более, когда речь идет о современных технологиях, футуризме присущему множеству предметов в современном мире [7]. Технологии пронизывают всю жизнь современного человека и естественно находят свое отражение в современной моде. Эскизная коллекция выполнена в рамках магистерской диссертации по дисциплине «Модная иллюстрация». Новый взгляд на мир несет в себе, так же новый взгляд и на моду. Одежда с каждым годом становится все более необычной с разработкой современных способов ее изготовления. Данная коллекция призвана показать начальный этап в развитии футуристической моды и возможно привнести в обычную для нас одежду, небольшую каплю современности.

Список использованных источников:

1. Биография Рене Грюо, личная жизнь, творчество .[Электронный ресурс] Режим доступа <https://ru.wikipedia.org/wiki>
2. Источник: Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. Режим доступа <https://rusavangard.ru/online/biographies/ekster-aleksandra-aleksandrovna/>
3. Биография Александра Экстер, личная жизнь, творчество .[Электронный ресурс] Режим доступа : <https://rusavangard.ru/online/biographies/ekster-aleksandra-aleksandrovna/>
4. Статья «Гений лаконизма, женский портрет в три мазка. Иллюстратор французской моды Рене Грюо». [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://dzen.ru/media/id/5c86fd4ab8d7e400b46a5f9d/genii-lakonizma-jenskii-portret-v-tri-mazka-illiusurator-francuzskoi-mody-rene-griuo-5daa76ddd4f07a00adee5971>

5. ФОТО-работы Рене Грюо. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.gruaucollection.com/>

6. Кошкалда О.А., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И. Поиск собственного стиля и графическое решение модного образа в «Fashion illustration». Сборник статей «Всероссийской научной студенческой конференции «Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (Интекс-2018)» РГУ им. АН Косыгина, апрель 2018г., С.107-109

7. История моды очерки статьи обзоры. [Электронный ресурс] Режим доступа <https://club.osinka.ru/topic>

© Зиатдинова Е.Р., Колташева Л.Ю., Фирсова Ю.Ю., 2022

УДК 76.03/.09

ОБРАЗНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ВИРТУАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННЫЙ КОСТЮМ В СТИЛЕ СПОРТ-ШИК

Зиатдинова Е.Р., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И.

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

Технологии в современном мире, являются незаменимой частью жизни каждого человека. Они воздействуют на все сферы жизнедеятельности каждого из нас, помогая облегчить труд и сделать жизнь проще, именно поэтому для разработки модной коллекции был взят творческий источник в стиле нео-футуризм.

Одежда в спортивном стиле стала неотъемлемой частью гардероба современного человека. Секрет в ее удобстве, комфорте и универсальности [1]. Спортивная одежда делится на категории: одежда для спорта и городской спортивный стиль. В одежде для спорта мы занимаемся определенным видом физической активности, а в одежде спортивного стиля можно выйти как на тренировку, так и на прогулку по парку. Данный стиль появился вследствие совмещения одежды для спорта и повседневной одежды – классическое пальто и кроссовки можно считать городским спортивным стилем.

Сегодня спортивную одежду принято комбинировать с вещами из разных стилей, вследствие чего получают совершенно разные современные образы. К популярным можно отнести четыре разновидности спортивного стиля: спорт-шик, спорт-casual, спортивный деловой, спортивный романтический.

Стиль спорт-шик характеризуется сочетанием удобных и практичных вещей, с элементами гардероба в которых присутствует доля роскоши и «пафосной неординарности». Данный стиль позволяет выглядеть уникально

и роскошно даже в самой неформальной обстановке. Спорт-casual представляет собой сочетание удобной повседневной и спортивной одежды. Главное в стиле спорт-casual – это комфорт. Для спортивного делового стиля характерно сочетание классической, офисной и спортивной одежды. Например, наиболее популярное сочетание в данном подвиде, это пиджак и белая футболка. Для романтических аутфитов, характерны приталенные силуэты, воздушность, изящество и грациозность [2].

Виртуальные технологии проникли в наше сознание и перевернули его «с ног на голову». С появлением компьютеров и интернета, а вместе с ними игр, соцсетей и пр., мы стали воспринимать мир по-иному. Технологии изменили и наше отношение ко многим категориям, в том числе к красоте и гармонии.

В качестве творческого источника для создания современной женской коллекции в стиле спорт-шик, был взят фильм компании Disney «Трон наследие», точнее анимационная компьютерная графика виртуальной вселенной, ее футуристическая архитектура, интерьеры, транспорт. Образы героев представляют собой некий симбиоз виртуальности и реального образа человека будущего.

Эффектная подсветка элементов подсказала идею будущей коллекции. Основное внимание обращено на единство и целостность в сочетании с контрастом, построенном на сочетании простых элементов.

Для поиска форм и силуэтов будущей коллекции были разработаны объемно-пространственные модели конструктивных узлов будущих моделей, созданных на базе анализа творческого источника (рис. 1) [3].



Рисунок 1 – Объемно пространственные модели по мотивам фильма «Трон»

На основании объемно-пространственной модели был создан ряд моделей, в которых конструктивные элементы объединяются с формой костюма. Созданные 3D-модели отражают основную задачу будущей коллекции – создание гармоничной композиции на основе трансформации геометрических фигур – прямоугольника и круга. Изменяя их масштаб и пропорциональные соотношения, был разработан эскизный ряд прототипов силуэта моделей костюма и разработаны объемно-пространственные модельные образы, представленные на масштабном манекене человека (рис. 2).



Рисунок 2 – Образные 3D-модели коллекции современной женской одежды в стиле спорт-шик

Эскизы, объемно-пространственные модели и 3D-модели, разработанные на основе анализа творческих источников, стали первым шагом на пути формирования образа коллекции женской одежды в стиле спорт-шик. Многие силуэты, пластика линий и формы в той или иной степени будут фигурировать в моделях коллекции в качестве основного или дополнительного декора в виде эффектных контрастных членений и элементов, усиливающие образ коллекции в стиле спорт-шик.

Список использованных источников:

1. Спортивный стиль одежды, особенности аутфита [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.glamurnenko.ru/blog/sportivnyj-stil-odezhdy-s-chem-nosit/#i-2>

2. Спортивный стиль, спорт-шик и другие виды в одежде [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://vplate.ru/stili-odejdy/sportivnyj/>

3. Роль современных технологий в жизни человека [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://infourok.ru/rol-sovremennih-tehnologiy-v-zhizni-cheloveka-3799258.html>

4. Статья «Детально о кинофильме Трон наследия» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://ovideo.ru/detail/23215>

5. Модная спортивная одежда для занятий фитнесом 2020-2021: стильные образы, фото примеры [Электронный ресурс] Режим доступа: https://dzen.ru/media/lady_style/modnaia-sportivnaia-odejda-dlia-zaniatii-fitnessom-20202021-stilnye-obrazy-foto-primery-5e123b5be6cb9b00ad1e281f

6. Основы композиции [Электронный ресурс]: Учебные материалы. – Режим доступа: <http://photodzen.com/learn/photo-abc/osnovy-kompozitsii-silaliniy/>.

© Зиятдинова Е.Р., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2022

УДК 687.01

**КАК ТЕХНОЛОГИИ ВЛИЯЮТ НА ИНДУСТРИЮ МОДЫ:
ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ ФЭШН-ПРОДУКЦИИ
И ЕЕ ПРОДВИЖЕНИЯ**

Зоткина М.С., Тимохович А.Н.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва

Сегодня для индустрии моды большое значение имеет развитие интернета и новых технологий. Социальные сети стали одним из главных способов коммуникации для современного поколения и превратили его во влиятельную и многочисленную группу потребителей, выросшую в эпоху всемирной сети. Образ жизни нынешнего общества оказывает огромное влияние на многие сферы, в том числе и на мир моды. Привычка молодого поколения получать информацию и совершать покупки через интернет способствует тому, что модные бренды все чаще используют данный ресурс для продвижения и продажи своей продукции.

Социальные сети меняют фэшн-индустрию и приучают потребителей получать мгновенный доступ к последним тенденциям. В то же время молодые люди, желающие выделиться из толпы, ищут те товары, которые могли бы подчеркнуть их индивидуальность и быть адаптированными к их предпочтениям [1]. Более того, масс-маркет или «быстрая мода» постепенно теряет свою привлекательность и популярность.

Компании продолжают сокращать производство большого количества одежды на несколько месяцев вперед, так как не уверены в том, насколько хорошо она будет продаваться. Те бренды, которые более оперативно реагируют на потребности рынка, набирают темп в разработке и производстве, становятся победителями в этой быстро меняющейся современной среде.

Кроме того, поскольку реальная жизнь клиентов все больше переплетается с цифровым миром, многие дизайнеры начинают использовать новейшие технологии, чтобы расширить границы производства, маркетинга и удобства ношения изделий. Они намерены разработать носимые устройства, которые расширяют возможности человеческого тела, добавляя новые функции и взаимодействуя с окружающей средой. Такие инструменты, как 3D-печать, искусственный интеллект, дополненная реальность и цифровое производство, являются одними из последних технологических достижений, которые позволяют создавать интеллектуальные текстильные костюмы.

Внедряя инновации в моду и проектирование одежды, компании могут построить долгосрочные и лояльные отношения с клиентами,

поэтому важно изучить главные технологии для разработки фэшн-продукции.

В настоящей статье рассмотрим основные технологические инновации, применяемые при проектировании и производстве товаров в сфере фэшн-индустрии.

Ранее материальные образцы требовались на протяжении всего жизненного цикла проектирования костюма, закупок материалов и продаж. Для дизайнеров они играют весомую роль, но для изготовления одного законченного образа может потребоваться двадцать или более образцов. Однако, по мере развития 3D-технологий виртуальные образцы позволяют проводить полностью цифровой анализ, сокращая затраты на проектирование и разработку продукта.

В 2021 году весь процесс проектирования фэшн-линейки известного бренда Tommy Hilfiger, от рисования до отбора образцов и демонстрации, был выполнен в технологии 3D. Виртуальный 3D-макет создавался так же, как и физический при помощи отбора образов с использованием экрана, при этом без использования загрязняющих природу отходов. Благодаря данной технологии бренд Tommy Hilfiger снизил материальные и временные затраты, связанные с созданием материальных образцов.

Использование новых тканей представляет собой будущее моды, поскольку это еще один способ, с помощью которого дизайнеры могут выделиться и привлечь внимание к фэшн-продукции.

Одним из вызовов современной фэшн-индустрии является использование многими брендами неэкологичных материалов [3]. Такие стартапы, как Modern Meadow, борются с этим, создавая ткани, выращенные в лабораторных условиях, которые не причиняют вреда природе, людям и животным. Аналогичным образом поступают компании Bolt Threads и Ento Genetics. Они внедряют инновации в сверхпрочный шелк. Стелла Маккартни использует новые материалы (например, мех на биологической основе, называемый KOVA). В коллекцию Levi's Wellthread Outerknown входят изделия из «хлопковой конопли» и куртки со съемной фурнитурой.

Тем самым, новые ткани обеспечивают решения, которые создают меньше отходов при производстве, долговечны и поддаются биологическому разложению.

Помимо 3D-проектирования костюмов существует и 3D-печать модной одежды. Одной из таких технологий является ColorFab 3D. Фэшн-продукция создается с помощью фотохромных чернил, которые меняют цвет при воздействии ультрафиолетового излучения определенной длины волны. Одним из первых выпущенных изделий было кольцо, которое можно запрограммировать на несколько настраиваемых цветов.

Google вместе с Project Jacquard из лаборатории ATAP (Advanced Technology and Projects) разрабатывают токопроводящие нити для плетения чувствительных к прикосновению текстильных изделий, таких как одежда,

скатерти, ковры, с помощью технологии Ebb. Это технология производства ткани, изменяющей цвет, которую можно запрограммировать на изменение цвета в зависимости от настроения или окружающей обстановки. Материалы Ebb помогают выполнять многие действия, которые в настоящее время пользователи совершают на своих телефонах, используя цветовые сигналы.

За последние три года получили широкое развитие умные вещи, носимые устройства, многофункциональный дизайн и адаптивная спортивная одежда [4]. По мере того, как реальная жизнь людей все больше смешивается с виртуальным существованием, многие дизайнеры экспериментируют и раздвигают границы возможностей ношения одежды. Быстрое развитие технологий во многом повлияло на фэшн-индустрию.

Интернет вещей (IoT) представляет собой одну из самых интересных, новых технологических тенденций на рынке моды. Фэшн-индустрии приходилось идти в ногу со временем, приспосабливаясь к требованиям современной жизни: от большого внимания к комфорту до использования новых и необычных тканей. Наиболее наглядно это проявилось в достижениях в области разработки технологий одежды и носимых гаджетов. Данные разработки повлияли на то, как потребители воспринимают свое тело, придавая слову комфорт совершенно новое значение.

IoT включает в себя одежду с цифровыми возможностями, такую как умная одежда, носимые пространства, многофункциональный дизайн, адаптивная спортивная одежда и многое другое. Начиная со скромных смарт-часов, в разработке и производстве которых доминируют такие бренды, как FitBit и Apple, носимые технологии доминируют на рынке модных аксессуаров.

В 2022 году появились разработки компании NADI X: штаны для йоги, которые имеют встроенные датчики для коррекции позы пользователей, вибрируя при выполнении поз йоги.

Некоторые из самых необычных инноваций интернета вещей связаны со здоровьем. Например, изделия бренда Hexoskin отслеживают частоту сердечных сокращений и температуру. Бренд также производит носки, которые подсчитывают шаги, калории и другие данные.

Между тем, силовые костюмы Fuseprojects помогают пожилым людям, страдающим мышечной дистрофией, ходить, стоять и оставаться активными в течение более длительных периодов времени. Все эти данные пригодятся врачам и медицинским работникам, чтобы помочь своим пациентам.

Следующий кейс внедрения интернета вещей в одежду представила компания LOOMIA. Текстильная компания из Сан-Франциско создает мягкие гибкие схемы, которые могут быть встроены в текстиль для обогрева, освещения, считывания или отслеживания данных.

Одной из важных инноваций в сфере моды являются RFID-метки. Это интеллектуальные метки, которые не нуждаются в батарейках и могут использоваться для цифровой каталогизации [2]. В отличие от штрих-кодов, их сигналы могут считываться на расстоянии, что сокращает время, необходимое для регистрации товаров вручную.

Бренд Zara, используя технологию RFID, кодирует каждую вещь на фабрике, обеспечивая точный мониторинг продаж, запасов и наличия товара на складах и в торговых точках. RFID используется несколькими брендами премиум-класса для борьбы с контрафакцией и отслеживания того, в каких местах покупаются товары брендов.

Технология блокчейн обладает похожим функционалом и потенциалом. Она может произвести революцию в индустрии моды, а также во многих других секторах экономики. Блокчейн имеет важное значение, поскольку сквозная прозрачность становится все более важной для клиентов, заботящихся об окружающей среде, что требует более комплексного и интегрированного решения для понимания цепочек поставок модной одежды.

В 2017 году компания совместно с лондонским дизайнером Мартиной Ярлгаард запустила инициативу fashion-blockchain. Усилия были направлены на отслеживание сырья по всей цепочке поставок до этапа реализации готовой одежды. Кроме того, компания Provenance, разработавшая мобильное приложение DeFi на основе блокчейна, предоставила свою технологию на премию Woolmark в 2020 году.

Блокчейн имеет многообещающие перспективы в цепочке поставок. В апреле 2020 года сообщалось, что компания Cos, принадлежащая H & M, объединилась с VeChain, чтобы отслеживать происхождение некоторых видов своей одежды. Шерстяная шапочка от бренда одежды Arket была использована для оценки прослеживаемости данных о продукте в цепочке поставок.

Таким образом, новые технологии в индустрии моды являются мощным активом для успешного будущего фэшн-брендов. Постоянный поиск и тестирование инноваций изменили методы производства одежды для дизайнеров. Сегодня костюмы, созданные с применением новейших технологий, представляют эволюционный сегмент рынка текстиля. Технологические инновации, базирующиеся на открытиях в медицине, биотехнологии, нанотехнологиях, физике и вычислительной технике, применяются при производстве современной одежды для удовлетворения потребностей художников, дизайнеров, а также потенциальных покупателей.

Список использованных источников:

1. Бирюкова Н.П., Ковальчук Л.А. Методика использования технологий креативного проектирования одежды при освоении курса «декоративная отделка одежды и аксессуары» в процессе обучения

художников по костюму // Диссеминация инновационного опыта как фактор модернизации науки и образования: сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: «Новая наука», 2022. – с. 44-48.

2. Мелая Т.Г. Инновационные технологии в современном дизайне костюма // Фундаментальные исследования. – 2015. - №2 (часть 18). – с. 3935-3939.

3. Попов С.А. Роль компьютерных технологий в дизайне костюма // Актуальные исследования. - 2020. - №9(12). – с. 108-111.

4. Timokhovich A.N., Filenko S.S., Filenko T.S. The Features of Developing of Fashion Image for People with Disabilities // AIP Conference Proceedings “International Conference on Textile and Apparel Innovation, ICTAI 2021”. Vol. 2430. – American Institute of Physics Inc., 2022. – pp. 020003-020011.

© Зоткина М.С., Тимохович А.Н., 2022

УДК 7.025.4

**СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА РЕСТАВРАЦИИ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ 2015 г.
В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЦЕРКВИ
СОБОРА ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ, ЧТО НА РВУ**

Зотова Е.Д.

Научный руководитель Портнова Т.В.

Научный консультант Малышева Н.Н.

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

Исследование посвящено изучению научных методов реставрации разновременного живописного убранства центральной Покровской церкви собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (храма Василия Блаженного). Рассматриваются данные методы, наиболее полно отражающие современные подходы к сохранению монументальной живописи в памятниках средневековой архитектуры, будут на примере реставрационных работ, которые проводились в 2015 году сотрудниками Межобластного научно-реставрационного художественного управления (МНРХУ) под руководством художника-реставратора И.А. Чугреевой.

Нашей задачей было проследить как мировоззрение конкретной эпохи, с присущим ей уровнем развития науки и с главенствующими эстетическими взглядами оказывает влияние на развитие отечественной реставрации. Показать какие изменения претерпела эта особая сфера

деятельности за такой относительно небольшой промежуток времени с конца XX века до настоящего времени.

Среди уникальных, наиболее древних московских памятников, входящих в Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, собор Покрова Пресвятой Богородицы на Рву, более известный в последние столетия как храм Василия Блаженного, является одним из самых значимых. Он был построен царем Иваном IV Грозным в 1555-1561 гг. по обету после завоевания Казани и покорения Казанского ханства [1].

Своеобразие собора состоит в соединении девяти самостоятельных церквей, поставленных на едином основании – мощном подклете. Восемь церквей, украшенных разноцветными фигурными главами, окружают девятую, центральную, завершенную высоким пирамидальным шатром. Каждая церковь имела собственное посвящение, связанное с ключевыми битвами Казанского похода 1552 г. или с важнейшими событиями духовной жизни Руси в середине XVI столетия [1]. 21 мая 1923 г. в Покровском соборе был открыт историко-архитектурный музей, который в настоящее время является филиалом Государственного исторического музея. Круглый год собор функционирует не только как музей, но и уже более 30 лет в нем проводятся богослужения [2].

В Покровском соборе представлена монументальная живопись, отражающая разные этапы его существования за 460 лет. Следует отметить, что настенными росписями украшены как фасадные стены памятника, так и интерьеры церквей и галерей храма. Живописное убранство памятника менялось от эпохи к эпохе. Здесь можно увидеть фрески XVI в., темперные росписи XVII в., масляную живопись XVIII – начала XX вв.

Основное внимание в нашем исследовании уделено реставрации монументальной живописи центральной Покровской церкви собора (рис. 1).



Рисунок 1 – Фасады и интерьеры центральной Покровской церкви собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву. XVI в.

Современный вид интерьера этой церкви, как, впрочем, и всего памятника сложился в результате целенаправленной научной и исследовательской деятельности представителей музейного и реставрационного сообщества. Научная реставрация собора проходила в разные по сложности времена, но её смыслом и задачей всегда было выявление подлинных черт архитектурного шедевра середины XVI в., поиск и сохранение декоративного убранства, как времени создания собора, так и отражающего разные по времени, технике и стилю этапы оформления его интерьера [3].

Необыкновенной удачей можно считать открытие в начале 1960-х годов авторской росписи «под кирпич» с декоративной разделкой швов и

орнаментального оформления шатра, включающего в себя текст храмозданной летописи XVI в., выполненной в технике темперы «аль секко» – по сухому штукатурному слою [4].

Сохранённые большие участки масляной росписи на южной стене четверика церкви представляют собой изображения святых, обрамлённых рамами на длинных живописных древках. Они дают представление о двух важных исторических этапах создания его монументального убранства. Фрагмент росписи 1784 г. воссоздает замысел нового художественного облика собора, возникшего в эпоху Екатерины Великой. На восточной стороне южной стены сохранена роспись 1884 г.

Известно, что все материалы (органические и неорганические) подвержены естественному старению – разрушению. Разрушение настенных росписей на штукатурной основе проявляется в виде расслоения, растрескивания основы и шелушения, осыпях, утратах красочного слоя. Способствуют разрушению факторы окружающей среды: колебания влажности и температуры, сквозняки, наличие в воздухе вредных примесей. Они лежат в основе необратимых физико-механических изменений материалов и нередко способствуют их биологическому заражению (появлению плесневых грибов), также вызывающему разрушение [5].

Прежде чем приступить к выполнению необходимых реставрационных работ в Покровской церкви собора в 2015 г. сотрудниками МНРХУ было тщательно изучено и описано состояние сохранности ее живописного убранства. Отмечалось сильное заплытие и многолетние слои загрязнений по всей поверхности стен, красочный слой имел многочисленные мелкие утраты. В ряде случаев фиксировались очаги осыпей и выход солей на поверхность в виде пушистой ямчуги, под окнами отмечены следы потеков влаги. В четверике на уровне человеческого роста отмечено глубокое загрязнение и затёртости живописной поверхности, а также механические повреждения красочного слоя и грунта (рис. 2).



Рисунок 2 – Состояние сохранности монументальной живописи до реставрации 2015 г.

На основе этого описания была разработана методика проведения реставрационных работ на данном объекте. В ней дана подробная характеристика каждого реставрационного процесса (укрепление штукатурного основания, заделка трещин, удаление вышедших на поверхность солей, дезинфекция живописи, укрепление красочного слоя, тонирование его утрат и т.д.) и точно указаны материалы, которые будут использованы, а также обосновано их применение. Методика работ получила экспертное заключение и была утверждена специалистами Министерства Культуры РФ [3].

В ходе работ, которые проводились в точном соответствии с утвержденной методикой, реставраторы придерживались принципа, заложенного в 1960-е годы, сохранения разновременных красочных слоёв. Такой подход является щадящим для памятника. Он позволил продемонстрировать в интерьере одной церкви, как менялась настенная живопись в соборе, что очень важно для создания музейной экспозиции в нём. На северной, западной стенах и в шатре была сохранена и отреставрирована первоначальная роспись XVI в. На южной стене храма сохранены и отреставрированы два фрагмента сюжетной масляной живописи XVIII и XIX веков. В результате такого подхода интерьер церкви Покрова Богоматери и в настоящее время демонстрирует различные этапы в истории собора и изменения эстетических представлений нескольких эпох. Архитектура XVI в. органично сочетается как с первоначальным живописным убранством, так и масляной росписью XVIII-XIX вв. (рис. 3).



Рисунок 3 – Процесс реставрации настенных росписей в центральной Покровской церкви собора в 2015 г.

В процессе реставрации художники столкнулись с проблемой защиты нижней части стен церкви от загрязнения и истирания. Посетители поднимаются из подклета по внутренней лестнице и сразу попадают в Покровскую церковь. На стенах на уровне человеческого роста красочный слой был вытерт до черноты. Истирание красочного слоя, загрязнения и механические повреждения – неизбежные следствия присутствия в сложном архитектурном пространстве большого количества людей (количество посетителей варьируется в течение года от 550 до 3000 человек ежедневно). Необходимо было подобрать материалы, способные защитить красочный слой.

В 90-е годы XX века при внедрении в реставрационную практику новых синтетических материалов полагались преимущественно на мнение реставратора, имеющего приблизительное представление о их физических и химических свойствах. Концентрацию вещества и способы работы с ним приходилось подбирать, опираясь лишь на интуицию, и нередко выяснялось, что материал, хорошо проявивший себя в стандартных условиях, в условиях конкретного памятника не работает. Ситуация осложнялась бедным ассортиментом необходимых материалов. В России не существовало производства таких материалов. Большинство из тех, которые были взяты на вооружение, изначально выпускали для иных целей, лишь в результате усилий химиков-технологов их удавалось приспособить для этой узко профильной отрасли. Свойства получаемых из-за рубежа материалов не были достаточно хорошо изучены, и это затрудняло их применение [6].

С 2008 г. одной из задач отечественных ученых-химиков, работающих в сфере реставрации, стало отслеживание и проверка материалов, стихийно вошедших в практику, оценка их эффективности, высокотехнологичности и безопасности для памятников. Накопленные к 2015 г. знания были учтены реставраторами, работающими в Покровском соборе. В результате обсуждений и консультаций, а также после выполнения пробных образцов, специалистами-технологами ЦНРПМ и специализированной фирмы «Капарол» были подобраны новые нестираемые материалы для защиты красочного слоя на высоту человеческого роста. Сначала был нанесен подготовительный слой грунтовкой на водной основе Opti Grund E.L.T., а для последующей покраски применялся красочный состав на основе силиконовых смол «ThermoSan» NQG фирмы Caparol. Совместные действия технологов и художников-реставраторов дали хороший результат, о котором свидетельствует состояние стен церкви в настоящее время, спустя семь лет после реставрации.

При подготовке к реставрационным работам 2015 года выяснилось, что разрушение росписи в значительной мере было вызвано нарушением остекления одного из окон и недостаточной плотностью рам оконных заполнений в шатре. Поэтому до начала работ по реставрации живописи были заменены и герметизированы оконные заполнения. Они не только дают большее освещение в светлое время суток, но и гарантируют стабильность температурно-влажностного режима сложного пространства очень высокого центрального объема храма, что особенно важно для сохранения фресковой росписи XVI века [3].

В связи с этим уместно коснуться еще одного вопроса, обретшего остроту с рубежа 1980-1990-х годов и сохраняющего актуальность вплоть до наших дней. За десятилетия существования отечественной реставрации монументальной живописи технологическая традиция в ней, к сожалению, не сложилась. Последовательное проведение сначала инженерных, а затем художественных реставрационных работ остается скорее исключением, чем правилом. Необходимой инженерно-архитектурной реставрации здания (устранений повреждений кровли и неисправностей дренажной системы, восстановления нарушенной гидроизоляции фундаментов, починки окон и дверей) с последующей нормализацией и стабилизацией температурно-влажностного режима внутри него (разработки систем отопления и вентиляции, регулирования числа посетителей) не проводится. Это связано, прежде всего, с недостаточным финансированием реставрационных работ. Приходится сосредоточиваться на реставрации росписей, чаще всего по причине их аварийного состояния. Однако отсутствие необходимых инженерных работ часто сводит на нет все усилия, в результате чего продолжается медленная гибель настенных росписей.

Таким образом, современная практика реставрационных работ учитывает результаты реставраций прошлых лет. Инновации в приёмах и

материалах допускаются, но их следует применять с большой осторожностью, только после тщательной и долгосрочной проверки результатов и с привлечением специалистов, которые обладают высокой компетенцией в своей области. Важно стремиться к соблюдению последовательности производимых работ: сначала проводить инженерно-архитектурную реставрацию архитектурного памятника, в котором находится стенопись, добиваться нормализации температурно-влажностного режима внутри него, а потом уже проводить реставрацию росписей. При работе с монументальной живописью, отражающей разные этапы существования памятника, применять принцип сохранения разновременных красочных слоёв.

Список использованных источников:

1. Покровский собор. Храм Василия Блаженного на Красной площади / авт.-сост. Т.Г. Сарачева, М.Ю. Галкина. М.: Исторический музей, 2014. – 128 с., ил.

2. Сарачева Т.Г. Музейная летопись Покровского собора: к 90-летию открытия музея. М.: Исторический музей, 2013. – 256 с., ил.

3. Отчёт реставрации монументальной фресковой росписи XVI века Покровской церкви Покровского «что на рву» собора в Москве и масляной росписи XVIII-XIX вв. южной стены четверика Покровской церкви в 2015 г. // Архив отдела «Покровский собор» ГИМ. П-3/204. – 85 с., ил.

4. Сычев Н.П. Фрески собора Василия Блаженного // Избранные труды. М.: Советский художник, 1977. С. 385-415.

5. Юсупова М.В. Некоторые вопросы сохранности и использования культовых архитектурных памятников в качестве музеев // Покровский собор в истории и культуре России. Материалы научной конференции, посвященной 450-летию Покровского собора. М.: Исторический музей, 2013. С. 161-170.

6. Иванова Ю.В., Филатов С.В. История реставрации монументальной живописи в России: от позднего Средневековья до начала XXI века. – М.: Индрик, 2019. – 488 с., ил.

© Зотова Е.Д., 2022

**ОРНАМЕНТ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ
СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА:
ПОИСКИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Зубова Я.С.

Научный руководитель Большова С.И.

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

Сегодня многие художники, дизайнеры, архитекторы, решая важные и актуальные задачи самоидентификации, обращаются к традиционной культуре и ценностям.

Можно отметить на постсоветском пространстве ряд удачных опытов формирования среды (городской, предметной и т.д.), основанной на привлечении и интерпретации народного искусства. К числу стран, творческие силы в которых видят организующую силу и культурную идентичность в использовании национального орнамента, относится Казахстан. Казахские художники используют декоративные узоры уверенно и талантливо, вливая орнаментику в современное пространство и используя новые технологии и материалы. Цель исследования выявить роль народного орнамента в формировании современной среды Казахстана, а также рассмотреть методологию его применения на наиболее характерных и удачных примерах.

Народное творчество Казахстана, прекрасное и красочное, изучено еще недостаточно, хотя его исследованием занимались такие крупные ученые как Е.Р. Шнейдер, С.М. Дудин, М.Ш. Омербекова, К.Т. Ибраева и др. Проблеме же формирования современной среды посвящено несколько небольших статей, что явно не отражает масштаб и важность этого явления. Искусство казахского народа сложилось в условиях кочевого уклада жизни и во многом определяется характером кочевого производства [1]. Возникновение главнейших его видов обусловлено потребностями оборудования и украшения кочевого жилья – юрты, ее мебелировкой. Так развилось производство ковров, настенных кошм, коши-аппликаций, узорчатых войлочных мешков, чехлов для деревянных сундуков и т.п. Обработка шерсти являлась специфическим женским трудом; резьба по металлу, дереву, камню, производство ювелирных изделий обычно принадлежали мужчинам [2]. На всей территории Казахстана уже до революции в той или иной мере был развит художественный труд; разнообразный круг орнаментики был свойственен народному творчеству всей страны.

Для оформления современной среды очень важны знания по символике орнамента, техническим приемам и цветовому решению. За последние годы Государственный центральный музей Казахстана в Алма-Ате подобрал коллекцию узоров по южному Казахстану, установив народную номенклатуру различных художественных изделий и отдельных узоров [3]. Большое количество названий ковровых и кошменных узоров дает А.Е. Фелькерзам.

Современных художников и дизайнеров привлекают самые разнообразные названия узоров, показывающие содержания орнаментики, народной творческой фантазии: солнце, беркут, голова лошади, баран, верблюжий след, дерево, рог барана, амулет (тумарша), пила, птичье небо, лапа беркута и многие другие. Идею движения современные авторы отмечают в изображениях лошадей и всадников, встречающихся на гробницах, сложенных из мелового камня, и пытаются передать в современном искусстве. Идеи для средового дизайна художники черпают в произведениях прошлого, например, в росписях купольных казахских мавзолеев в Коркут-Ате на реке Сыр-Дарье, в районе Атбасара и др., изображающих военные походы, перекочевки, бытовые сюжеты [4].

Казахским дизайнерам удается отразить важнейшие свойства казахского народного творчества: исключительное гармоничное сочетание орнамента с формой, с пластикой украшаемой вещи, эмоциональность колорита. Казахский узор производит замечательно радостное, бодрое впечатление. Сейчас орнамент широко используется в дизайне: от костюма до архитектурной среды. Современные дизайнеры следуют двум основным направлениям. Одно связано с обращением к архаичному орнаменту с соблюдением символики, канонов формы, цвета, пластики. Другое направление – это метод современной интерпретации традиций. Орнамент, не утрачивая своей узнаваемости, может меняться. Так, в нем переосмысливаются цветовые сочетания, изменяются геометрия и ритм внутри, созвучные современному восприятию.

Яркий пример формирования городской среды – одно из зданий в центре г. Алма-Аты (рис. 1). Фасад жилого дома украшен достаточно традиционным орнаментом, но видно, как ритм меняется, следуя за формой здания, так как орнамент уже украшает не юрты, а современный дом. Бросается в глаза разнообразие геометрических мотивов: муйз, агаш, табан. Фасады такого типа создают самобытность среды.



Рисунок 1 – Современный фасад жилого здания. Алма-Ата. 2010-е гг.

Внутреннее архитектурное пространство также является предметом внимания дизайнеров. Интерес к мягким текстильным материалам

характерен для традиционной культуры. Внутри каждого казахского дома есть корпе (каз. көрпе). Корпе – это лоскутное одеяло, без которого сложно представить себе хоть один дом в Казахстане. Корпе готовят в приданое дочерям, шьют к рождению детей, передают по наследству. Со времен кочевников красивые и практичные корпе заменяли предкам казахов стулья, кровати, одеяла и ковры. Яркие и мягкие изделия в разной интерпретации пользуются огромным спросом и сегодня. В современном образе корпе (рис. 2) художник использует типичные приемы постмодернизма, объединяя в одном произведении образы, заимствованные из разных эпох, регионов и культур. При этом актуальным является выбор самих образов. Оригинальное авторское видение помогает смикшировать этнику и космополитизм, высокое искусство и комиксы, сакральное и профанное.



Рисунок 2 – Корпе с современными мотивами. Художник Диля Каипова. Шелк, акрил, войлок. 2017г.

Современное общественное и приватное пространства сегодня наполняются символическими произведениями, в образном решении которых большую роль играет орнамент, но художники находят ему применение согласно современным художественным тенденциям. В произведении художника Куаныша Базаргалиева используется традиционная форма орнамента, но уже в новом прочтении и современном контексте (рис. 3). Автор назвал серию своих картин «Кокшармюизм», отталкиваясь от казахского кошқар мүйіз (народный орнамент в виде бараньих рогов) и использовал приемы абстрактного экспрессионизма вроде Марка Ротко и Джексона Поллака. Его произведения наделяют пространство национальным характером, становятся модным трендом.



Рисунок 3 – Серия «Кокшармюизм». Художник Куаныш Базаргалиев. Холст, акрил, темпера. 2017.

Представленные произведения не счерпывают большого разнообразия приемов в художественном оформлении среды в современном Казахстане. Динамизм казахского орнамента, его способность покрывать большие плоскости, сохраняющаяся ясность и структурность, ярко выраженная тенденция к развитию за пределы ограничивающих его рамок – эти качества придают ему своеобразные, актуальные черты. Сейчас уже невозможно представить свою жизнь без народного орнамента, ведь он присутствует везде и является неотделимой частью современной культуры Казахстана. В заключении можно выделить основные тенденции развития

орнамента в дизайне среды. Для архитектуры характерно расположение орнамента по главному фасаду здания, основной используемый материал – бетон, орнамент оформляется в цвет здания. В текстиле используются крупные фрагменты орнамента, красочная цветовая палитра, излюбленными материалами можно назвать шелк и войлок. В станковой живописи орнаменту придается символическое значение.

Список использованных источников:

1. Шевцова А. А. Казахский народный орнамент. Истоки и традиция. М.: Казахская диаспора, 2007. 240 с.
2. Агапов П.В., Кадырбаев М.К. Сокровища Древнего Казахстана. (Памятникиматериальной культуры). Алма-Ата: "Жалын", 1979
3. Ибраев Б.А. Космогонические представления наших предков. // Декоративное искусство СССР. М., 1980. - № 8. - С. 40-45
4. Каган М.С., Холостова Т.В. Культура философия - искусство. - М.: Знание, 1988. - 64 с.
5. Омирбекова М.Ш. «Традиционная культура казахов». Алма-Ата: «Алматыкітап», 2004 г. – 78 с.
6. Ибраев К. Т. Казахский орнамент. – Алматы , 1994. 134 с.

© Зубова Я.С., 2022

УДК 7.05

МУЗЕЙНОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Зуева Е.К., Криволапова Г.А.

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

В каждой стране существует множество различных музеев и художественных галерей, которые привлекают огромное количество настоящих ценителей искусства и простых любителей. Но я хочу рассказать про музей Метрополитен в Нью-Йорке, в котором мне посчастливилось побывать в августе 2022 года.

После прогулки по верхнему Ист-Сайду на автобусе я доехала до 5 авеню до Центрального Парка, где и расположен Метрополитен музей. Здание музея сразу поражает своей красотой. Самые ранние корни Метрополитен-музея восходят к 1866 году в Париже, Франция, когда группа американцев согласилась создать «национальное учреждение и художественную галерею», чтобы принести искусство и художественное образование американскому народу.

Юрист Джон Джей, предложивший эту идею, быстро продвинулся вперед по возвращении в Соединенные Штаты из Франции. Под председательством Джея клуб Union League Club в Нью-Йорке объединил

общественных лидеров, бизнесменов, художников, коллекционеров произведений искусства и филантропов. 13 апреля 1870 года был зарегистрирован Метрополитен-музей, открывшийся для публики в здании Додворт на Пятой авеню, 681. 20 ноября того же года музей приобрел свой первый объект – римский саркофаг. В 1871 году в коллекцию вошли 174 европейские картины, в том числе работы Антониса ван Дейка, Николя Пуссена и Джованни Баттиста Тьеполо.

30 марта 1880 года, после непродолжительного переезда в особняк Дугласа по адресу 128 West 14th Street, музей открылся для публики на своем нынешнем месте на Пятой авеню и 82-й улице. Архитекторы Калверт Во и Джейкоб Реи Молд спроектировали первоначальную рускинскую готическую структуру, западный фасад которой все еще виден в крыле Роберта Лемана. С тех пор здание значительно расширилось, и различные дополнения, построенные еще в 1888 году, теперь полностью окружают первоначальную структуру.

Посещение таких мест, как Метрополитен-музей, – лучший способ приобщиться к искусству и познакомиться с известными историческими шедеврами.

Метрополитен-музей – одна из самых известных и богатых художественных галерей, в нем собрана коллекция произведений искусства мирового уровня с древних времен до наших дней. Он обладает вечной коллекцией, насчитывающей более двух миллионов произведений искусства. Это настоящий рай для людей, профессионально занимающихся изучением искусства. В постоянной коллекции представлены произведения искусства из классической древней реликвии и Египта. Посетителей ждут разнообразные картины и скульптуры известных европейских мастеров, а также огромные коллекции современного искусства. Постоянная коллекция Метрополитена всегда на виду, и посетители могут совершить путешествие во времени, прогуливаясь по впечатляющим с архитектурной точки зрения залам. Когда я зашла в двери музея, я попала в зал Древнеегипетского искусства и увидела много уникальных артефактов, таких как украшения, посуда, оружия и даже саркофаги с мумиями. Впечатляющие экземпляры расположены по небольшому залу по временным периодам и царствам. В соседнем зале стены увешаны фрагментами фресок.

Предметы всех видов искусства поражают своей красотой и богатой историей в музее Метрополитен, но хочу заострить внимание на нескольких отделах с художественным стеклом. У музея Метрополитен одна из самых больших коллекций стекла в Америке. Коллекция разделена на одиннадцать отделений музея, большинство из которых находятся в постоянной коллекции.

Он представляет множество предметов художественного стекла со всех периодов истории, от египетского фаянса, до произведений наших дней. Меня впечатлили все коллекции музея.

Благодаря этому месту люди могут узнать много интересных исторических фактов о стеклоделии всех времен.

Древнее искусство Ближнего Востока – это зал постоянной экспозиции, который открывается посетителям первым. Эта коллекция насчитывает 130 объектов, большинство из них из Ирана, Месопотамии, несколько предметов из Сирии и Средиземноморья.

Предметы, датирующиеся от девятого века до нашей эры до седьмого века нашей эры, в основном представляют собой стеклянные бусы и фрагменты сосудов. Хорошо сохранившиеся сосуды, такие как чаши, вазы, бутылки, родились в городе Нимруд, Ирак и Арслан Таш. Датируются третьим-седьмым веками нашей эры.

Следующая впечатляющая коллекция – зал Древнего Египта. Огромная, насчитывающая тысячи объектов коллекция датируется от второго тысячелетия до нашей эры, до четвертого тысячелетия нашей эры. Зал обставлен экспонатами в хронологическом порядке в галереях отделения. Среди предметов второго тысячелетия находятся вытянутые сосуды, стеклянные элементы для инкрустации ювелирных изделий и мебели, бусы, кулоны, серьги, маленькие амулеты. Предметы коллекции первого тысячелетия, которые датируются от седьмого до четвертого тысячелетия до нашей эры, включают в себя также сосуды, фрагменты инкрустации и многое другое.

Другой важнейший зал – это зал средневекового искусства. Отдел средневекового искусства содержит более ста экспонатов сосудов, декорированного плоского стекла и витражей с четвертого по пятнадцатый век. В галереях отдела выставлена коллекция всех типов: раннехристианские фляги, кувшины, вазы и кубки, а также золотое стекло, украшенное христианскими, светскими и еврейскими сценами; Франкские стеклянные сосуды, такие как чашки, миски, стаканы, мензурки и кувшины; Немецкое светское стекло позднего средневековья (с тринадцатого по пятнадцатый век), включая ступки, стаканы Kraucstrunk, образцы Stangengldser и мензурки; и итальянская verre eglomise четырнадцатого века, состоящая из диптихов, небольшой панели и медали в дароносице исключительного качества.

Большая часть коллекции, в том числе произведения Мервингов, итальянская verre eglomise и большое количество раннехристианских предметов, была приобретена благодаря подарку Дж. Пьерпонта Моргана в 1917 году. Большая часть раннехристианского золотого стекла была куплена через фонды Роджерса и Флетчера в период с 1911 по 1926 год. Немецкие предметы из коллекции Мюсам были приобретены через фонд Манси в 1927 году, а дополнения из коллекции Рэя Уинфилда Смита были сделаны через фонд Доджа в 1928 году. Уолтера К. Бейкера, миссис Х. О. Хавмейер и Джорджа Д. Пратта, самого щедрого жертвователя витражей, Теодора М. Дэвиса и миссис Карлтон С. Кун.

Коллекция витражей является самой большой и полной коллекцией такого рода в Америке.

Список использованных источников:

1. <https://ruskinmuseum.com/who-was-john-ruskin-1819-1900/ruskin-on-gothic-architecture/>
2. <https://www.metmuseum.org/>

© Зуева Е.К., 2022

УДК 677.077

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ СЕРЕДИНЫ 19 ВЕКА И НАЧАЛА 20 ВЕКА

Зуева П.А., Николаева Е.В.

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

Русский народ – великий народ. Он славится своими традициями, обычаями, порядками. Одной из наиболее важных составляющих культурной истории России является народный костюм.

Каждый регион нашей страны создал свой особенный костюм. В то время не было слова «мода», но при этом, каждой деревне нужно было сделать что-то особенное, чтобы показать, на сколько богата местность.

В качестве примера можно рассмотреть русский народный костюм Брянской области конца 19 и начала 20 века.

Основа женского костюма: белая льняная рубаша и понева – поясной вид одежды из домотканой шерсти, головной убор (это мог быть повойник, сорока или платок), передник и обувь. Женщины украшали свой наряд нагрудными или наспинными украшениями.

Самым распространенным типом рубахи являлась прямая рубаша. Это достаточно длинная вещь, сшивалась из 4-х полотнищ домотканого волокна. У горловины делалась сборка. На ее концах находились небольшие отверстия для того, чтобы можно было завязать воротник. На концах рукава стягивали, оставляя манжеты, к которым пришивали оборку.

Горловину, край манжет и низ рубахи украшала широкая кайма.

На рукавах часто крепили ткани с вышитым вручную орнаментом. Этот декор мог очень многое сказать о носителе рубахи. На первый взгляд, все целостно и красиво, но, если рассмотреть более детально, можно увидеть звезды, самовары, деревья, пруды, цветы. Рисунки – схемы женщины заимствовали друг у друга.

Понева являлась важнейшей частью народного костюма. Она была сшита из клетчатого шерстяного волокна. По швам соединённых между

собой полотнища находилась вышивка, нашивки, кисточки. По низу проходила темная тесьма.

Для того, чтобы не испачкать рубаху или придать красочности образу, девушки надевали передник. Он мог быть как с рукавами, так и без них. Либо женщины надевали красивые фартуки. Подол мог быть составлен из полос вышивки, из лент различных цветов. Внизу могли расположить кружева. Чем интереснее украшен передник, тем больше это говорило об уровне рукоделия девушки.

Головные уборы выбирали самые разные. Это мог быть как обычный платок – покупной или домотканый. Чаще всего его надевали во время рабочей деятельности. На праздниках под платком красавицы носили повойник – это шапочка с вышивкой или с бусинами спереди.

Либо наряд дополнял кокошник. Он мог иметь различную форму: его мастерили в виде шапочки, украшенной лентами разных цветов или орнаментом из бисера, либо на широкую длинную повязку крепили украшения, кисточки, кружева и бахрома, этой лентой перевязывали голову так, чтобы все самое красивое было на лбу.

При работе над анализом традиционного костюма сделаны зарисовки подлинных изделий: женской рубахи (рис. 1а), поневы (рис. 1б), головных уборов (рис. 1в).



Рисунок 1 – Традиционная женская одежда

Конечно, были украшения, которые имели свои названия. В образе все должно было быть видно, например, «плетеночка» или «подгорник» – это вышитая на станке либо вручную бисерная лента. Ее прикрепляли так, чтобы она обвивала горлышко. Бусы называли «занизками». Женщины делали их так, чтобы были несколько рядов. Надо, чтобы украшения были видны, и делали их из дорогих материалов. Для их изготовления старались приобрести все самое ценное – золото, серебряные нити, качественный бисер. И вес украшений мог достигать до нескольких килограммов.

Украшали грудь женщин и гайтаны. Вручную их изготавливать было долго и кропотливо, но работа того стоила. Гайтан полностью был сделан из бисера. Самая красивая его часть висела спереди и имела различные размеры и формы: в виде треугольника или квадрата; затем она плавно распределялась на две части и обвивая шею.

Дополнить народный образ мог пояс. Их делали очень длинными, обвивали вокруг талии один или два раза. Пояса изготавливались по-разному. Их плели из толстых выкрашенных ниток, изготавливали на станках, закручивали несколько нитей пряжи и переплетали для того, чтобы

сделать его более необычным. Даже сейчас есть искусство плетения поясов, многие мастера выставляют свои работы на выставках или выдают на продажу.

Районов в Брянской области было много, и все отличались друг от друга. Всем надо было внести что-то новое, например в Дятьковском районе девушки стали носить зеленые сатиновые сарафаны, что являлось странным для других, потому что привычно было видеть больше красного цвета в одежде. В Красногорском районе, приближенном к границе с Белорусией, традиционный костюм значительно отличался – женщины носили короткие рубахи, которые не были видны из-под передника.

Основным видом обуви были лапти. Они могли быть сплетены как из бересты, пенки или древесного лыка, так и из обычных льняных ниток. Под лапоть подшивали кожу, которая стиралась за долгое время носки, вследствие чего ее меняли.

Лапти достаточно быстро изготавливались и дешево приходились по материалам, что нельзя было сказать о сапогах. Также использовались в женском гардеробе ботиночки на каблучке со шнуровкой и черевички на каблучке.

По костюму можно было узнать какая женщина в хозяйстве, в рукоделии. Цвета в костюме имеют тоже смысл: красный – цвет энергии, счастья, молодости, свободы, черный – цвет почвы, символ благородия и хорошего урожая, белый – воздух, чистота, невинность. Цветными лентами на наряде можно было изобразить целый рассказ.

Интересно то, как резко крестьяне поменяли свой стиль в одежде всего за полвека (табл. 1).

Таблица 1 – Сравнение народного костюма середины 19 и начала 20 веков

| Народный костюм середины 19 века | Народный костюм в начале 20 века |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Материалы природного происхождения. Домотканое полотно: льняной, конопляной, шерстяной, полушерстяной. Ручная вышивка. Рациональное использование ткани.</p> <p>Костюм показывал богатство внутреннего мира женщины.</p> <p>Присутствовал готовый наряд на праздник, который надевали раз в год и не стирали.</p> <p>Цвета: природные, легко вымывались из ткани и вещь становилась тусклее.</p> | <p>Влияние общей моды, выразившееся в использовании фабричных тканей, отделки, головных уборов, обуви, в изменении самих форм одежды.</p> <p>Деревенские жители попадали в господские семьи и перенимали их стиль. Знать отдавала донашивать вещи крестьянам.</p> <p>На смену тяжелым, многослойным костюмам пришли юбки и сарафаны из яркой фабричной ткани, украшение вышивкой, узорами заменено на аппликации из ситца и лент.</p> <p>Цвета ярче за счёт использования химии в производстве ткани. Постепенный отход от природных цветов.</p> |

В настоящее время современные дизайнеры добавляют элементы народного костюма в свои эскизы.

Русский костюм – это целая история. Его еще только предстоит узнавать подробнее. Он таит в себе больше загадок, которые постепенно, изучая прошлое, мы разгадываем.

Список использованных источников:

1. Козловская Н.Б. Традиционный народный костюм Брянской области.- Брянск: Ваш шанс, 1998. - 23 с.

2. Миронова О.Л. Щедрый вечер, господа, отворяйте ворота. Опыт освоения и реконструкции культурного наследия села Яловка и села Увелье Красногорского района Брянской области. -Брянск, 2022г.

© Зуева П.А., Николаева Е.В., 2022

УДК 7.025

ПРИМЕНЕНИЕ ФЕРМЕНТОВ В РЕСТАВРАЦИИ

Иванова А.А., Третьякова А.Е.

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

Ферменты (энзимы) представляют собой каталитически активные белки – биологические катализаторы, ускоряющие химические реакции в живых организмах. Регулируемость активности ферментов обусловлена способностью многих соединений, которые называются активаторами или ингибиторами, увеличивать или уменьшать скорость ферментативной реакции.

В мировой реставрационной практике с помощью энзимов решается целый ряд проблем, в частности удаление старых клеёв, белковых и жировых загрязнений. Выбор ферментативных методов подкрепляют следующие свойства энзимов: мягкость; специфичность и эффективность; нетоксичность; биоразлагаемость; экологическая чистота; способность действовать при относительно низких температурах.

В настоящее время в качестве источника ферментов чаще всего используют микроорганизмы: их легко культивировать, а кроме того, возможны их генетические модификации, позволяющие получить ферменты с желаемыми параметрами, например оптимумом рН-активности и температурным оптимумом.

Некоторым ограничением использования ферментов в реставрационной практике является тот факт, что они проявляют активность в водных растворах и инактивируются при добавлении органических растворителей. Во многих реставрационных операциях применение водных растворов связано с риском повреждения произведений. Однако добавка до 30% органического растворителя, например, этилового спирта в водный раствор соответствующего буфера, не вызывает существенной потери активности некоторых ферментов.

В середине 1970-х гг. ферменты стали использоваться в процессе реставрации рисунков и гравюр. В отделе консервации и реставрации фондов Российской Национальной библиотеки была отработана методика применения амилосубтилина ГЗх-1, ферментного препарата, гидролизующего такие субстраты, как крахмал и декстрины. Проводился

гидролиз крахмальных клеев, используемых при дублировании рисунков и гравюр, которые необходимо было удалить в ходе повторных консервационных обработок. Применение фермента значительно облегчало процесс раздублирования произведений искусства на бумаге.

Реставраторы станковой масляной живописи иногда сталкиваются с необходимостью передублирования картин, сдублированных ранее воско-смоляными составами. Разделение холстов – сложная трудоёмкая процедура: дублировочный холст осторожно отделяют от авторской основы скальпелем. Для облегчения процесса разделения холстов в начале 1980-х гг. было предложено использовать фермент целлюлазу, который, разрушая волоски холста, облегчает разделение холстов. Однако раздублирование с помощью фермента не получило распространения.

Применение растворов ферментов для удаления загрязнений в процессе реставрации настенной живописи может спровоцировать рост микроорганизмов на влажных стенах. Было показано, что очистка поверхности стенописи, на которой развивались микроскопические грибы, водным раствором фермента способствовала развитию бактерий. Размножение бактерий произошло вследствие того, что они использовали фермент в качестве субстрата. В условиях, благоприятных для роста микроорганизмов, ферменты являются легко доступными субстратами. Кроме того, применение водных растворов на увлажненном красочном слое стенописи связано с риском его повреждения.

Ферментные препараты можно использовать не только в операциях по удалению различного рода загрязнений с произведений искусства. Они могут применяться и для ограниченного ферментативного гидролиза природных реставрационных клеев с целью их модификации. Согласно дошедшим до нас традиционным технологиям приготовления художественных материалов, в некоторых случаях, чтобы достичь желаемых результатов, клеи подвергали ограниченному ферментативному гидролизу.

В Государственном научно-исследовательском институте реставрации (ГосНИИР) впервые в нашей стране создана методика удаления состаренных крахмальных клеев с исторического текстиля. В 2014-2016 годах реставраторы столкнулись с проблемой спасения трофейных знамен, захваченных в ходе Отечественной войны 1812 года. До 1912-1913 годов эти знамена и штандарты были выставлены в Казанском соборе в Санкт-Петербурге, после чего многие из них были переданы в Москву. Все знамена были проклеены мучным клеем – прежде он считался оптимальным для реставрации тканей. Однако теперь, когда знамена находятся в руинированном состоянии, его оказалось невозможно удалить: при водной очистке ткань оставалась хрупкой.

Первый опыт был получен при реставрации баварского королевского знамени 1808 года с гербом короля Максимилиана-Иосифа из собрания

Государственного Эрмитажа. Сохранившиеся фрагменты знамени из плотного шелка были бессистемно наклеены – мучным и белковым клеем – на мелкоячеистый шелковый тюль. Они были насквозь пропитаны клеем, пересушены, потеряли эластичность, отслаивались и откалывались от дублировки. В Эрмитаже испытания по подбору технологии вначале проводили на искусственно состаренных образцах шелка, потом на подлинных фрагментах. Когда ткань, обработанную комплексом ферментов, удалось снять с дублировочного тюля, оказалось, что двуцветная кайма и центральная часть с вышитым гербом относятся к разным знаменам. В мастерской сделали несколько тестов с энзимами, используя образцы старой ткани, на которой тренировался стажер-реставратор в 1960-х. Результаты были хорошими, но на всем знамени применить технологию пока не решились.

Поэтому работа, проведенная в ГосНИИР химиком-технологом Еленой Малачевской и реставратором Юлией Хребтовой, стала большим шагом вперед и дает старым знаменам надежду на жизнь. Используя образцы разного типа, была создана методика удаления состаренных крахмальных клеев с исторического текстиля с использованием энзимов, и теперь она может применяться другими реставраторами. Практический опыт уже есть: в институте восстановлено знамя саксонского пехотного полка Prinz Anton из коллекции Музея-заповедника «Бородинское поле».

Таким образом, перед реставраторами все еще стоит задача дальнейшей разработки методов использования ферментов в реставрации, в которых будут максимально использованы их достоинства и по возможности устранены недостатки, а также предполагающих их применение для произведений искусства из разных материалов. Разнообразие методов очистки, в свою очередь, позволит более успешно решать задачи по сохранению экспонатов.

Список использованных источников:

1. Ребрикова, Н. Л. Биология в реставрации / Н. Л. Ребрикова. – М.: ГосНИИР, 1999.
2. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX вв. История, проблемы: учеб. пособие. – М.: Академ. Проект: Альма Матер, 2008. – 604 с.
3. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.
4. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. М., 1999.

© Иванова А.А., Третьякова А.Е., 2022

УДК 738.23

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНЫХ МОТИВОВ И ТЕКСТИЛЯ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ СТИЛЕ

Иванова Д.К.

Научный руководитель Рыбаулина И.В.

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

Дизайн интерьера неоклассического стиля уходит своими корнями в историю и привлекает своим строгим, но изысканным образом. Это возвращение к классическому прошлому. Стиль возник в XVIII веке, когда художники стали подражать греческой и римской античности и художникам эпохи Возрождения в результате реакции на чрезмерный стиль барокко и рококо.

В неоклассическом стиле узоры схожи по времени с эпохой позднего рококо, но различаются симметрией, популярностью архитектуры и лепнины, что наиболее заметно в «живописном» оформлении текстиля. Композиционная структура упрощалась, однако финальный результат мог создавать усложненное впечатление. Дизайн содержал гирлянды, решетки, полосы, их сплетения вызывали гротеск. Именно в этот период изображение полевых и садовых цветов достигает апогея, поэтому создаются композиции с реалистичным изображением цветов или стилизованных бутонов, объединенных в целостную структуру. В узоре неоклассических тканей также можно увидеть несколько типов архитектурного орнамента. Имитация лепнины является продолжением узоров из папье-маше, которые фигурировали в тематических рисунках обоев того времени. Лепные украшения были использованы и в качестве обрамления для цветочных мотивов. И только в период конца XVIII – начала XIX веков источниками мотивов становятся колонны с арками. Такой же метод, хотя и реже, наблюдается в тканом или вышитом настенном декоре. Готические и архитектурные мотивы, ставшие основой подобных узоров, были популярны вплоть до конца XIX века. При этом большое количество иллюстраций вновь открытых древнейших городов ознакомили с ними широкую публику, поэтому в наполеоновский период они стали доминирующими. Эти изображения становятся составляющей «живописного» декора. Одни из самых распространенных тем – это храмы с развалинами, эпизоды из театральных постановок, события политики, реальные или мифические персонажи [1].

Из истории можно выделить три метода создания композиции из узора в неоклассическом стиле. В середине и в конце XVIII века узор располагается между «островами», которые также являлись одним из

аспектов декора рококо. К концу XVIII века начинают преобладать наиболее структурированные формы, в которых мотивы заключаются в картуши, овалы, кружки и так далее. В начале XIX века количество печатных повторов сокращается, вновь появляются острова или лепные орнаменты. На протяжении всего периода узоры представлены гирляндами и драпировками на основе реальных фабричных вариантов или же как альтернатива – лепными орнаментами.

В конце XVIII века мотивы представляют собой имитацию подвесных бантов, в особенности в парчовых или копирующих парчу узорах. В более сдержанных вариантах цветы изображаются в виде букетов. Мелкие узоры чаще всего выступают в качестве фона для тканей. Очень часто производится имитация тканей, передающая живописные поверхности мелкоузорчатых кружев или вельвета. Изгиб гирлянды постепенно становится более пластичным. Теперь изображения фальшивых драпировок можно встретить не только на обоях и бордюрах, но и на любом текстиле.

Особо модным узором в период неоклассицизма становятся решетки с побегами ветвей. В такие композиции также могли входить архитектурные элементы или ленты. Даже когда декор кажется сложным, структура все равно всегда четко прослеживается. Иногда одна ветка или пятно на решетке использовались как узор, заполняющий все пространство. В особенности это было важно для хлопчатобумажных печатей, потому что производство механизировалось только в конце XVIII века. И такие мотивы стали основой для печати на хлопке в течение более века [2].

Узоры, состоящие из большого количества полос, являются определяющими для стиля. В конце XVIII века мотив стали заключать внутрь полосок, а не перпендикулярно их. В начале века полосы могли варьироваться по ширине и количеству, а к концу века они представляли собой две одинаковых полосы оформление, одной из которых был более выразителен. Кроме того, двойные полосы также появляются в печатном текстиле и обоях, хотя они еще не имеют точного размера.

В орнаменте применялся гротескный узор, соотносящийся с полосами в вертикальном акценте. Орнамент включал в себя фигуры или животных, вдохновленных удлинёнными узорами, найденными в ренессансных гротах. Они идеально подходили для полного оклеивания стен, а их декор повторялся сверху донизу. Данный жанр освещал в своих работах Жан-Демосфен Дюгур – художник, который работал при разных европейских дворах и напечатал серию гравюр в конце XVIII века, названных «Арабески».

В конце XVIII века два фактора оказали большое влияние на возникновение и развитие натурализма. Среди них был романтизм с его духовными поисками в области отношений людей и их природного окружения. Это способствовало более реалистичному изображению полевых цветов, листьев. Вторым фактором являлся рост использования

раскрашенных вручную гравюр, изображающих объекты ботаники, большое количество из которых изображались в их месте произрастания или оранжереях [3].

На протяжении долгого времени цветочные узоры были основой орнаментов, и такие трафареты пользовались большим спросом. Известным иллюстратором для создания подобных рисунков являлся Пьер Пьер-Жозеф Редуте, который создавал трафареты для различных изделий. В таких узорах особое предпочтение отдается определенным деревьям или растениями, например розам, клубнике, чертополоху, клеверу, желудями и дубовым листьям. Подобные мотивы имели идиоматический смысл.

Даже на пике моды на натурализм рисовались узоры из стилизованных цветов, на которые оказывал влияние текстиль, привезенный из Индии. Кроме того, в некоторых случаях в композициях возникали случайные листья и ветки. Иногда реалистическое изображение растений или деревьев использовалось как внутренний декор, окруженный листьями и лепестками. В состав мотивов стали входить кораллы и червячки, с их красивыми формами. В декоре самым длительным по времени использования является мотив *Botch* – «цветок», который появился в персидских и кашмирских тканых шалих в конце XVIII века. Из-за того, что их было немного, и они имели высокую цену, в начале XIX века начинается производство их европейских имитаций, что стало специализацией мануфактуры Пейсли в Шотландии. Эти прекрасные шали получили название узоров Пейсли, также их называли кашемиром, а экзотические цветы сыграли огромную роль в рисунках европейских дизайнеров. В период наполеоновской империи вдохновленный Египтом стилизованный узор входит в состав декора, существуя параллельно с мотивами Кашмира. И все же в это время в цветочном узоре преобладает реализм, который смягчил архитектурой дизайн позднего Ампира [4].

Сегодня неоклассический стиль позволяет сочетать классицизм и традиционные формы, адаптируя их к современной среде, фокусируясь на пропорциях, линиях, формах и сбалансированной композиции интерьера. Современная неоклассика – это некий собирательный образ из реплик самых разных классических направлений. Важным правилом этого стиля становится недопустимость излишеств. Главную декоративную роль играет гармоничное расположение предметов, обивки, тканей и цветов. Ключевыми декоративными элементами становятся цветочные и природные мотивы. Они особенно распространены на подушках, коврах и настенных рисунках. Многие изделия также украшены орнаментом на концах. Обивка, как правило, качественная и роскошная, но не вычурная. Большинство паттернов имеют низкоконтрастные палитры. Используются в основном натуральные ткани. Неоклассицизм требует узоров и орнаментов. В оформлении используются дамасский орнамент,

геральдические лилии, английские полоски. В качестве декора используется также меандр [5].

Стиль по-прежнему популярен, хотя и несколько обновлен. Поскольку неоклассика более скромна, чем предшествовавшие ей роскошные стили рококо и барокко, ей удалось достичь более вневременного очарования.

Список используемых источников:

1. Неоклассический дизайн интерьера [Электронный ресурс] // Nazmiyalantiquerugs 2020. - Режим доступа: <https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/neoclassical-interior-design/> (дата обращения: 2.11.22)

2. Неоклассицизм: ткани и обои [Электронный ресурс] // Potolok-design, 2022. - Режим доступа: <http://www.potolok-design.ru/dizayn-interierov/15-razvitie-dizajna-i-elementov-stilya-ot-renessansa-dopostmodernizma/387-neoklassitsizm-tkani-i-oboii> (дата обращения: 2.11.22)

3. Неоклассический дизайн интерьера: правила стиля [Электронный ресурс] // Hackrea, 2022. - Режим доступа: <https://www.hackrea.com/stories/neoclassical-style-interior-design/> (дата обращения: 3.11.22)

4. Оксана Турищева «Современная классика или неоклассика в интерьере» [Электронный ресурс] // Dzen, 2021. - Режим доступа: <https://dzen.ru/media/id/600f3a7e8dfe7b3b2d0aa6d7/sovremennaia-klassika-ili-neoklassika-v-interere-60e708da8eb9a034d88ae89f> (дата обращения: 3.11.22)

5. Неоклассический стиль в интерьере - современный взгляд на благородные традиции античности [Электронный ресурс] // Veryimportantlot, 2022. - Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/neoklassicheskij-stil-v-interere--chto-gde-kogda> (дата обращения: 3.11.22)

© Иванова Д.К., 2022

УДК 655.26

МЕСТО ДЛЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА

Иванова Е.Д., Мухин Д.Ю.

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

В традиционную народную культуру входят передаваемые от поколения к поколению празднично-обрядовые и семейно-бытовые традиции этноса, а также народная художественная культура (художественные ценности того или иного народа, формы их бытования в

этнических общностях). Народная художественная культура (или этно-художественная культура) представлена устным народным творчеством, народной музыкой, танцами, декоративно-прикладным творчеством, фольклорным театром и другими видами народного художественного творчества. Анализируя проявления народной культуры, можно обнаружить существенное различие между народной культурой прошлого и более поздним, а также современным её вариантом.

В русской традиционной культуре, в народном творчестве и классическом искусстве отношения человека к земле проявлялись в значимости, почётности земледельческого труда (воспевание землепашца) и ратного труда по защите своей родной земли (прославление богатырей).

В конце концов, на протяжении веков народная культура создала свой, вполне оригинальный мир представлений, ценностей, норм и символов. Переставая быть народной культурой в прежнем, исконном смысле слова, историческая крестьянская культура становится со временем художественным наследием.

Следует напомнить, что обращение к своим историческим корням, истории культуры для современного человека – отнюдь не простая дань моде. Знание прошлого даёт твёрдую основу для развития человека, как личности и человечества в целом. Выделяя в русской народной культуре периоды её развития, ученые-исследователи называют древний архаический пласт культуры «золотым» ядром народной культуры. Её рудименты, дошедшие до нашего времени, представляют по духу и смыслу ценностную систему жизни человека, соединившую язычество и христианство.

Сегодня возрастает значимость духовного возрождения культурно-досуговой среды в стиле народных традиций, информационно-культурного, эмоционального и эстетического «потребления» как важных факторов, которые учитываются в программах создания данной культурной среды. Это расширяет рамки традиционного направления. Но если в давние времена праздники проводились спонтанно, без сценария ведущего, где каждый знал последовательность обрядовых действий, свою роль в участии, то в современный период организатор, как правило, это работник культурно-досугового учреждения, пытается восстановить утраченную цепочку ценностей и привлечь население к массовым празднествам, собирая по крупицам утраченное временем, приближая к оригиналу. Через систему обычаев и традиций народ воспроизводит свою духовную культуру, составляющую основу народной культуры, а празднично-обрядовая культура – это неотъемлемый элемент народной культуры, который несет на себе региональный оттенок. Все перечисленные особенности и черты, находят свое отражение и в современной жизни человека, и это не может не радовать.

В современном русском обществе деятельность по сохранению и развитию традиционной народной культуры охватывает художественно-творческую, образовательную, исследовательскую и организационно-управленческую деятельность различных социальных институтов (органов управления культурой и образованием, социально-культурных учреждений, учебных заведений, домов народного творчества, фольклорных центров, общественных объединений, фондов, музеев и др.).

Так, создаются целевые комплексные программы, оказывается поддержка проведению полевых экспедиций, изыскательских работ по выявлению подлинных носителей народных культурных традиций, созданию благоприятных условий для их творческой деятельности. Создаются базы данных по персоналиям носителей народных традиций, формированию фондов фольклорных записей и образцов народных ремёсел, пропаганде фольклора и традиционных ремёсел через систему выставок, конкурсов, фестивалей, праздников; проводится обучение руководителей фольклорных коллективов, педагогов, народных мастеров; осуществляется издание методических материалов. Изменения задевают и массовую культуру, направленную на модные течения в сфере искусства. Русские дизайнеры все больше и больше вдохновляются нашим фольклором, музыкой, традицией и переосмысливают их в своем творчестве. Образуются интересные, уникальные в своем роде коллаборации, что положительно влияет на популяризацию русских традиций и, создает «мостик» между миром наших предков и нами.

Таким образом, традиционная народная культура – глубинная основа всего многообразия направлений, видов и форм культуры и искусства для современного общества. В ней закреплён весь накопленный веками опыт практической и духовной деятельности, через неё формируются важнейшие национальные идеалы, моральные принципы и нравственные установки, регулируются нормы социальных отношений, семейных, общинных, трудовых отношений между поколениями. Если эти истоки, если эти корни будут сохранены, никакие внутренние проблемы и потрясения, террористические и угрозы «потери» и забвения нам не будут страшны.

Являясь этнокультурным феноменом, традиционная народная культура стала сферой многоаспектной деятельности социальных институтов по её сохранению, развитию и трансляции в современное культурно-образовательное и творческое пространство России, что способствует объединению нашего общества и новых творческих реализаций как внутренних, так и внешних.

Список использованных источников:

1. Гаспаров, М.Л. История мировой культуры / М.Л. Гаспаров. - М.: АСТ, 2017. - 720 с.

2. Горелов, А.А. История русской культуры: Учебник для академического бакалавриата - Люберцы: Юрайт, 2016. - 387 с.

3. Сидорова, М. Е. Значение народных традиций и их сохранение в современных календарных обрядах и праздниках / М. Е. Сидорова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2020. – № 23 (313). – С. 682-684.;

4. Синявина, Н.В. История русской культуры: Учебное пособие / Н.В. Синявина. - М.: Инфра-М, 2016. - 336 с.

5. Федосеева И.А. Особенности формирования русского характера // Alma mater (Вестник высшей школы). 2015 - № 8.- С. 91-96.

© Иванова Е.Д., Мухин Д.Ю., 2022

УДК 7.025.4

МЕТОДЫ РЕСТАВРАЦИИ ШЕРСТЯНЫХ ТКАНЕЙ

Игошина А.В.

Научный руководитель Панкратова Е.В.

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

Текстиль относится к памятникам искусства, наиболее хрупким и чувствительным к изменению температурно-влажностного режима, воздействию ультрафиолетовых лучей, загрязнению атмосферы. Он часто поражается биологическими вредителями – плесенью, бактериями, насекомыми. Ткани представляют собой в высшей степени сложные вещества, как в отношении химическом, так и в физическом.

Ассортимент музейных шерстяных тканей разнообразен: в одной музейной коллекции можно встретить и древние археологические ткани, и грубые домотканые изделия, и высокохудожественные предметы царского гардероба. При этом в тканях может использоваться овечья, верблюжья или иная шерсть. Шерсть также различается по строению волокна. Здесь подразделяются высококачественный пух, ость, более грубый переходной и мертвый волос. Многообразие волокон дополняется сложной многофакторной историей бытования каждой ткани. Все это в совокупности не позволяет сделать однозначный вывод о линейной связи между степенью сохранности ткани и ее возрастом.

Из всех текстильных волокон шерсть имеет наиболее сложную структуру: волокна состоят из клеток в чешуйчатом, корковом и сердцевинном слоях. Сердцевинный слой присутствует только в переходном и мертвом волосе. Чешуйчатый слой (кутикула) состоит из плоских, тонких бесцветных пластинчатых клеток, которые располагаются на поверхности волокна черепицеобразно. Каждая чешуйка в свою очередь состоит из трех слоев: эпикутикулы, экзокутикулы и эндокутикулы. Чешуйчатый слой является защитным слоем для волокна. Нарушение его может происходить по мере старения и изнашивания ткани механически

или химически (в том числе ферментативно), что приводит к увеличению диффузии кислорода и влаги внутрь волокон и тем самым к их деградации. Еще одно следствие нарушения чешуйчатого слоя заключается в изменении способности волокна поглощать влагу. Тем самым, по сорбционной способности старых шерстяных тканей можно судить об их сохранности.

По своему химическому составу шерсть относится к разряду белковых или протеиновых веществ, основу которых составляет кератин. Главные полипептидные цепи кератина ориентированы вдоль оси волокна и соединены большим количеством поперечных боковых связей за счет солевых, ковалентных, водородных связей, а также сил Ван-дер-Ваальса. Разрывы этих связей по мере старения волокон приводят к разрушению матрикса и в целом полимера. Совокупность упорядоченного (кристаллического) и неупорядоченного (аморфного) строения волокон определяет такие свойства шерсти, как гибкость, способность деформироваться.

Особенностью молекул шерстяных волокон является устойчивость их химической структуры, которая остается неизменной даже тогда, когда в волокнах наблюдается катастрофическая утрата физико-механических свойств. Именно поэтому исследования структуры шерсти методом инфракрасной (Ж) спектроскопии, в отличие от других текстильных волокон, не являются достаточно информативными. Знание структуры и свойств шерсти позволяет правильно выбрать инструментальные методы исследований для оценки сохранности музейных тканей и степени влияния на них клеевых материалов.

При реставрации шерстяных тканей главным является предотвращение дальнейшего разрушения, замедление процесса естественного старения и устранение разрушений, причиненных тканям при их использовании.

Шерстяные ткани подразделяются на камвольные и суконные, значительно различающиеся между собой по сырьевому составу и технологии обработки. Для камвольных тканей необходимо сохранить четкость исходного ткацкого рисунка, а также форму и линейные размеры полотна. Для суконных тканей предусмотрены воздействия, вызывающие их усадку, уплотнение, образование поверхностного застила.

Большинство шерстяных тканей в настоящее время изготавливается из смеси шерсти с химическими волокнами, что необходимо учитывать при выборе технологии подготовки. Перед реставрацией определяется вид волокна и степень его деструкции, характер повреждений и загрязнений.

Основными подготовительными операциями при обработке шерстяных тканей являются промывка, валка, заварка, карбонизация, беление.

Промывка осуществляется с целью удаления шлихты и жировых веществ, присутствие которых затрудняет проведение последующих процессов крашения и отделки.

Чаще всего в шерстяной отрасли шлихтованию подвергают основную пряжу гребенных тканей, так как она обладает пониженной линейной плотностью. Для шлихтования используют составы на основе производных крахмала и синтетических ВМС, например, полиакриламида. Одновременно со шлихтой при промывке удаляются шерстяной воск, замасливатели, наносимые перед кардочесанием, различные загрязнения. Для промывки можно использовать органические растворители, способные удалять жир. Однако для реализации данного способа необходимо использовать специальное герметичное оборудование.

Наибольшее распространение получила промывка, при которой происходит омыление и эмульгирование жировых веществ в растворах, содержащих СМС и кальцинированную соду. При этом большая часть примесей эмульгируется ПАВ и удаляется с ткани при промывке водой в виде эмульсии. Сода умягчает воду, повышает набухание волокна и способствует омылению жировых веществ. Промывку осуществляют при температуре 35-40°C на оборудовании как периодического (для тяжелых тканей), так и непрерывного действия.

Карбонизация – это процесс обработки шерстяных тканей раствором серной кислоты с последующей сушкой и термообработкой, с целью удаления целлюлозных примесей (остатки репья, корма, затканые нити из целлюлозных волокон). Процесс основан на различном отношении шерсти и целлюлозы к действию кислот. В условиях карбонизации прочность шерстяного волокна не изменяется, а целлюлоза превращается в гидроцеллюлозу.

Процесс карбонизации осуществляют на поточной линии, где ткань сначала пропитывается относительно разбавленным (4-6%) раствором H_2SO_4 при 20-25°C, отжимается до влажности 70%, а затем подвергается сушке при 80°C и термической обработке при температуре 110-115°C в течение 5 минут. В заключении проводят следующие операции: выколачивание хрупкой гидроцеллюлозы, путем механических воздействий, промывку и нейтрализацию шерсти для удаления остатков кислоты.

Карбонизацию можно проводить после промывки или после крашения. Второй вариант более предпочтителен, поскольку исключается неровнота окраски, появляющаяся при крашении карбонизированной ткани.

Заварка (фиксирование) тканей – это процесс обработки полотен в кипящей воде или в насыщенном водяном паре, под натяжением с последующим охлаждением для придания тканям устойчивой структуры. В условиях заварки кератин переходит в фиксированную βмодификацию, в результате чего происходит снятие внутренних напряжений в волокне,

возникших под действием механических нагрузок при прядении и ткачестве. Это позволяет предотвратить такие пороки как неоднородность усадки отдельных участков ткани, неровнота окраски, образование заминов, полос и заломов. Кроме того, после заварки ткань менее склонна к свойлачиванию, форма ткацкого рисунка окончательно стабилизируется, наблюдается некоторое повышение интенсивности окрашивания.

Валка – это процесс изготовления тканей суконной группы, при котором происходит целенаправленное уплотнение ткани (уменьшение длины и ширины при увеличении толщины) с одновременным свойлачиванием волокна в поверхностном слое. В результате повышаются теплоизоляционные свойства ткани, увеличивается ее мягкость, упругость, эластичность.

Валкоспособность является специфическим свойством шерсти, связанным с наличием наружного чешуйчатого слоя в волокне, его извитостью и упругостью, что обусловлено складчатой структурой макромолекул кератина. Благодаря этому, в процессе валки происходит сцепление и перепутывание волокон, приводящее к образованию застила. Протеканию процесса способствуют механические нагрузки (трение, удары, давление), увлажнение и повышение температуры.

Валку проводят на сукновальных машинах, где пропитанную мыльно-содовым раствором ткань подвергают механическим воздействиям, создаваемым рабочими органами машины. Оптимальной температурой валки является 37-45°C, а длительность процесса определяется требованиями к величине уплотнения и свойлачивания.

Беление шерсти, имеющей слабую природную окраску, осуществляют пероксидом водорода в щелочной среде при $\text{pH} = 8-9$ или в подкисленных растворах при температуре 40-50°C. Материал выдерживают в подогретом растворе в течение часа, после чего обработку продолжают в остывающей ванне в течение 8-12 часов при постоянной циркуляции раствора. Далее следует промывка.

Первоначальным этапом реставрации материалов натурального происхождения, является устранение загрязнений, очистка поверхности. Для того чтобы выполнить очистку, необходимо идентифицировать материал, определить тип, краситель, структуру и возможность ее деструкции. В реставрационной практике существует ряд способов удаления загрязнений.

Существенным решением задачи сохранения и восстановления основных свойств шерсти, нейтрализации щелочной агрессивности пота является окисление его в немытой шерсти ионами кислорода воздуха отрицательной полярности – аэроионизация.

Обработка шерсти ионами кислорода воздуха отрицательной полярности позволяет:

нейтрализовать агрессивность пота, за счёт чего сохраняется и восстанавливается окислением структура шерстяного волокна с равномерным распределением полноценных поперечных связей по всей длине волокна, так рН пота снижается с 8-9 до 6-7.

исключить потери чистого волокна, которые происходят за счёт растворения кератина в процессе хранения;

исключить щелочной гидролиз шерсти и попадание растворённого кератина в жиропот,

хранить невытую шерсть без повреждений неограниченное время;

исключить пожелтение шерсти в процессе её роста и хранения.

Обработка шерсти аэроионами позволит за счёт нейтрализации пота:

1. Сократить потерю шерсти при промывке, сушке и в чесании от 10% до 30% массы чистой шерсти, или в среднем 20%.

2. Исключить пожелтение шерсти.

3. Исключить потерю прочности шерсти при её хранении.

4. Исключить потерю массы шерсти при её хранении.

Для большего эффекта аэроионизацию невытой шерсти проводят после ее рыхления на трепальной машине. Если шерсть промыта без аэроионизации перед промывкой или были нарушены ее параметры, то для восстановления поперечных связей аэроионизации подвергается мытая шерсть после сушильной машины, охлажденная до комнатной температуры. При этом большая часть поперечных связей восстанавливается, что подтверждает увеличение мочевино-бисульфитной растворимости шерсти.

Основные методы предотвращения моли на шерстяных изделиях:

1. Механический метод. Чистка пылесосом. Обработка щетками или выколачиванием применяется для удаления и уничтожения слабо прикрепленных яиц, гусениц и их экскрементов, чехликов и остатков пищи. Сваленные и спутанные места рекомендуется разобрать руками и прочесать гребнем. Способность гусениц моли длительно голодать или развиваться при незначительных запасах пищи, привела к неудачи все попытки избавиться от молей путем чередования на складах 3-4 раза в год шерстяного и хлопчатобумажного сырья.

2. Применение ультрафиолетовых лучей. Облучение на солнце или кварцевыми лампами – эффективный способ борьбы с молью. Ультрафиолетовые лучи поглощаются телом насекомого, что приводит к коагуляции белка. Яйца платяной моли под влиянием прямых лучей солнца при нагревании до 53°C гибнут в течение 6 минут, а при 43°C – в течение 31 минуты. Этот способ уничтожения может быть использован на юге в Средней Азии, где температура воздуха нередко достигает этих показателей.

3. Термическая обработка. Как указывалось выше, высокая температура губительно действует на моль, поэтому можно рекомендовать прогревание вещей в течение 30-60 минут при 81-100°C, что обеспечивает

гибель моли во всех стадиях ее развития. Хорошие результаты дает обработка паром и кипячение вещей, вылеживающих этот способ обработки (одеял, верхней и нижней одежды и пр.); ткани, которые не могут быть подвержены действию пара и кипячению, можно обрабатывать в пароформалиновых камерах.

В борьбе с молью используют также температуры ниже нуля (-3°C), но этот метод ненадежен, так как гусеницы устойчивы к указанным температурам. Лучше применять последовательные снижения и подъемы температуры: двукратное в течение нескольких дней охлаждение до -5°C с последующим нагреванием до $+10^{\circ}\text{C}$ и дальнейшем хранением тканей при $+4,5^{\circ}\text{C}$ дает желаемый результат.

Однако главное место в борьбе с молью занимают химические препараты. Химические методы борьбы с насекомыми-вредителями с каждым годом находят себе более широкое применение. Применяемые для борьбы с молями инсектициды подразделяют по их действию на внутренние (или кишечные), наружные (или контактные), газообразные (удушающие или фумиганты). К инсектицидам предъявляются определенные требования. Они не должны быть токсичными для человека и огнеопасными, не должны портить дезинфицируемые изделия (мех, шерсть, фетр, и т.п.), а также помещения, аппаратуру и др. Химические препараты, применяемые для борьбы с молью: вапотрин, дельтаметрин, перметрин. Биологические – лаванда, хвоя, лимон, эвкалипт.

Таким образом, анализируя представленные методы реставрации шерстяных материалов, мы выявили особенности структуры шерстяных волокон, операции при обработке шерстяных тканей, и способы защиты, предотвращения деструкции, а также способы борьбы с молью на шерстяных изделиях.

Список использованных источников:

1. Красина И.В. Химическая технология текстильных материалов : учебное пособие / И.В. Красина, Э.Ф. Вознесенский; М-во образ. и науки России, Казан. нац. исслед. технол. ун-т. – Казань : Изд-во КНИТУ, 2014. – 116 с.

2. Балашова Т.Д., Журавлева Н.В., Коновалова М.В., Куликова М.А. Учебное пособие. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2005. – 363 с.

3. Орлова Н. Ю. Основы реставрации текстильных изделий; ИТ Роща Академии, 2014. – 34 с.

4. Александер П., Хадсон Р.Ф. Физика и химия шерсти. - М.: Гизлегпром, 1958. - 301 с.

5. Новорадовская Т.С., Садова С.Ф. Химия и химическая технология шерсти. -М.: Легпромбытиздат, 1986. - 153 с.

6. Рогачев Н.В., Федоров В.А. Первичная обработка шерсти. - М.: Легкая индустрия, 1967. - 328 с.

© Игошина А.В., 2022

Исмаилова П.Р., Портнова Т.В.

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

Сегодня искусство все больше и больше входит в жизнь каждого человека, приобретает новые черты и трансформируется, раскрываясь по-новому. Так, специальная научная область – нейрографика, появилась в нашей стране относительно недавно. Этот вид арт-терапии довольно актуален для многих людей, сталкивающихся с различными в жизненными трудностями, со стрессовыми ситуациями, различными раздражающими факторами, и тем самым им необходимо найти способ выхода из состояния подавленности и угнетенности. Цель исследования заключается в выявлении особенностей такого вида практики арт-терапии, как нейрографика, и его возможности влияния на человека. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи: проанализировать понятие арт-терапии и нейрографики; выявить связь арт-терапевтических методов в искусстве; рассмотреть художественные аспекты в нейрографике; исследовать влияние нейрографики на жизнь человека. Делая выводы о практической значимости статьи, можно предположить, что полученный материал может быть использован как руководство для психологов, использующих искусство в качестве лечения своих пациентов.

«...Наиболее важные мысли и переживания человека, являются порождением его бессознательного, могут находить выражение скорее в виде образов, чем в словах», заметила арт-терапевт М. Наумбург [1, с. 41]. Сложно дать четкое определение данному понятию, поскольку существует много разных направлений в теории и практике, которые могут применяться различными способами во многих областях искусства и культуры. Несмотря на все смежный характер этого многопрофильного понятия, российские и зарубежные специалисты все же дали ему определение, звучащее следующим образом – арт-терапия – (от англ. art – «искусство» и терапия) междисциплинарная область знания, которая существует на стыке психологии, медицины и различных видов искусств [2, с. 10]. Арт-терапевтические методы используются в терапии и социализации, профилактики и помощи в понимании себя, открытии собственных душевных потребностей и гармоничном личностном развитии. Говоря простым языком, арт-терапия – это лечение искусством, необходимое каждому из нас, поскольку «мы все хотим счастья» [3, с. 3]. На практике арт-терапия – это некая деятельность, во время которой человек

раскрывается, показывает себя «изнутри», тем самым выплескивая эмоции, и впоследствии приходя к гармонии и спокойствию. Изначально метод арт-терапии открыл английский врач Андриан Хилл в 1939 году как способ борьбы в работе с детьми с ограниченными возможностями здоровья, которые в том числе имеют нарушения эмоционального развития [4, с. 3]. Хилл считал, что ребенок сможет избавиться от переживаний, тревог, различных страхов именно с помощью арт-терапии, поскольку чаще всего такие дети не могут иначе показывать свои эмоции.

Существует множество различных методов арт-терапии, однако в последнее время получает распространение такое направление, как нейрографика. Она характеризуется психологической помощью путем обращения в глубинные формы человеческого подсознания [5, с. 2]. Впервые этот метод был открыт в 2014 году доктором психологических наук, профессором, основателем Института Психологии Творчества Павлом Михайловичем Пискаревым. Иными словами, нейрографика – это новый стиль рисования, в котором необязательно иметь художественное образование, поскольку сам принцип нейрографического сеанса достаточно простой, человек взаимодействует с нейронными связями, отражая это на листе бумаге, используя примитивные фигуры, такие как линия, точка, различные геометрические предметы. Каждая фигура имеет свое символическое значение. Суть метода такова – научившись справляться с проблемными зонами на бумаге, люди смогут справиться с ними и в жизни [6, с. 6]. В ходе сеанса прорабатываются негативные эмоции, выявляются положительные аспекты, раскрываются истинные цели и желания человека. Важно отметить, что использовать нейрографику, как способ борьбы с проблемами, возможно также и с детьми, однако в таком случае, в отличие от ситуации с взрослым человеком, этот метод не решает жизненные трудности, а расслабляет, успокаивает и помогает показать свой внутренний мир таким, можно сказать, простым, способом.

Рассмотрим «пирамиду сознания» от создателя нейрографики П. Пискарева (рис. 1-2). По его модели, можно сделать вывод, что сознание состоит из следующих частей: актуальное сознание; оперативное сознание; уровни индивидуального подсознательного и бессознательного; уровни коллективного бессознательного; уровень самости [3, с. 28].



Рисунок 1 – «Пирамида сознания» П. Пискарева

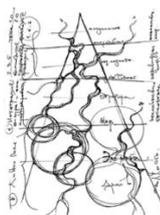


Рисунок 2 – Алгоритм снятия ограничений П. Пискарева

П. Пискарев считает, что человек на всех уровнях в пирамиде и, соответственно, в жизни, имеет факторы, ограничивающие его самореализацию и развитие. Убрав эти ограничения, люди смогут «очиститься» и реализовать себя.

Изображения, получающиеся в результате нейрографики, не могут быть «некрасивыми», поскольку это некий выплеск эмоций отдельного человека. Так, например, в книге «Нейрографика. Алгоритм снятия ограничений» автор – П. Пискарев показывает иллюстрации, на которых мы можем увидеть результаты людей, практикующих этот вид арт-терапии (рис. 3). Так, мы убедимся, что отсутствие художественного образования никак не повлияет на конечный результат, получающийся в виде картинки и, соответственно, на решение внутренних переживаний.

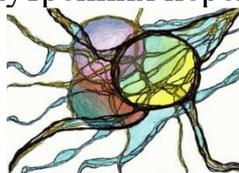


Рисунок 3 – Нейрографический рисунок человека, практикующего вид арт-терапии

Художественные аспекты в нейрографике заключаются в самом изображении, получающемся в результате психотерапевтического сеанса, которое необходимо правильно истолковать. Это затруднительно сделать без использования методов композиции, симметрии, трактовки цвета и многих других понятий изобразительного искусства. Ведь каждая отдельная фигура на рисунке – это отдельный сюжет, а их сочетание, то, как человек видит реальность и какой он хотел бы ее видеть. Именно поэтому арт-терапевт, рассматривающий изображение, должен быть изобразительно грамотным. Если рассматривать нейрографику с практической точки зрения, можно вспомнить различные всем известные психологические тесты, с помощью которых врач сможет расшифровать, раскрыть личность человека и узнать причину его переживаний. Метод заключается в том, что пациенту показывают картинку, рисунок с изображением какого-либо предмета, «кляксы» и т.д. Дело в том, что каждый в этом видит абсолютно разное, это и говорит о нашей индивидуальности, различающимся внутреннем мире, складе ума, а также переживаний, которые испытывает человек.

Итак, с помощью арт-терапии можно проработать психологические травмы, выявить проблемы, находящиеся глубоко в подсознании человека,

и найти их решение. Нейрографика, в свою очередь, раскрывает множество возможностей в психологии и искусстве, поскольку в данном методе эти сферы неразрывно связаны между собой.

Список использованных источников:

1. Маргарет Наумбург. Динамически ориентированная арт-терапия: ее принципы и практика. Нью-Йорк: Грун и Страттон, 1966. Переиздано в 1987. Чикаго –168с.

2. Киселева.В.М. Арт-терапия в практической психологии и социальной работе. С-П.:Речь,2007 –336с.

3. Пискарев П.М. Нейрографика. Алгоритм снятия ограничений. – М.: Эксмо, 2020 – 224 с.

4. Левченко И.Ю. Арт-педагогика и арт-терапия в специальном образовании. Учебник для вузов - Е.А. Медведева, И.Ю. Левченко, Л.Н. Комиссарова, Т.А. Добровольская. - М.: Академия, 2001. – 246 с.

5. Чайка Н.А. Нейрографика как исцеление творчеством. 2021. URL: <https://dshi43.krd.muzkult.ru/media/2021/11/22/1305297500/Nejrografika.pdf>

6. Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением. М.:Медицина, 1989. –304с.

© Исмаилова П.Р., Портнова Т.В., 2022

УДК 655.26

ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ АРТХАУС НА ФОТОИСКУССТВО

Исупова А.Р.

Научный руководитель Дергилёва Е.Н.

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

Термин артхаус зародился в искусстве кино, и объединяет разные кинокартины, снятые качественно, с большим количеством смысла, рассчитанные на узкую аудиторию, что называется «кино не для всех», также не очень популярны и успешны, сняты небольшими компаниями. Режиссёры, снимающие в стиле артхаус, не стремятся к высоким кассовым сборам картин. Чаще всего в картинах жанра артхаус акцентируются такие темы, как социальная и психологическая проблематика; фильмы наполнены символами, режиссёры используют нетипичные для «большого» кино приёмы, смешение жанров и способов съёмки – вот, что определяет стиль артхаус.

В начале XX века кино начали разделять на две категории: развлекательное и интеллектуальное. В США в 1950-х в кинотеатрах начали показывать довоенное иностранное и голливудское кино, наравне с низкобюджетными картинами, снятыми без помощи крупных студий. Такие

заведения получили название arthouse, в переводе с английского – «дом искусств». Позже, в Париже основали Международную конференцию артхаусных кинотеатров – «СИСАЕ», которая продолжает своё существование до сих пор. Поэтому фильмы, которые не попали под категорию мейнстримного кино (от английского «mainstream» – основное течение, используется для определения кино развлекательного характера), считаются артхаусом.

Самым известным советским режиссёром, работающим в стиле артхаус в России, был Андрей Тарковский. Его автобиографичная картина «Зеркало» охватывает три времени: до начала Великой Отечественной войны, во время боевых действий и после них, во время победы. Эту картину показывали в 1974 году в нескольких кинотеатрах, однако, по словам Тарковского, авторская правда сложилась «для зрителя в убедительный аргумент при восприятии» – и картина стала успешной. Андрей Тарковский о кино: «Я никогда не снимаю точно по написанному сценарию, я люблю, чтобы конкретное выражение замысла оформлялось во время съёмок, на съёмочной площадке, как бы самой жизнью. Собственное настроение, состояние актеров, природы подсказывают наиболее точное выражение для данного куска. Точно разыгрывать и излагать сюжет так, как он написан в сценарии, – это неправильный путь для кинематографа». Этот подход он также применил в своих фотографиях.

Стиль артхаус сильно повлиял на искусство, дизайн и фотографию. Влияние связано с художественными приемами, визуальными образами, с темами, которые раскрываются в фильмах данного направления и свободой в повествовании и самовыражении. Как и говорил Андрей Тарковский «не действовать по сценарию». В искусстве влияние выражается в полном выражении себя на холсте, выходе за рамки обычного. Многие течения в современном искусстве «не для всех» можно назвать артхаусными, так как не все способны их понять и принять, для кого-то оно так и останется чем-то непознанным, загадочным, непонятным.

Спустя 10 лет после появления и стиля артхаус, в 1960-х в искусстве и культуре наступает эпоха постмодернизма, главенствующая до сих пор. Его идеи заключаются в новом восприятии культуры XX века, не отказываться от неё, а, наоборот, активно переосмыслять и использовать. Эта эпоха выступает против пафоса и возвышенности, её любимая интонация – ирония. Что позволяет отметить в ней явные черты влияния артхауса. Приведем некоторые из течений постмодернизма:

Минимализм – попытка уйти от любых символов, оставить только видимую форму и материал, характерно использование ненатуральных материалов, созданных промышленным способом. Направление, которое ничего не выражает и не символизирует. Для своих произведений минималисты выбрали название «объект», оно ничего не выражает, ни к

чему не отсылает, его нельзя причислить к какому-либо жанру и виду искусства.

Концептуализм, в котором цель художника – создать непонятные произведения, неочевидные, непохожие на привычную скульптуру или живопись. Основным инструментом являются не краски и холст, а идеи, завёрнутые в неожиданные формы. Зритель здесь выступает соавтором произведения искусства, он ищет те смыслы, которые художник вложил в работу.

Перформанс, где зритель выступает свидетелем создания произведения искусства и нередко становится его участником. В перформансе важны, как внешняя форма, так и происходящее, видимое и слышимое, развивающееся не только в пространстве, но и во времени. Важно то, чтобы действия, задуманные художником, не выглядели обыденно и банально, поэтому перформансист всегда действует эпатажно и необычно. Перформанс может быть оформлен как манифест, через него часто звучат темы, стирающие грань между искусством и политическим высказыванием.

Стрит-арт – рисунки на стенах, некоторые плакаты и даже скульптуры. Многие сочтут это за хулиганство, но так оно и было в начале зарождения этого направления искусства – художники оставляли свои имена на стенах города, так называемые тэги. Для обычных горожан это выглядело мусором, но для авторов этих отметок-автографов, это было знаком их существования и присутствия в городе, даже власти над ним. Стрит-художники невидимы для окружающих, анонимны. Это направление по своей природе нелегально, абсолютно свободно и никем не ангажировано [1].

Таким образом, выбрав любое из течений постмодернизма его можно соотнести с артхаусом в кинематографе, так как оно не гонится за славой, наоборот, его лучшая слава – огласка к проблеме или внимание зрителя к объекту искусства.

Что касается дизайна, то сейчас превалирует использование необычных идей, соединение 3D пространств с реальным миром, смешение техник, тем из жизни, нечто яркое и оставляющее в памяти красочный отпечаток, некий отклик в душе смотрящего. В графическом дизайне – использование неожиданных сочетаний цветов, типографики. Эти черты экспериментаторства и свободы самовыражения безусловно также присущи артхаусу.

Фотография стоит рядом с кино, так как кино – это кадры, собранные в историю, а фотография – это выбранный кадр из этой истории. Темы, выбранные для фотопроектов, можно проследить и в искусстве артхаусного кино. Поскольку официально в фотоискусстве нет такого стиля как артхаус, остановлюсь на том, что артхаус в кино своим появлением и подходом повлиял на становление многих направлений в фотоискусстве. Можно

сказать, что многие художники придерживаются артхаус-подхода в своём творчестве. Зародившегося с появлением данного стиля в кинематографе. Что тут скажешь, художники любят кино, а кинорежиссёры художников. Так что они подпитывают друг друга в разных аспектах. Многие фотографы для своих идей берут за основу свои личные переживания, что трогает их душу, заставляет задуматься и используют нестандартные подходы для их воплощения, что характерно для стиля артхаус [2].

Современные фотографы, которых можно считать артхаус-художниками в фотографии – это фотографы создающие свои миры, вкладывая в них смыслы. Одним из популяризаторов направления можно считать некоммерческий российский журнал о современной фотографии «Grandmama'sprint». Приведем несколько фотографов, попавших в одно из последних выпусков, «Ошибка. Mistake».

Илья Бугаев. Проект «Бесконечно на земле». Фотографии рассказывают о древних формах, сакральных образах и сооружениях, изменяющие свое значение с течением времени. Передача этих образов автор передал через метафоры и образы, окружающие его с самого детства. «Наш культурный код представляет собой эклектику разных религий и философских учений, которые невозможны без идиологов и символов».

Изабель Вензель (Isabelle Wenzel). «Bored in the house» («Скучаю дома»). Изображение скучающего человека во время пандемии, уставшего от рутины домашних дел в стенах одной квартиры. «В каждой работе можно увидеть моё состояние в тот момент. Как иногда просто хочется побиться головой об стену» [3].

Брено Ротатори (Breno Rotatori). «The Way» («Путь»). Идея передачи пути через изображение, поймав его мимолётную природу, где жизнь и смерть являются всего лишь частью цикла обновления и возрождения, а не концом.

Мария Ермоленко. «Покинутый остров». Мария проживает на острове Котлин всю жизнь, наблюдая за разрушением фортов, превращение их в руины. Её цель проекта – свидетельство существования портов, их разрушение и последующее восстановление. «Я «замораживаю» очертания фортов во времени, фиксируя их в переходном состоянии». Авторка использует «мутный» взгляд, переснимает одно и то же фото несколько раз, чтобы добиться эффекта стирания и распада из памяти.

Сергей К. «Midnight». В своём проекте автор документировал жизнь уличных художников и по-своему интерпретировал её через образы и коллажи. Проект разделён на две части: 6 портретов художников под названием «Midnight» и общей фотографии «A Collective». Герои проекта – уличные художники, для которых большую роль имеет анонимность и мировоззрение. Автор провел аналогию с миром животных, использовал моментальную съёмку как процесс документации, просил художников использовать образ того животного, с которыми они себя ассоциируют. Тем

самым передать ощущение неразрывности коллектива, их инстинктивный союз. Визуализация неуловимого и бессознательного, заложенного в человеке для его самосохранения.

Изучив историю стиля артхаус и приведенных фотохудожников, можно сделать выводы, что многие современные приемы в фотографии и графическом дизайне зародились благодаря влиянию данного стиля. Стиль артхаус, как свободный подход к творческому процессу, даёт огромное поле для воображения, переосмысления устоявшихся догм, позволяет почувствовать свободу мысли и возможностей, что актуально сейчас и будет актуально в будущем.

Список использованных источников:

1. Гомбрих Эрнст. История искусства. – М.: Искусство-XXI век, 2018. – 688 с.
2. Искусство XX века. Ключи к пониманию: события, художники, эксперименты / Аксёнова Алина. – Москва: Эксмо, 2021. – 208 с.: ил. – (LevelOne. Новый уровень знаний).
3. Журнал о современной фотографии. Grandmama's print–2022–176 с.
© Исупова А.Р., 2022

УДК 7.05

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ОБЩЕСТВЕ В ОТНОШЕНИИ ДОМАШНИХ ЖИВОТНЫХ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ДИЗАЙНЕ

Казак А.А.

Научный руководитель Пушкарёв А.Г.

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

В данной статье мною проводилось исследование социально-культурных изменений по отношению к животным и выражение их в дизайне. В прошлом, во времена расцвета религий народ поклонялся животным. Люди создавали тотемы, рельефы, фрески, росписи совершали обряды. В Египте, например, различные животные изображались на барельефах.

Со временем тотемизм и анимализм сменились другими верованиями: отношение человека к животным радикально изменилось в негативную сторону: любовь и обожание переросли в страх и агрессию. В средневековье в Европе кошки стали ассоциироваться с ведьмами и «слугами Сатаны», по данной причине произошёл их массовый геноцид.

В эпоху расцвета производства промышленной продукции животных эксплуатировали для достижения высоких результатов в разнообразных

сферах жизни: медицинской, научной, сельскохозяйственной [1]. Осуществлялась селекция и выведение новых и улучшенных пород животных с целью изменений их качеств необходимых для человека: акцент делался на силу, выносливость, красоту и т.д. Наличие у людей некоторых видов животных олицетворяло высокий общественный статус в обществе, который была у немногих.

На сегодняшний день общество пришло к выводу – охранять и защищать животных необходимо, так как был нанесён колоссальный вред природе (полное истребление некоторых видов, загрязнение и отравление фауны). Трансформация отношений произошла благодаря сплочённости между сообществами и институтами, которые активно пропагандируют охрану животных от вымирания [2]. Для обеспечения безопасности, защиты прав животных образовались социальные движения (зоозащитники, зооволонтеры).

В настоящее время отношение к домашним животным изменяется: они воспринимаются как спутники или члены семьи, для взрослых и пожилых людей могут, например, играть роль ребёнка, а для детей – друга и компаньона.

Можно констатировать, что отношение общества к животным изменилось в лучшую сторону: с каждым годом всё больше людей стали заводить себе питомцев. В связи с этим начала активно развиваться сфера по уходу за животными: появление новых профессий (грумеры, тренеры, кинологии), открытие салонов и магазинов для домашних животных.

Цифровое пространство заполнено информацией о них: статьи по уходу, как выбрать подходящую породу кошек или собак, язык тела питомцев; видеоролики развлекательного характера; личные блоги хозяев; рекламные компании с их участием (определённые виды животных вызывают у потребителей ассоциации, например, лошадь в видеоролике Mitsubishi), а также существуют специальные пособия. Животные проникли и в другие сферы нашей жизни: телевидение, мода, игровая индустрия, медицина, мультимедиа, книги, афиши.

Иллюстрации животных в детских книгах облегчают процесс чтения и понимания произведения вне зависимости от жанра: художественная литература, стихотворение, учебная литература. Правильное расположение рисунков в тексте позволяет читателю проследить за мыслью автора [3]. Для детей иллюстрации имеют больший эффект, отодвигая текст на задний план. Впоследствии ребенок воспринимает информацию через образы. То есть текст сопровождается изображениями, а не наоборот.

Среди детской литературы в последние годы стали набирать популярность книжки пицалки, мягкие развивающие книжки, музыкальные с помощью которых изучают звуки, воспроизводимые животными, интерактивные книги-панорамы, книжки с куколками, где можно разыграть мини-спектакль и т.д.

Со временем в книгах изменились принципы и способы создания иллюстраций, а также дизайн страниц. Во многом это произошло благодаря освоению в 2000 годы компьютерной графики. Так, например, на сегодняшний день все графические элементы рисуются на цифровых планшетах.

После 2000 года в мультфильмах активно стала использоваться 3D графика, то есть создание персонажей путём моделирования в трехмерном пространстве. В начале двухтысячных годов все больше и популярной стали приобретать 3D визуализации животных, после чего зрителям стало менее интересно смотреть на анимацию в 2D. Хотя некоторые компании продолжают рисовать мультфильмы в 2D, например, такие азиатские аниме-студии, как Studio Ghibli или многосерийные современные диснеевские мультфильмы такие как «Гравити Фолз», «Амфибия», «101 далматинец».

После 90-х годов графика эволюционировала в компьютерных и мобильных играх благодаря двум факторам: развитию аппаратного обеспечения и улучшению навыков художников. Очень часто совмещались 2D и 3D элементы. В начале двухтысячных стал актуален метод затенения по Фонгу, при котором грани объектов сглаживаются и появляются блики, развивается рельеф в игре, который усложняет графику объектов. В 2010 году развитие компьютерной графики замедлилось, так как разработчики стали пробовать создавать игры, в разных стилях: вернулись к пиксельной графике, которая вызывала ностальгию по восьмидесятым годам, в стиле комиксов и мультфильмов. Сейчас дошло до того, что человек не сможет отличить нарисованную графику от фотографии [4].

Помимо появления объёмных мультфильмов и игр мы можем заметить колористические изменения. Как известно, на сегодняшний день яркие краски производят сильное впечатление на ребёнка, вызывая широкий спектр эмоций, поэтому для атрибутов используется яркая палитра. Но так было не всегда: если в 1927-1941 годах для детских книг и мультфильмов использовали два цвета, то сейчас используется вся цветовая гамма. Первые цветные мультфильмы стали показывать только в 1935-1936 годах.

Но цветовая гамма всё равно не была такой яркой, как сегодня. Проанализировав колористику мультфильмов, компьютерных и мобильных игр, можно заметить сочные яркие цвета. Но постоянное времяпровождение досуга с такой палитрой привело к ухудшению различие полутонов у детей, поэтому в данный момент популярно использовать контрастные сочетания.

Многие детские книги и мультфильмов создаются с присутствием персонажей животными, так как детям проще воспринимать информацию, делая это в игровой форме.

Раньше при создании анимации животных, хотя им и были присущи некоторые человеческие качества, такие как речь, проявление эмоций, возможность общения между собой основной облик все равно был

максимально приближен к оригиналу: животные оставались животными. На сегодняшний день всё чаще и чаще в мультфильмах можно заметить персонажей-животных, максимально похожих на людей: в человеческой одежде, работающих в каких-либо компаниях, занимающихся человеческой деятельностью.

Таким образом, дизайнер воплощает идеи режиссёра. Для начала анализируется информация о персонаже: его привычки, характер, его цели, где происходит сюжет. После чего дизайнер создаёт полноценный образ.

Проанализировав изложенные факты, можно сделать вывод, что культурно-социальные трансформации в обществе по отношению к животным существенно повлияли на сферу дизайна, различные его области.

Список использованных источников:

1. Авдеева И.А. Трансформации гуманизма: от антропоцентризма к биоцентризму в контексте построения новых принципов отношения человека к животным/УДК 10.30884/Журнал «Философия и общество». - 2018. - С. 66-82.

2. Колесниченко М.Б., Корнилова К.А. Исследование отношения к животным в социологии/УДК 316:179.3/ Журнал «Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Социально-экономические науки». – 2020. – С. 100-111.

3. Ситникова Е.В. Иллюстрация как визуальный компонент контента детских изданий/УДК 74:82/Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». – 2016. – С. 62 – 68.

4. <https://habr.com/ru/company/netologyru/blog/508196/>

© Казак А.А., 2022

УДК 721

МИРОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА С ФУНКЦИЯМИ МЕСТА ВСТРЕЧИ В РАМКАХ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОГО ЦЕНТРА

Казанцева Д.Ф., Зырина М.А.

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

В числе современных трендов в организации комфортной городской среды уже на протяжении нескольких лет неизменно оказывается многофункциональность проектируемых пространств. Развитие этого тренда обусловлено ростом городов, и связанное с этим увеличение числа жителей с разнообразными культурными запросами. Возможность

реализации своего социального запроса или одновременно нескольких социальных запросов в одном месте влечет создание более благоустроенной и устойчивой среды. Возникновение феномена так называемого «социально-умного» города, одним из свойств которого является обеспечение полноценного участия людей в городской жизни, отвечающего их предпочтениям в отношении образа жизни, использования повседневной инфраструктуры общественных мест. Этот феномен отмечают представители Европейской экономической комиссии Организации Объединенных Наций (ЕЭК ООН) [1].

В качестве одной из наиболее социально-привлекательных функций многофункциональных общественных центров в мире выделяют «место встречи» (meeting place) – пространство, предназначенное и приспособленное для неформального общения и коммуникации [2]. В начале 21-го века возникли новые потребности в гибких местах для встреч повышенного класса, зародившееся в сельских районах и трансформировавшееся в новое транснациональное движение «дом культуры» или «общественный центр» [3]. Так поднимается вопрос эргономичного выделения указанной зоны в интерьере многофункциональных общественных центров и его пространственного оформления. В России в настоящий момент данное понятие практически не исследовано и не введено в официальное применение, что подтверждает его исследовательскую актуальность. Сравнительный анализ новейших мировых проектов многофункциональных культурно-общественных центров позволит выявить основные тенденции в интерьерном оформлении рассматриваемой функции и выявить занимаемое ею место в контексте многофункциональности.

Дизайн интерьера многофункционального культурно-общественного центра как совокупности пространств должен обладать рядом свойств, среди которых особое место занимают его современность, внешняя привлекательность и комфорт, а также доступность для различных категорий пользователей: от детей до пожилых людей и людей с ограниченными возможностями. Перечисленные условия ставят перед средовым дизайном проблему поиска нестандартного проектного решения.

В исследовании рассматривались несколько реализованных проектов в Канаде, Китае и Германии. В результате анализа были выявлены следующие тенденции.

Одной из основных тенденций является включение природного контекста в коммуникационную зону. Например, в Канаде, при проектировании нового общественного центра «Clayton Community Centre» (рис. 1) архитекторами было заложено пространство для свободного взаимодействия пользователей из различных социальных групп. По словам авторов проекта, дизайн основан на социальной структуре окружающего контекста, чтобы удовлетворить потребности широкого круга лиц,

привлекая молодежь из двух соседних средних школ и обеспечив точки притяжения для общественных групп с целью построения общественных связей между культурно-разнообразными жителями [4]. Это крупное общественное здание представляет собой компактный павильон, очерченный естественным окружением – пригородный оазис, при этом внутренним убранством интерьера не отделяющийся от места своего расположения, а расширяющий его природный контекст посредством расположения в зоне коммуникации зеленых «островков». Таким образом, здание находится не «рядом с природой», а является ее частью; его форма, структура и внешний вид призваны размыть границы между зданием и участком.



Рисунок 1 – Clayton Community Centre [<https://www.worldbuildingsdirectory.com/entries/clayton-community-centre>]

Вторая тенденция, использование рельефа участка для создания уникального внутреннего пространства. Например, Немецкое архитектурное бюро Behnisch Architekten предлагает многоуровневое оформление пространства и разделение коммуникативной зоны в стилистом соответствии с образовавшейся композицией (рис. 2). Как отмечают авторы проекта, их целью была интеграция интерьера помещения с его экстерьером. Этим обусловлен отказ от сглаживания перепадов высот на участке при возведении здания [5]. Манипулирование естественным рельефом участка и уклоном создает завораживающие внутренние пространства. В качестве важнейшего минуса подобного дизайнерского решения следует отметить его недоступность для пользователей с ограниченными возможностями.



Рисунок 2 – Behnisch Architekten [<https://behnisch.com/work/projects/1054>]

Третья тенденция – использование многоуровневых структур с атриумом. Например, Новый молодежный общественный центр в Китае, созданный фирмой «МЕТА-Project» (рис. 3), использует более удачный вариант коммуникативного пространства с многоуровневой структурой, расположенной в рамках одной плоскости, без необходимости осуществления спуска или подъема для комфортного взаимодействия с пользователями в рамках обозначенной зоны.



Рисунок 3 – Meta Youth Center [<https://architizer.com/projects/new-youth-commune/>]

Каждый «квартал» окружает светлый и продуваемый сквозняками атриум с мостиками, лестницами и многоярусными сиденьями, образующими непрерывный маршрут, похожий на открытую улицу, вдохновляющий на встречи, общение, работу, обеды и проведение времени.

Четвертая тенденция – выделение входной зоны с функцией «места встречи» с использованием «слитых», «бесконечных» форм посадочных мест. Например, в США спроектированный бюро Perkins+Will семейный инновационный центр «The Watt Family Innovation Center» организует «место встреч» при помощи креативного места для сидения в виде непрерывной волнистой линии, очерчивающей рабочие места. Так, дети могут посещать занятия в организованных в инновационном центре кружках по интересам, и между ними проводить время в свободной обстановке знакомясь со сверстниками, а также создана благоприятная обстановка для ожидания детей родителями и возможности установления контакта между ними (рис. 4).



Рисунок 4 – Развлекательный центр «Овал» [<https://architizer.com/blog/projects/the-oval-shopping-center-1/>]

Пятая тенденция – использование театральных декораций и современных медиатехнологий в качестве приемов для организации пространства места встречи. Например, дизайнеры китайской компании «Karv One Design» разработали многофункциональный выставочный центр нового типа в городе Дали.

В дизайне предпринята попытка интегрировать различные средства массовой информации, включая театральные декорации, тематические художественные инсталляции, цифровые мультимедиа и различные выставки. По словам авторов проекта «Многомерный и сложный иммерсивный опыт позволяет людям генерировать новые впечатления» [6]. С различными интегрированными друг в друга темами оформления интерьера функциональных зон, такими как «Лесная поляна», «100 лиц Нового Дали», «Облачный выставочный центр» и «Красота четырех сезонов», пространство предлагает посетителям возможность расслабиться в яркой, но в то же время успокаивающей обстановке.

Шестая тенденция – использование больших открытых пространств вдоль всего здания с применением современных отделочных материалов для создания сложных форм. Так, еще один новейший китайский проект развлекательного центра «Овал», выполненный дизайнерским бюро «Jiang & Associates Creative Design», использует в дизайне места встреч линии, имитирующие поток, чтобы улучшить ощущение «гладкости» пространства, упростить изобилие сложных интерьерных форм, улучшить обзор размещаемых объектов и уменьшить усталость посетителей при ходьбе в пространстве [7].

Таким образом, по результатам исследования дизайнерских приемов, использованных в новейших мировых проектах многофункциональных культурно-общественных центров, можно выделить следующие наиболее актуальные тенденции оформления «мест для встречи»:

- предоставление местам для встречи центральной позиции в интерьере;

- оформление мест для встречи с экологическим подтекстом, установление связи интерьера здания с его растительным экстерьером (при наличии);

- использование естественного рельефа участка для создания уникальных пространств;

- организация внутреннего пространства с использованием многоуровневой структуры посадочных мест;

- стремление к «слитым», «бесконечным» формам посадочных мест, способствующим контакту;

- использование декораций, мультимедийных и иммерсивных технологий в оформлении;

- применение современных материалов для создания сложных пластичных форм;

- эргономичное расположение мест для встречи вдоль всего здания.

Выявленные тенденции могут быть использованы как рекомендации проектировщикам при постановке проектных задач.

Список использованных источников:

1. Европейская экономическая комиссия Организации Объединенных Наций. Социально умные устойчивые города / ЕЭК ООН. - 2020. – 94 С. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://unece.org/sites/default/files/2021-04/ECE_INF_2020_3_RUS.pdf

2. Улинич, Н.А. Многофункциональная архитектура в контексте сельских общественных пространств./ Н.А. Улинич // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – №1(42). – С. 150-162 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2018/1kvart18/10_ulinich/index.php

3. Anna-Pröll Secondary School and sports hall. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://behnisch.com/work/projects/1054> (дата обращения: 12.10.2022).

4. Clayton Community Centre. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.worldbuildingsdirectory.com/entries/clayton-community-centre/> (дата обращения: 23.10.2022).

5. The Oval Shopping Center. [Электронный ресурс]. URL: <https://architizer.com/blog/projects/the-oval-shopping-center-1/> (дата обращения: 12.10.2022).

6. Peng, A. The leas Dali [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.frameweb.com/project/the-leas-dali> (дата обращения: 23.10.2022).

7. Svendsen G.L. The Importance of Multifunctional Centers for Intergroup Networks and Integration / G.L. Svendsen. // International Journal of Social Inquiry.- Vol. 3. - № 2.- 2010 - с. 45-73.

© Казанцева Д.Ф., Зырина М.А., 2022

УДК 677.025

ЭЛЕМЕНТЫ ОСЕТИНСКОГО ЖЕНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА В ТРИКОТАЖНОМ ИЗДЕЛИИ

Калаева А.Д., Туболушкина А.Г.

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

Нередко дизайнеры берут черты национального костюма конкретного народа и воплощают в своих коллекциях, сочетая их с современными предметами гардероба. В национальной одежде осетин, потомков древних алан Северного Кавказа [1], упоминавшихся в летописях I века н.э., прослеживаются мотивы аланской и скифо-сарматской культур.

Традиционный женский осетинский костюм [2], являющийся многослойной конструкцией, состоит из следующих деталей (рис. 1а): нательная легкая сорочка; корсет или специальный декоративный нагрудник; платье максимальной длины из светлого струящегося материала; велюровое или бархатное платье-халат без застежек, которое фиксируется орнаментальным поясом и имеет длинные двухслойные рукава с характерной верхней частью в виде лопасти; шапочка в виде усеченного конуса, называемая «худ»; фата-вуаль; специальная кожаная обувь с мягкой подошвой – «чувяки».



Рисунок 1 – Традиционный осетинский женский наряд.

Наряд часто украшали растительными орнаментами, символизовавшими древо жизни. Каждую вышивку выполняли вручную. Они имели определенное значение: плодородие, покорность, повиновение, самодостаточность. В тех местах, где заканчивалась одежда и начиналось человеческое тело наносился «защитный» орнамент. Например, в углах полочки оберег выглядел в виде равнобедренного треугольника, вершина которого обращена в угол полы. От основания треугольника расходились в стороны выющиеся кривые.

Важным элементом национального осетинского костюма и символом продолжения рода были нагрудные застёжки, расположенные параллельно друг другу, которые изначально выполняли свое прямое предназначение, а со временем стали нести лишь декоративную функцию (рис. 1б). Иногда они представляли собой абстрактные изображения пар птиц.

Повседневная женская одежда не отличалась большим выбором цветовой палитры, а в праздничном женском наряде использовали белый и красный цвет различных оттенков, с акцентом на золотую и серебряную отделку. Осетинский традиционный костюм в настоящее время сохранился как концептуал праздничных церемоний, особенно свадеб.

Особенностью свадебного платья является висячий широкий рукав в виде лопасти (рис. 1в). Он характерен не только для праздничной одежды, но и для исторического одеяния феодалов. Такие рукава были неудобны при работе, поэтому подчеркивали высокий статус хозяйки одежды: постоянную для женщин высшего сословия либо кратковременную на праздниках и свадьбах. Внутренние рукава шились узкими, прямыми, иногда скошенными у кисти. Сверху на такой рукав надевали длинные, широкие нарукавники, спускающиеся от локтей широким веером вниз. В некоторых случаях эти дополнительные детали крепились на запястьях.

Осетинский национальный костюм – это культурный мост между минувшим временем и настоящим. Современные дизайнеры вводят в свои коллекции детали традиционной женской осетинской одежды, создавая неповторимые образы.

На основе анализа исторических традиций и изучения современной интерпретации осетинского наряда, в данной научной работе были спроектированы стилизованные элементы одежды из трикотажа. В частности, разработана нагрудная часть, имитирующая застёжки. На рис. 2а представлен скрин программы Model, где использовано базовое переплетение – кулирная гладь, с участками сложной геометрической

формы неравномерного (глазкового) переплетения. За счет применения технологического процесса сбрасывания петель с задней игольницы происходит перетягивание нити в петли передней игольницы по раппорту узора, который и формируется за счет увеличенных кулирных петель. Дополнительно в операторе Регион программы была спроектирована работа двух нитеводителей, которые в дальнейшем заправили пряжей белого и золотого цветов [3].

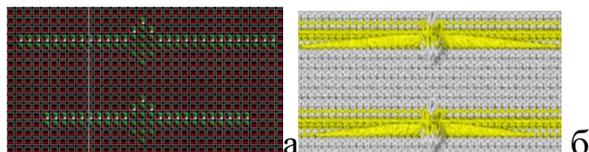


Рисунок 2 – Участок трикотажа, имитирующий нагрудные застёжки.

В результате проделанной работы связан образец трикотажа (на рис. 2б представлена визуализация участка образца), в котором четко прослеживается взаимосвязь традиционных нагрудных застёжек и их ажурная интерпретация в вязаном материале.

В качестве трикотажного накладного нарукавника в виде лопасти, закрепляемого на локтевом участке руки, разработан трикотажный образец, где также использовано глазковое переплетение. Поскольку увеличенные петли сплошь покрывают более 50% площади рукава, причем эта треугольная форма расположена вершиной к локтю и основанием к запястью, то благодаря упругости увеличенных петель происходит деформация края трикотажа, который выгибается в выпуклую кривую (рис. 3).

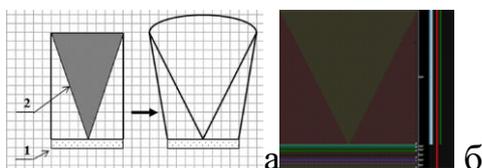


Рисунок 3 – Накладной нарукавник из трикотажа с участками неравномерного (глазкового) переплетения.

На рис. 3а представлена трансформация конструкции купона дополнительного рукава, где бортик купона 1 является заработанным не распускаемым краем, а заштрихованная зона 2 представляет собой увеличенные кулирные петли, полученные способом сброса с задней игольницы. Причем для оптимизации процесса производства сброс спрограммирован в последнем петельном ряду соответствующего столбика (рис. 3б).

Поскольку переплетение полученного трикотажа является одинарным, да еще и с ажурным эффектом, то образец будет закручиваться с краев и не сможет держать требуемую форму лопасти. Поэтому в качестве ребра жесткости вставляется канитель в последний ряд купона, благодаря которой также появляется возможность не проводить дополнительных операций для закрепления распускающегося края трикотажа.

Канитель (исп. cañatillo, фр. cannetille от исп. cañuto – труба; фр. cannetille < итал. cannetiglia < лат. canna – «тростина», «камыш») – тонкая металлическая нить, применяемая при вышивании [4]. Она отличается по жёсткости, форме и диаметру проволоки, что дает возможность использовать ее в разных вариациях. В данном случае применяется жесткая канитель круглого сечения, которая служит хорошим контуром для крупных деталей, не деформируется и имеет качественные формообразующие свойства. Причем использована канитель золотистого цвета в сочетании с белой пряжей.

Таким образом, в данной работе представлены новые тенденции трансформации традиционного женского осетинского наряда, сохраняющие гармоничность и согласованность по цвету, структуре и отделке.

Список использованных источников:

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Осетины> обращение к источнику 14.10.2022.

2. <https://vplate.ru/kostyumu-nacionalnye/osetin/> обращение к источнику 14.10.2022.

3. Свиридова Ю.Р., Туболушкина А.Г. Возможности реализации концепции «текстильный контур» на плосковязальном оборудовании. Материалы Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием «Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020)», Часть 3, 2020.

4. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Канитель/> обращение к источнику 15.10.2022.

© Калаева А.Д., Туболушкина А.Г., 2022

УДК 67.02

РАЗРАБОТКА ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ МОДЕЛИ МЕЛОЧНИЦЫ ИЗ ВЫСОКОТЕМПЕРАТУРНОГО ФАРФОРА В УСЛОВИЯХ СЕРИЙНОГО ПРОИЗВОДСТВА

Капустина В.О., Никонов В.В.

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

Актуальность данной работы заключается в инновационной методике разработки моделей для фарфорового производства, а именно, путем 3D-моделирования.

Так как мы используем 3D-печать, FDM – пожалуй, наиболее простой и доступный метод трехмерного построения, что и обуславливает его высокую популярность. Высокий спрос на FDM-принтеры ведет к быстрому

снижению цен на устройства и расходные материалы, наряду с развитием технологии в направлении удобства эксплуатации и повышения надежности. Одним из наиболее популярных материалов является полилактид или «PLA-пластик».

Традиционный путь создание прототипа или трехмерной модели для фарфорового производства - долгий и трудоемкий процесс, оказывающий влияние на себестоимость изделия в сторону его увеличения. Современные технологии позволяют с высокой точностью, с наименьшими затратами и в кратчайшие сроки создавать 3D-модели. Для этих целей нами предлагается использовать 3D-печать, позволяющую обеспечить высокую точность исполнения модели и высокую скорость выполнения работ.

Целью работы является разработка настольной многофункциональной, декорированной рельефным изображением мелочницы из фарфора, используя метод аддитивных технологий, при соблюдении экологических норм и с минимальной себестоимостью.

Данная цель предполагает решение следующих задач: предложить художественное решение изделия; разработать технологический процесс проектируемого изделия.

К проработке эскиза можно подойти с двух сторон: свободное выполнение эскиза и конструирование. Рекомендуется делать эскизы в натуральную величину, чтобы увидеть пропорции и правильность построения прямых и линий.

При создании новых изделий нужно соблюдать устоявшиеся и прошедшие испытание временем стандарты. Изделия стандартизируются с учетом эргономических норм, а также для того, чтобы ввести на предприятиях единые размеры и вместимость.

Партнерские отношения РГУ им. А.Н. Косыгина и ООО «ДО Промыслы Вербилкок» Мануфактуры Гарднер в Вербилках, налаженная производственная практика учащихся на предприятии, позволяют нам, в рамках учебной программы, проводить эксперименты по созданию 3D-моделей тел вращения для последующего внедрения их в производство [3].

При проектировании модели мы должны учитывать такие особенности материала, как усадка и втягивание; также понимать, как сложность модели или количество составных частей гипсовой формы влияют на потребительские свойства изделия и определяют его себестоимость.

Если мы, при правильном расчете модели и грамотно составленном чертеже, который представлен на рис. 1, создадим адаптированную к производству 3D-модель, время и усилия, потраченные на гипсо-модельные работы, существенно сократятся, что существенно снизит себестоимость изделий.

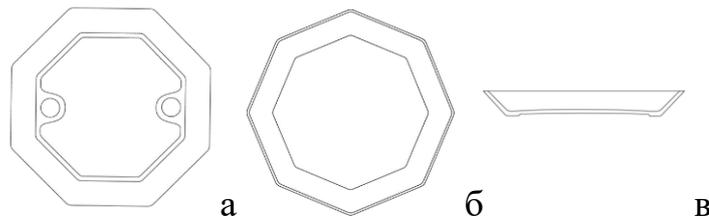


Рисунок 1

По предварительному эскизу создаётся рабочий чертёж, желательно сразу в цифровом варианте. Необходимо рассчитать параметры модели, зная размеры готового изделия, то размеры модели (М) принимаются за 100%. К ним прибавляют усадку в процентах. Размеры после политого обжига (П) всегда меньше на усадку (У), следовательно $M - U = П$.

Если известны размеры П и У, то можно рассчитать размеры модели:
 $100:(M - U) = x; П; x = 100П/(M - U)$.

Так как в данной технологии будет использоваться 3D-печать, данный чертёж и раскладку создаём в программе Fusion 360. Это необходимо для того, чтобы чертёж можно было экспортировать на 3D-печать через специальное ПО.

Формы, изготовленные из высококачественного гипса, способны выдерживать значительное количество отливок.

Наше изделие предназначено для изготовления из высокотемпературного фарфора в условиях серийного производства, путем ручного шликерного литья [1, с. 20-25].

Таким образом, в случае нашего проекта 3D- модель изделия дает нам следующие преимущества:

оперативное изготовление симметричной модели с точными размерными параметрами;

вариативность декоративного наполнения (нанесение рельефного изображения) модели, минуя скульптурные работы;

снижение стоимости гипсо-модельных работ и, как следствие, снижение себестоимости конечного продукта.

По нашему мнению, данный технологический процесс является оптимальным при разработке изделия.

Список использованных источников:

1. Блех, А. Глейхманн, Х.-Й. Херманн «Технология тонкой керамики»
2. И. Хладек, Л. Сова, З. Тругларжовски «Декорирование фарфоровой посуды»
3. Никонов В. В. Разработка 3D- моделей тел вращения для фарфорового производства по методике кафедры Технологии художественной обработки материалов Института мехатроники и информационных технологий РГУ им. А.Н. Косыгина
4. Черный Н.В. «Фарфор Вербиллок. Из истории русского и советского фарфора»

© Никонов В.В., Капустина В.О., 2022

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЦА В ПРЕДМЕТНОМ ДИЗАЙНЕ

Карамова А.С., Бондарчук М.М.

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

Дизайнер – это профессия, в которой очень много коммуникации, соприкосновение с различными задачами, материалами и профессионалами других отраслей порождают творческую среду, формирование субъективного взгляда на процессы дизайна и трансляцию идей на широкую аудиторию потребителей. Важными принципами для любого дизайнера является возможность анализировать социокультурные явления, находить параллели между историческими и современными событиями, умение решать задачи и удовлетворять запросы людей, связывать эстетические и утилитарные качества в своём продукте.

Предметный дизайн – это обозначение для деятельности, которую можно охарактеризовать как процесс, направленный на проектирования предмета [1]. Процесс в предметном дизайне также важен, как и результат. Проектирование начинается с идеи дизайнера, которая трансформируется в эскизы, обретает форму в виде черновых макетов и чертежей, пройдя через множество этапов становится вещью, которая может попасть в массовое производство, а затем к потребителю.

Процесс исследования в предметном дизайне даёт понимание о проблеме, которую предстоит решить посредством готовой вещи, о том, как улучшить в дальнейшем возможные новые версии проектируемой вещи, о критериях выбора этой вещи покупателем, о цикле жизни вещи. Для проведения исследования и поиска информации дизайнер затрагивает области, соприкасающиеся с процессом дизайн проектирования, такие как социология, антропология, политика, история, философия, искусство.

Через предметы дизайна потребителю транслируются иногда философские или этические идеи, нередко проблемы, которые актуальны в глобальном мире, благодаря вещам люди могут задуматься о своей самоидентификации.

С древних времён предметно-пространственная среда человека была рукотворной, окружавшие его предметы, были созданы в результате кропотливого и долгого труда мастеров-ремесленников. Большой скачок в развитии предметного дизайна произошёл после промышленной революции, которая началась в Англии в конце 18-го века и в 19-м веке охватила всю Европу [2].

Индустриализация запустила перемены в социальной структуре Европейского общества. Ростом промышленности и создание большого

количества рабочих мест привело к урбанизации, только с 1880 по 1914 гг. около 60 млн. европейцев переселились из деревень в города.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека. В 20-е годы 20-го века изменились подходы к производству на предприятиях, уход от старых методов производства был обусловлен инновациями, а именно изобретением, усовершенствованием, а также доступностью новых станков, двигателей, увеличением выпускаемой продукции. С увеличением количества выпускаемой продукции возникла потребность в контроле качества, тут всё просто, ручное более медленное производство подразумевало качество производимых материалов и вещей. Также предприятиям требовались узконаправленные квалифицированные специалисты. В ходе промышленной революции изменились и стандарты образования в Европейских университетах, они стали современными, а также открылись новые политехнические институты, сформировалась система массового образования людей. Появление новых предметов, ещё не укоренившихся в культуре, привело к проблеме их адаптации ко вкусам и привычкам потребителей, постепенно возник интерес к психологии покупателя. Быстрые изменения предметно-пространственной среды привели к необходимости не только адаптации ко вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов. Осознание не только этой, но и других проблем, возникших с переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению профессии дизайнера.

Одним из первых, кто изложил свои мысли на тему разработки и производства предметов, можно считать английского художника Генри Коула (1808-1882 гг.), который в 1845 г. изобрел термин «художественная промышленность», означающий «изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству».

С 1849 г. по 1852 г. Генри Коул был издателем журнала, который так и назывался «Журнал дизайна», его внимание было направлено на прибыльность и коммерческую ценность проектов [3].

Стартовой площадкой современного дизайна принято считать создание школы Баухауз в Германии 25 апреля 1919 года немецким архитектором, теоретиком архитектуры и дизайна Вальтером Георгом Гропиусом. Каждый художник должен был обязательно владеть ремеслом, самое важное: принцип единства формы и функции, а исследование должно предшествовать проектированию» глубокое осмысление границ предмета дизайна транслировала школа Баухауз, это оказалось основой дизайна, на которую многие дизайнеры всего мира могут опереться и по сей день.

Дизайнеры, которые знали всё о технологии производства вещи на каждом этапе могли спроектировать и заложить принципы актуальности вещи, прогнозировать сроки её устаревания. Если до второй мировой войны главным лейтмотивом архитекторов, художников, ремесленников был

авангард, утопии, то после потрясений второй мировой войны архитектура, искусство стали более гуманистическими.

Важным витком в развитии архитектуры и влиянии дизайн была деятельность Ле Корбюзье, французского архитектора швейцарского происхождения, представитель архитектуры интернационального стиля, художник и дизайнер [4]. К примеру, объект «жилая единица», впервые построенный в Марселе в 1952 году дом-коммуна, в котором Ле Корбюзье строит город внутри дома. Дом как самостоятельный организм с магазинами, спортзалом, который подталкивает жителей к общению и сплочению.

В послевоенное время, уже в 1950-му году вырос потребительский спрос на простые предметы быта в основе которых лежала простота и функциональность.

В 60-е годы дизайнеры начали экспериментировать с появившимися новыми материалами, в дизайн проникали культурные и контркультурные течения данного времени, например стул Stacking Chair который создал дизайнер Вернер Пантон. Это первый в мире стул, из монолитного куска пластика. Модель появилась в начале 60-х, но технология производства бесшовного формования появилась позже, только в 1968 году, тогда модель и была запущена в массовое производство.

Начиная с 1970-х года в Америке начинается интереснейший период не только для предметного, но и для графического дизайна. Герб Любалин будучи уже знаменитым дизайнером логотипов, успешный дизайнер шрифтов в Нью Йорке создал фирму ITC, которая занялась лицензированием и распространением новых шрифтов по всему миру. В качестве объекта дизайнерского творчества тогда и теперь выступает вся предметная среда - от станка до самолета.

Изделия дизайна окружают современного человека в повседневной жизни практически везде. Некоторые предметы дизайна стали нам настолько привычны, что не каждый задумывается что обыкновенная бутылочка соевого соуса на полке супермаркета – это культовый предмет, который придумал Кэндзи Экуан, один из пионеров японского промышленного дизайна или бутылочка кока-колы автора, гениального Раймонда Лоуи.

Ближе к 80-м культура в изобилии была охвачена таким течением как слияние машины и человека, столкновение живого с неживым, а эстетическими ярлыками служили яркие голографические вывески в архитектуре городов, виртуальная реальность.

В 1990 году Адоб выпустил программу адоб-фотошоп, с её выходом работа графических дизайнеров стала проще и быстрее, а изучение программы стало доступно обычным пользователям, что популяризировало отрасль графического дизайна и ретуширования, фотошоп в самом прямом смысле повлиял на уровень эстетики и стандарты красоты, потому что с

помощью этой программы можно было усовершенствовать или даже изменить реальность.

Список использованных источников:

1. Коськов, М. А. Предметный дизайн: теория / М. А. Коськов. – Санкт-Петербург : Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2012. – 319 с.

2. Ковешникова, Наталья Алексеевна. К56 Дизайн: история и теория : учеб. пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / Н. А. Ковешникова. – 5-е изд.

3. Генри Коул. Википедия, Свободная энциклопедия. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Henry_Cole&oldid=1104231795

4. Ле Корбюзье. Википедия, свободная энциклопедия. <https://ru.wikipedia.org/?curid=3812&oldid=125592913>

© Карамова А.С., Бондарчук М.М., 2022

УДК 655.26

ОТГОЛОСКИ КАРТИН СЮРРЕАЛИСТОВ В РЕКЛАМНОЙ ФОТОГРАФИИ

Карасева Е.И.

Научный руководитель Дергилёва Е.Н.

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

Актуальным жанром в фотоискусстве и рекламной фотографии является такое направление, как сюрреализм, зародившейся в 20 веке прошлого столетия. Однако зародился этот жанр в изобразительном искусстве. Известными представителями сюрреализма в изобразительном искусстве являются художники Сальвадор Дали, Рене Магритт, Жоан Миро, Фрида Кало и другие не менее значимые личности. Так как главным принципом сюрреализма считалось совмещение сна и реальности, на полотнах живописцев часто изображались совершенно парадоксальные сюжеты и персонажи, что, безусловно, не могло не зацепить внимание общественности. Новые художественные веяния охватили и сферу фотографии. Ман Рей, Филипп Халсман, Грета Штерн – фотографы начала 20 века, сюрреалистичные снимки которых стали культовыми в мире фотографии.

К художественным приёмам (фотоманипуляциям) в сюрреалистической фотографии того времени относятся: фотомонтаж, фотоколлаж, декупаж, игра с цветами и фильтрами, мэт-пейнт, двойная экспозиция, творческая постановка, необычный ракурс.

Можно заметить, что в наши дни современному человеку часто встречаются сюрреальные изображения, будь то в рекламе, оформлении или искусстве. Из этого следует, что популярностью сюрреализм пользуется и сейчас.

Мы часто видим противоречивые сочетания натуралистических образов в рекламной сфере: и в видеорекламе, и в фоторекламе. Что касается фотографии, то авторы прибегают к тому, что используют такую стилистическую фигуру, как аллюзия. Проведение аналогии – отличный рекламный ход. Например, фотоадаптация знакомых всем живописных картин имеет большую вероятность привлечь внимание зрителей, запомнить фотографию, но что важнее для рекламы – выгодно продемонстрировать продукт. Кроме того, придание фотографии художественности, непосредственности – более ёмкая и весомая задача для фотохудожника, успешно справившись с которой, полученное изображение может на долго стать визитной карточкой продукции, запечатлевшись в памяти людей. Рассмотрю несколько фотографий для рекламных кампаний, в которых ключевым методом художественной выразительности является использование принципов сюрреализма.

Сальвадор Дали – одна из самых ярких и узнаваемых фигур в истории искусств. Сюрреалистичные работы испанского художника известны своими запоминающимися сюжетами. По сей день на их основе создаются новые художественные работы. Например, британская компания чая «Lipton» взяла за основу для своей рекламной фотографии картину художника «Постоянство памяти» [1]. В роли фотографа выступил Йорис Ван Визель. Всем знакомые стекающие расплавленные часы заменились этикеткой с логотипом фирмы. Сюжет, формы, цветовая палитра – всё даёт понять отголоски какой картины перед зрителем. Такая деформация логотипа чайной марки, используемая для внедрения данного объекта в иное узнаваемое пространство, – успешное доказательство того, что живописный сюрреалистичный сюжет может отлично сочетаться с помещённой в него современной деталью.

Мотивы картин бельгийского художника Рене Магритта также прослеживаются в современных рекламных фотопроектах. Работам автора присуща единая цветовая гамма, на полотнах можно заметить повторяющиеся формы, как например: мужчина в шляпе, яблоки, птицы, летающие предметы и облака. Отголоски художественных находок автора можно выявить в рекламной кампании французского бренда «Kenzo» (осень-зима 2014). Итальянские художники Маурицио Каттелан, Пьерпаоло Феррари и Миколь Талсо создали фотоколлажи, напоминающие картины Рене Магритта своими сюрреалистичными приёмами. Парящая в воздухе еда, размноженные и идентичные друг другу детали, предметы, заменяющие части тела и парадоксальность в сочетании форм – это всё так или иначе навеивает сюрреализм, представленный Рене Магриттом. Кроме

того, необходимо отметить и факт того, что вся серия кадров вдохновлена загадочными сюрреалистичными фильмами Дэвида Линча («Гвин Пикс», «Малхолланд-драйва» и другими произведениями). «Мы хотим дать Kenzo голос, который будет отличать его от других брендов», – говорят Кэрол Лим и Умберто Леон, дизайнеры бренда. И в этом им помогает художественный подход, построенный на идеях неповторимых, запоминающихся фантазийных фотоизображений.

На рекламных баннерах и постерах сетевых ресторанов, культовых домов моды, линеек косметики тоже можно заметить неординарные композиционные решения. Очень часто современные фотохудожники используют собирательные образы картин сюрреалистов. Например, корпорация «McDonald's» любит экспериментировать как с самой фоторекламой, так и с её подачей, поэтому интересные сюжетные задумки – один из главных подходов к созданию рекламных фотографий. Продукция ресторана то превращается в какой-то иной предмет, то становится частью среды, наподобие полотен Джимми Лоулора, ирландского сюрреалиста, чьим работам свойственна переменчивость образов.

Сюрреализм в рекламной фотографии в наши дни стал большим полем для неординарного подхода со стороны фотографа и арт-директора рекламной кампании. Основываясь на уже устоявшихся и узнаваемых художественных образах, можно создать уникальную композицию, отдав при этом дань уважения творцам прошлого. Так как живопись сюрреалистов повлияла и на фотографию, и на моду, художники начали и продолжают совмещать техники, используя при этом всевозможные подходы. Фантасмагория и аллюзия – вот, что на протяжении нескольких десятилетий привлекает внимание к сюрреалистичной фотографии со стороны зрителя и потенциального покупателя (если говорить о маркетинговой ценности данного художественного подхода). Образность, использование символов, иррациональность – это мощные особенности стиля, которые зарождают в человеке желание задержать свой взгляд на просмотре изображения, сконцентрироваться на его анализе, понять или даже прочувствовать его посыл. Поэтому отголоски картин художников в рекламной фотографии придают такую занимательность образу. Ведь что-то привычное для восприятия вдруг смешивается с чем-то новым, становится иным, а это в свою очередь не может хоть на некоторое время не заинтересовать смотрящего на изображения зрителя.

Список использованных источников:

1. Савельева О. О.- Сюрреализм в рекламе. С. Дали и другие // URL:<https://present5.com/surrealism-v-reklame-s-dali-i-drugie-avtor/>
2. Макарова Т.Л., Макаров С.Л. – Статья «Сюрреалистические идеи для мероприятий и рекламных кампаний: от фотографий до информационных технологий» // URL:

https://www.hse.ru/data/2013/09/06/1276814543/Makarova_Makarov_event_marketing_st1.pdf

3. Сюрреализм в рекламе // Studbooks.net URL: https://studbooks.net/1561259/marketing/surrealism_reklame

4. Сальвадор Дали и реклама // URL: <https://bugaga.ru/interesting/1146739632-salvador-dali-i-reklama.html>

5. Сюрреализм от Kenzo // ELLE URL: <https://elle.ua/moda/novosty/surrealisticheskaya-reklamnaya-kamoaniya-kenzo/>

6. Сюрреализм – искусство из глубин подсознания человека // <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog>

© Карасева Е.И., 2022

УДК 74.01.09

ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИЗМА НА ДИЗАЙН МЕБЕЛИ

Кардеева Л.Д.

Научный руководитель Мирошниченко Е.С.

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

Сюрреализм – это авангардное направление в мировом изобразительном искусстве, возникшее в 1920 годах. Представители течения сосредотачивали внимание на смятенном человеке из таинственного мира снов. Подсознание, которое раскрывали сюрреалисты, не подавлялось какой-либо цензурой и являлось откровением, захватывающим зрителя.

Пропагандируемый сюрреалистами инновационный способ мышления стал вызовом традиционному пониманию мира, вызвав преобразование языка искусства. Идеи сюрреалистов быстро оценили и научились использовать в дизайне. Особое влияние распространилось на промышленный дизайн, в частности, дизайн мебели [1].

Сальвадор Дали стал одним из первых, кто способствовал преобразованию реальности не только в пределах полотен. Он считал, что искусство должно проникать во все сферы обычной жизни. Об этом твердо заявляют следующие работы художника «Телефон с омаром» 1936 года, выполненный совместно с Эдуардом Джеймсом, «Статуя Венеры с ящичками» 1936 года, созданная с помощью Марселя Дюшана, и знаменитая софа «Губы Мэй Уэст» 1937 года (рис. 1).



Рисунок 1 – Мебель Сальвадора Дали

Сальвадор Дали вдохновлял многих дизайнеров. Так было и с его близким другом – испанским архитектором Оскаром Тускетсом Бланка. Он основал дизайнерскую компанию по производству мебели BD Barcelona в 1972 году, объединив молодых архитекторов и дизайнеров, желавших перекроить мир по новым лекалам. Эта дружба повлияла на принципы и ценности организации Бланка, и первая коллекция мебели была посвящена Сальвадору Дали. Один из самых красивых экспонатов – кресло-скульптура Leda, взятое с картины испанского художника «Женщина с головой из роз» (рис. 2) [2].



Рисунок 2 – Кресло Leda с картины «Женщина с головой из роз»

Оформление интерьера становится одной из ключевых тем сюрреализма. Он создает новую концепцию оформления пространства жилища. По Фрейду, дом является не уютным убежищем, а средоточием раздражителей и эротических импульсов.

Первые предметы мебели, выполненные под влиянием сюрреализма, были больше похожи на арт-объекты. Они прекрасно передавали суть художественного течения (воздействие на человека, демонстрация удивительного), но имели слабую связь с промышленностью. Позднее, понятие «сюрреалистический дизайн» перестало означать ирреальность, фантастичность и сверхъестественность объектов проектирования. Наоборот, предметы сюрреального дизайна существуют: они материальны, функциональны и осязаемы. Сущность направления стала проявляться в образном решении форм или организации предметно-пространственной среды [3, 4].

Сюрреализм в дизайне обрел определенные принципы и характеристики, которые используются на практике:

- алогичность форм – ножки мебели непропорционально длинные или тонкие;

- одновременное совмещение двух разных образов – стул-часы или зуб-табурет;

- соединение в одном объекте противоположных качеств;

- использование материалов, визуально противоречащих объекту – кружевной стол;

- иллюзии;

- сопоставление несопоставимого;

- метафоры – тающие часы напоминают об ускользающем времени.

Продолжая миссию сюрреалистов 20 века, современные художники тоже создают необыкновенную мебель. Например, дизайнер Джонсон Цанг демонстрирует глубокое понимание особенностей материала и художественной выразительности в своих керамических изделиях. Он

играет с формами, трансформируя твердую поверхность во внезапный всплеск. Композиция «Партнёр на всю жизнь», состоящая из целующихся блюдца и чашки, переосмысляет их символику: «Чашка и блюдце являются лучшими партнёрами, которые только могут быть. Они всегда вместе (рис. 3) [5].



Рисунок 3 – Чашка и блюдце «Партнер на всю жизнь» Д. Цанг, 2009

Хелла Йонгериус считает, что украшения – это важный элемент современного дизайна. Реакция дизайнера на лаконичность в интерьере проявляется в ее работах: например, массивный стол из орехового дерева и эмали, по ножкам которого взбирается лягушка. Животное не только часть мебели, но и главный герой композиции (рис. 5) [5].



Рисунок 4 – Стол «Frog» Хелла Йонгериус, 2009

Ярким представителем сюрреалистического стиля в дизайне является французский архитектор и дизайнер Филипп Старк. Его работы полны иронии, в них прослеживается игра форм, материалов и цветовых решений. Светильники Guns – отражение нашего мира, где звуки выстрелов не замолкают ни на один день. Всё ради денег и амбиций. Филипп Старк решил напомнить об этом на языке дизайна (рис. 5) [5].



Рисунок 5 – Коллекция «Guns», Филипп Старк, 2005

Работы дизайнеров, которые используют принципы сюрреалистического метода, отличаются ироничностью, загадочностью юмором. Художники-конструкторы активно занимаются игрой смыслов, метафоричностью, в какой-то степени метафизичностью. Они соединяют в своих произведениях промышленность и алогичность, пытаясь достичь гармонии парадокса. А объекты дизайна, в свою очередь, пробуждают в нас эмоции, развивают визуальное мышление, приобщают к разному опыту культуры. Создание иллюзий, визуальных метафор в формах предметно-пространственной среды наделяет их таинственным, сакральным смыслом. Сюрреализм раскрыл промышленным дизайнерам новые образные решения и дал возможность устранить всякие ограничения и установленные рамки.

Список использованных источников:

1. Зуева М.М. «Особенности использования сюрреализма в современном декоративно-прикладном искусстве» // Успехи современного

естествознания. – 2012. – № 5. – С. 16-16; Точка доступа: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=30026>

2. Статья «Мебель, которую нам оставил Сальвадор Дали» [электронный ресурс] Точка доступа: <https://dzen.ru/media/id/5b324cb25df72900a9525eb4/mebel-kotoruiu-ostavil-nam-salvodor-dali-5b59ac4255338000a84162ed>

3. Статья «Сюрреализм в дизайне» [электронный ресурс] Точка доступа: <https://www.achuginov.com/сюрреализм-в-дизайне/>

4. Статья «Особенности сюрреалистического метода в дизайне мебели» [электронный ресурс] Точка доступа: <http://matclub.ru/dekor/ornament25.html>

5. Статья «Тенденции дизайна: сюрреализм», AD Magazine [электронный ресурс] Точка доступа: <https://www.admagazine.ru/design/tendencii-dizajna-surrealism>

© Кардеева Л.Д., 2022

УДК 687.016

ПРИНЦИПЫ «СРЕДОВОГО» ПРОЕКТИРОВАНИЯ В КОЛЛЕКЦИЯХ ОДЕЖДЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Карезина П.С., Чулкова Э.Н.

*Новосибирский технологический институт (филиал)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Новосибирск*

Построение концепций в дизайне основывается на трех подходах к проектированию: ценностном, системном, средовом. В отличие от первого варианта, направленного на создание ряда объективных и субъективных ценностей, связанных с образом жизни индивидуума и общества, средовой подход рассматривает предметно-пространственную среду как результат освоения человеком его жизненного окружения.

В современных условиях очень быстро меняются образ и темп жизни, а соответственно и требования, предъявляемые к одежде. Поэтому поиск наиболее актуальных конструктивных и эстетических решений детской одежды ведется с использованием принципов «средового» проектирования. В соответствии с таким подходом одежда проектируется с учетом творческого отношения к продуктам дизайна, культурно-исторического контекста, персональных особенностей потребителей, соавторства с родителями и детьми, разработки сценариев образа жизни человека, а не только создания многочисленных объектов предметного мира.

Важным элементом «средового» подхода является анализ образа жизни и его изменчивости в результате воздействия факторов среды, а основой для составления требований к изделию – портрет потребителя. Конечным потребителем проектируемых изделий является ребенок трех-четырёх лет, но в тоже время покупателем одежды являются родители. Молодые родители в возрасте 20-35 лет ведут активный образ жизни, работают, путешествуют, поэтому для них приоритетным является мобильность гардероба, сочетание любых вещей друг с другом, а также наличие в одежде деталей развлекательной и развивающей функций.

Для ребенка на первое место встает удобство и комфорт, то есть эргономические требования. При проектировании моделей учитываются антропометрические особенности строения тела ребенка, приемы трансформации используются на тех участках, где размерные признаки изменяются наиболее быстро в три-четыре года [1]. Одежда отвечает степени двигательной активности ребенка, наибольшее внимание уделяется конструкции рукава. Важной функцией является защита от неблагоприятных погодных условий, в качестве ткани верха предлагается использовать синтетические материалы, предотвращающие попадание влаги. Подкладочная ткань должна соответствовать гигиеническим требованиям (показатели воздухопроницаемости, гигроскопичности по ТР ТС 007/2011 [2]).

С целью привлечения внимания ребенка и формирования положительных впечатлений от одежды используются элементы развлекательной и развивающей игры, а также принты и яркие элементы. Предлагается использование съемных элементов (на текстильной застежке и застежке молнии) с изображением ярких цифр и букв. Ребенок может самостоятельно менять их местами и пристегивать к карманам, сумкам и наколенникам.

Немаловажными являются эксплуатационные показатели качества (надежность), так как одной из причин покупки новых детских вещей является повышенный износ (целесообразно применение съемных наколенников на брюках из износостойких тканей). Часть изделий в коллекции проектируются из трикотажных материалов, которые не сковывают движения ребенка и позволяют чувствовать себя более комфортно. Построение изделий выполняется на основе базовой конструкции детской одежды с использованием приемов моделирования. Проектируются различные конструкции рукавов, позволяя сохранить свободу движения (рис. 1). Трансформируемые элементы крепятся с помощью застежки-молнии.



Рисунок 1 – Детская коллекция одежды «Magical space».

С эстетической точки зрения детская одежда должна нравиться и ребенку, и родителям. В этом возрасте дети начинают ходить в детский сад, что придает одежде более выраженную социальную функцию.

Форма изделий должна гармонично сочетаться с пропорциями детской фигуры, подчеркивать ее достоинства. В проектируемой коллекции использованы прямые и свободные силуэты, не сковывающие движения и свободно лежащие на фигуре. Актуально использование сочетания различных фактур: гладких металлических, ссылаясь на космическую тематику, и мягких ворсистых, придающих ощущение уюта и комфорта (что соответствует основным модным тенденциям «Nature Verse» A/W 23/24 (поэзия природы) и «Care Culture» A/W 23/24 (культура заботы) по версии WGSN) [3].

Цветовая палитра состоит из оттенков синего, коричневого, но не исключает наличие ярких акцентов.

В результате проведения опроса молодых родителей выявлен повышенный интерес к трансформируемой детской одежде, которая может менять размер, функции и назначение. Такие приемы трансформации, как «отделение-присоединение», «развертывание-свертывание», «перестановка, «вывертывание» позволяют придать новый смысл и вид обычным элементам гардероба [4].

Еще одним аспектом «соавторства» с потребителем является непосредственное обращение к детям, погружение в их картину мира, изучение мышления и желаний.

«Magical space» – коллекция, которая несет в себе загадки и открытия, погружение в детский мир волшебства, где нет ничего невозможного (рис. 1).

Концепция коллекции: «Вокруг нас прекрасный, неизведанный мир, в который нужно лишь заглянуть! Посмотреть чистым, детским взглядом и увидеть то, что не замечает никто!».

Обращение к мировоззрению ребенка, открытость всему новому и вера в чудо – это то, что необходимо каждому в настоящее время. Человек живет в техногенном мире, погружается в свои проблемы, и забывает наслаждаться жизнью. Он перестает чувствовать то, что происходит с ним здесь и сейчас. Основной задачей проектирования коллекции со стороны ценностного подхода является поддержание творческой составляющей личности ребенка, развитие его фантазии, а также вовлечение родителей в мир ребенка. «Магия» воплощается и в трансформации: плащ-невидимка,

который легко исчезает и превращается в игрушку, куртка «как по волшебству» становится жилетом, а капюшон прячется в карман.

В контексте рассматриваемой проблемы дизайна актуально проектирование трансформируемой одежды. В настоящее время предполагается рост интереса покупателя к умной одежде, которую можно использовать в различных ситуациях (тенденция «Design-Wise» S/S 23 (умный дизайн) по версии WGSN) [3]. Использование приемов трансформации позволяет увеличивать размер изделий в процессе роста ребенка, тем самым продлевается срок службы одежды. Это соответствует тенденции экологичного дизайна (уменьшение количества выбрасываемой одежды) и средовому принципу многофункциональности.

Список использованных источников:

1. ГОСТ 17917-86. Фигуры мальчиков типовые. Размерные признаки для проектирования одежды: межгосударственный стандарт: издание официальное: утвержден и введен в действие Постановлением Государственного комитета СССР по стандартам от 26 марта 1986 г. N 693. - М.: Снандартинформ, 2006.- 93 с.

2. ТР ТС 007/2011 Технический регламент Таможенного союза "О безопасности продукции, предназначенной для детей и подростков" (с изменениями на 28 апреля 2017 года): утвержден решением комиссии таможенного союза от 23 сентября 2011г. № 797.-60 с.

3. WGSN. - URL: <https://www.wgsn.com/auth/login> (дата обращения: 27.10.22).

4. Гончарова, С.А. Развитие приемов морфологической трансформации при проектировании одежды для детей: специальность 05.19.04 «Технология швейных изделий»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата технических наук / Гончарова, Светлана Анатольевна – Москва, 2001.

© Карезина П.С., Чулкова Э.Н., 2022

УДК 677.025

КРЕАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Каржаневич В.Д., Пивкина С.И.

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

В современном мире, одежда является способом выражения себя, это простор для внешних образов, которые играют большую роль во внутреннем мире людей. Сама мода не стоит на месте, сейчас нет определённых рамок, как это было раньше, человек стремится выразить себя, выделиться из толпы, одеваться необычно и интересно.

Следовательно, на сегодняшний момент в мире моды очень важны новые творческие пути в проектировании изделий, направленная на создание нового и необычного, то, что заставит человека приобрести вещь, такую на которую обязательно обратят внимание. Целью исследования является рассмотрение методов в практической реализации костюма.

Творческий процесс – сложное явление, однако его можно проанализировать. Под влиянием окружающей среды художника может возникнуть конкретный или обобщенный образ. Идея воплощается в форму, которая должна соответствовать замыслу.

Необходимость использовать разнообразные творческие технологии обусловлена самой природой дизайна, как вида деятельности, совмещение объектов из самых разных видов отраслей. Рассмотрим несколько технологий проектирования костюма.

Один из методов называется методом аналогий [1]. Суть метода заключается в том, что дизайнер проводит аналогии с другой отраслью творчества или объектами живой природы. Аналогами может служить цветовые решения, фактуры различных объектов, архитектура и т.д. С помощью данного метода созданы многие коллекции известных дизайнеров. Одна из ведущих отечественных дизайнеров Е.К. Крутикова создала коллекцию шуб. Она вдохновилась образами бабочек, птиц, насекомых. В её изделиях можно проследить элементы крыльев [4].

Ещё одним интересным направлением в данном методе являются работы детей. Они четко отражают метод аналогии. На первый взгляд детские рисунки сразу привлекают внимание. Так, например, Джейми Ньюберри придумала такую идею, что детские рисунки не просто занимают место на стене, а переносятся на одежду, такая идея приобрела популярность среди родителей.

Если трансформировать или перенести работы, то может по итогу получиться необычное изделие, яркое и оригинальное. Получить такое изделие можно, например, как печатью, вышивкой, так и с помощью различных переплетений. Это вполне интересная технология так как она соответствует современным тенденциям.

Еще одним интересным методом является метод инверсии [2]. Он необычен тем, что элементы изделия располагаются не в стандартном порядке. Это прежде всего отказ от обыденных и традиционных взглядов. При таком методе сам объект стоит рассматривать изнутри, выворачивать его. Примером могут служить такие детали, как вывернутые швы на современных изделиях, карманы, пояса и воротники, находящиеся на необычных местах (рис. 1)



Рисунок 1 – Модели, созданные методом инверсии.

В качестве примера можно привести известного дизайнера Москино. Во многих его коллекциях возникает ирония, он экспериментировал над, казалось бы, устоявшимися тенденциями правил и моды. Именно Москино создал популярную сумку в котором воплотил один доллар через складки сумки, а в качестве застежки была монета. В этом изделии метод инверсии заключается в иронии над тратами на модные вещи.

Одним из интересных методов также является метод трансформации и элементы игры [3]. Данный метод очень актуален в нынешнее время, так как он проявляет иронию к стандартам и стимулирует к поиску новых интересных идей, что в наше время и необходимо. Характерными признаками данного метода являются: театральность, незаконченность. Причем многие дизайнеры специально создают незавершенные вещи, для того чтобы потребитель сам смог создать свой уникальный образ. Также стоит отметить, что метод трансформации – это также изменение одежды из одной формы в другую, что придаёт изделию функциональность. Чаще всего такой метод осуществляется в пределах одной формы. Ярким представителем, которая использовала в своей коллекции метод трансформации является Лидия Сильвестра. В 1976 году она продемонстрировала 100 вариаций одного и того же платья (рис. 2).



Рисунок 2 – Платье-трансформер.

Изделию уже 30 лет, а оно остаётся до сих пор актуальным. История этого платья не менее оригинальна, дизайнер натолкнулась на такую проблему как «жизнь на колесах». Постоянные встречи, различные поездки в страны и желание быть привлекательной вдохновили Лидию Сильвестру создать такое изделие, которое было бы компактным, но при этом его можно было бы носить в нескольких вариациях. Так и было придумано это платье.

Получилось очень функционально, различные вариации всего одного платья вдохновили многих известных дизайнеров.

Таким образом, в данной работе был проведен анализ креативных разработок в производстве костюма. Развитие современных методов связано с изменением моды, новых понятий и потребностями общества.

Поэтому многие дизайнеры на сегодняшний день стремятся находить новые интересные способы в проектировании костюма.

Список использованных источников:

1. Творческие методы в проектировании костюма [электронный ресурс] ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОСТЮМА - Архитектоника объемных форм (ozlib.com)
2. Эвристические методы в дизайне [электронный ресурс] Тема 10. Эвристические методы в дизайне (studopedia.org)
3. Современные методы в проектировании костюма [электронный ресурс] Статья на тему " Современные методы проектирования в дизайне одежды" (infourok.ru)
4. Образно-ассоциативный подход к проектированию костюма [электронный ресурс] Образно-ассоциативный подход к проектированию костюма - Разработка новых моделей школьной формы с показом мод (studbooks.net)

© Каржаневич В.Д., Пивкина С.И., 2022

УДК 745.03

**ЭТНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ КАК АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ**

Касимович А.А., Громова М.В.

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

В данной работе рассмотрим этнический стиль как отражение традиций и культур разных народов, самый красочный, необычный и самобытный стиль в современной моде. Считается, что национальный костюм – это источник вдохновения художников-модельеров, поэтому этнический стиль адаптировался в современной одежде.

Этно-стиль в одежде – это одно из важных и мощных модных направлений, год от года актуальность которого только растет. Народные традиции как продолжение культурного наследия предков складываются по сей день. В связи с этим стиль «этно» никогда не потеряет своей значимости.

Изучая историю этники, приходим к пониманию того, что столь бурное развитие стиля «этно» в начале XX века стало реакцией на социальные и политические перемены в мире и явилось предвестником дальнейших трансформаций на политической карте, появления новых этнокультурных проблем в новом веке. Этнический стиль сформулировал одно из основных направлений поиска компонентов модного языка, которые соответствовали представлениям о наступающей реальности, опережая события, и материализуя предчувствия, и предвосхищая будущее.

Прародителями современного этно-стиля считаются хиппи, чья философия существования не могла уместиться в рамки общепринятых норм. Бесконечная жажда свободы и красоты, плюс индивидуальность и бунтарство – приняли материальную форму и воплотилось в стиль «этно» в середине XX века. В поиске альтернативных ценностей поколение новаторов в далекие 60-е обратило свой взор на многовековую историю древнейших восточных народов, культур Африки, а также Центральной Америки. Они позаимствовали из культурной среды прошлого жизненный уклад, который не был свойственен европейцам. Также хиппи добавили новые яркие краски во многие отрасли материальной культуры людей, в том числе в моду. Они сопротивлялись традиционным нормам, так как смыслом жизни у них считалась естественная человеческая красота, оригинальность и свобода.

Хиппи ввели в обиход свободную одежду из натуральных тканей и материалов, идеально, если изготовленных вручную, видя в этом воплощение гармонии с окружающим миром. Блузы и платья из прозрачной ткани, невесомые шарфики и туники, индийские сари и каша – традиционная одежда тибетских монахов. Обилие орнамента, натуральных материалов, различных оттенков, декора и аксессуаров – черты их стиля. К примеру, хиппи привлекала необычайно яркая палитра цветов восточной одежды, и они начали копировать культурные традиции народов Древнего Востока. Но не только экзотика Востока нашла свое место в субкультуре хиппи, также они черпали идеи в индейской, цыганской и марокканской культуре. «Дети цветов» дали второе рождение цыганским юбкам, индейским мокасинам, марокканским туникам, «фенечкам» из бисера и мексиканским пончо.

Этнический стиль очень актуален и популярен в современной моде. Без одежды в этническом стиле не обходится ни одна модная коллекция или модный показ. Последователи этно-стиля – это креативные личности, они не боятся быть своеобразными, демонстрировать индивидуальность и харизму, оставаться в гармонии с окружающим миром и с самими собой.

Просматривая современные показы коллекций или листая модный журнал, восхищаешься изобретательностью, фантазией и талантом современных дизайнеров. Модели в коллекциях оригинальные, непохожие друг на друга. Используя этнический стиль, дизайнеры воплощают в жизнь традиции разных народов, ведь стиль «этно» предоставляет художнику широчайшую палитру выразительных средств, которые с легкостью подчеркнут особенный вкус владельца. Невероятное количество красок и орнаментов придают любому образу неординарность, самобытность и особый шарм, и это служит прекрасной базой для развития в моде этнической темы.

Французский модельер Ив Сен-Лоран одним из первых дизайнеров современности обратил внимание на этно-стиль в 70-е годы XX века. В то

время у многих возникало некоторое чувство брезгливости к одежде в «простонародном» стиле – ее воспринимали как не очень опрятную, а порой и обветшалую. Однако в опытных руках Ив Сен-Лорана она облагородилась и получила салонный вид. Теперь, богатые клиенты, чье баснословное состояние возбуждало воображение, могли щеголять в необычной, интересной этнической одежде – чтобы казаться настоящими «бунтарями».

Сен-Лоран изобретал необычные костюмы в этно-стиле с ретро-элементами. Вдохновлялся Сен-Лоран и экзотическим Марокко, и шелковым Китаем, и даже крестьянской Россией. Как говорил сам модельер, самой интересной и красивой коллекцией в этническом стиле, была его русская коллекция. Вдохновением послужили проходившие в Европе «Русские сезоны» Сергея Дягилева. «Крестьянские» наряды Сен-Лорана в русском стиле вызывали восхищение.

26 июля 1976 года Ив Сен-Лоран представил свою знаменитую «русскую» коллекцию Opéra-Ballets Russes – «Русские оперы и балеты» – в парижском отеле «Интерконтиненталь» (рис. 1).



Рисунок 1. Ив Сен-Лоран. Коллекция Opéra-Ballets Russes – «Русские оперы и балеты».

Модели прямо-таки выплывали на подиум в образах царевен из русских сказок. Боярские и крестьянские костюмы, сапоги из замши на высоком каблуке, элементы одежды казаков, болеро с золотыми вышивками, шапки с соболиным мехом. Эта коллекция мастера совершенно отличалась от предыдущих, в которых царили сдержанность, элегантность и практичность. Критики писали о коллекции: «Это революция! Это изменит развитие моды во всем мире». Социальных потрясений, конечно же, не случилось, но интерес и даже мода в Европе на все русское существует до сих пор.

В творчестве неординарного Жана-Поля Готье налет «этно» всегда находил свое место. Постоянный интерес к истории разных народов, к диковинному и необычному, к чему-то новому привел к появлению этнических мотивов в его дебютной коллекции. И по сей день они сопровождают его в путешествии по времени. Любимый прием Готье – смешение стилей и деталей костюмов разных стран и народов, а вокруг себя дизайнер вдоволь черпает идеи для создания новых коллекций. Этнические темы были ярко представлены в его коллекциях «Монголы» (рис. 2), «Большое путешествие», «Африканская сага». Модельер считал, что «этника должна стать некой свежей кровью, которая даст новую жизнь всем новым модным направлениям».



Рисунок 2 – Модель из коллекции Жана-Поля Готье «Монголы», 1994 г.

Большое влияние на развитие стиля «этно» оказал влияние японский кутюрье Кензо. Мир моды молниеносно был покорен его нетрадиционным этническим стилем. Традиционное японское кимоно, которое он позаимствовал из национальной одежды своей родины, Кензо комбинировал с восточными элементами, добавлял скандинавские и южноамериканские мотивы. В своих коллекциях он совмещал совершенно новые расцветки, сочетал клетку и ткань в цветочек, в его коллекциях была и индейская бахрама, и испанское болеро, и даже русские меховые шапки. Кензо любил эксперименты, сочетая с этникой – спортивный стиль или классический.

Стиль «этно» в настоящее время прочно закрепился на главных позициях в мире моды. Яркие краски, естественность, свобода – вот его подкупающие черты. Этно-стиль, как бездонный сундук, из которого вы всегда сможете достать желаемое. Главным для дизайнера остается – определить направление: юг или север, запад или восток.

Анализируя изученный материал по стилю «этно», основываясь на модные тенденции, можно сделать вывод, что именно национальная, фольклорная тема вызывает повышенный интерес современных дизайнеров, служит источником вдохновением для создания новых образов и реализации свежих идей. Благодаря близости к природе, истокам, самобытности, свободе, разнообразию, непринужденности, яркости, этно-стиль позволяет в полной мере реализовать творческие способности автора и желание быть неповторимым, неординарным.

Прошло то время, когда дизайнер вдохновлялся красотой народного костюма, даже не погружаясь в культуру данного народа. В настоящее время художник сосредотачивается на глубоком изучении особенностей культуры, которую он использует в качестве творческого источника. Этно-стиль похож на сон под гипнозом с постоянным пробуждением. Он возвращает к начальным рубежам развития цивилизации. Он окутывает словно индийское сари, воодушевляет притягательностью кельтских мотивов, разжигает огонь страсти юбками фламенко и африканскими украшениями. В мире этно-стиля платья кимоно придадут гармоничность, а русская Гжель навсегда оставит след в сердце.

Список использованных источников:

1. Муртазина С. А. Этнический стиль в современной моде: сборник статей. Казань, 2011.

2. Хамматова В. В. Дизайнеры России, США, Японии и Германии XX века: учеб. пособие. Казань: Изд-во КНИТУ, 2013. 112 с.

3. Герасимова Ю.Л., Катаева С.Б. Этнический стиль в моде. Исторический и современный контекст (научная статья). Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии: сб. трудов XIII междунар. науч.-практ. конф. – Омск: ОмГТУ, 2014.

4. Перцова К. Мой Ив Сен-Лоран – М.: Слово/ SLOVO, 2012. – 239 с.

5. Пигулевский, В. Дизайн и культура – Х.: Изд-во «Гуманитарный центр», 2014. – 316 с.

6. Мареева Е. Вещи-легенды: модное наследие Yves Saint-Laurent // MarieClaire, 13 июля 2020, URL: <https://www.marieclaire.ru/moda/veschi-legendyi-modnoe-nasledie-yves-saint-laurent>.

7. Драмашко Т. Так говорили великие кутюрье. О моде, о жизни, о себе. - СПб: Питер, 2014, 128 с.

9. Этнический стиль в истории моды [Электронный ресурс]: <https://www.allwomens.ru/3618-yetnicheskij-stil-Y-istorii-mody.html>

© Касимович А.А., Громова М.В., 2022

Авторский указатель

- А**
Алибекова М.И., 51, 178
- Б**
Базеко В.В., 27
Бесчастнов П.Н., 44
Бондарчук М.М., 236
Бутко Т.В., 16
- В**
Восканян А.Г., 4
Высоцкая А.В., 6
- Г**
Гаврюкова Е.А., 12
Гагарова А.Б., 16
Гасымова Э.А., 19
Герасимов М.М., 24
Герасимук И.Н., 27
Гертель А.С., 32
Гиниятуллин А.М., 37
Гисина Д.К., 41
Гладышева Е.И., 44
Глинко И.М., 47
Глухова Л.С., 51
Голан А.Ю., 54
Гончарова А.К., 58
Гончарова Т.Л., 61
Горелкина Т.Т., 155
Грачев И.С., 65, 68
Григорьева Е.М., 73
Григорьева У.А., 76
Громова М.В., 251
Груздев А.Е., 93
Груздева М.А., 93
Гук А.Е., 78
Гусева А.Ю., 81
Гусова Д.Т., 109
Гутарева А.Ю., 83
Гущина П.Ю., 85
- Д**
Данилина А.А., 89, 93, 97
Демьянова М.В., 99
Джанибекян В.В., 109
Дмитриева А.Р., 102
- Долинская О.В., 105
Донченко А.А., 109
Ду Шанждэ, 113
Дуань Цзэчжун, 115
Дьяченко Ю.С., 118
- Е**
Евсюков О.Е., 121
Егорова А.Ал., 124
Егорова А.Ан., 127
Ежова А.М., 132
Емельянова А.А., 136
Емельянова А.Н., 139
Еремеева А.Ю., 143
Ермакова Я.С., 146
Есипович Д.А., 149
Ефремова К.А., 151
- Ж**
Жгулева Е.В., 58
Живова Л.Я., 155
Житцова А.Ю., 158
- З**
Заболотская Е.А., 24, 155
Загоруйко М.М., 163
Зайцева С.В., 166
Заудина Ю.А., 169
Захарова Е.Д., 173
Зиатдинова Е.Р., 175, 178
Зоткина М.С., 181
Зотова Е.Д., 185
Зубова Я.С., 191
Зусева Е.К., 194
Зусева П.А., 197
Зырина М.А., 225
- И**
Иванова А.А., 200
Иванова Д.К., 203
Иванова Е.Д., 206
Игошина А.В., 209
Исмаилова П.Р., 215
Исупова А.Р., 218
- К**
Казак А.А., 222

Казанцева Д.Ф., 225
Калаева А.Д., 230
Капустина В.О., 233
Карамова А.С., 236
Карасева Е.И., 239
Кардеева Л.Д., 242
Карезина П.С., 245
Каржаневич В.Д., 248
Касимович А.А., 251
Колташова Л.Ю., 175
Котляренко М.Ф., 127
Криволапова Г.А., 149, 194

Л

Леванова Е.А., 78
Лукьянова Е.Л., 27
Лукьянова М.А., 61

М

Майстровская М.Т., 115
Морозова Е.В., 89, 97
Муракаева Т.В., 65
Мухин Д.Ю., 206
Мыскова О.В., 32, 54, 102

Н

Николаева Е.В., 197
Никонов В.В., 233
Новикова Н.В., 68

П

Пивкина С.И., 248
Портнова Т.В., 127, 151, 215
Прохорова Е.А., 151

Р

Рыкова Е.С., 4

С

Сафонов В.В., 132

Т

Тимохович А.Н., 118, 181
Третьякова А.Е., 200
Туболушкина А.Г., 230

Ф

Фирсова Ю.Ю., 81, 175, 178
Фокина А.А., 4
Фомина О.П., 58

Ч

Чернева Ж.Ю., 6, 169
Чулкова Э.Н., 245

Ш

Шушлякова Е.А., 146

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2022»

Часть 2

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 № 231-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

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина