

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

1
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 1

МОСКВА

УДК 378:7(06)

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2022»: сборник материалов Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 294 с.

ISBN 978-5-00181-352-1

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 978-5-00181-352-1 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2022
© Коллектив авторов, 2022

**ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
ДОСТУПНОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ
ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ПРОБЛЕМАМИ
ОПОРНО-ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА**

Абдуллина П.А., Лешуков А.Г.

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

В современном мире доступность различных помещений для людей с ограниченными возможностями является максимально значимым моментом, а также является одним из главных условий обеспечения прав и свобод маломобильного человека. В статье разбираются особенности проектирования доступной городской среды для маломобильных групп населения на примере людей с патологией опорно-двигательного аппарата, а также определяются задачи исследования по изучению и предотвращению данной проблемы в современном мире. Представлены нормативные документы, которые представляют требования для выполнения необходимых сооружений и представлены положительные варианты решения данного вопроса. Согласно государственной нормативной документации [1] доступной городской средой следует называть совокупность систем и услуг, среды обитания или сооружений, при наличии которой они могут быть использованы людьми с обширным спектром возможностей для достижения поставленных целей в определенных условиях пользования. Иными словами, доступная среда включает в себя создание необходимых условий, при которых человек с ограниченными возможностями мог бы безопасно и самостоятельно ориентироваться в городском пространстве.

Одной из особенностей здоровья можно назвать проблемы опорно-двигательного аппарата. Данная патология является последствием врожденного заболевания, каких-либо травм или же проблем в костно-мышечной системе, детского церебрального паралича. Последнее является наиболее распространённой проблемой на сегодняшний момент. Согласно данным Всемирной организации здоровья с детским церебральным параличом (ДЦП) рождается 2-3 ребенка на 1000. Это болезнь, при котором ребенок является ограниченным в движении. Данная проблема не является приобретенной, а формируется в результате проблем в развитии головного мозга до рождения или же сразу после.

Человек, страдающий патологией опорно-двигательной системы, сталкивается с такими трудностями, как ходьба, навигация на открытом воздухе или же использование транспортных средств. В зависимости от

тяжести заболевания, человек может передвигаться самостоятельно и с помощью опорных элементов.

Как и любой маломобильный человек, гражданин, страдающий патологией опорно-двигательного аппарата, сталкивается с проблемами в городской среде, уже выходя из подъезда. Рассматривая входную зону, необходимо учитывать малейшие вещи, которые будут как-то затруднять движение. Например, высота порога во входной зоне должна быть не менее 16 мм, а также не превышать 1,4 см. [2]. Так же, для более облегченного преодоления преграды, порог двери должен быть скругленной формы и напоминать минипандус.

Особо проблемным участком для инвалида-опорника являются лестницы. Согласно своду правил [3], ширина лестничных маршей наружных лестниц на участках сооружений не должна быть менее 1,35 м. Все ступени должны быть одного размера. Иногда, при строительстве того или иного здания одна из ступеней может отличаться по высоте из-за чего вход в здание для маломобильного человека становится непреодолимым. Также ступень в обязательном порядке должна иметь упор в виде подступенки, а достаточно резкие выступающие края могут стать опасностью для людей с проблемами опорно-двигательной системы. Каждый лестничный марш должен быть оснащен поручнем точно так же, как и пандус. Для людей, использующих ходунки, пандус является наиболее выгодным решением, так как он позволяет совершать индивидуальные шаги.

Наиболее важной проблемой для инвалида-опорника является преодоление бордюрного пандуса. Бордюрным пандусом иначе можно назвать съезд с тротуара. Его уклон не должен быть более 8%. Бордюрный пандус является отличным решением для инвалида-колясочника, но данный перепад высот становится преградой для людей с патологией опорно-двигательного аппарата. У таких людей появляется страх потерять равновесие или же просто оступиться. По моему мнению, является необходимым установление поручней по длине бордюрного пандуса. Маломобильному человеку с данной проблемой, за неимением вспомогательного элемента (трость, ходунки), необходима опора не только при спуске с лестниц, но и в случае с различного рода пандусами [4].

С точки зрения использования материалов стоит применять бесшовные прорезиненные покрытия. Они применяются на поверхности пандуса, во входной группе подъезда жилого дома или других помещений, и на лестницах [5]. Использование шовных покрытий, по моему мнению, является опасным для инвалида-опорника, потому как неплотное прилегание швов поверхности может стать преградой и привести к травмам. Также в городской среде возможно разделение пешеходных зон, на примере как это разработано для велосипедистов. Данные зоны следует оборудовать поручнями для спокойного перемещения маломобильного человека.

Зонирование даст человеку с патологией опорно-двигательного аппарата свободу движения, уверенность и спокойствие. Вышеупомянутую территорию, в первую очередь, необходимо разработать в местах близлежащих больниц, поликлиник, аптек, организаций для маломобильных граждан, домов для престарелых и похожего рода интернатов. Все вышеперечисленные участки, а также остановочные комплексы, привокзальные территории и иные другие, где может находиться человек с особенностями здоровья необходимо обеспечить подогревом пешеходных зон. Данное решение снизит риск падений при осадках не только у инвалидов, но и станет приятным бонусом для здоровых людей.

В последнюю очередь хочется отметить проблемные стороны работы светофоров. Задача данного устройства – регулировать движение не только транспорта, но и пешеходов. Чаще всего, мной замечены следующие моменты: временной интервал на дорогах с тремя и более полосами достаточно короткий для перехода даже здорового человека. Собственно, человек с ограниченными возможностями опорно-двигательного аппарата, а также граждане с детьми и пожилые люди не имеют возможности в такой минимальный срок преодолеть препятствие, что в конечном итоге становится преградой и для движения транспорта. Из вышеуказанного следует, что физические особенности здоровья в данной ситуации не учитываются.

Таким образом, следует сделать вывод, что доступность городской среды является одной из главных и объективно сложных проблем, с которой приходится встречаться людям с ограниченными возможностями. Изучение данной проблемы, связанной с патологией опорно-двигательного аппарата, дало нам понять, что правильное применение тех или иных сооружений не всегда и не во всех случаях может служить верным решением. Для отдельных групп маломобильного населения следует уделять больше внимания, а также учитывать всевозможные способы применения доступности в городской среде. Применение современных технологий с учетом всех проблемных моментов является необходимым для людей с ограниченными возможностями здоровья всех категорий. Целью безбарьерной среды, в первую очередь, является обеспечение маломобильным гражданам комфортного пребывания в том или ином месте. Организация доступной, универсальной среды увеличивает притягательность архитектурного объекта для всех граждан и обеспечивает надежность.

Список использованных источников:

1. ГОСТ Р 54937-2018. Рук. указания для разработчиков стандартов, рассм. вопросы созд. доступной среды: нац. стандарт РФ: утвержден и введен в действие Приказом Фед. агентства по тех. регулированию и метрологии от 23 августа 2018 г. n 517-ст : дата введения 2019-06-01 /

Подготовлен Фед. Гос. унитарным предприятием «Всероссийский научно-исследовательский инст. стандартизации оборонной продукции и технологий» (ФГУП «Рособоронстандарт»). – Москва: Стандартинформ, 2019. – 44 с.

2. Михайленко Т.Н. Доступная среда для инвалидов / Т. Н. Михайленко, Е. В. Рыбников. – 3-е изд., доп. и перераб. – Волгоград: РО ООИ РСИ ВАНС «Надежда», 2017. – 235 с.

3. СП 42.13330.2011. Свод правил. Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений: утвержден приказом министерства рег. развития РФ (Минрегион России) от 28 декабря 2010 г. № 820: дата введения 2011-05-20 / Подготовлен к утв. Департаментом архитектуры, строительства и градостроительной политики – Москва: Гипрониздрав, 2011. – 86 с.

4. Опорники. Лекция № 3. – Тверь: Исслед. центр Эксперт, 2019. – URL: <https://nko-expert.ru/trained/lectures/lecture-3.html> (Дата обращения: 10.10.2022). – Режим доступа: ЭБС Expert.ru.

5. Осиновская В.Б. Мероприятия по обеспечению доступа инвалидов : метод. рекомендации по разработке разд. 10 проектной документации / В. Б. Осиновская, О. Г. Соннова. – Москва: 2020. – Ч. 1. Общественные здания и сооружения. – 353 с.

© **Абдуллина П.А., Лешуков А.Г., 2022**

УДК 687.01:677.025(072)

ПРИЕМЫ ТЕКТОНИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СОЗДАНИИ КОСТЮМА

Авдеева Л.С., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А.

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

Данная статья посвящена актуальному вопросу поиска новых форм костюма и процессу их создания. В качестве объекта исследования в работе рассматривается костюм и его форма, предметом исследования являются приемы тектонического формообразования и нетрадиционные материалы, используемые для достижения нужной формы. Таким образом, целью данного исследования является создание костюма инновационной формы на основе тектонических приемов формообразования за счет использования материалов различной жесткости.

Тектоническая структура определяется вариантами комбинирования «несущих» и «несомых» элементов объекта, выражающих специфические связи этих комбинаций с комплексными параметрами объекта.

Соответственно, форма, как объемно-пространственная структурная организация вещи, возникает в результате содержательного преобразования материала, то есть формообразования [2].

Структура большинства текстильных материалов, то есть материалов, получаемых в условиях текстильного производства, представляет собой решетчатую тектоническую систему.

Нетканые материалы (нитепрошивные, тканепрошивные, иглопробивные, полученные методом электрофлокирования и др.) по способу их получения в большинстве своем относятся к каркасным тектоническим системам.

Примером оболочковых тектонических систем материалов для одежды могут служить искусственные кожи, материалы с пленочным покрытием и т.п., в структуре которых полимерные материалы, наносимые на основу, выполняют функцию оболочки с заданными свойствами, например водозащитными, ветростойкими, светоотражающими, сигнальными и др.

К монолитным тектоническим системам в наибольшей степени относятся структуры таких материалов для одежды, как фурнитура (пуговицы, пряжки, кнопки, стразы, пайетки и др.) и элементы каркасных систем костюма.

Каркасные системы организации костюма основываются на внутренних жестких конструкциях, задающих определенную форму костюму и являющихся остовом, на котором держится верхний слой собственно костюма. Каркасные тектонические системы костюма моделируют и деформируют фигуру человека, подчиняют ее заданной форме: зона, корсет, кринолин, вертюгад, панье, турнюр.

Первым корсетом можно считать «зону». Zona (лат.) – повязка, длинная полоса ткани особой выработки, которой женщины в Древнем Риме бинтовали грудь и бедра, чтобы придать телу желаемую стройность.

С помощью каркасных конструкций формы костюма получали возможность развиваться в пространстве во всех направлениях, но в пределах эстетических идеалов и технических возможностей своего времени.

В истории костюма прослеживается эволюция каркасной системы юбок платьев. В средневековье для придания пышности, женщинам приходилось надевать пять-шесть нижних юбок (рис. 1).

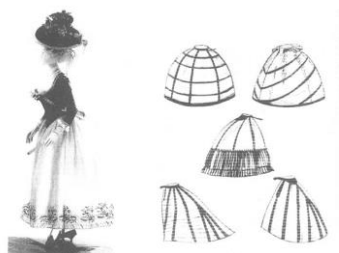


Рисунок 1 – Каркасная система костюма. Кринолины XIX века

Диалог моды и архитектуры достиг своего расцвета в конце XIX – начале XX веков [2].

Архитектор по образованию, один из ключевых дизайнеров 60-х Пако Рабан известен своими экспериментами с нетипичными для моды материалами – бумагой, пластиком и металлом. Вместо ножниц, иголок и ниток он использовал плоскогубцы, отвертки и молотки. Он больше строитель, чем портной. Тем не менее, все эти непластичные материалы, подобно тканям, повторяли линии тела [2].

Одним из источников для создания новой формы в учебной работе послужило здание Метрополь-Парасоль (рис. 2). Это конструкция из бетона и дерева, расположенная на Плаза-де-ла-Энкарнасьон (площадь воплощения, исп. Plaza de la Encarnación) в старом квартале Севильи, Испания. Здание было спроектировано немецким архитектором Юргеном Майером (нем. Jürgen Hermann Mayer), строительство окончено в апреле 2011 года.

Смотря на здание Метрополь-Парасоль в Севилье можно заметить, что его форма полностью построена на полосообразных элементах. 3400 панелей, соединенных между собой несущими узлами в общем количестве 3000 штук. Длина каждой панели – около 16,5 метров. Ширина составляет всего от 68 до 311 миллиметров. Изготовлены на немецкой фабрике в Айхах.

Панели образуют решетку, что придает воздушность конструкции. Кроме того, здание сделано из жесткого материала, но при этом имеет визуально мягкую форму, которая выражается в его плавных изгибах. Деревянные панели скреплялись с помощью стальных прутков, а в качестве армирующей базы использовали специальный клей.



Рисунок 2 – Здание Метрополь-Парасоль в Севилье

Конструкция здания послужила источником для создания формы костюма. Ниже представлен графический ряд разработки вариантов форм костюма (рис. 3).

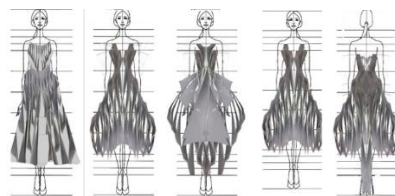


Рисунок 3 – Графический ряд разработки вариантов форм костюма (итоговый эскиз)

При создании формы костюма применялся каркасный метод в сочетании с методом конструктивной взаимосвязи элементов пространства (работающие на сжатие, изгиб, растяжение и т.д.).

В здании Метрополь-Парасоль архитектурная форма имеет устойчивую конструкцию, но при этом, за счет решетчатой формы деревянных панелей, которые пропускают свет, не возникает ощущения громоздкости. Такие же свойства были применены при создании эскиза. Легкость в юбке достигается путем переплетения элементов.

Также при создании эскиза были использованы приемы масштабной гармонизации. Попытка создать размерную систему, была предпринята Ле Корбюзье. Разработанный им «Модульор» – это гармоническая система мер, основанная на антропометрии и законе «золотого сечения». Система связывает исходные параметры: рост человека и его длину с поднятой рукой. Получается масштабная линейка, перенесение которой на пространственную структуру объекта и есть прием непосредственного привнесения человеческого масштаба в изделие. Таким образом, соотношения всех элементов костюма, равны 0,38:0,62.

Выбор материала должен определяться конструктивными и функциональными задачами, а способ формообразования – учитывать природные и технологические свойства материала. Свойства эти выражаются в пластичности или жёсткости, гибкости или хрупкости, лёгкости или тяжести, прозрачности или непрозрачности и т.д.

При работе с итоговым эскизом выбор материала зависел от того, как он будет держать заданную форму, так как главная задача состояла в том, чтобы сохранить объем юбки, при этом необходимо было подобрать легкий по весу материал, чтобы не утяжелять конструкцию, так как она являлась лишь каркасом для костюма и последующие слои могли утяжелить и деформировать юбку.

Для создания формы каркаса юбки по эскизу был выбран пластик ПЭТ. Пластмассы совмещают прочность с легкостью, прозрачность с отсутствием хрупкости [4]. Для того, чтобы скреплять детали из пластика между собой был использован клеевой пистолет, горячий клей плавил пластмассу, за счет чего она превращалась в одно цельное сооружение.

Для декоративных полосообразных элементов была выбрана витражная статическая пленка. Она легко поддавалась скрутке, что было необходимо в данной работе. Крепилась пленка к пластмассовому каркасу при помощи степлера и скрепок.

Таким образом, приемы тектонического формообразования являются неотъемлемой частью при работе с нетрадиционными материалами различной жесткости для создания новых форм костюма.

Список использованных источников:

1. Козлова Т.В. Костюм. Теория художественного проектирования. (При участии Заболотской Е.А. (часть VI), Рыбкиной Е.А. (часть VIII). Учебник для вузов. – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2005
2. Данилова, О.Н. Архитектоника объемных форм: учеб. пособие / О.Н. Данилова, Е.А. Шеромова, А.А. Еремина.

3. Материаловедение швейного производства: Учеб, пособие для студ. учреждений сред. проф. образования. - М.: Изд. центр «Академия»: Мастерство: Высшая школа, 2001 - 240 с. Савостицкий Н. А., Амирова Э.К.

4. Фетисова, Т.С. Проектирование литьевых форм для изготовления пластмассовых изделий: учеб. пособие / Т.С. Фетисова. –Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013. – 102 с.: обл

5. Источник: «Архитектура: Учебник», Т. Г. Маклакова, С. М. Нанасова, В. Г. Шарепенко, А. Е. Балакина. 2004

© Авдеева Л.С., Горелкина Т.Т., Заболотская Е.А., 2022

УДК 7

**ВАЗЫ А.Э. КРОГА И Г.Д. ЗИМИНА:
ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ
ГЛАЗАМИ МАСТЕРОВ СЕВЕРНОГО МОДЕРНА**

Авдеенко М.С.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

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

В отечественном искусствознании уже обращались к рассмотрению проблемы влияния датской Королевской фарфоровой мануфактуры на искусство русских керамистов второй половины XIX века, но не ставился вопрос о путях освоения мастерами северного модерна дальневосточных мотивов, сходстве и различиях их видения датскими и русскими авторами.

Понятие северного модерна в основном связывают с архитектурой, этому явлению посвящены отдельные исследования, в частности, В.Г. Лисовского [1]. При анализе произведений декоративно-прикладного искусства отечественные авторы им почти не пользуются. Представляется, что некая «северная» специфика, тем не менее, вполне может быть выявлена в датском и русском фарфоре рубежа веков.

Искусство Дальнего Востока не было сколько-нибудь хорошо известно в России до XVIII-XIX вв. Оно пришло в нашу страну благодаря дипломатическим экспедициям, а затем и творческим поездкам русских мастеров. В основном привозились гравюры стиля укиё-э, а также предметы декоративно-прикладного искусства (ковры, фарфор, веера, кимоно).

Активнее всего дальневосточные мотивы начали проявляться во второй половине XIX в., в том числе и благодаря мастерам северного модерна. Многие предопределили любовь Марии Фёдоровны, датской принцессы, а затем жены императора Александра III, к датскому фарфору, а также её родственные связи.

С середины 1870-х гг. и до 1917 г. императрице удалось собрать весьма внушительную коллекцию произведений датских и шведских мастеров художественного фарфора [2, с. 4].

Арнольд Эмиль Крог – художественный руководитель Копенгагенской Королевской фарфоровой мануфактуры, был в первых рядах тех, кто в поиске новых художественных форм обратился к искусству Восточной Азии – Китая и Японии. Он создал новый декоративный стиль, Копенгагенский, который в последствии прославил фабрику на весь мир [3, с. 338-339].

Крог привнес в фарфор простоту мотивов, лаконизм форм и монохромную роспись (бело-голубая гамма), которая придавала изображениям особую глубину. Тонкие нюансы холодной гаммы красок, а также открытие красоты диких цветов и трав, пейзажа в целом – вот, что отличает стиль Арнольда Эмиля Крога и мастеров его фабрики.

Вазы мастера, чаще всего, имеют вытянутую каплевидную или шарообразную форму, а также могут расширяться к низу, посередине или к верху. Особенно часто встречаются следующие мотивы: стилизованные изображения земноводных птиц и отдельных цветов, реже рыб и змей, некоторых животных суши (например, летучих мышей), стилизованные пейзажи, водная гладь с кораблями.

Полихромная роспись в его творчестве также присутствует, но цвета он использовал неяркие, природные: охра, серый, коричневый, голубой.

Чаще всего, Крог использует всего два-три цвета, очень редко больше. Эта особенность мастера очень хорошо видна в вазе с изображением орхидеи, 1896 г. (рис. 1). Роспись исполнена в 1897-1922 гг. Фарфор, подглазурная полихромная роспись. 21x20,3 см. Приобретена в антикварном магазине в 1982 г. ГМЗ «Петергоф».



Рисунок 1 – Ваза с изображением орхидеи. 1896 г. А.Э. Крог – автор формы и рисунка росписи.

Шарообразная форма сосуда гармонично сочетается с росписью – белыми цветками орхидеи с жёлтой (охра) серединкой и зеленоватыми листьями. Несмотря на стилизацию, видны прожилки и пятнышки. Превалирует линейное начало, лаконизм. Цветовая гамма, форма вазы и природный мотив – всё дополняет друг друга, образуя единую композицию.

Александр III, будучи почитателем нового датского фарфора, решил внедрить копенгагенский способ декорирования в производство Императорского фарфорового завода и пригласил в Россию мастеров

Датской Королевской фарфоровой мануфактуры [4, с. 48]. Одним из первых их учеников был Григорий Дмитриевич Зимин.

Искусство Г.Д. Зимина практически не изучено, хотя его работы присутствуют в собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, а также в Музее декоративного искусства в Москве.

От датских мастеров он перенял лаконизм форм и росписей, вариант природной цветовой гаммы. Но, в отличие от А.Э. Крога, он считался одним из лучших мастеров подглазурной пейзажной живописи [5]. Григорий Дмитриевич привнёс в роспись фарфора мотив русской деревни и поэтичный образ русского пейзажа, а также изображение природы в различные сезоны и время суток.

Зимин использовал соединение шарообразной и вытянутой формы ваз, а также любил делать сужения после места расширения на вазе. Кроме того, для его работ характерны низкие цилиндрические горла.

Полихромных работ Зимина намного больше, чем монохромных, но цветов он использует, как и Круг, мало, два или три, максимум четыре. Например, в вазе с изображением пейзажа в верхней части тулова, 1913 г. (рис. 2) используется всего лишь три цвета: зелёный, охра и голубой. Но композиция получается цельной, законченной. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 20,1x11x8 см. Государственный Эрмитаж. Поступил в 2002 г. Передан в составе коллекции Музея Фарфорового завода



Рисунок 2 –Ваза с изображением пейзажа в верхней части тулова. Г.Д. Зимин. 1913 г.

Композиция, на наш взгляд, расположена не совсем удачно, в верхней части сосуда, тогда как центральная часть кажется пустой и оттого не совсем законченной. Мастер работает пятном и линией, создаёт силуэт деревьев, хотя, присмотревшись, мы замечаем листву и траву. Сюжет передаётся лаконично, но мы в полной мере воспринимаем данный пейзаж.

Если мы будем сравнивать работы мастеров в монохромной росписи, то А.Э. Крога можно будет назвать преемником дальневосточной традиции.

В работах Китая и Японии характерные мотивы – стилизованные виды природы, разнообразные цветы и птицы, некоторые животные. Также они любят изображать воду, в частности волны. Цветовую гамму китайские и японские мастера предпочитают монохромную, сочетание кобальта и белой поверхности фарфора. Всё это мы можем наблюдать в «Вазе с изображением силуэтов летящих лебедей» А.Э. Крога 1887 г. (рис. 3). Роспись исполнена в 1887-1890 гг. Фарфор, подглазурная монохромная роспись. 19 x 9 см. ГМЗ «Петергоф».



Рисунок 3 –Ваза с изображением силуэтов летящих лебедей. 1887 г. А.Э. Круг – автор формы и рисунка росписи.

Датский мастер лишь немного добавляет живописного начала посредством плавного перехода от синего неба на средней части вазы к белому верху на горлышке. Лаконизм появляется в силуэтности птиц и облаков. Создаётся ощущение, что мы видим отражение в воде или тени на земле.

Подобное можно сказать и о Г.Д. Зимине, хотя он использует не совсем монохромную гамму. Вместо синего цвета в качестве основного он может использовать и коричневый и серый цвета (рис. 4). Фарфор; роспись подглазурная полихромная. 21,1x12,5x9,4 см. Государственный Эрмитаж. Поступил в 2002 г. Передан в составе коллекции Музея Фарфорового завода.



Рисунок 4 –Ваза «Цапли». 1904 г. Г.Д. Зимин.

Как и в китайских образцах, на вазе представлены стилизованные волны, а также летящие земноводные птицы. Так как журавли расположены в верхней части сосуда, композиция вновь кажется острой, не вполне уравновешенной. В середине снова много пустого пространства.

В отличие от Круга, у Зимина птицы менее стилизованы, хотя присутствует принцип трафаретности. Об этом говорит прописанное оперенье и то, что каждое изображение похоже на предыдущее. В волнах мы также видим детализацию, которая создаётся посредством добавления серых полосок. Как и датский мастер, Григорий Дмитриевич делает градацию фона, от коричневого к голубому. Причём присутствует то, что объединяет верхнюю и нижнюю часть. Цвет журавлей не чисто коричневый, как фон, на котором они изображены, а с добавлением серого, также, как и волны – серо-голубые. Серый объединяет два мира, земной и небесный.

Из вышесказанного можно сделать следующий вывод: датские мастера северного модерна полнее восприняли дальневосточную традицию (мотивы и манеру их изображения). В росписях по фарфору русских мастеров, в частности, Г.Д. Зимина, прослеживается больший реализм, в цветах – стремление к более разнообразной градации оттенков, а также

стремление к изменению форм ваз, вызванное, в том числе, и желанием представлять национальные мотивы, русский пейзаж.

Мотивы росписей, а также формы ваз и художественные приёмы, которые использовали А.Э. Крог и Г.Д. Зимин, являются актуальными и сейчас, так как всё больший интерес проявляется к культуре Восточноазиатских стран, таких, как Корея, Япония и Китай.

Список использованных источников:

1. Лисовский В. Г. Северный модерн: национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX – XX вв. Санкт-Петербург: Издательский дом «Коло», 2018. – 516 с.

2. Железнёва Т. В. Фарфор Императорского завода эпохи «Модерн» в коллекции ГМК и «Усадьбы Кусково XVIII в.» // Государственный музей Кусково и «музей-усадьба Кусково». Материалы научной конференции. – М.: А-Тритона, 2010-2011. С. 13–18.

3. Носович Т. Н. Датский фарфор в Петергофе. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – 96 с.

4. Европейский символизм: [сборник] / М-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствоведения, Науч. гр. «Европейский символизм и модерн»; отв. ред. И.Е. Светлов. – СПб.: Алетейа, 2006. – 495 с.

5. Парадные вазы из собрания дворца великого князя Владимира Александровича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://antiqueland.ru/articles/78/>. Дата доступа: (05.10.22).

6. Электронный каталог Государственного Эрмитажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ?fund=38> – Дата доступа: 15.10.22.

© Авдеенко М.С., 2022

УДК 74.01/.09 + 004.921

ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВОДСТВА ИЗДЕЛИЙ ЦИФРОВОЙ МОДЫ ДЛЯ ИНДУСТРИИ ВИДЕОИГР

Агеева А.А.

Научный руководитель Денисов Д.А.

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

Индустрия видеоигр и виртуальной моды не стоит на месте. Последние десять лет дизайнеры со всего мира придумывают новые модели одежды для персонажей, создают индивидуальный стиль игрового мира, демонстрируют характеры героев игр через оформление компьютерных

программ или объектов виртуальной реальности, именуемые – «скины». Они являются предметами цифровой одежды, которые создаются виртуально и распространяются по сети, видеоиграм, виртуальным примерочным.

Цифровая одежда – это предметы гардероба, созданные по 3D-технологиям с использованием компьютерной графики. Такая одежда может быть статичная, объёмная или даже анимированная. Она разрабатывается с помощью цифровых программ, таких как, CLO 3D, Marvelous Designer, VStitcher, DC Suite и т.д. Данные изделия, создаются индивидуально для моделей персонажей определённых игр. Оценивается изделие виртуальной моды исходя из времени, потраченного на продумывание концепции, разработку дизайна, сложность создания декоративных элементов. Цифровая одежда имеет те же физические свойства, что и настоящие предметы гардероба. Они создаются по индивидуальным лекалам персонажей, повторяют текстуру различных видов тканей, одно лишь отличие – они существуют только в цифровой реальности, в видеоигре. Концепт игры напрямую связан с стилем цифровой одежды. Создать предмет одежды для персонажа игры не самая простая задача. Дизайнер должен разбираться во взаимодействии цифровых изделий с окружением, значением в игровом процессе и общей атмосфере игры. Разработчик «скинов» для персонажей изучает сценарий видеоигры и прорабатывает визуальную концепцию всего проекта, то есть создаёт визуальный стиль всех героев.

Индустрия видеоигр отличается от фешен-индустрии полным отсутствием сезонной моды. Каждый гейм-проект отличается своим собственным стилем одежды персонажей. Количество деталей и их проработка в одежде героев зависит от сюжета и жанра конкретной видеоигры. Игры – симуляторы жизни, например, The Sims включают в себя огромное разнообразие выбора как внешних характеристик персонажа, так и предметов виртуального гардероба. А в сетевых играх, например, Overwatch, Dota 2, CS:GO, больший упор делается как раз на внешний вид их героев. Компании разработчики создают основные образы каждому персонажу, к которым в последствии добавляют новые образы и дополнительные «скины», с продажи которых, в последствии получают прибыль. Игроки получают возможность выбора дополнительных внешних атрибутов для их любимых персонажей, так поклонники игры выделяют своего героя, собирая и одевая на свой вкус, а компании зарабатывают на их продаже.

Виртуальная одежда для персонажей индустрии видеоигр создаётся с помощью цифровых технологии трёхмерного проектирования одежды. На данный момент трёхмерным считают любое проектирование изделий на компьютере, которое является генерированием на мониторе изображения одежды по индивидуальным натуральным размерам. Данная технология

проектирования решает вопросы создания виртуальных героев игр, моделей для показов и самой виртуальной одежды.

Можно выделить два типа трёхмерных технологий проектирования одежды. Они зависят от дальнейшего использования изображений.

1. Первый тип – создание виртуальной объёмной формы одежды. Чаще всего на виртуальной фигуре человека. Плоские детали строятся на базе объёмной формы изделия. Виртуальная объёмная форма одежды создана для получения плоских развёрток. Такая технология называется технологией развёрток.

2. Второй тип – объёмная форма итогового изделия не является исходным продуктом. Первым делом по традиционным методам разрабатывается плоское лекало для деталей одежды, с помощью плоскостного конструирования. Осуществляется виртуальная сборка деталей и примеряется на уже готовую виртуальную фигуру человека. Такой процесс можно ассоциировать с примеркой. Поэтому такая технология называется технологией примерок.

У каждой из двух технологий есть свои особенности и сферы применения. В технологии развёрток, можно выделить такие этапы проектирования как первоначальное создание 3D-персонажа, создание линий, разделяющих поверхность манекена и формирование формы изделия, введение параметров и свойств материалов будущих изделий, вывод развёртки каждой детали одежды. Из достоинств технологии развёрток можно выделить, что форма и рельеф деталей меняется от заданных свойств материалов, проектировщику одежды не обязательно обладать знаниями по конструированию одежды, возможность применения различных принтов, как монораппортов, так и раппортов. А недостатками является необходимость добавлять отступы для сшивания деталей, нельзя создавать изделия большого объёма, то есть нет возможности создания складок и вытачек. Этапы проектирования изделий в технологии примерок состоят из проектирования плоских деталей одежды, вбивания в программу исходных данных изделия, определения условий формирования цифрового образа модели одежды, выставления всех видов дополнения изделий: виды швов, фурнитуры, принтов, расположение логотипов и т.д., и последующий вывод законченного изделия из программы. Данная технология трёхмерного проектирования одежды выделяется минимизацией расходов на разработку новых моделей одежды. Это происходит за счёт уменьшения проработок изделий в материале при уточнении дизайнером модели. Также реалистичностью 3D-моделей персонажей форматом, совместимым с любыми программами. Неудобство программы состоит в не точной симуляции реальной текстики одежды, ограниченным выбором видов манекенов, не точным качеством посадки одежды по фигуре персонажа и требованием мощной техники для рендеринга каждой детали виртуальной одежды.

Технологии трёхмерного проектирования – это очень сильный инструмент для дизайна, проектирования и визуализации результатов разработок. Но без знаний базовых основ художественного проектирования, добиться хорошего результата невозможно. Данными программами нельзя заменить дизайнера, конструктора или модельера. Однако они могут стать удобным цифровым инструментом для них. Они помогут ускорить процесс работы, уменьшить расход материалов на проработку вариантов дизайнерского решения изделия и автоматизировать большинство сложных и долгих процессов проектирования.

Главной особенностью производства изделий цифровой моды для индустрии видеоигр можно выделить особую зависимость стилей одежды персонажей от сценария самой игры и биографии персонажей. Дизайнер «скинов» изучает все наработки и материалы игры, просматривает все скетчи и работы художников по персонажам для своей будущей доработки, детализации гардероба и внешности героев. После запуска проекта видеоигры, он может дополняться новыми героями, а также комплектами дополнительной виртуальной одежды к ним. За последние годы многие создатели видеоигр заранее создают план запуска определённых коллекций цифровых изделий к различным праздникам, таким как Хеллоуин или Рождество. Также часто создатели игр выпускают коллаборации с известными брендами одежды или знаменитыми артистами. Выпуск таким проектов это огромный объём работы. Часто компании обращаются за помощью к сторонним командам и студиям. Основной задачей для создателей видеоигр стоит в создании интереса для потребителя. Чем популярнее игра, тем выше потребности у пользователей.

Работа над созданием персонажей и стилем его одежды работают одновременно, чтобы соединить создание виртуальной части проекта с технической. План разработки видеоигры от начала до релиза состоит из определения количества персонажей, их биографии и ролей, создания концепта и подбора референсов, эскизов персонажей и их костюмов, создания первых черновых 3D-моделей. Далее идет процесс детализации и проверки виртуальных изделий техническими художниками. Завершает процесс создания видеоигры риггинг и анимация персонажей. Само создание цифровой одежды состоит из подбора референсов, подробного изучения тематики игры, представления характера персонажа и сборки мудбордов, из которых в последствии рождается стиль одежды героев игры. Главных персонажей отрисовывают более детально и создают для них обширный виртуальный гардероб. Для создания одежды к персонажам видеоигр могут нанять профессионального портного, который изготавливает одежду по эскизам, фотосканирует их на людях в движении. Такой способ создания предметов виртуального гардероба более долгий и трудоёмкий, но позволяет создать более качественные и реалистичные

цифровые предметы одежды. Технические дизайнеры получают готовые виртуальные изделия одежды и тестируют их в игровом пространстве.

За последние годы индустрия видеоигр набирает большую популярность. Всё чаще внутриигровые персонажи обретаю свой фирменный стиль в одежде. На разработку изделий цифровой моды выделяется всё больше бюджета игровых компаний. Пользователи видеоигр стремятся идентифицировать себя в цифровом формате, используя дополнительные цифровые предметы одежды для героев игр. Создатели метавселенной выражают свой талант, создают модные тренды в дизайне изделий цифровой моды для индустрии видеоигр.

Список использованных источников:

1. Джесси Шелл. Геймдизайн. Как создать игру, в которую будут играть все. - М.: Искусство, 2019 573 с
2. Сергей Галёнкин. «Маркетинг игр». - М.: 2019. -325 с.
3. Как через дизайн костюма рассказать историю персонажа // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://dtf.ru/gamedev/703354-kak-cherez-dizayn-kostyuma-rasskazat-istoriyu-personazha> (Дата обращения: 3.11.2022).
4. Как создают одежду в видеоиграх // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://skillbox.ru/media/design/clothes-in-video-games/> (Дата обращения: 2.11.2022).
5. Геймдизайн: что это такое и как ему обучиться // [Электронный ресурс]. URL-адрес: <https://brodude.ru/gejmdizajn-chto-eto-takoe-i-kak-emu-obuchitsya/> (Дата обращения: 4.11.2022).

© Агеева А.А., 2022

УДК 7.045

СИМВОЛИКА СЮНИКСКОЙ ОБЛАСТИ АРМЕНИИ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

Айрапетян М.К., Шамшина Л.М.

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

Проблемы образа и символа всегда были актуальны в различных аспектах культуры и искусства. Сегодня они востребованы и в современном дизайне, где многие решения авторов коллекций основаны на их интуиции [1]. Сюникская область в Армении является для автора исторической родиной, а также темой исследования не только истории возникновения корней, но и возрождения символики данной области (рис. 1).



Рисунок 1 – Мудборд авторской коллекции

Концепция коллекции заключается в возвращении ценного прошлого, которое поможет обеспечить удобное для жизни будущее с использованием креативных технологий.

Символика Сюникской области Армении включает в себя хачкары. Это крест, который завершен элементами с символикой в форме винтообразного круга; в форме цветов; с мотивом винограда.

Форма винтообразного круга представлена в древнем армянском символе – аревахач. Символ представляет собой стилизованный круг в виде солнца с 6-8 лучами. Он также олицетворяет свет, счастье, гармонию, удачу, благополучие, славу, возрождение, вечный ход времени.

Самые старые прототипы аревахача встречаются на многочисленных петроглифах именно Сюникской области. Позднее, в средние века, этот символ стал широко использоваться в архитектуре, миниатюрной живописи и ковроткачестве. После принятия христианства этот знак стал символом вечности небесной жизни.

Мотив цветка жизни стал знаковым символом коллекции, ведь он встречается не только на хачкарах, но и на скульптурах, на рельефах стенах церквей, резьбе по дереву (рис. 2). Также данный символ имеет мифологическое и астрономическое значение, происхождение которого находится также в петроглифах Сюника (Гегамские горы) [3].



Рисунок 2 – Архитектурный фрагмент, город Капан, Сюникская область

Виноградная лоза является основным мотивом в Библейских сценах, где описывается история гостеприимства Авраама (Бытие 18:1-8), которая была расширена за счет включения ангела, который приказал виноградной лозе вырасти из костей теленка, принесенную жертву Авраамом [4].

Также виноград имеет в символике Армении просветительский характер. Изображения винограда использовались монахами и проповедниками для того, чтобы выразить народное стремление к «райскому саду» [5].

Армянские хачкары представляют особый вид искусства – декоративно-архитектурные скульптуры, основанные на древних национальных традициях и отличающиеся разнообразием и богатством форм [2].

Центральный символ любого хачкара – процветший, как бы распустившийся, подобно дереву или цветку, крест – символ новой, вечной жизни. Под крестом высекают круг: круг с водруженным на нем крестом символизирует торжество христианской веры. Над крестом обычно изображают общие для всех христианских конфессий символы четырех евангелистов – орла, льва, быка и ангела.

Кроме символики, главной задачей автора было проанализировать цветовую палитру данной области. Были выявлены такие цвета, как оранжевый, символизирующий медные рудники, а также оттенки холодного серого «старинный каменный воин», напоминающая сам хачкар.

Новые актуальные технологии, использованные в коллекции напрямую связаны с сохранением истории символики. Одним из новых технологий, является внедрение QR-кода в виде вышивки на одежде [6]. Была проанализирована модная индустрия, где можно увидеть, как QR-код стал элементом костюма.

QR-код, напечатанный, либо пришитый к одежде, является прежде всего инновационным способом для предоставления клиентам информации о продуктах и увеличения продаж [7]. Для авторской коллекции внедрение таких технологий является способ привлечения аудитории к истории не только корней, но также истории воплощения коллекции.

Современная промышленность и производство представляет собой коллаборацию перспективных технологий и инноваций. Уже сегодня в нашу жизнь активно врывается технология 3D-печати, используемая в различных отраслях промышленности. В авторской коллекции будет использована вышивка с мотивами виноградной лозы, где часть декора будет напечатана на принтере, имитирующая пряжу. Это придаст дополнительный объем изделиям, а также в сочетании с натуральными волокнами, добавит текстурности поверхностям моделей.

Среди технологических нововведений можно отметить Ruff – это 3D-печатный адаптивный носимый материал, разработанный архитектором Беназом Фарахи и модельером Полин ван Донген. Данный проект показывает, как носимые устройства могут быть наделены адаптивными и динамическими свойствами [8]. Дизайнерами были исследованы различные топологии и модификации поверхностей, чтобы улучшить эстетический вид спиралевидной формы, а также контролировать типы движений, которые эта форма могла допустить вокруг тела [9].

Образы и символы культуры армянского народа становятся все более популярными. Многие дизайнеры за границей имеют армянские корни: в их коллекциях можно встретить возрождение национальной символики, а также элементы национального костюма. Концепция ренессанса вдохновила автора на возрождение исторических корней, ведь в настоящее время важным становится качество материалов, а также дизайн, который объединяет нас с лучшими образцами нашего культурного прошлого. Для

этого выбирается проблема, значимая для автора, взятая из реальной жизни, для решения которой необходимо приложить полученные знания [9]. Используемое в качестве эталона, традиционное искусство становится отправной точкой для новых и более долговечных продуктов.

Список использованных источников:

1. Давыдова В. В. Костюм как феномен культуры.–СПб.:2000 – 152 с.
2. Буткевич Л. М. История орнамента: учебное пособие для вузов. – М.: Владос, 2008. – 267 с.
3. Папазян Э. Армянский национальный костюм. [На арм. яз.]. – Ереван: Изд-во «Тигран Мец», 2002.
4. Ваганян Г. А., Ваганян В. Г. Каменная летопись цивилизации. – Ереван: Нжар, 2006. – 256 с.
5. Токарев С. Этнография народов СССР: Исторические основы быта и культуры. – Изд-во Московского университета, 1958.
6. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. – М.: Наука, 1994.
7. Мышляева О.Б. Реклама моды, как тонкий инструмент социальнокоммуникативного воздействия // Проблемы современного педагогического образования. 2019. №62–4. <https://cyberleninka.ru/article/n/reklama-mody-kak-tonkiy-instrument-sotsialno-kommunikativnogo-vozddeystviya> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. русск., англ.
8. Новоселова А.В., Гетманцева В.В. Анализ способов внедрения аддитивных технологий в швейную промышленность // В сб.: Научные исследования и разработки в области дизайна // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Кострома, 2019. С. 146–149.
9. Курбатова М.А., Белько Т.В. Бионический анализ трехмерных технологий печати в дизайне одежды // Дизайн. Материалы. Технология. – 2016. № 1 (41).
10. Шамшина, Л. М. Метод проекта как технология интерактивного обучения студентов по направлению "дизайн костюма" / Л. М. Шамшина // Бизнес и дизайн ревю. – 2018. – № 2(10). – С. 14. – EDN XOBNZJ.

© Айрапетян М.К., Шамшина Л.М., 2022

РЕСТАВРАЦИЯ ГРАФИКИ В ТЕХНИКЕ ПАСТЕЛИ

Акелькина А.А.

Научный руководитель Третьякова А.Е.

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

«Возрождение» пастельной живописи, которое произошло в конце прошлого – начале нынешнего веков, привело к повышенному вниманию к истории техники и творческому наследию художников-пастелистов и благоприятствовало появлению их работ на современном рынке антиквариата. Атрибуция, консервация и реставрация тесно связаны между собой тем, что ни атрибуция, ни научная реставрация не возможны без исследования техники и стиля произведения. Музейные экспонаты содержат в себе не только изображение и текст, но и информацию о материалах и технологии их изготовления. Как для искусствоведов, так и для реставраторов «следы бытования» произведения очень важны, поскольку они могут многое рассказать о жизни предмета, его владельце и предыдущих методах реставрации.

Главной проблемой становится вопрос сохранности, так как пастельная живопись – хрупкая, менее долговечная из всех графических техник, требующая от реставратора значительного опыта. Использование в составе пастели сыпучих материалов (прессованный порошок пигмента), часто без связующего, изначально закладывает тенденцию к старению любого произведения, выполненного в данной технике, (так как способствует ее неустойчивости к механическому воздействию) и представляет собой сложные физико-химические процессы, которые зависят также и от условий хранения и использования, различных аварий и бедствий. Принцип современной реставрации основан на идеи максимальной корректности и минимальной интервенции. Основная задача – устранить физико-химические повреждения, сохранить подлинность и целостность экспонатов.

Пастель требует очень шероховатой поверхности для того, чтобы красочный слой лучше ложился на подложку. Для основы используют фактурную бумагу или картон, специально грунтованный холст, определенные виды пергамента и замшевой кожи. Натяжение бумаги, холста или пергамента на подрамник предотвращает искажение поверхности. Пастель очень нежная и хрупкая, ей легко рисовать, однако трудно хранить и восстанавливать. С момента своего появления пастель сталкивалась с проблемами предупредительного обращения с ней и ухода. Литература 19 и 20 веков была посвящена закреплению пастели, борьбе с

плесенью и правильному монтированию. Известны различные рецепты фиксаторов и методы закрепления пастели. Однако закреплять пастель не рекомендуется, потому как она теряет, главным образом, качества, определяющие ее воздушность, бархатистость, тональную глубину. Другими словами, если проводить закрепление пастельной живописи, то она уже перестает быть пастелью. Изучая современный зарубежный опыт, получается, что основное внимание экспертов сосредоточено на превентивных мерах, а реставрация проводится в крайнем случае.

В реставрации пастели выделяются общие процессы по восстановлению: дезинфекция, удаление поверхностных загрязнений, художественное восстановление, монтирование и хранение.

В отличие от других графических техник, пастель нельзя обрабатывать водой и химическими реагентами на водной основе, поэтому заражение плесневыми грибами говорит о том, что первым делом нужно провести дезинфекцию. Пастельная живопись, выполненная на бумажной основе и холсте, дезинфицируется в камере парами формальдегида. А пастели на пергаменте – парами тимола.

Довольно часто реставрация пастельных картин обходится удалением поверхностных загрязнений. Безусловно, общую запыленность пастельного слоя удалить нельзя, поскольку частицы пыли смешиваются с частицами пастельного порошка. Что возможно устранить, так это пятна, избыточные слои стороннего пигмента. Пятна, часто встречающиеся на пастельных поверхностях в виде засохшей ваты плесени, следует снимать пинцетом или кончиком кисти. Затеки могут привести к утолщению и потускнению красочного слоя. В таком случае реставратору нужно восстановить пигмент до его первоначальных оптических свойств. Он разрыхляет утолщенный пигмент, немного нажимая на него кончиком растушки или палочки, зачастую острым скальпелем.

При механических действиях (транспортировка) частицы пастели могут передвинуться на соседние части и стать сторонними для этого красочного слоя. Чтобы удалить излишки пигмента, пастель ставят на мольберт и касаются кончиком кисти того пигмента, который хотят убрать. Если же пигмент закрепился, его разрыхляют скальпелем и удаляют. Обратную сторону пастельных картин можно очистить сухим ватным тампоном или смоченным в дистиллированной воде и сильно отжатым. В таком случае пастель натягивают на подрамник и кладут лицом вниз на микалентную бумагу. Важно, чтобы пастель не двигалась по бумаге.

Художественное восстановление пастели предполагает введение новых восстанавливающих пигментов в тех случаях, когда авторский красочный слой поврежден. Повреждения могут быть вызваны размазыванием, стиранием, царапанием и дефектами подложки. Стирание или смазанность пастельного пигмента является обычным явлением, однако восстановить данную область невозможно. Зачастую смазанности

сопровождаются полосами смешанных между собой пигментов и искажают изображение. В некоторых случаях проводится восстановление красочного слоя пастельными мелками или порошком с последующей растушовкой, в зависимости от техники написания пастелью. Потеря красочного слоя может быть вызвана разрывом основы или ее утраты, осыпанием грунта. В данном случае проводится тонировка. Пастельный мелок натирают на бумаге, а полученный порошок наносят на реставрируемое место с помощью растушовки. Если пастельная живопись выполнена на загрунтованном холсте и на нем есть утраты, стараются подобрать грунт, аналогичный авторскому.

Пастель, выполненная на бумаге, картоне или пергаменте следует обрамлять под стекло с подкладками, размеры которых зависят от экспоната (не менее 3 мм). Подкладки покрывают белой бумагой и клеят к стеклу. Пастельные картины, натянутые на подрамники, всегда нужно хранить в вертикальном положении, поскольку в горизонтальном положении грунт по краям подрамника может со временем деформироваться, а стекло может провисать. Для правильного хранения работ в технике пастели очень важно организовать стабильную температуру и влажность, защиту от пыли и механических повреждений, тем более что пыль практически невозможно удалить с поверхности пастели. Главная задача, которая стоит перед музейными специалистами – создать и постоянно поддерживать стабильный микроклимат в хранилищах и выставочных залах (влажность 50-55%, температура 18-20°C). Стабильность имеет решающее значение, поскольку резкие изменения температуры и влажности губительнее, чем постоянные незначительные отклонения от нормы. Работы без окантовок, нуждающиеся в реставрации должны быть «законсервированы» в защитных футлярах из бескислотного картона. Пастельные картины не должны подвергаться воздействию прямых солнечных лучей. Источники искусственного света без УФ-компонента должны располагаться на расстоянии не менее 1 м от поверхности. Пастельная живопись не должна выставляться больше трех месяцев.

Проанализировав имеющуюся информацию о составе пастельных мелков, реставрационных методах работы, фиксации и хранении графики в технике пастели, можно сделать вывод, что пастель является саморазрушающейся, поскольку представляет собой практически чистый пигмент с минимальным добавлением связующих веществ. Никакая фиксация не может улучшить ситуацию, так как она необратимо изменяет внешний вид пастели.

Анализ отечественных и международных методов реставрации привел к выводу, что реставрация пастельных картин, какой бы щадящей она не была, неизбежно изменяет внешний вид произведения. При работе с пастелью повреждается красочный слой, а удаление загрязнений с поверхности также опасно. При тонировании произведения вносятся новые

материалы, а сам процесс необратим. Реставрация не гарантирует, что объект не подвергнется дальнейшему негативному воздействию. По этой причине на первый план выдвигается вопрос сохранения и консервации пастельных картин, с созданием и поддержанием стабильного климата в хранилищах и выставочных залах, а также осуществление консервации.

В настоящий момент графика в технике пастели реставрируется во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени И.Э. Грабаря, в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и Эрмитаже и т.д. Несмотря на множество практики, публикаций на данную тему в России очень мало, а «Методические рекомендации» ВХНРЦ 1995г. остается практически единственным источником знаний по вопросу реставрации графики в технике пастели.

Список использованных источников:

1. Перова Е.Г. Пастельный портрет XVIII века России: История, атрибуция, сохранность, реставрация. – М., 2004. – 23 с.
2. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А., Тихомирова С.П., Хван Л.В. – М.: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995. – 71 с.
3. Перова Е.Г. Фиксация, реставрация и хранение пастелей. – М., 2006. – 144 с.

© Акелькина А.А., 2022

УДК 687.129

ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТИЛЯ КОЛОР-БЛОК В ОДЕЖДЕ МАССОВОГО ПРОИЗВОДСТВА

Алахова С.С., Бодяло Н.Н., Денисюк А.Н.

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

Основой стиля колор-блок (Color Block) является колор-блокинг – искусство объединения в одном образе нескольких цветовых оттенков. Впервые модели женских платьев и другие предметы гардероба в таком стиле были представлены Ив Сен-Лораном в коллекции 1965 года. На создание одежды с яркими комплементарными геометрическими блоками модельера вдохновили произведения художников-абстракционистов. Комбинация контрастных цветовых блоков в одежде была настолько гармоничной и эффектной, что к использованию такого приёма при создании моделей различных видов одежды периодически возвращаются известные модельеры [1, 2].

Стиль колор-блок в последнее время стал фаворитом модных показов. Это довольно смелый и неординарный стиль, который позволяет создавать эффектные образы в различных вариантах. Анализ интернет-источников

позволил установить, что в колор-блокинге есть несколько вариантов сочетания тонов:

создание монохромного комплекта, который предусматривает использование одного базового цвета и двух или трёх дополняющих его оттенков из той же палитры;

комбинирование нескольких выразительных цветов при помощи различных деталей комплекта;

использование одного вида одежды, соединяющего в себе группу контрастных цветов и оттенков, визуально разбивающих изделие на геометрические фрагменты.

Применение любого из этих методов позволяет создать яркий и привлекающий внимание образ на каждый день. На первый взгляд в создании образов колор-блок нет ничего сложного. На самом деле подобный стиль довольно непросто – при несоблюдении некоторых нюансов аутфит вместо яркого и модного может превратиться в безвкусный. Важно правильно комбинировать не только тона, но и сами предметы гардероба. Проведенный анализ моделей-аналогов различных видов одежды, разработанных в стиле колор-блок, позволил разработать рекомендации, учитывая которые можно грамотно разрабатывать коллекции моделей одежды в этом стиле.

1. Модели одежды должны быть простого, минималистичного кроя. Внимание должно быть на цветовых комбинациях, а не на сложном фасоне. Например, если основной вид одежды платье или пальто, то предпочтительно, чтобы это была модель прямого силуэта или силуэта трапеция, юбки могут быть прямыми или расклешёнными.

2. Следует избегать многослойности. Это правило актуально, если изделие пальтового ассортимента – под ним должно быть изделие, сочетающееся с одним из цветов пальто.

3. Не рекомендуется использовать предметы одежды и аксессуары с принтами и декоративными элементами – в центре внимания должны быть яркие цвета, а не рисунки.

4. Аксессуары к одежде должны соответствовать одному из цветов в изделии. Если изделие состоит из трёх тонов, то аксессуар, например, сумка, должен быть одной из этих расцветок.

Для разработки моделей одежды в стиле колор-блок немаловажен и правильный подбор цветовых сочетаний. Чтобы избежать ошибок в колористических решениях, целесообразно воспользоваться цветовым кругом Иттена, который представлен на рис. 1. Он хорошо помогает подбирать гармоничные цветовые комбинации, состоящие из двух, трех, четырех и более цветов.



Рисунок 1 – Цветовой круг Иттена

Круг Иттена разделен на 12 цветовых секторов. Всего содержится 3 основных первичных цвета – это синий, желтый, красный. Именно при их смешивании и получается всё многообразие цветового круга. Следующие цвета цветового круга носят название составные или вторичного порядка, их тоже 3 – это фиолетовый, оранжевый и зелёный. Эти цвета получаются путём смешивания в равном соотношении цветов первого порядка. Благодаря смешиванию цветов первичного и вторичного порядка получают 6 цветов третичного порядка [3].

Существует несколько классических комбинаций цветов, подбираемых с помощью цветового круга Иттена. Внутри каждого круга имеется фигура: линия, треугольники, прямоугольник, квадрат, шестиугольник, вращая фигуру, получают нужную комбинацию сочетания цветов [4].

Установлено, что может быть несколько вариантов комбинирования цветов [5]. Во-первых, контрастные или комплементарные цвета. Для этого используются тона, находящиеся на противоположных сторонах круга Иттена. Образ, созданный с применением этого приема, привлечёт внимание яркостью и создаст позитивный настрой. Во-вторых, классическая триада. Триаду образуют три равноудаленных по цветовому кругу Иттена цвета по принципу равностороннего треугольника. Гармоничность в триаде достигается использованием одного цвета как главного, а два других – для акцентов.

Аналоговая триада – цветовую схему образуют три соседних цвета в двенадцатисекторном цветовом круге. При использовании этой схемы, возможно выбрать один цвет главным, второй – поддерживающим, а третий использовать для акцентирования.

Контрастная триада – вариант комплементарного сочетания цветов, только вместо противоположного цвета используются соседние для него цвета.

Прямоугольная схема – состоит из четырех цветов, каждые два из которых – комплементарные. Эта схема дает самое большое количество вариаций входящих в нее цветов. Чтобы проще было сбалансировать прямоугольную схему, один цвет надо выбрать доминирующим, остальные – вспомогательными.

Квадратная схема – практически повторяет прямоугольную схему, но цвета в ней равноудаленные по кругу. Здесь также стоит выбрать один доминирующий цвет.

Шестиугольная схема сочетания цветов более сложная, но, тем не менее, применяема. В двенадцатисекторный цветовой круг Иттена можно вместо треугольника или квадрата вписать и шестиугольник, который базируется на трёх парах дополнительных цветов.

Ещё один вариант подбора цветов – монохром, когда комбинируются оттенки одной палитры.

С учетом разработанных рекомендаций, на основе анализа моделей-аналогов и направления моды на предстоящий сезон, разработана серия моделей женских демисезонных пальто в стиле колор-блок. Модели разработаны с использованием принципа типового проектирования – на одной базовой конструктивной основе прямого силуэта, втачного покрова. Разнообразие моделей достигается использованием цветовых сочетаний по принципу классической триады. Членения деталей пальто на геометрические фигуры остается неизменным. Технический эскиз модели пальто женского представлен на рис. 2.

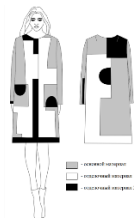


Рисунок 2 – Эскиз модели пальто женского

На основе базовой конструктивной основы разработана модельная конструкция пальто. Чертеж модельной конструкции пальто (перед, спинка и рукав) представлен на рис. 3.

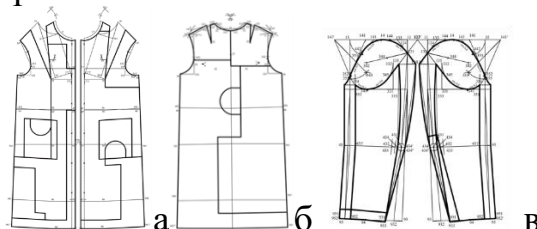


Рисунок 3 – Чертеж модельной конструкции: а) перед женского пальто; б) спинки женского пальто; в) рукава женского пальто

На представленную модель разработана вся техническая документация, необходимая для запуска в массовое производство. Модель и конструкторско-технологическая документация прошли апробацию в промышленных условиях и внедрены в производство предприятия ООО «НейлТекс» г. Брест. Использование отработанной базовой конструктивной основы и разнообразие гармоничного членения основных деталей конструкции, а также сочетания материалов по цветовой гамме с использованием круга Иттена, позволяет разнообразить серию моделей женских пальто.

Список использованных источников:

1. Стиль колор-блок в одежде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://obliqo.ru/stil-kolor-blok-v-odezhde/>. – Дата доступа: 14.09.2022.
2. Стиль колор-блок в одежде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tkaner.com/stil/stil-kolor-blok-v-odezhde/>. – Дата доступа: 14.09.2022.
3. Цветовой круг Иттена для создания гармоничный цветовых сочетаний. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1616597-tsvetovoj-krug-ittena-dlya-sozdaniya-garmonichnyh-tsvetovyh-kombinatsij>. – Дата доступа: 14.09.2022.
4. Круг Иттена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1616597-tsvetovoj-krug-ittena-dlya-sozdaniya-garmonichnyh-tsvetovyh-kombinatsij>. – Дата доступа: 14.09.2022.
5. Сочетания цветов по кругу Иттена. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1616597-tsvetovoj-krug-ittena-dlya-sozdaniya-garmonichnyh-tsvetovyh-kombinatsij>. – Дата доступа: 14.09.2022.

© Алахова С.С., Бодяло Н.Н., Денисюк А.Н., 2022

УДК 75.047

РОЛЬ КОЛОРИТА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ П. ГОГЕНА И Н.К. РЕРИХА

Андропова Н.С.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

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

Одна из важных художественных новаций Поля Гогена – его отношение к цвету. Сами элементы живописного построения, линия и цвет, наделялись им «исходным символическим значением» [2, с. 59].

Полю Гоген отмечал, что «каждый предмет имеет совершенно определённую форму, цвет и четкий контур, цель художника их распознать» [1]. В.А. Крючкова уточняет, что Гоген намеренно очищает палитру от замутненных тонов, стремясь создать звучную колористическую гамму, сокращает глубину, приближая пространственные планы друг к другу [2, с. 59]. Рерих также очень высоко ценил яркость цвета. «...Каждая гамма красок создает какое-то могущественное настроение. Могущество цвета! Люди, имеющие перед собой все могущественные цвета Божественного неба и земли, – они пытаются ослепить себя, лишь бы не допустить давно сужденную им радость» [3, с. 160].

В работах Гогена полинезийского периода цвет выступает как граница между миром европейским, старым, и миром таитяньским, новым и живым, в своей экзотике ярким и чистым. Поэтому так важна для художника интенсивность и правдивость колорита. Например, на картине «Цветы Франции» (рис. 1), написанной в первые годы пребывания художника на Таити, буйство природы выражается через букет, яркие пятна цветов которого стремятся занять все пространство полотна, вытесняя фигуры людей, для которых художник выбирает землистые и синие тона.



Рисунок 1 – П. Гоген. Цветы Франции. 1891 г. Холст, масло. 72 x 92 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Картина «Жена короля» 1896 г. (рис. 2) содержит в себе явную отсылку к Эдуарду Мане и его «Олимпии», а также к ее предшественницам: «Спящей Венере» Джорджоне и «Венере Урбинской» Тициана. Но если, например, Джорджоне ставил перед собой цель создать неразрывный контур миндалевидной фигуры, пряча одну ногу, то Гоген смело выносит одну ногу перед другой, чем повторяет изгиб руки, задавая этим определенную ритмику. Всё в этой картине множится, повторяет друг друга, и колорит призван подчеркнуть это ритмичное движение, идущее по диагонали со склона холма. В.А. Крючкова отмечает, что цвет и линия у Гогена по сравнению с естественными усиливаются, и вместе дают такой эффект, какой не может дать реалистическая живопись [2, с. 59]. Цвета пейзажа в данной картине либо естественны и при этом подчеркнута интенсивны (зелень либо желтизна листвы и травы, коричневый тон древесного ствола, синь моря и т.д.), либо более условны (сиреневый склон холма второго плана). Но никакого высветления и «отуманивания» дальних планов в духе классического пейзажа Нового времени не наблюдается. У Гогена особое представление о пейзаже: это осязаемый рай, рай материальный и земной. Очевидно, что усиление естественных цветов, особое внимание к теплым тонам, вторящим оттенкам охры в оттенках кожи туземцев, вполне соответствует подобному представлению.



Рисунок 2 – П. Гоген. «Жена короля». 1896 г. Холст, масло. 97 × 130 см. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

Судя по письму Н.К. Рериха от 26 августа 1900 года, адресованному Е.И. Шапошниковой, современники упрекали художника за темный тон его ранних картин: «Сегодня написал эскизец вроде как при тебе рисовал; тоже идола, река – все в самых ярких тонах. Думаю написать эту штуку; она должна мне удалась и будет для меня полезна, ибо замолчат все кричавшие, что я не пишу в ярких тонах» [6]. Спустя много лет Рерих вспоминал: «Прежде всего потянуло к краскам... Суждено краскам меняться – пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами» [7].

Обратимся к картинам Н.К. Рериха зрелого периода из московских собраний. На картине «Ладак» 1936 г. (рис. 3) среди скалистых утесов стоят монастыри, стены которых загораются рассветными лучами: желтая и красная темпера выхватывает очертания монастыря и отделяет его от абстрактно-холодных гор. Ещё В. Кандинский отмечал, что «синий – типично небесный цвет. При сильном его углублении развивается элемент покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призывок нечеловеческой печали. Он становится бесконечной углубленностью в состоянии сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть» [4, с. 45].



Рисунок 3 – Н.К. Рерих. Ладак (Ле). 1936. Холст, темпера. 29,4 х 47,1 см. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

Теперь рассмотрим картину «Книга жизни» (рис. 4), которая повествует о назначении человека на земле [5, с. 20]. Первое, что бросается в глаза – огромная разница в теплоте и цветности между передним и дальним планами. Коричневые, теплые тона здесь связываются с жизнью, человеком и животными, расположенными на одной диагонали. В зеленовато-голубых тонах решены склоны гор: они абстрактны и выглядят отвлеченно, безжизненно.



Рисунок 4 – Н. К. Рерих. Книга жизни. 1930-е гг. Холст, темпера. 66,3 х 122,2 см. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

Итак, для Гогена цвет в сочетании с черным абрисом имеют композиционно образующую роль: цветовые пятна, выстраивая гармоничные отношения между собой, укладываются в систему, подчиняющуюся замыслу художника. Абрис (черный, темно-синий, темно-зеленый) человеческих фигур делает их похожими на древние примитивные идола, грубо высеченные из шершавого камня. Абрис природных объектов

же (деревьев, плодов и пр.) делает их более весомыми, материальными. Символичен не тот или иной цвет сам по себе, но необычная яркость, интенсивность цветов «земного рая» Таити. Для Н.К. Рериха же большее значение имеет именно семантика цвета, противоположности теплого и холодного, небесного и земного-землистого, насыщенного и тусклого. Такой подход позволяет художнику выражать идейную составляющую своих произведений через колористические отношения.

Гогеновский человек в пейзажном пространстве становится символом первобытной чистоты, неискаженного сознания. Близость человека к природе принимается как естественная основа его личности. Нечто иное мы видим на картинах Н.К. Рериха: в представлении художника человек выступает связующим звеном между миром материальным, природным, и миром духовным, небесным. Но оба эти художника сходятся в том, чтобы раскрывать связи между человеком и миром через колористический аспект.

Список использованных источников:

1. Гоген П. Ноа-Ноа. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 256 с.
2. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция, Бельгия 1870–1900. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 269 с.
3. Рерих Н.К. Жизнь вечная. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 448 с.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Эксмо-Пресс, 2020. – 160 с.
5. Космические струны в творчестве Николая Рериха / Рихард Рудзитис. – Минск: Звезды Гор, 2009. – 170 с.
6. Рерих Н.К. Из литературного наследия. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 476 с.
7. Отдел рукописей ГТТ, фонд Н.К. Рериха 44/162. Л.1.

© Андропова Н.С., 2022

УДК 7.071.1

ЙЕНИ КИМ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ТВОРЕЦ

Аралушкина А.Д.

Научный руководитель Тестина-Лапшина Е.Н.

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

Йени Ким – корейский бумажный инженер с 10-летним стажем, работающий со множеством глобальных компаний, таких как Shake Shack, LG Electronics, Starbucks и Apple. Лишь малая часть списка её клиентов уже включает в себя знаменитые и дорогие компании. Означает ли это, что Йени Ким имеет настолько гениальный и творческий подход, который отметили

даже такие большие компании, имеющие целые штаты иллюстраторов и дизайнеров? Как обычная корейская девушка дошла до такого уровня в стране с сильным патриархальным строем?

Историю Йени Ким стоит начать с её семьи. Семья же была полной – отец и мать, а также любимая сестра. Ещё совсем маленькой Йени тянуло к творчеству и самовыражению. Однако мать и сестра твердили, что место женщины рядом с мужем и детьми, а не красками с бумагой и карьерным ростом. Они жили как домохозяйки и навязывали свои взгляды молодой девушке. Но Йени никогда не разделяла таких взглядов и стремилась к своим личным целям, чтобы самой решать свои проблемы и не зависеть от своего молодого человека или семейных обязательств. Уже тогда она поняла, как сильно в её родной стране Корею развито движение патриархата, и какими опустошёнными себя чувствуют местные женщины, что постоянно сидят дома в домашних обязанностях без шанса самовыражения. Через какое-то время в своей жизни она вернётся к этой проблеме и предложит творческое решение.

Перенесёмся на несколько лет вперёд – Йени Ким окончила художественную школу, во время обучения получила множество предложений о работе и в итоге попала в хорошее место по своей специальности. Казалось бы, всё сложилось как нельзя лучше, но вскоре Йени получила большой скептицизм в своей работе. Хотя её страсть и самоотверженность способствовали росту и успеху компании, они не способствовали саморазвитию и достижению её собственных жизненных целей. Творчество стало становиться для Йени обычной рутинной и её это сильно испугало. Дальнейший путь молодой девушки определили слова её отца: «Делай карьеру в той области, которая делает тебя самой счастливой. Это должна быть работа, в которой ты хороша; работа, от которой ты не устаешь и которая поможет тебе пережить трудные времена до самого конца». К сожалению, работа в компании не могла дать Йени того счастья и свободы, которой она хотела. Так что девушка сделала смелый шаг, уволилась из компании и с головой погрузилась в мир фриланса.

Йени загорелась желанием создать собственный бренд и развивать его. Но как стать узнаваемым и уникальным? Девушку ожидала череда тяжёлых времён с поиском своего стиля и самовыражения. Изначально Йени занималась своим единственным отточенным навыком – рисованием. Но после нескольких провальных работ, давления со стороны общества из-за её пола, а также сильной творческой конкуренции, у девушки опустились руки. Лишь сильная поддержка семьи и медленное принятие себя помогло Йени преодолеть этот период жизни. Она стала ходить на вдохновляющие лекции, иначе посмотрела на свою цель, взяла бумагу и вместо кисточки в руках кореянки оказался макетный нож.

Бумажный инжиниринг был неизученным видом искусства в Корею 10 лет назад и для Йени Ким это оказался смелый прыжок прямо в

неизвестность. Но девушку уже не волновало происходящее вокруг. Вырезание, склеивание, сгибание и разгибание. Скручивание, разрывание и раскрашивание. Всё это, и даже больше, дарило Ёени удовольствие, спокойствие и способ самовыражения. Кореянка стала передавать в своём искусстве стиль своего современного народа. В её работах присутствуют яркие, но в то же время гармонирующие цвета, которые так любят люди столицы. В некоторых сценках появляются сочетания высокотехнологичной науки и традиционной культуры, которая отражает всю сущность Кореи. Работы Ёени не были особо уникальными или невообразимо сложными, но они источают столько позитива и любви к делу, что сложно пройти мимо. Бумажная еда своими красочными и простыми формами возбуждает аппетит (рис. 1а), а сценки из жизни бумажных человечков вызывают детскую ностальгию (рис. 1б). Ёени не стремится к карьерному росту или коммерческой выгоде, но понимает, что сейчас она нашла своё место в жизни и за него надо будет бороться. Она продолжает работать и экспериментировать в своём творчестве, ценит себя и не боится браться за сложные проекты. Ёени определила, что в её работе очень важна уникальность, свобода и мечтательность. Таким образом, своими медленными, но уверенными шагами она дошла до больших компаний и признания своего творчества.

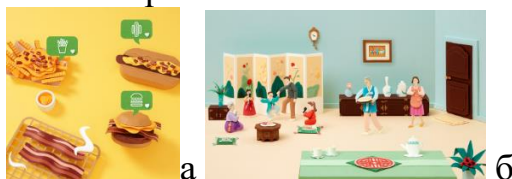


Рисунок 1.

Сейчас Ёени Ким поставила для себя новые цели, среди которых есть как создание красивого пространства для демонстрации результатов проектов, так и запуск бренда, который поможет многим женщинам во всем мире получить возможность лечиться и самовыражаться дома с помощью обычной бумаги. Карьера в бумажном искусстве помогла Ёени обрести душевное спокойствие и стать сильнее за то время, которое она потратила, погрузившись в мир современного искусства. Создание хорошего бренда, который может одновременно приносить людям исцеление и удовольствие, – это её способ поделиться своим опытом с миром.

Мы познакомились с творческой хронологией жизни корейского бумажного инженера Ёени Ким. Можно сказать, что на её творчество сильно повлияло окружение. Как самое близкое, в виде семьи, где появились и первые разногласия и первая поддержка. Так и влияние самой Кореи, где традиции страны, её ритм и отношения окружающих людей оставляют свой отпечаток в творчестве бумажного инженера. Сложно представить работы Ёени без её яркого, немного детского, стиля с интересными ракурсами в оформлении. Но именно так девушка отражает своё окружение в проектах и именно это делает её по-своему уникальной.

Но что, если творчество Йени Ким не так уникально, как могло бы быть? Неповторимый, имеющийся всего в одном экземпляре, единственный в своем роде – всё это описание одного слова «уникальный». Имеем ли мы право дать такое престижное звание для творчества девушке, что делает из бумаги достаточно примитивные работы, не имеющие в себе особой ценности? Они не пестрят невообразимой детальностью, не гиперреалистичны и не созданы в индивидуальной технике. Как тогда Йени стала столь знаменитой и смогла работать с крупными компаниями, имея при себе лишь несколько выделяющийся среди других стиль? Является ли это обесцениванием творчества других знаменитых авторов, что не добились такой популярности?

Для начала стоит отметить, что сами по себе люди уже уникальны. Существует мнение, что уникальным может называться лишь то, что нельзя повторить точь-в-точь. Но даже один и тот же круг художники нарисуют по-разному, и лишь машины создают идеальную, созданную под копирку окружность. Йени Ким не машина. И все окружающие нас люди тоже. Как бы ни старались, другие творцы не смогут повторить или скопировать стиль этой корейской девушки до мельчайших подробностей и ассоциаций. Йени грамотно играет с цветом и формой, творчески подходит к любой теме своего проекта и, что самое главное, вкладывает много эмоций в свои работы. Безусловно, её техника не является слишком сложной или до гениальности продуманной, но её точно можно назвать уникальной. Потому что уникальность творчества обусловлена множеством факторов, которые никогда не смогут повторить друг друга.

Но что же тогда с тем фактом, что многие, более сложные и гениальные авторы, не имеют такой популярности? Давайте сразу вычеркнем из обсуждения гениальных творцов. Почему? Потому что всё гениальное познаётся со временем. Многие авторы признавались таковыми только после смерти или же после определённых событий. Это понятие весьма размыто и во многом признание чьей-либо гениальности зависит от самого автора. В современном мире среди творческих людей стало популярно понятие «уметь продать себя». Правильное представление своего творчества и своих личностных качеств сейчас является одним из главных критериев для дальнейшего развития. Лишь грамотно «продав себя» можно получить хорошего заказчика или место в интересном проекте. Но эта монета имеет две стороны. Своё творчество хорошо могут продать красноречивые, но не особо талантливые в этом деле люди. А неуверенные в себе художники с уникальными стилями остаться в стороне. Так что Йени Ким просто умеет «продавать себя и своё творчество». Этот навык стал настолько важен в наше время, что его даже начинают преподавать в университетах, повышая самооценку студентов и обучая их грамотному оцениванию своих работ.

Ещё одним фактором популярности Йени можно назвать её цель, с которой она продолжает работать. Это не стремление к популярности или удовлетворение собственных амбиций. Йени искренно желает помочь всем женщинам-домохозяйкам найти в себе творческую личность и развивать её с помощью бумажного искусства. Работать с бумагой не сложно, но при этом монотонные и спокойные действия успокаивают и дарят медитативный эффект. Йени верит, что творить может каждый, и не обязательно делать большие и грандиозные проекты, когда можно работать для себя, работать для души. Именно такая искренность в своих желаниях помочь другим движет корейским бумажным инженером. И именно такие цели помогают ей двигаться дальше и самосовершенствоваться.

В завершение можно сказать, что для творческой личности в современном мире очень важно быть уверенным в себе. Наш мир открыт для новых видов искусства и принимает всё больше необычных и уникальных в самовыражении людей. Но для любого продвижения важны социальные и личностные качества. Уникальный стиль приобретается под влиянием множества факторов, но только на своей уникальности далеко не уедешь. Для саморазвития и продвижения по карьерной лестнице очень важно научиться ценить себя и своё творчество. А также показать другим, насколько это всё бесценно.

Список использованных источников:

1. Джо Джирард, Роберт Кейсмор Продай себя дорого - ООО «Попурри», 2015
2. Остин Клеон, Кради как художник - Манн, Иванов и Фербер (МИФ), 2012
3. URL: <https://girlsclub.asia/meet-the-artist/yeni-kim/>

© Аралушкина А.Д., 2022

УДК 745/749

СОВРЕМЕННАЯ ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ СКУЛЬПТУР ИЗ СТЕКЛА: ШЕДЕВРЫ ШАЙНЫ ЛЕЙБ И ДЕЙЛА ЧИХУЛИ

Арапова Д.М., Громова М.В.

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

Стекло – изумительный материал, его хрупкость придает оттенок неповторимости всем творениям мастера, чувство миража, отражения и преображения, не ограничивает фантазии автора.

Студийное стекло – это современное применение стекла в качестве художественного средства для создания скульптур или трехмерных творений. Создаваемые стеклянные объекты нужны для создания

скульптурных либо декоративных элементов. В странах Европы, США, Японии этот процесс студийного творчества начался с конца 1950-х гг. и во второй половине XX века начал бурно развариваться, приобретая характер всеобщего художественного феномена в современной культуре. Принципиально новым моментом стало то, что в искусство стекла XX века приходит художник-профессионал, автор-творец. Наступает эра авторского стекла, ярких креативных личностей, чьи имена связаны с художественными и технологическими открытиями. Прежняя история стеклоделия тоже не была анонимной или безымянной. Но никогда ранее творческий опыт не выходил за рамки канонических представлений о природе материала, не достигал такой свободы выражения, как в XX веке, вполне адекватной характеру формирования нынешнего искусства.

Начиная со второй половины XX века, художественное стекло включается в контекст развития крупных изящных искусств. Поиски идей, авторских приемов утвердили новую роль стекла как средства свободного выражения. Используя уникальное свойство материала – его прозрачность, придающее ему «четвертое измерение», видимость пространства внутри объема, мастера демонстрируют бесконечную палитру техник, приемов. Пересмотр границ привычных жанров привёл стекло на путь свободных, объёмно-пластических решений, на путь использования художественных средств родственных искусств – скульптуры, живописи, керамики.

Авторское стекло, получившее бурное развитие во второй половине XX века, создавалось в мастерских, ателье, на частных камерных производствах. Его появление и развитие во многом объясняется фактом ухода с заводов крупных стекольных фирм художников, избравших вольный тип творчества [1].

Шайна Лейб – стекольный скульптор с 20-летним стажем работы в этой области. Она изучала русскую литературу, профессию стеклодува и играла на фортепиано. Получила степень бакалавра искусств по философии в политехническом государственном университете Калифорнии в Сан-Луис-Обиспо, и степень магистра изящных искусств по стеклу и металлу в Университете Висконсин-Мэдисон.

Шайна работает со многими материалами, в том числе с керамикой, камнем, металлом, фотографией и тканью, при этом стекло остается основным материалом, с которым она работает. Она любит использовать стекло благодаря его возможности выражать движение и благодаря впечатляющим оптическим свойствам, а не из-за его качеств запечатлеть внешний облик иных материалов.

Выросшая на центральном побережье Калифорнии, Лейб связана с водным пространством, что оказало самое большое воздействие на ее творчество. В 2009 году она стала дайвером и фотографом под водой, развивая страсть к глубоководному и ночному дайвингу. Океан всегда был

для нее источником вдохновения и загадок, и цель всей жизни – погрузиться во все моря Земли.

Ее удивительные стеклянные заросли походят на чудный коралловый риф. При этом всякая стеклянная «травинка» имеет свою индивидуальность, общаясь с соседями при помощи преломленных лучей света. Каждая из этих невероятных скульптур изменяет свой облик в зависимости от того, с какого ракурса на неё посмотреть.

Стекло, при всей своей хрупкости и красоте, представляет собой весьма сложный в работе материал. Работа с ним требует огромных усилий, внимания, а еще знания массы технических данных этого материала. На создание лишь малой части подобной композиции может уйти больше месяца кропотливой работы (рис. 1).



Рисунок 1 – Шайна Лейб, композиция.

Процесс создания скульптуры таков: сначала подготавливаются длинные, узкие «стебли», которые могут достигать 20 метров в длину. Для маленьких работ может хватить и десятка подобных трубок, а громоздкие композиции могут потребовать до 200 штук. Далее получившиеся стебли из стекла делятся на части нужной длины. Количество таких кусочков может варьироваться от пары сотен до нескольких десятков тысяч. Затем каждому стеклянному «кораллу» или «травинке» нужно придать требуемую форму и установить в нужном месте. Для этого стекло необходимо снова разогреть.

Характер движения отображается в названиях скульптур: Обход, Статика, Коагуляция, Поток. Ритм и динамика этих движений абсолютно разные, и это сразу же видит зритель.

Работая над созданием скульптуры, Шайна использует неповторимые свойства стекла. Ее стеклянные стебельки обладают особой выразительностью. Формы, которые она им придает, выглядят полностью ожившими. Под рукой скульптора из невообразимого беспорядка форм, цветов и световых лучей возникают отчетливые и в то же время пластичные композиции.

Ещё один художник – Дейл Чихули, талантливый стеклодув, автор поразительных изваяний из многокрасочного стекла, радуется своим шедеврами. Выставки по всему миру, музеи и галереи, инсталляции и авторские арт-проекты, все это выглядит таким необыкновенным, что кажется, словно автор создает сказку. Хрупкую, изящную, стеклянную.

Этого чародея с его стеклянными фантастичными мирами знают во всем мире: никто другой не славится подобной фактурностью и сложностью композиций, работой с цветом и разнообразием форм замысловатых скульптур. Они напоминают морские раковины, листья и лепестки

причудливых заморских растений, сюрреалистические люстры и другие объекты, не поддающиеся однозначному описанию. Кажется, что автор намеренно нарушает существующие нормы и правила, регулирующие подобного рода творчество. Но его результат стоит труда, о чем свидетельствуют слава, уважение и популярность, которыми он буквально окутан со всех сторон, причем уже в течение многих лет.

Огромные, высотой до нескольких метров, стеклянные изваяния этого автора могут быть как одиночными, так и многослойными, состоящими из большого количества элементов, укрепленных на одном железном каркасе. Дивные люстры с лепестками-«тентаклями», замысловатые цветки и прочие растения нуждаются в особом внимании к себе, и не только на стадии выдувания, но и во время сборки. Так, некоторые из масштабных инсталляций Дейла Чихули, состоящие из множества таких многослойных работ, требуют около месяца на подготовку, но зато, когда все выстроено, собрано и готово, от стеклянных шедевров талантливого маэстро глаз не оторвать (рис. 2).



Рисунок 2 – Дейл Чихули, «Стеклянный сад».

Скульптуры из стекла продолжают доказывать, каким уникальным материалом является стекло, – материалом, передающим мягкость форм, изящество и податливость линий, настроение и идею художника.

Список использованных источников:

1. Казакова Л. В. Диссертация на тему «Художественное стекло XX в.: Основные тенденции, ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения», 2000.

2. Говорова М.Е., Смирнова М.А. Проблема сохранения и возрождения традиционных народных ремёсел и промыслов в наши дни // пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн. Коллективная монография. – Уфа, 2018. – с. 48-61.

© Арапова Д.М., Громова М.В., 2022

СТИЛЬ «БОТАНИКА» КАК ТРЕНД В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Арапова Д.М., Куликова М.К.

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

Ботаника – тренд декоративно-прикладного искусства, который часто используется известными брендами, применяется дизайнерами, он не только присутствует на страницах глянцевого журналов, но также находит и свое практическое применение в различных сферах жизнедеятельности людей.

Тренд проявляет себя очень ярко, растительные узоры в декоративно-прикладном творчестве присутствуют повсюду: при оформлении интерьеров, в одежде, на выставках, в быту.

Предметы с изображением различных видов трав, цветов, растений способны очень гармонично вписаться в любой современный интерьер, причем помимо эстетической, они несут еще познавательную и практическую функцию. Пример представлен на рис. 1.



Рисунок 1 – Шкатулки, выполненные в технике «Декупаж». Фотография личной коллекции

Ботаническая иллюстрация зародилась тысячи лет назад. Древнегреческий врач Кратевас в I веке до нашей эры впервые объединил текстовые описания лекарственных растений с их изображениями. Его идея нашла своих последователей, и в дальнейшем иллюстрации становились неотъемлемой частью естественных наук и научных трудов по медицине. Поэтому «родителями» ботанической иллюстрации можно считать ученых и врачей прошлого. Самые первые рисунки были выполнены на папирусе и пергаменте, позже на бумаге. В Средние века, с развитием книгопечатания, рисунки начали тиражировать в технике гравюры, а затем раскрашивать вручную.

Самым популярным мотивом в живописи по фарфору были и остаются цветочные композиции. Цветы – это незаменимый и неисчерпаемый источник вдохновения для художников – керамистов. Цветы еще со времен античности считались чудесным божественным даром, неразрывно связывались с плодородием и щедростью Земли [1, с. 70].

С давних времён и по настоящее время предметы декоративно-прикладного искусства в стиле «ботаника» помогают видеть и понимать прекрасное в окружающей нас природе, способствуют формированию у окружающих художественного вкуса, прививают любовь к творчеству и искусству.

В истории человечества жизнь всегда была и остается очень разнообразной и многосторонней, но когда речь заходит о красоте, то, в первую очередь, речь идёт о природе. Тема природы вызывает у человека сильные душевные переживания, каждый миг природы яркий и неповторимый. Сама тема природы очень дорога и близка людям. Декоративно-прикладное искусство – неотъемлемая часть культуры любой страны. Используя стиль «ботаника» при создании предметов декоративно-прикладного искусства, авторы стараются передать всю красоту природы, запечатлевая разнообразные растительные мотивы. Эмоциональность и поэтическая образность такого искусства близки, понятны и дороги всем людям.

Изделия с использованием растительных мотивов помогают с ранних лет воспитывать у детей бережное отношение к природе. Изделия народных умельцев помогают понять и почувствовать, что человек – это неотъемлемая часть природы.

Природа и человек очень тесно связаны. С давних времен природу писали художники и воспевали поэты и сочиняли музыку композиторы, они сумели сохранить всю ее красоту на долгие века. И теперь можно продолжить их путь и также ярко показать всю красоту природы, декорируя уже современные предметы изображениями различных растений, цветочными композициями, разнообразными растительными мотивами. Такое разработанное творческое изделие уникально и неповторимо, каждая работа воспринимается и как самостоятельное целостное произведение искусства, и как дополнительное, поэтому такие предметы очень востребованы и актуальны в современном мире. Любые рукотворные изделия народных мастеров расцениваются как носители художественной культуры.

Одним из направлений, в котором может использоваться стиль «ботаника», является искусство вышивки. Ранее вышивка использовалась в основном как оберег, в современном мире ее значение преимущественно декоративное. Вышивка делает помещение «домашним», создавая уют. Данная коллекция с использованием двух техник, описанных выше, способна сделать любой образ в одежде очень стильным, ярким, милым или изысканным, что представлено на рис. 2.



Рисунок 2 – Декорирование кокошников смешанными техниками. Фотография из личного архива автора.

Вышитая или изготовленная своими руками декоративная картина в стиле «ботаника» с цветочными или растительными композициями и орнаментами, в сочетании с оформлением багетной рамой, придаст помещению классический вид, а если хочется видеть помещение в стиле лофт, то можно поместить картину в простую деревянную раму, неокрашенную или окрашенную вручную в цвет нужной гаммы; если делать раму из проволоки, то это придаст индустриальный образ интерьеру. При оформлении помещения в стиле минимализма допускается просто натянуть картину-вышивку с растительным мотивом на деревянную или железную основу. Организовать пространство в интерьере в стиле прованс можно при помощи картины с рамкой светлых тонов, при этом рамка также может быть вышитой, обрамляя собой картину.

Пожалуй, тренд «ботаника» – это то направление, которое не теряет своей актуальности во все времена, и предметы декоративно-прикладного искусства, выполненные в данном стиле, всегда найдут место в любом интерьере.

Декоративность, выразительность цвета, узорчатость рисунка, многообразие фактур, применяемых в работе материалов – это особенности изготовления произведений народного прикладного искусства в стиле «ботаника». В декоративных предметах народного искусства с использованием растительных мотивов все вызывает чувство восторга и визуального удовлетворения. Образы растений изображаются на тканях, предметах, в росписях, на предметах керамики. Узорчатый и витиеватый растительный орнамент на керамике добавляет объемной форме глиняного изделия изысканность и красоту.

Неповторимый тренд «ботаника» способствует созданию уникальных вещей, так как при изготовлении предметов декоративно-прикладного творчества используются различные средства: сам материал, из которого делается предмет, форма предмета, из которого он выполнен, рисунок и орнамент, цветовая гамма. Для изготовления изделий декоративно-прикладного искусства в стиле «ботаника» сама природа как будто предоставляет свои материалы мастерам: дерево, глину, кость, шерсть, растения и цветы, обрабатывая которые получают произведения искусства. Стиль «ботаника» позволяет показать природную красоту материала, получить замечательный декоративный эффект, при этом зачастую применяя технически несложные приемы декорирования.

Растительные орнаменты, используемые мастерами для росписи игрушек, посуды, тканей, шкатулок, различных деревянных изделий включают в себя цветы, ягоды, листья – всё это встречается в лесу, в поле. Внося в интерьер предметы, оформленные в стиле «ботаника», мы окружаем себя природой даже в городских условиях жизни.

Декорирование предметов с изображением растительных мотивов воспитывает чуткое отношение к прекрасному, оно так плотно входит в ежедневную жизнь и культуру людей, что благотворно влияет на формирование человека и его будущего. Предметы декоративно-прикладного искусства, созданные мастерами в стиле «ботаника», всегда отражают любовь к природе, развивают умение видеть красоту и понимать окружающий мир.

Список использованных источников:

1. Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 16, апрель 2004, – с. 63-81.

© Арапова Д.М., Куликова М.К., 2022

УДК 746.346

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
АНГЛИЙСКОЙ ЗОЛОТОЙ ВЫШИВКИ
С ДРЕВНЕРУССКОЙ ЗОЛОТОЙ ВЫШИВКОЙ**

Артемьева Ю.В.

Научный руководитель Лебедева А.Ю.

*Образовательное частное учреждение высшего образования
«Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет», Москва*

Техники вышивкой золотыми нитками занимает особое место в истории вышивки и в настоящее время остается одним из самых трудоемких техник.

В литературных источниках используют два термина определения техники вышивки золотыми нитками – золотая вышивка и золотная вышивка. В иностранной литературе употребляется термин «goldwork». При переводе на русский язык зачастую допускается ошибка трактования, и данный термин переводят как «золотная вышивка». Золотая и золотная техники вышивки, несмотря на то что объединены несколькими особенностями, обусловленных фактурой используемых в работе нитей и историей возникновения, являются различными. Поэтому имеет место быть тому, что при переводе термина «goldwork» необходимо применять аббревиатуру «золотая вышивка». К сожалению, отдельного термина для перевода термина «золотная вышивка» с иностранных источников на русский язык не существует, поэтому необходимо обращать внимание на смысловой контекст описания техники в тексте. При переводе термина

«золотая вышивка» с русского языка на иностранный будет использоваться тот же термин – «goldwork», но в данном случае целесообразно делать дополнительное уточнение «Old Russian goldwork».

В данной статье проведен общий сравнительный анализ двух техник вышивки, которые являются старейшими видами – английская золотая вышивка и древнерусская золотная вышивка – не углубляясь подробно в специфику каждой техники. Рассмотрим принципы выполнения, материалы и сферы применения данных техник в настоящее время.

Принцип выполнения. Золотая и золотная вышивки имеют общий принцип техники исполнения. Золотая нить укладывается на лицевой стороне ткани и закрепляется шелковой нитью (либо в цвет металла, либо контрастной) при помощи различных швов-прикрепов, которые образуют геометрический узор. Так же в этих техниках используется вышивка «по карте» или настилу.

Различие этих техник заключается в наличии разнообразия геометрических узоров, которые выкладываются с помощью золотых или серебряных ниток. В золотой вышивке отсутствует большинство вариантов прикрепов, которые применяются в древнерусской золотной вышивке. Более того, названия общих прикрепов не совпадают. Поэтому при переводе с русского на иностранный язык возникает необходимость искать аналогию в других техниках вышивки для описания принципа исполнения прикрепа (узора). Так же из-за отсутствия вариантов прикрепов, в золотой вышивке чаще применяют вышивку золотыми нитками по форме (рис. 1).



Рисунок 1 – Фрагменты золотой и золотной вышивок

Материалы и инструменты. В использовании материалов в двух рассматриваемых техниках есть общее и различия. В связи с тем, что золотая вышивка не придерживается строго установленных канонов, в ней присутствует широта использования разных материалов. В отличие от древнерусской золотной вышивки, в английской активно применяются в вышивке ленты, кожа, кружево.

Металлизированные золотые и серебряные нитки, тунцал, канитель разной жесткости, паетки, бисер, жемчуг, шнуры, фактурные ткани являются общей составляющей в материалах.

Основным различием можно назвать способ сочетания этих материалов, что создает визуальные отличия этих техник друг от друга, создавая разные фактуры в проектах (рис. 2).



Рисунок 2 – проект вышивки Hannah Mansfield, Святитель Тихон. Покров, нач. XXI века, мастерская Донского монастыря, Москва

Что касается инструментов, то применимы шильце и витейки в обоих вариантах вышивок. В иностранной литературе шильце называют «stiletto», «mellore» или «owl». В золотой технике прикрепные нитки не вожат (натирают воском).

Сфера применения. Несмотря на традиционность обеих техник, английскую золотую вышивку можно назвать более свободной вышивкой, в отличие от древнерусской золотной, которая имеет глубокий сакральный характер.

Современные художники и мировые дизайнеры применяют золотую вышивку как в создании отдельных картин, так и целых коллекций одежды и аксессуаров.

Alexander McQueen, Dolce&Gabbana, Versace, Sciaparelli среди прочих, включают в свои коллекции эффекты золотого шитья (рис. 3).

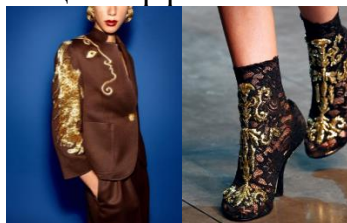


Рисунок 3 – Фрагменты коллекций дизайнеров Sciaparelli и Dolce&Gabbana

Благодаря инновациям в производстве ювелиры так же получили возможность использовать техники золотой вышивки в своих коллекциях. Например, производитель часов Hublot начал использовать покрытые золотом нити Емра для украшения своих часов (рис. 4). История успеха началась более двух лет назад с использования золотой пряденой нити. Золотая нить для этого изготовлена в соответствии с патентом Емра в Tersuisse Multifils SA в Эмменбрюке.



Рисунок 4 – Часы «Big Band Broderie», Hublot

Компания Емра провела более десяти лет фундаментальных исследований, чтобы разработать золотую нить, которая была бы такой же гладкой, как обычные текстильные волокна, и в то же время стойкой к истиранию. Новые золотые волокна от Емра выдерживают до шести часов стирки в стиральной машине при температуре 80°C.

Тот факт, что золотая нить настолько прочна, объясняется производственным процессом, разработанным в Емра, на установке для нанесения вакуумного покрытия, содержащей волокна для нанесения золота в 24 карата.

Золотная вышивка применяется в основном в церковной сфере – вышивка храмового убранства и облачение священнослужителей (рис. 5). Это искусство можно назвать элитарным в сравнении с золотой вышивкой. Во-первых, древнерусская золотная вышивка посвящена Богу, опираясь на канон и традицию. В ней присутствует стремление выразить невыразимое и незапечатлеваемое. Во-вторых, опираясь на сущность золотной вышивки, используются дорогие ткани и драгоценные материалы. В-третьих, это трудоёмкость и сложность. Крупные работы в области церковного шитья выполняются соборно, силами нескольких мастериц, каждая из которых выполняет отдельный фрагмент работы. Затем все фрагменты собираются вместе. И в-четвертых, древнерусская золотная вышивка не только ремесло, но и особый род церковного искусства, требующий от специалиста хорошей искусствоведческой и богословской подготовки. Вышивальщица должна владеть не только технологическими ремесленными навыками золотного шитья, но также понимать место вещи в храме, богослужении, исходя из его внутреннего, сакрального смысла.



Рисунок 5 – Вынос плащаницы, Казанский кафедральный собор, Альметьевск

В заключение статьи следует отметить, что золотая вышивка и древнерусская золотная вышивка, имеющие общие традиции и историю, в процессе своего развития приобрели индивидуальные отличительные особенности, а также сферу применения техник.

Список использованных источников:

1. A golden era for «fashionistas» [Электронный ресурс] URL: <https://londonembroideryschool.com/2015/12/04/the-history-of-goldwork/> (дата обращения 26.10.2022)
2. Золотное шитье и русские золотошвейки [Электронный ресурс] URL: <https://selyanka1.livejournal.com/352167.html> (дата обращения 26.10.2022)
3. Hannah Mansfield Returns [Электронный ресурс] URL: <https://www.mrxstitch.com/hannah-mansfield-2/> (дата обращения 26.10.2022)
4. Православная церковная вышивка [Электронный ресурс] URL: <https://xn----jtbhavgci6f.xn--p1ai/post-4623> (дата обращения 28.10.2022)

5. В великий Пяток епископ Мефодий совершил вечерню с выносом Плащаницы [Электронный ресурс] URL: <http://almet-eparhia.info/v-velikij-pyatok-episkop-mefodij-sovershil-vechernyu-s-vynosom-plashhanicy-v-kafedralnom-sobore-almetevska/> (дата обращения 26.10.2022)

© Артемьева Ю.В., 2022

УДК 7.013

РАЗРАБОТКА АРХИТЕКТОНИЧНОЙ ФОРМЫ КОСТЮМА С УЧЕТОМ ОБРАЗА НОСИТЕЛЯ

Архипова А.Я., Заболотская Е.А.

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

Данная статья посвящена особенностям создания съемного элемента костюма с учетом заданного образа носителя. Объектом исследования является архитектурная форма костюма, предметом же выступает использование средств гармонизации формы костюма при создании его макета.

Актуальность работы обусловлена тем, что в начале учебного процесса обучающиеся сталкиваются с трудностями при проектировании формы костюма, которая будет отвечать заданным требованиям: нужному образу, зрительному равновесию и гармонии формы в целом. С помощью использования средств гармонизации возможно и целесообразно найти оптимальное решение как для проектирования эскиза архитектурной формы костюма, так и для создания ее макета.

Целью данного исследования являлась разработка съемного архитектурного элемента костюма на основе выбора средств гармонизации формы под определенный образ носителя. В задачи исследования входили следующие этапы работы:

изучение терминологии проектирования объемных объектов дизайна для понимания последовательности работы;

разработка графического эскиза съемного элемента архитектурной формы костюма;

выбор техники исполнения макета в материале;

изучение средств гармонизации формы костюма и применение их при создании макета.

Техническое задание дисциплины «Архитектоника объемных структур» состояло в создании съемного макета костюма на основе «элегантного» образа носителя. Для осмысления технического задания в предпроектной ситуации были обозначены основные базовые понятия архитектурной архитектуры.

Сам термин архитектоника обозначает строение художественного произведения, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов [1]. В рамках проектирования костюма этот термин выражает качество формы, определяемое отражением на её поверхности внутренней конструкции. Тектоника костюма – это художественное выражение в форме работы материала и конструкции, обусловленное функциональным назначением костюма [1]. Формообразованием в костюме называется способ, технология создания костюма. В процессе формирования изделия создаются его функциональные, конструктивные, пространственно-пластические, технологические структуры [2].

Создание любой формы костюма начинается с макета – условного изображения предмета, дающего представление о его формах, пропорциях, функциях [1]. Для его изготовления были рассмотрены разные материалы: фетр, фоамиран, пластик, бумага. После проведенных практических упражнений, была выбрана бумага. Её можно назвать «вечным материалом» с широкопрофильным использованием. Она сочетает в себе мягкость и жёсткость, легко поддаётся деформации, отлично держит форму. Для создания макета съемного элемента костюма (манишки) под элегантный образ идеально подошла мелованная бумага, обладающая большей плотностью, чем обычная бумага, а также красивым блеском и пластическим подобием с текстильными структурами. Такой материал – лучший вариант для начинающих обучение дизайнерской деятельности, поскольку прост в использовании, предполагает свободу фантазии без учета технологии пошива и особенностей конструирования.

Таким образом, в качестве материала для макета выбор был сделан в пользу бумаги. Бумагопластика – это моделирование художественных композиций и объёмных структур из бумаги. Видами бумагопластики являются оригами, квиллинг, аппликация, перфорация, конструкции из полос, модульная бумагопластика, которая и была выбрана для изготовления макета. С помощью модульной бумагопластики можно создать формы, максимально приближенные к природным (в данном случае форма цветка). Эта техника близка к ювелирному искусству; она позволяет создавать наиболее интересные, утонченные и изящные по пластике объекты. Таким образом, единичным модулем в макете стал лепесток, ритмическое повторение которого позволило организовать цветочную форму.

Для пропорционирования общей формы и деталей макета был выбран метод золотого сечения при общем их симметричном расположении, поскольку такой выбор предполагает восприятие спокойного и уравновешенного образа носителя костюма. Использование динамичного ритма модульных элементов при их нюансных взаимных размерных отношениях по вертикальной оси макета придает образу легкую динамику

и значительность. Акцентные участки макета организованны крупными формами, контрастными по отношению к остальным частям всего объекта.

В ходе проделанной работы были проанализированы средства гармонизации формы костюма, определены виды этих средств, определяющие создание элегантного образа носителя данного съемного объекта, который и был разработан средствами бумагопластики (рис. 1).



Рисунок 1 – а) эскиз съемного элемента костюма; б) макет в материале

Таким образом, в результате практической деятельности у обучающихся в рамках учебного процесса появляется возможность убедиться в важности макетной работы на начальных стадиях формирования проектной идеи костюма, а также в изучении и применении средств гармонизации при создании объемно-пространственных объектов.

Список использованных источников:

1. Алибекова, М. И. Архитектоника объёмных форм в композиции костюма : учебное пособие / М. И. Алибекова. – М : РГУ им. А.Н. Косыгина, 2010.- С.8, 19, 100.

2. Гусейнов Г.М., Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. «Композиция костюма: учебное пособие». – М: Academia, 2004. – С.73

© Архипова А.Я., Заболотская Е.А., 2022

УДК 72.007

АРХИТЕКТОР, ОПЕРЕДИВШИЙ ВРЕМЯ

Асютина М.А., Задворная С.Т.

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

20 век – необычайное время, невероятно сложное, стремительное и такое противоречивое. Изменения, произошедшие в эту эпоху, поражают. Ещё во второй половине 19 века случается цивилизационный слом, обусловленный появлением новых экономических отношений. И эти перемены не могли не отразиться на архитектуре и искусстве в целом, рождается буржуазное искусство. Впервые проявив себя как модерн, оно затем переходит в авангард – стиль, который прежде всего был создан для нового класса жителей – городских обывателей. Название как нельзя лучше отражает его суть – «передовой военный отряд», теперь этим словом

назывались новейшие достижения искусства. Этот процесс наибольшее отражение находит в Советском Союзе – главным заказчиком становится государство, оно обеспечивает наиболее благоприятные условия для развития и творцам не приходится конкурировать в рыночных отношениях, они воплощают свои идеи во всём многообразии [1]. Благодаря этим обстоятельствам появляется большое количество выдающихся людей, деятелей искусства: музыкантов, художников и, конечно же, архитекторов. Одним из них, возможно даже самым ярким, был Константин Степанович Мельников, популярный на Западе и отверженный на родине. Пожалуй, не найти ни одного творца, которого так противоречиво обсуждали при жизни, на которого обрушивалось бы одновременно такое количество как критики, так и восхищения.

Четвертый сын в крестьянской семье, его образование должно было ограничиться тремя классами. Однако благодаря В.М. Чаплину, заметившему неординарное мышление мальчика, он продолжает обучение и в 1905 году со второго раза поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. После окончания Мельниковым в 1917 году отделения архитектуры, начинается его необыкновенный творческий путь. Архитектор – «ровесник» Советской России, его произведения стали иллюстрациями новых идей, новой страны, новой, передовой архитектуры – авангарда. Мельников переосмысливает подход к строительству, теперь не форма определяет содержание, а наоборот – конструкция полностью зависит от функции. Здание «рождается» изнутри, полностью подчиняется возложенным на него задачам, поэтому и становится таким, каким получится. Все формы правдивы, а материалы, даже грубые, не скрываются и не декорируются. Именно такой и была новая архитектура.

Однако даже в таком, казалось бы, легком вопросе, как направление, в котором творил Мельников, возникают противоречия. Сопоставив его творения с другими памятниками авангарда (дом Наркомфина, ДК ЗИЛ, Мосторг на Красной Пресне), сразу видны резкие отличия. Его архитектура – это не сплошные прямые поверхности стекла или оштукатуренных стен, а криволинейные, динамичные, «летающие» формы. Объясняется это тем, что в самом начале, в период с 1919 по 1923 годы, авангард находится в стадии «поиска». В это время создаются экспрессивные работы, 20-е годы – это период «развилки», когда модернистское, рациональное, строгое направление не лидировало, а были популярны футуристичные смелые формы. Подтверждением этому могут послужить архитектурные проекты Родченко (серия «Город с верхним фасадом»), творчество Владимира Кринского («Экспериментальный проект Храма общения народа»), Николая Ладовского («Экспериментальный проект коммунального дома»), а также братьев Весниных («Проект памятника III Интернационалу»). Многие самые смелые идеи так и остались на бумаге. Несомненно, существовали причины последующего успеха более рационального направления –

особенности строительства, ведь легче было воплотить прямоугольные, плоские формы. По этому пути и пошли Ле Корбюзье, выпускники баухауса и конструктивисты. Мельников же на этой «развилке» продолжает двигаться по собственному, особому, более причудливому и экспрессивному пути. Он понимает важность эмоционально-художественных приёмов, утверждает, что архитектура должна быть близкой к искусству, а не инженерной сфере. Один из главных талантов Мельникова – он умел достаточно прагматично снизить свои творческие идеи и приблизить их к реальной строительной практике. Это действительно выдающееся умение, ведь многие другие архитекторы, тяготевшие к экспрессионизму в 20-е годы, совсем от него отказались и перешли к проектированию модернистских ортогональных зданий. Мельников же сумел найти компромисс между строгостью конструктивизма и динамикой экспрессионизма [2].

1923 год. Только образовавшийся Советский Союз решает продемонстрировать свои достижения и преодоление старой буржуазной России и устраивает Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку. Центральное место занимали наиболее важные павильоны, демонстрировавшие важнейшие отрасли хозяйства, но были и другие, вынесенные на задворки – такие как «Махорка», за создание которого и взялся Константин Мельников. Переосмыслив концепцию, он переносит механизированный цикл производства табака из горизонтальной плоскости в вертикальную, что и задаёт форму и движение всему павильону (рис. 1). Ещё большее впечатление на зрителя производили консольные свесы, открытая винтовая лестница, огромные яркие рекламные плакаты и угловое остекление, не имеющее конструктивных опор. Всё это, несмотря на простейшие материалы – стекло и дерево, создавало ощущение живости постройки, которая будто двигалась и громыкала. Этот первый осуществленный Мельниковым проект превращает незначительный павильон в центр притяжения всей выставки и делает архитектора знаменитым.



Рисунок 1 – Павильон «Махорка» по проекту К.С. Мельникова

Карьера архитектора развивалась стремительно: именно ему доверяют создание саркофага для умершего в 1924 году Ленина, а затем и создание павильона СССР на международной выставке современных и декоративных искусств в Париже в 1925 году – первой международной выставке, на которую пригласили СССР. Стоит отметить, что Советский Союз получил далеко на самый удачный участок для строительства – не

только маленького размера, но и расположенный на трамвайных путях, убирать которые было категорически запрещено. Из-за этого и фундамент возвести было невозможно. Но и тут Мельников находит гениальный выход: здание, представлявшее в плане прямоугольник, рассеклось по диагонали открытой лестницей, таким образом образовывая два треугольника. Легкое, выполненное из дерева и с большим количеством стекла, оно было эффектно дополнено перекрещивающимися плитами, накрывавшими лестницу, а также вышкой с буквами СССР, серпом и молотом (рис. 2). Получилось по истине новаторское здание, не имевшее аналогов в мире. Мельникову удалось не только обойти все минусы участка, но и превратить их в оригинальные решения, которые высоко оценила публика и даже выдающийся архитектор Ле Корбюзье. Получившаяся постройка отлично передавала «дух» СССР, в архитектуре воплощала молодость и творческое своеобразие страны.



Рисунок 2 – Макет павильона СССР на выставке 1925 года в Париже по проекту К.С. Мельникова

Всё, что ни проектировал Мельников, в первую очередь должно было отвечать поставленным задачам, выполнять все необходимые функции и быть удобным в использовании. Этот лейтмотив присутствует во всех работах архитектора: будь то Бахметьевский автобусный парк, гараж Госплана или даже собственный дом Мельникова (рис. 3). Можно сказать, эта постройка уникальна во всём: начиная с того, что частный дом расположился в центре Москвы, заканчивая конструкцией и новаторскими техническими решениями. Мельников создаёт собственный вид кирпичной кладки, отличительной особенностью которой являлись шестиугольные отверстия-соты (рис. 3), позволившие сократить количество используемого кирпича в 2 раза, а также равномерно распределить всю нагрузку от стен. В плане дом представлял два пересекающихся цилиндра, и за счёт того, что несущими были только внешние стены, внутреннее пространство проживающий мог полностью организовать под себя. То же касалось и шестиугольных окон: в любой момент ненужный проем можно было заложить, или же, наоборот, открыть и добавить недостающий источник естественного освещения. Изначально проект задумывался как экспериментальное сооружение, «жильё будущего», и представлял блоки, которые могли быть составлены по несколько штук и образовывать целые жилые кварталы. Можно сказать, Мельников опережает время, создав прообраз современных таунхаусов. Несмотря на то, что жильё было экономичным, было изготовлено из дешёвых материалов, серию в

производство так и не запустили – началась сталинская реконструкция Москвы, а потому и вопрос строительства массового жилья отложили на долгое время. Минималистичная форма, похожая на космический корабль, поражает. «Мельников одной ногой был в XX веке, а другой – в XXI, или даже в XXII» – в одном из интервью отмечал Павел Кузнецов, первый директор Музея Мельниковых.



Рисунок 3 – Макет дома Мельникова; фотография кирпичной кладки; Дом архитектора К.С. Мельникова в Кривоарбатском переулке

Облик Москвы 1920-х годов нельзя представить без футуристичных клубов, разработанных Константином Степановичем. При их проектировании он не отступает от своих принципов максимального функционализма – залы представляли собой гибкую систему за счет возможности использования перегородок или, наоборот, объединения помещений. Первым был построен клуб имени Русакова. Несмотря на то, что здание напоминает по форме шестерёнку, как признавался сам Мельников, оно не было вдохновлено этим образом [3]. Наоборот, каждый элемент определен функцией, которую выполняет. Так кубические выступы на фасаде вынесены за пределы фасада балконы амфитеатра зрительного зала, и при необходимости могли отделяться спускающимися перегородками и образовывать аудитории. Новаторскими были и «живые стены» в клубе Дорхимзавода им М.С. Фрунзе, которые позволяли бы расширять пространство зрительного зала, присоединя фойе, однако этот замысел не осуществился. В клубах фабрики «Свобода» и «Буревестник» Мельников предполагал создание бассейнов, которые могли закрываться раздвижным полом, когда не используются. Ни один из клубов Мельникова не был осуществлен в полной мере, как задумывался автором. Идеи архитектора опережали время, многие из них не могли быть осуществлены в силу отсутствия строительных технологий, необходимых для реализации, другие были экономически невыгодны.

Мельников был по истине выдающимся архитектором своего времени. Живя в Советском союзе, он был известен в Европе. Он удостоился быть одним из 12 архитекторов, которые имели собственные выставочные экспозиции на V Триеннале в Милане в 1933 году. Он разрабатывал проект гаража над мостом над рекой Сена, конструкция которого не имеет ни одного аналога во всём мире, и памятник Христофору Колумбу. Однако в 30-е годы 20 века правительство СССР берёт новый курс, направленный на возвеличивание страны. Всё должно было демонстрировать мощь, богатство и превосходство. Авангард не мог отвечать этим требованиям, правительство требует от архитекторов неоклассики, приходит эпоха

сталинского ампира. А на Мельникова обрушивается шквал критики. Его здания сравнивали и с «чудовищами» Босха, и называли «архитектурой вверх ногами», «художественным самодурством» и формализмом. Верный своим принципам, Мельников отказывается творить в жанре новой архитектуры, с конца 30-х годов он фактически отстраняется от архитектурной профессии. За 40 лет он не построит ни одного здания.

Важной частью в жизни Мельникова была педагогическая деятельность. Ещё с 1920-х годов он преподавал во ВХУТЕИИНе и ВХУТЕМАСЕ, учил авангардистскому подходу к архитектуре. После отстранения от профессии он продолжил преподавать, сначала был переведён в Саратовский автодорожный институт, затем в Московский инженерно-строительный институт им. Куйбышева и Всесоюзный заочный инженерно-строительный институт. Несмотря на то, что всё это время Мельников преподавал в основном проектирование, начертательную геометрию и графику, он продолжает работать над архитектурой: участвует в конкурсах на памятник в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, Пантеона выдающихся деятелей государства и даже Дворца Советов. Однако все эти проекты остались практически незамеченными. Лишь после 1960-х годов к архитектору меняется отношение, ему присваивается ученая степень доктора архитектуры в 1965 году и почетное звание архитектора РСФСР в 1972 году.

Мельников активно использовал формы, которые другие архитекторы обходили стороной. Не зря его называют «советским Гауди» и «русским да Винчи». Несмотря на то, что Константину Степановичу в России и не установлено ни одного памятника, главными монументами и напоминаниями о достижениях являются его уникальные и неповторимые здания. Мельников был человеком с трагичной судьбой, которого лишили самого главного – возможности воплотить в жизнь свои творческие идеи. Однако за столь короткую профессиональную карьеру его вклад в развитие архитектуры был огромным: он разработал уникальные технологии, создал совершенно новый подход к строительству. Даже после 30-х годов и до конца своих дней он продолжал творить и создавал новые проекты. Его преданность профессии, любовь к своему делу достойна уважения.

Удивительным является и тот факт, что эпоха советского авангарда ещё не закончилась. Ещё после Второй Мировой войны выяснилось, что достижения, новые принципы и решения очень актуальны [1]. Многие архитекторы этого направления стали вновь обретать популярность, под их влиянием появлялись новые профессионалы, которые продолжали развивать эти идеи. До сих пор не угасает интерес к этому искусству и архитектуре, прекрасным воплощением которой стали произведения К.С. Мельникова.

1. Лекция Московского музея архитектуры им. Щусева, лектор Елизавета Лихачева «Эпоха авангарда – новое искусство XX века» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=grTqJK8KOuI> (дата обращения: 25.10.2022).

2. Лекция проекта «Москва Глазами Инженера», лектор Айрат Багаутдинов «Архитектор Константин Мельников». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xEkPcFA7Us> (дата обращения: 18.10.2022).

3. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика:[Сб.] /Сост. и примеч. А.Стригалева, И.Коккинаки; Предисл. [С.7-11] А.Иконникова; Вступ. ст. [Творчество и литературное наследие К.С.Мельникова,С.12-53] А.Стригалева. - М.: Искусство, 1985. - 311 с., 49 л.ил., портр. - (Мир художника).

© Асютина М.А., Задворная С.Т., 2022

УДК 7

ОБ ЭТАПАХ НАНЕСЕНИЯ ЭСКИЗОВ ОДЕЖДЫ НА ТЕЛЕ ЧЕЛОВЕКА

Атаева Ф.А.

Бухарский инженерно-технологический институт, Бухара, Узбекистан

Дизайн (англ. дизайн-проект, рисунок, живопись) – термин, обозначающий виды дизайнерской деятельности, направленные на формирование эстетических и функциональных качеств среды объектов.

Дизайнер занимается разработкой чертежей, изменяет модельные особенности изделия по эскизу художника-модельера или заказчика.

Модельер-технолог выбирает или разрабатывает актуальные способы пошива изделия, ищет наиболее подходящие способы обработки, упрощающие процесс изготовления новой вещи.

Художник-модельер занимается созданием эскизов: ищет на бумаге новые формы и силуэты изделия, разрабатывает возможные варианты отделки, детально прорисовывает дизайн изделия.

Известно, что модельер – это специалист по пошиву одежды, дизайнеры этой одежды, а также создатели экспериментальных образцов. В задачи профессии дизайнера входит: определение имиджа и стиля клиента (покупателя), открытие новых технологических и дизайнерских решений, разработка декора, выбор цветов и материалов, продумывание аксессуаров и других дополнений. Потому что модельер все мыслит, а потом создает эскиз.

Этапы рисования эскизов одежды на теле человека рассмотрены ниже.

Как нарисовать эскиз? Для этого подходит все – карандаш, фломастер, цветной карандаш, краски и т.д. Творческий способ начать – использовать

простой карандаш, который позволит вам внести изменения в ваши рисунки. Также спасение становится незаменимым помощником. Ваша цель – не нарисовать академически правильную модель, а создать новый эскиз конкретного предмета одежды. Конечно, не забывайте о практике и определенных навыках, которых вам нужно достичь, прежде чем вы сможете любоваться своими рисунками.

Ни один современный наряд не обходится без дизайнерского эскиза. Образы моделей – это воплощение кутюрных идей, определяющих новые тенденции в моде.

Не каждый дизайнер может создать работу сразу. Для того, чтобы реализовать идею, необходимо ее глубоко изучить.

Отметьте на бумаге вертикальную ось, которую будет «держат» силуэт. Для удобства разделите эту пулю на равные части, высота которых соответствует размеру головы: 8-9 частей для мужчины, 7-8 частей для женщины, 5-6 частей для ребенка (рис. 1).

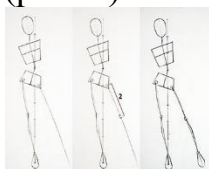


Рисунок 1

Отметив центральную ось светлыми линиями, можно приступить к наброску вида спереди.

На следующем этапе мы нарисуем голову, наметим руки, ноги, плечи, линию груди, талию и бедра. Обводим стыки.

На следующем шаге мы добавим объем нашему эскизу. Эта работа требует более тщательного рисования.

Аккуратно прорисовывая основные линии, проверяем симметричность рисунка. Прическу в этом случае желательно сделать универсальной, ведь она может понадобиться вам в дальнейшем, если вы захотите нарисовать что-то еще. Но от рисования лица отказываться не стоит, речь пойдет об одежде. Теперь нам понадобится черная ручка. Мягко определите образ девушки. Удалите все лишние строки (рис. 2).



Рисунок 2

Аккуратно скопируйте эскиз на бумагу мягким карандашом, чтобы не испортить работу. Следующим шагом будет набросок наряда. Здесь вам нужно будет знать последние тенденции в индустрии моды. А если вы еще не определились с образом, просмотрите модные журналы для вдохновения. Нанесите контуры легкими штрихами.

Наш эскиз почти готов. Итак, вот готовый эскиз модели. Все основные работы сделаны. Теперь можно приступать к прорисовке и раскрашиванию всех элементов дизайна – карманов, швов, украшений, декора и т.д.

Список использованных источников:

1. Allaberganovna, A. F. (2022). Improvement of the Design of Working Bodies of Modern Presses to Increase Shape-Saving Characteristics During Moisture-Heat Treatment of Clothes. *Miasto Przyszłości*, 28, 17-19.

2. Allaberganovna, A. F. (2022). KIYIMLARGA NAMLAB-ISITIB ISHLOV BERISHDA SHAKLNI SAQLASH XUSUSIYATINI YAXSHILASH MAQSADIDA ZAMONAVIY PRESSLARNING ISHCHI ORGANLARI KONSTRUKSIYASINI TAKOMILLASHTIRISH. *Scientific Impulse*, 1(2), 117-122.

3. Atayeva, F. (2022). KIYIMLARGA NAMLAB-ISITIB ISHLOV BERISHDA SHAKLNI SAQLASH XUSUSIYATINI YAXSHILASH MAQSADIDA ZAMONAVIY PRESSLARNING ISHCHI ORGANLARI KONSTRUKSIYASINI TAKOMILLASHTIRISH. *Science and innovation*, 1(A5), 221-225.

© Атаева Ф.А., 2022

УДК 7.045

**ПРИЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО РУССКОГО ИСКУССТВА
КРУЖЕВНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ
В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА**

Афиногенова О.А., Шамшина Л.М.

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

В наши дни все чаще молодые мастера забывают о культуре и традициях Родины. Вследствие чего предпринимаются попытки поиска источника вдохновения в иностранном искусстве. На данном фоне возникает колоссальная и бесспорно важная проблема современности – утрата наследия своих предков и своей идентичности. Именно поэтому вопрос воссоздания народного творчества в дизайне костюма как никогда актуален.

Главная цель авторского проекта «Кружевная резьба в современном дизайне костюма» (рис. 1) – возрождение культуры и привлечение внимания к теме исчезновения традиционного русского зодчества в области изготовления искусных архитектурных деталей, которые в наше время играют роль украшения наружной части дома. В их число входят ажурные оконные наличники, которые, к сожалению, стали жертвой массовой

урбанизации в XX веке. Именно этот архитектурный элемент и станет прототипом будущих силуэтов, деталей и форм авторской коллекции.



Рисунок 1 – Мудборд авторской коллекции

История возникновения «кружевной резьбы» уходит далеко в прошлое. По некоторым данным привычные нам «ажурные» наличники появились примерно в середине XIX века, хотя и не исключается возможность существования более ранних экземпляров. «Что касается художественной обработки окон, а именно дощатых наличников, украшенных порезками и наружными ставнями (...), то они могли получить широкое применение лишь в послепетровскую эпоху (...). До этого же времени, рама окна («колода») обычно не закрывалась наличником, и порезки делались непосредственно на ней (...)», – сообщает Красовский М. в своем труде «История русской архитектуры». Таким образом, мы можем предположить о существовании данного вида оконных украшений еще до XVII века [1].

Основой для создания образов послужила богатая символика древнего искусства. В своем исследовании автора особо привлекают мистичность и воспоминания о старинных божествах и духах через различные и сложные изгибы «защитных узоров» [3].

Одним из самых ярких изображаемых персонажей в ажурной резьбе наличников, впервые упомянутым в древнерусских текстах XIV-XV веков, является Берегиня. В современной культуре ее образ трактуют по-разному. Кто-то описывал Берегиню как богиню водной и земной стихий, покровительницу и защитницу дома, мать всего живого [2]. Кто-то же считал, что это существо подобное русалкам, водяная, противопоставляемая упырям, словно добро и зло в природе [4].

В резьбе по дереву ее образ прославлял женское начало и искусства рукоделия: прядение и ткачество. Кроме того, немало важным и символичным был силуэт фигурки, от которого зависело ее предназначение: изображение Берегини с поднятыми руками обозначало просьбу о солнечной погоде и чистой воде, а с опущенными – мольбу о богатом урожае [5]. Традиционное расположение узора – верхняя центральная часть наличника. Силуэт богини создавался сплетениями между собой различных элементов цветов, ветвей и животных, придавая композиции особую стилизованную эстетику и кружевную легкость.

В свою очередь автор выбирает особый способ внедрения кружевных узоров, напоминающих ажурность древних украшений, в костюм – использование деталей старинных обеденных салфеток и скатертей, выполненных в технике «ришелье». Подобное решение как нельзя лучше

подчеркивает цель воссоздания уходящей культуры народного искусства, а также является экологичным в рамках тенденции переработки вторсырья.

В качестве особого способа продвижения своего продукта автор решает использовать новые идеи в сфере цифровых технологий – динамичный видеоряд, в котором костюмы как бы оживают, воспроизводя привычные движения человека, при помощи программы CLO 3D [6]. Данное приложение является самым распространенным в создании объемных костюмов и аксессуаров. Потенциальная целевая аудитория проекта сможет детально рассмотреть движения и игру ткани, а также примерную посадку костюма на фигуру, что позволит ответить на заведомо интересующие клиента вопросы.

Список использованных источников:

1. <http://nalichniki.com/istoriya-poyavleniya-reznyx-nalichnikov/?ysclid=la1ac7byne507534637>
2. <https://history.wikireading.ru/405731?ysclid=la2fnsjwpd63148774>
3. Шамшина, Л. М. "Царевна-лебедь" М.А. Врубеля: история создания шедевра и анализ художественного образа / Л. М. Шамшина, В. В. Самсонова // Бизнес и дизайн ревю. – 2020. – № 1(17). – С. 14. – EDN YJQXYR.
4. Доброва Е. В. Популярная история мифологии. – М.: Вече, 2003. – 512 с., илл.
5. <https://r-nedo.livejournal.com/26403.html?ysclid=la08ujzq6t949561093>
6. https://new-retail.ru/tehnologii/tsifrovaya_odezhda_budushchee_mody_ili_trend_odnogo_dnya4818/

© Афиногенова О.А., Шамшина Л.М., 2022

УДК 687.01

ПЕРЕРАБОТКА ТЕКСТИЛЬНЫХ ОТХОДОВ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ НОВЫХ РЕШЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

Ахмадеева А.Р., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Легкая промышленность является частью комплекса отраслей, производящих товары народного потребления. Ее доля составляет 1,1% от обрабатывающей отрасли, а входят в нее следующие группы: текстильная, швейная, кожевенная и обувная [1]. Однако, несмотря на малую долю, данная отрасль занимает 7 место по производству отходов в среднем на одно предприятие в год [2]. Возникает проблема утилизации отходов, что

становится проблемой, решению которой занимаются сегодня многие художники-дизайнеры. Цель проекта – разработка коллекции моделей одежды из переработанного материала.

Первоначальный этап – сбор информации, анализ модных тенденций, изучение трендов сезона осень-зима 2022-2023.

Анализ дизайнерских коллекций сегмента «прет-а-порте» сезона 2022-2023 свидетельствует о наличии в коллекциях Louis Vuitton [3] (рис. 1г), Chanel [3] большого разнообразия силуэтных форм костюма; силуэты трапеция, полуприлегающий – ярко представлены на показах Tom Ford [3], Versace [3]. Основными особенностями данного сезона стали современные образы в коллекциях Valentino [3] (рис. 1в), Saint Laurent [3] – непропорционально увеличенная линия плеча, разрезы на рукавах, а также большой их объем.

Анализ материалов дизайнерских коллекций разнообразен: от тяжелых (мех, кожа, латекс) до воздушных (органза, шифон). Таким образом в коллекции Prada [3] помимо использования для верхней одежды пальтовых, костюмных материалов, и т.д. - задействованы такие материалы, как перья, которые давно не появлялись в коллекциях дизайнеров; в коллекции Dolce&Gabbana [3] (рис. 1д) верхняя одежда представлена из легкой и прозрачной органзы, которая никак не является материалом для использования верхнего утепляющего слоя.

Анализ колористического решения коллекций подчеркивает широкое разнообразие – яркие, пастельные, темные, холодные и теплые оттенки интересно комбинируются между собой на показах Gucci [3] (рис. 1а, 1б), Louis Vuitton [3], Givenchy [3].



Рисунок 1 – Коллекции дизайнеров зима 2023 г.: а, б) Gucci; в) Valentino; г) Louis Vuitton; д) Dolce&Gabbana

Помимо тенденций необходимо определить источник. Актуальным сегодня является решение проблемы экологии, а данная коллекция должна затрагивать защиту окружающей среды, поэтому необходимо исследовать варианты производства, где при изготовлении одежды остаются минимальные остатки исходного сырья, найти им хорошее применение. Необходимо задействовать различные текстильные отходы производства: например, межлекальные выпадки при раскрое, текстильный брак; различные остатки отделочных материалов (тесьма, ленты и т.д.), ниток и дать им достойное применение.

Так, наиболее встречающейся техникой переработки остатков тканей является техника лоскутного шитья, или «пэчворк» [4]. Она заключается в стачивании различных кусочков материалов хаотично либо по

определенному узору. Существует множество вариаций данной техники: классическая, когда лоскутки строгой статичной геометрической формы – квадрат, прямоугольник; «крейзи-пэчворк» – техника, в которой используется динамичные фигуры – треугольники, ромбы и т.д., также особенностью данного метода является сокрытие швов стачивания художественными вышивками. Для производства данная техника не выгодна, т.к. автоматизировать данный метод практически невозможно в связи с особенностями изготовления нового материала.

Один из самых высокохудожественных вариантов переработки остатков текстильного материала является техника «арт-текстиль». Суть способа в использовании комбинации различных техник: «пэчворк», валяние, батик, вышивка и др. С помощью этого метода возможно воссоздавать картины известных художников, а также переносить эти картины в одежду. Однако, данная техника подходит только для изготовления штучных, авторских и уникальных изделий, выполненных только ручным способом, что делает изделия уникальными и высокими в цене.

Наиболее простым и доступным методом переработки является техника шитья «пицца» или «мусорная», т.к. главная особенность этой техники заключается в использовании большого количества текстильных остатков (рис. 2а), мелкой и средней обрезки. Ключевой особенностью этой техники является ткань – основа, на которую укладываются обрезки материалов. После укладки настилается поверхностный прозрачный слой – органза, сетка, полиэтилен, силиконовое полотно и т.п. – все слои материала выстегиваются в произвольном или систематизированном порядке. В результате получается новый, декоративный материал, который содержит в своей основе повторно-использованные другие материалы (рис. 2б). Например, на производстве возможно поставить машину, которая будет производить данный материал, а отходы текстильного производства будут при этом минимизированы.

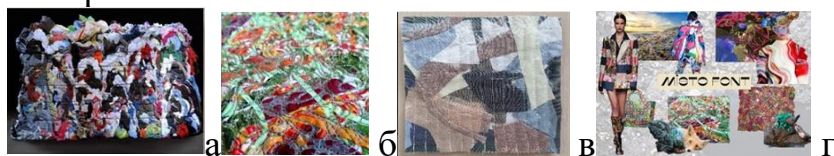


Рисунок 2 – Переработка текстильных отходов: а) «Мусор» – отходы текстильного производства; б) Образец материала; в) Образец техники «пицца»; г) Мудборд современной коллекции «Переработка»

Данная техника имеет большое разнообразие в получении декоративных поверхностей за счет расположения остатков и обрезков, за счет изменения рисунков стежки, в том числе фигурной. Эта техника была взята для разработки современной коллекции. В качестве эксперимента изготовлен образец материала: где в качестве основного слоя была использована джинсовая ткань; для промежуточного слоя – текстильные

остатки; в качестве поверхностного прозрачного слоя выбрана органза. Полученный образец проанализировали на свойства [6]: волокнистый состав, толщина и др. В итоге выделены положительные и отрицательные свойства материала для использования его в проектировании современного костюма, из положительных: плотный, состоит из нескольких слоев различных тканей; высокая водоупорность и теплофизические свойства по причине толщины материала; низкой усадкой по причине волокнистого состава.

Данный материал обладает рядом отрицательных свойств: низкими гигроскопическими свойствами – чаще всего поверхностный слой выполнен из органзы или других синтетических прозрачных материалов; низкой воздухопроницаемостью, паропроницаемостью из-за состава материала; высокой электризуемостью по причине волокнистого состава.

Исследование свойств полученного образца доказывает его возможность применения и использования в изготовлении современной одежды: демисезонного назначения. Ткани с полученным декоративным решением можно удачно комбинировать с гладкими и однотонными костюмными, пальтовыми, платьевыми тканями, разрабатывать различный ассортимент изделий, в том числе и верхнюю одежду.

Определения проблемы и стилистики коллекции, а также выбор ассортиментной группы решается путем создания мудборда, который является отражением основной концепции коллекции (рис. 2г) [7].

После определения значимых решений составляются необходимые рекомендации/требования к проектируемой коллекции: коллекция должна соответствовать заданной половозрастной группе, сезонности; модным силуэтным решениям; колористическая гамма коллекции должна соответствовать модным тенденциям; использование материала, фактуры, полученной методом переработки материала – «мусорной» техникой шитья – есть ключевая задача.

Переработка «Мусора» не может оставить равнодушными сегодня ни одного потребителя, тем более художника, конструктора и дизайнера, работающих в индустрии моды. Безусловно, мода есть всегда и будет, но в каком качестве об этом стоит задуматься именно сегодня, обратить внимание на осознанное потребление товаров и их переработку.

Список использованных источников:

1. Стратегия развития легкой промышленности Российской Федерации до 2035 года, распоряжение Правительства Российской Федерации

2. 7,75 млрд тонн: в России установлен абсолютный рекорд по образованию производственных отходов: исследовательская статья/ Трубникова Елена – компания «ФинЭкспертиза». [Электронный ресурс] URL: <https://finexpertiza.ru/press-service/researches/2020/rekord-proizvodstv-otkhod/>

3. Коллекции сезона осень-зима 2022-2023, Vogue [Электронный ресурс] - https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2022/ready-to-wear/

4. Полезный обзор по технике пэчворк: история и основные виды лоскутного шитья: статья/ Ладинская Елена – сайт «Мастер и Дело». [Электронный ресурс] - <https://masteridelo.ru/remeslo/rukodelie-i-tvorchestvo/pechvork/poleznyj-obzor-po-tehnike-pechvork-istoriya-i-osnovnye-vidy-loskutnogo-shitya.html>

5. Арт-текстиль: новая жизнь старой одежды: статья/ Мария Иванова – сайт «Postel Deluxe». [Электронный ресурс] -<https://blog.postel-deluxe.ru/handmade/art-tekstil-novaya-zhizn-staroj-odezhdy/>

6. Материаловедение в производстве швейных изделий. Конспект лекций: Учебное пособие, Бессонова Н.Г. - М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021.

7. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., Графика модного эскиза: Учебное пособие — М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018. — 6,27 МБ

© Ахмадеева А.Р., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., 2022

УДК 687.12

РАЗРАБОТКА ЖЕНСКИХ МОДЕЛЕЙ ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ

Ахмадеева А.Р., Копылова М.Д.

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

В России легкая промышленность занимает 1,1% в обрабатывающей отрасли [1]. Импорт товаров легкой, и, в частности, швейной промышленности превышает более чем в два раза отечественное производство. Однако, в связи с недавними событиями доля импорта уменьшилась, что дает благоприятные возможности развития швейной промышленности в РФ. Первоначально проблема таких низких показателей обуславливается многими особенностями политики предприятия, ее экономической и технологической составляющей, в том числе и подборе кадров. Для быстрого развития необходимы высококвалифицированные специалисты, обладающие большим опытом и умениями в данной и смежных областях. Так, конструктора одежды должны знать не только основы конструктивного проектирования и художественного моделирования одежды, но и уметь разрабатывать линейку коллекции в соответствии с трендами и тенденциями для удовлетворения спроса на определённый сезон.

В данной работе для определения спроса потребителей на следующий осенне-зимний период в ассортименте верхней одежды проведен анализ

тенденций сезона осень-зима 2022-2023, выделены основные особенности и на основании результатов выполнена коллекция моделей верхней одежды.

Анализ проводился на основании показов наиболее известных в России брендов: Valentin Yudashkin, Chanel, Louis Vuitton, Givenchy, Valentino, Tom Ford, Saint Laurent, Christian Dior, Dolce&Gabbana, Versace, Gucci, Prada, Fendi, Paco Rabanne, Yohji Yamamoto.

Далее приведен краткий обзор каждой коллекции сезона осень-зима 2022-2023 приведенных выше брендов.

Дом моды Валентина Юдашкина (рис. 1а) в данном сезоне представил коллекцию одежды в классическом стиле: основные цвета – пудровые оттенки, белый, черный; принтов практически нет. Акцентом к данной комбинации выступает синий цвет.

Chanel (рис. 1б) для данного сезона подготовила коллекцию пастельных оттенков – розовый, горчичный, мятный, оранжевый, фиолетовый – в дополнении с темными – красный, коричневый, черный. Основной принт – клетка, прослеживается практически на всех моделях.

Коллекция Louis Vuitton (рис. 1в) основывается на одеждах больших форм – оверсайз пальто, пиджаки, куртки и т.д.

Бренд Givenchy (рис. 1г) представил коллекцию total black: единственными акцентами были аксессуары коричневого, бежевого, красного, фиолетового, синего цветов, а также присутствовала одна модель мятного, одна бежевого и одна желтого оттенков.

Если в предыдущей рассматриваемой коллекции несмотря на монотонность присутствовали яркие акценты, то в Valentino (рис. 1д) существует четкий total: в начале показа все модели чисто розового цвета, но потом розовый сменяется на черный.

Коллекция Yohji Yamamoto (рис. 1е) также не отличается разнообразием цветов: черный, синий, с белыми акцентами.

Tom Ford (рис. 1ж) представил коллекция ярких цветов: красные, розовые, черные, синие, фиолетовые модели и их комбинации представлены на показе. Силуэты – прямой, полуприлегающий.

Особенностью показа модного дома Saint Laurent (рис. 1з) является широкий плечевой пояс: плечевые накладки создают массивные «мужские» плечи.

Основная цветовая гамма коллекции Christian Dior (рис. 1и) – черный, серый, бежевый с акцентными желтыми, красными, зелеными и синими. Дополняют коллекцию различные вариации корсетов, повторяющие силуэты эпохи Диора.

У коллекции дома Dolce&Gabbana (рис. 1к) основной цвет коллекции – черный, однако есть модели, которые представляют собой разноцветные меховые комбинезоны (черный и белый/розовый/желтый с синим).

На показе Versace (рис. 1л) также присутствовали пальто и жакеты оверсайз, однако, основные силуэты коллекции – прямой и полуприлегающий.

В коллекции Gucci (рис. 1м) изобилие принтов и красок: яркие образы, в которых во всех моделях идет различная комбинация многих цветов и их оттенков. В этом году данный бренд провел коллаборацию с фирмой Adidas, по этой причине в коллекции присутствовали элегантно-спортивные вещи.

Коллекция Prada (рис. 1н), несмотря на яркий горчичный подиум и фиолетовый фон стен достаточно сдержанна: бело-серо-черные тона изредка разбавляются ярко-розовыми, салатовыми, коричневыми и мятными оттенками.

В сравнении с предшествующими показами, коллекция модного дома Fendi (рис. 1о) выполнена в основном в светлых оттенках – пастельно-розовый, светло-серый, коричневый, синий, с красными, мятными, голубыми акцентами. Однако, на показе есть и модели total black.

В коллекции Paco Rabanne (рис. 1п) преобладают оттенки металлик: зеленый, голубой, розовый, золотой, красный, серебряный; но также большое обилие меланжевых жаккардовых материалов для верхних изделий: красно-белые, сиреневые, черно-белые, серые цвета. Также особенностью данной коллекции является обилие рюшей и оборок [2].

Модели из каждой коллекции представлены на рисунке 1.



Рисунок 1 – Модели коллекций брендов: а) Valentin Yudashkin, б) Chanel, в) Louis Vuitton, г) Givenchy, д) Valentino, е) Yohji Yamamoto, ж) Tom Ford, з) Saint Laurent, и) Christian Dior, к) Dolce&Gabbana, л) Versace, м) Gucci, н) Prada, о) Fendi, п) Paco Rabanne

На основе краткого анализа были выделены основные формы, конструктивные особенности и элементы одежды [3], соответствующие сезону осень-зима 2022-2023 – большая масса форм; основные силуэты – прямой, трапециевидный, полуприлегающий; длина изделий должна варьироваться от линии бедер до низа; с рукавами типа: втачного, цельнокроеного, реглана мягкой формы; воротники: шалевый, стоячеотложной, пиджачного типа; с однобортной или двубортной застежкой на петли-пуговицы.

На основные формы и характерные элементы проведен анализ цветовых гамм коллекций. В каждом показе выделены главные цвета и

составлена диаграмма процентного соотношения цветов в коллекциях известных брендов (рис. 2).

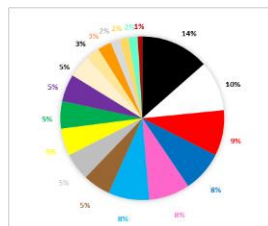


Рисунок 2 – Процентное соотношение цветов в коллекциях известных брендов

В результате анализа цветовых гамм коллекции составлены требования-рекомендации для основных и акцентных цветов разрабатываемой коллекции, которые должны будут учитываться при создании коллекции: коллекция моделей одежды должна содержать следующие основные цвета – черный, белый. Акцентным цветом коллекции может являться красный, синий, розовый, голубой, или их комбинация.

Следующим этапом проанализированы материалы, из которых выполнены верхние изделия в коллекциях [4]. В результате анализа используемых материалов в показах составлены требования-рекомендации для разработки коллекции: коллекция моделей верхней одежды должна быть выполнена из одного материала или их комбинации: пальтовые, курточные, костюмные ткани; мех, кожа.

На основании требований-рекомендаций по основным решениям коллекции, основанным на анализе тенденций сезона 2022-2023 разработан эскизный ряд коллекции моделей верхней одежды.

Женская коллекция моделей верхней одежды в классическом стиле для уверенных в себе женщин младшей и средней возрастных групп, среднего и высокого достатка, из региона с умеренным климатом. Коллекция демисезонного назначения для нескольких сезонов (~2 сезона) и стоимостью чуть выше среднего.

Основной силуэт – полуприлегающий, с акцентами на плечевую линию, различной длины изделия, основной покрой моделей – мягкий реглан, воротники шалевые и стояче-отложные, с однобортными супатными застежками на петли-пуговицы.

Цветовая гамма коллекции – темно-синяя. Акцентом для коллекции взят яркий подкладочный материал – красный.

Материалами к коллекции является шерстяная и полушерстяная пальтовая ткань, соответствующая цветовой гамме коллекции. Дополнением к этим материалам является подкладочная ткань, содержание натуральных или искусственных волокон, в которых не меньше 50%.

На рис. 3 представлены эскизы коллекции [5].



Рисунок 3 – Эскизный ряд коллекции женской одежды

В результате работы проанализированы основные тенденции сезона осень-зима 2022-2023 для определения рекомендаций требований в коллекции одежды: на предмет форм, объёмов, кроев, конструктивных особенностей, цветовой гаммы и материалов. На основе рекомендаций разработана коллекция женской верхней одежды.

Список использованных источников:

1. СТРАТЕГИЯ развития легкой промышленности Российской Федерации до 2035 года, распоряжение Правительства Российской Федерации

2. Коллекции сезона осень-зима 2022-2023, Vogue [Электронный ресурс] - https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2022/ready-to-wear/

3. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Анализ моделей одежды. Определение параметров конструктивного моделирования : Учебное пособие. 2-е изд. испр. и доп. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. - 88 с.

4. Материаловедение в производстве швейных изделий. Конспект лекций: Учебное пособие, Бессонова Н.Г. - М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021.

5. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., Графика модного эскиза: Учебное пособие — М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018. — 6,27 МБ

© Ахмадеева А.Р., Копылова М.Д., 2022

УДК 7.05

ФУНКЦИИ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО КОНТЕНТА, РАЗМЕЩАЕМОГО НА ВЕБ-РЕСУРСАХ

Ашимова Л.Р., Казакова Н.Ю.

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

В век развития компьютерных технологий мультимедийный контент играет важнейшую роль в подаче информации, так изображения считаются важнейшим компонентом, дополняющим текст и несут в себе значительную функциональную нагрузку.

В зависимости от типа веб ресурса графические элементы выполняют в нем различные функции, такие как универсальные, частные, специфические, характерные для конкретного вида коммуникации [1].

Спектр функций мультимедийного контента в разных типах веб-ресурсов различен и зависит напрямую от специфики самого веб-ресурса. Наиболее разнообразно и ярко функции графических элементов представлены на сайтах наглядной агитации: онлайн-школах, онлайн-магазинах и т.п.

Основными универсальными функциями мультимедийных решений как средств визуальной коммуникации являются: аттрактивная, информативная, экспрессивная, эстетическая.

Аттрактивная функция в данном случае заключается в назначении графических элементов привлечь внимание зрителя (клиента), участвовать в организации визуального восприятия текста [2]. Так, например, аттрактивность рассматривается как свойство привлечения внимания, «сигнал взаимодействия и согласования смысловых и эмоциональных полей коммуникатора и реципиента» [3]. Так, графические элементы будут сильным зрительным возбудителем, они будут притягивать к себе внимание клиента, заставляя зрителя остаться на веб-ресурсе и ознакомиться с его содержанием.

Информативной функцией мультимедийного решения является передача определенной информации.

Следующая функция, экспрессивная, заключается в назначении мультимедийного контента выражать чувства зрителя и воздействовать на его эмоции.

Эстетической функцией графических элементов является передача его в наглядных, чувственно воспринимаемых образах реализовывать художественный замысел автора (продавца), воздействовать на эстетические чувства зрителя.

К частным функциям мультимедийного контента можно отнести такие, как символическая, аргументирующая, иллюстративная, сатирическая [4].

Выделив, символическая функцию графики можно выразить ее посредством наглядных, воспринимаемых человеческими чувствами образов абстрактные понятия, идеи и решения. Так, символическая функция позволяет создавать более емкие и чувственные образы, передающуюся через призму продавца товара.

Следующая функция графики, аргументирующая, выступающая в качестве аргумента в подтверждение информации, выраженной вербально. Визуально воспринимаемая информация вызывает у зрителя большее доверие.

Иллюстративной функцией мультимедиа элементов является передача информации с помощью наглядных, чувственно воспринимаемых образов, и воспроизведение информации, выраженной вербально [5].

Сатирическая функция контента заключается в создании определенного сатирического или юмористического образа.

Все перечисленные функции мультимедийного контента тесно связаны друг с другом, взаимодействуют между собой и участвуют в реализации коммуникативных задач передачи информации на веб-ресурсах.

Так, например, компания ПАО «ВымпелКом» – бренд «Билайн» использует статические и анимационные графические 2D-изображения для продвижения компании. На рис. 1 представлены герои, используемые на сайте и приложении. Они используются не только для привлечения внимания, но и в аттрактивной функции, чтобы человек останавливал свой взгляд на нем и построил четкую ассоциацию с компанией. Еще один вариант использования этих графических элементов – создание ассоциативных связей. Компания использует не только само изображение, но и дополняет его фразами, такими, как: «База – общайся с семьёй и делись минутами и ГБ вдвое дешевле» или «Тапа – для бабушек и дедушек. Скидка на абонентскую плату + защита от случайных подписок». Зная их названия, у клиентов формируется связи между картинкой и названием. Это особенно хорошо работает с детьми, привлекая их внимание. Также, компания использует анимацию в приложении, привлекая туда людей, находить новые анимации в разных разделах приложения.

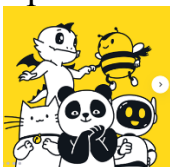


Рисунок 1 – Изображение с сайта компании «Билайн»

Еще одним примером, служит мультимедийный контент на сайте и в приложении компании СберБанк. СберБанк – крупнейший банк в России, Центральной и Восточной Европе, один из ведущих международных финансовых институтов. Так, рис. 2, выполняет практически все перечисленные выше функции, работая на привлечение внимания клиентов к определенным вещам. Здесь, это привлечение внимание к экологии.



Рисунок 2 – Изображение с сайта компании “Сбербанк”

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что функции мультимедийного контента неразрывно связаны между собой и несут в себе важную роль.

Список использованных источников:

1. Капферер Ж. Бренд навсегда: создание, развитие, поддержка ценности бренда. – М.: Вершина, 2007. – 448с.
2. Каптерев А. И., Мультимедиа как социокультурный феномен: Учеб. пособие – М., 2002. – 223с.

3. Дизайн персонажей: концепт-арт для комиксов, видеоигр и анимации - Санкт-Петербург, 2021. – 265с.

4. Голомбински К., Добавь воздуха! основы визуального дизайна для графики, веб и мультимедиа, 2013. – 272 с.

5. Мультимедиа: творчество, техника, технология - Санкт-Петербург , 2005. – 169 с.

© Ашимова Л.Р., Казакова Н.Ю., 2022

УДК 7.05

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АНИМАЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Ашимова Л.Р., Казакова Н.Ю.

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

В настоящее время, чтобы привлечь внимание абитуриентов к программе обучения приходится придумывать все более новые и привлекающие их вещи, такие как анимация [1]. Так, например, мультимедиа потенциально расширяет возможности обучения и усвоения знаний, помогает обучаемым в освоении знаний. В связи с ростом применения информационных технологий в процессе обучения, перед преподавателем стоит задача создания мультимедийного сопровождения при изложении тем предметов [2]. К примеру, особо полезно будет использование мультимедиа для таких предметов, как 3D-моделирование, черчение, проектирование и инженерная графика.

Узнаваемость мультимедийной составляющей организации определяется уровнем осведомленности целевой аудитории о компании, способностью вспомнить и распознать бренд в различных ситуациях [3]. От этого уровня напрямую зависит количество абитуриентов, конкурентоспособность и выбор потребителя в сторону продукции компании среди множества подобных аналогов [4].

Рассмотрим первый пример рекламы у компании GeekBrains. GeekBrains – это образовательная платформа, у которой такая тесная связь с каждым пользователем. Компания сегментировала и изучила студентов, чтобы предлагать им самые релевантные образовательные продукты. Все знания о целевой аудитории планируются использовать для радикального развития IT-профессий. Сегодня в мире нет единой методологии, как обучать разработчиков, тестировщиков или системных архитекторов в смешанном формате (онлайн + офлайн), который при этом максимально похож на высшее образование. Но такая потребность есть, и компания

стремится закрыть её, создав серьёзное, фундаментальное образование в программировании. У студентов есть возможность углубиться в различные специализации, технологии и отдельные фреймворки. Движение в этом направлении происходит в тесном взаимодействии с компаниями-работодателями, научными и образовательными организациями, а также государственными структурами. Рассмотрим рекламное предложение от GeekBrains на рис. 1. Для анализа будут использоваться художественные критерии. На данном примере, можно сделать вывод о целостности формы; применение пространственного объема; применение контраста цветов, нюанс форм, использование цветовой гармонии; определено использование единства характера элементов рекламных форм; выявлено соответствие формы стилевой направленности; существует единство формы и содержания, образность; информация легко считывается; также использована метафора в виде изображения мозга.

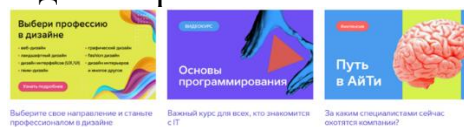


Рисунок 1 – Рекламное предложение GeekBrains

Рассмотрим рекламное предложение о тестировании от GeekBrains на рис. 2. Для данного графического изображения выделяются такие художественные приемы: целостности формы; применение контраста цветов и масштаба, нюанс форм, использование цветовой гармонии; использование единства характера элементов форм (округлые); выявлено соответствие формы стилевой направленности; существует единство формы и содержания, образность; информация легко считывается; также использована метафора в виде изображения силача и текста о результате теста.



Рисунок 2 – Рекламное предложение о тестировании от GeekBrains

Следующим примером служит компания Skyeng. Skyeng – российская онлайн-школа по изучению английского языка. Обучение производит на учебной платформе Vimbox, а также при помощи мобильного приложения, расширений для браузера и обучающих рассылок. Рассмотрим изображения для изучения слов на рис. 3. Для анализа выделим соответствие следующего: целостность изображений; применение пространственного объема; применение контраста и нюанс цветов, форм, использование цветовой гармонии; использование единства в характере изображений; выявлено соответствие формы стилевой направленности; существует единство формы и содержания, образность; информация легко считывается

и понимается; также использована метафора в виде силача и сердца передающее его любовь к спорту.



Рисунок 3 – Изображение с сайта SkyEng

Skillbox – российская интернет-компания из сферы онлайн-образования, основанная в 2016 году. Компания считается лидером российского рынка онлайн-обучения. Она также лидирует в сфере обучения профессиям, связанным с цифровой экономикой и Интернет-рекламой. Рассмотрим рекламное изображение трехмерной графики на рис. 4. Проведенный анализ изображения говорит о целостности формы; применении пространственного объема; применении контраста цветов, нюанса форм, использовании цветовой гармонии; единстве элементов форм; выявлено соответствие формы стилевой направленности; существует единство формы и содержания, образность.



Рисунок 4 – Рекламное изображение трехмерной графики Skillbox

Проанализировав эти организации в сфере образования, сформирована сводная таблица 1.

Таблица 1 – Результаты проведенного анализа

пример	целостность формы	пространственный объема	контраст, нюанс, ритм, цветовая гармония	единство	считываемость	метафора
Рис. 1, рис. 2	+	+	+	+	+	+
Рис. 3	+	+	+	+	+	+
Рис. 4	+	+	+	+	+	+

Анализ таблицы показывает, что все изображения соответствуют художественным критериям, привлекут внимание и принесут организации новых абитуриентов.

Таким образом, для увеличения числа абитуриентов определенной организации необходимо захватить внимание и использовать средства мультимедиа для привлечения большего количества людей. Что позволяет сделать вывод – качественное использование мультимедиа является полезным инструментом в сфере образования.

Список использованных источников:

1. Уильямс, Р. Аниматор. Набор для выживания. Секреты и методы создания анимации, 3D-графики и компьютерных игр / Р. Уильямс. – М. : Бомбора, 2019. – 392 с.

2. Томас, Ф. Джонстон О. Иллюзия жизни / Ф. Томас, О. Джонсон. – Н.: Abbeville Publishing Group, 1981. – 576 с.

3. Хитрук, Ф. С. Профессия – аниматор / Ф. С. Хитрук – М. : Гаятри, 2008. – 304 с.

4. Норштейн, Ю. Снег на траве / Ю. Норштейн – М. : Красный пароход, 2016. – 624 с.

© Ашимова Л.Р., Казакова Н.Ю., 2022

УДК 658.512.23

**ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЭЛЕМЕНТОВ
ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ
НА ОСОБО ОХРАНЯЕМЫХ ПРИРОДНЫХ ТЕРРИТОРИЯХ**

Бабаева Д.С., Буцера О.В.

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

Технологии дополненной реальности (англ. augmented reality, AR – «дополненная реальность») позволяют расширить сферу пользовательского опыта и повысить качество взаимодействия человека с окружающей средой. Особо охраняемые природные территории являются отличным примером области, где подобное взаимодействие позволяет пользователю взглянуть на привычные элементы с другого ракурса, придавая им интерактивность, повышая информативность и привлекая новую аудиторию, развивая культурный интерес у посетителей.

Средствами создания визуально-коммуникационной среды можно добиться прочной связи между природой и человеком. Разработка приложений с дополненной реальностью и интерактивной средой для особо охраняемых природных территорий, позволяют создать новый интерфейс взаимодействия с природным наследием, повысить осведомленность посетителей об экологическом просвещении. Элементы дополненной реальности могут регулировать поведение человека, снижать информационные пробелы и формировать осознанный подход к заботе об окружающей среде. Подобный подход появился сравнительно недавно и стремительно продолжает своё развитие, AR-технологии внедряются в различные проекты. В данной статье предлагается рассмотреть функции технологий дополненной реальности на территориях трех типов: заповедник в городском пространстве, природный заповедник и музей-заповедник.

Одним из примеров, где применяются технологии дополненной реальности на территории заповедника, является Ботанический сад

Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова «Аптекарский огород». Приложение izi.TRAVEL «Место силы. Аптекарский огород» позволяет ознакомиться с садом, основанным Петром I в 1706 году [3]. Дополненная реальность превращает стандартный пеший тур в необычное интерактивное путешествие, используя привычный пользователю смартфон как интерактивный интерфейс, «оживляя» окружающий мир, добавляя динамичные элементы. Данное приложение направлено на создание необходимой инфраструктуры для защиты природных объектов и сохранения популяции редких видов животных, а также для привлечения посетителей с целью повышения осведомленности людей об экологической культуре и сохранения природного наследия. Во время онлайн-экскурсии пользователь может «оживить» экспонаты, искать и исследовать окружение с помощью AR-среды (рис. 1). И что особенно важно – во время просмотра виртуальных объектов посетитель не теряет связи с реальным миром, его опыт становится по-настоящему «бесшовным». На каждом пункте маршрута разработаны digital-экспонаты, они направлены на демонстрацию ландшафтной архитектуры, животных, а также воссоздают анимированные исторические события. Важно отметить, что с такими объектами легко взаимодействовать, обходя со всех сторон для изучения.

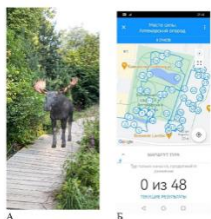


Рисунок 1 – а) 3D-модель животного, б) пеший тур «Место силы. Аптекарский огород».

В Приокско-Террасном заповеднике находятся аналоговые элементы дополненной реальности в виде графических изображений животных в натуральном размере, размещенных в лесной зоне. Среди млекопитающих Приокско-Террасного заповедника встречаются таежные виды, например: крошечная бурозубка, рыжая полёвка, лесная мышовка, заяц беляк, рысь, лось и виды широколиственных лесов, например: крот, желтогорлая мышь, орешниковая соня, черный хорь, косули, олени [2]. Данных животных крайне редко можно встретить в естественной среде обитания вдоль туристического маршрута, поэтому данная графика, вписанная в среду, обогащает опыт посетителя. Например, статичные стенды с графическим изображением животных при помощи технологий дополненной реальности могли бы «оживить» представленных животных, поворачивая и изменяя их размер. Посетители смогут увидеть местных обитателей в своем телефоне, не причинив им вред и самостоятельно ознакомиться с ними. Технологии дополненной реальности смогли бы обеспечить комфортную навигацию по территории, изучая интерактивные сцены и исследуя с помощью QR-кодов

информацию со стендов (рис. 2). Также с помощью AR-технологий можно было бы сделать сравнительный анализ зубра и бизона, ведь отличить их не сведущему человеку бывает достаточно сложно, внешне они мало отличаются, при помощи 3D-моделей можно подробнее рассмотреть и изучить животных, выделяя характерные черты.

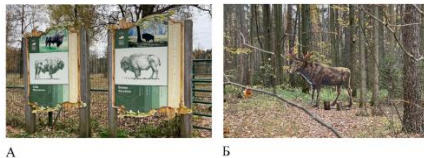


Рисунок 2 – а) информационные стенды, б) графическое изображение животного в среде

Музей-заповедник А.П. Чехова «Мелихово» имеет свое приложение дополненной реальности, а также виртуальный тур и аудиогид [1]. В приложении доступно 3 режима, которые в игровом формате предоставляют посетителю ознакомиться с музеем. Например, в режиме «Мой Чехов» пользователю предстоит найти фигурки А.П. Чехова, которые «спрятаны в дополненной реальности». После их обнаружения, данные фигуры становятся доступны для расстановки в пространстве музея и дальнейшего создания фото рядом с ними (рис. 3). Также с помощью камеры телефона посетителю предлагается найти предметы выставки, после их нахождения дополненная реальность создает мультимедийный этикетаж.



Рисунок 3 – а) Музей-заповедник А.П. Чехова «Мелихово», б, в) Приложение «AR Мелихово»

Таким образом, интерактивные элементы приложений позволяют по-новому взглянуть на природоохранные территории. Благодаря использованию разрабатываемых интерактивных приложений изменяется подход к изучению посетителем экологической культуры, побуждая к сохранению природного наследия. С помощью технологии дополненной реальности приложение обеспечивает возможность изучать и взаимодействовать с интерактивными объектами от первого лица на экране смартфона посетителя, а также полноценно изучить исторический процесс в рамках выбранного заповедника с повышенным уровнем качества и информативности.

Список использованных источников:

1. Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово» [Электронный ресурс] – URL: <https://chekhovmuseum.com/> (дата обращения: 01.11.2022).

2. Приокско-Тerrasный государственный природный биосферный заповедник [Электронный ресурс] // <https://pt-zapovednik.ru/> – URL: <https://pt-zapovednik.ru/3d-tur-po-zapovedniku/> (дата обращения: 01.11.2022).

3. All museums audio guides and city tours in one single app | izi.TRAVEL [Электронный ресурс] // <https://www.izi.travel/ru> – URL: <https://www.izi.travel/ru/802b-mesto-sily-aptekarskiy-ogorod/ru#c5b403def96b-4856-815c-e3462a3d0f50> (дата обращения: 01.11.2022).

© Бабаева Д.С., Буцера О.В., 2022

УДК 687.01

КОСТЮМ СУФРАЖИСТОК И РАЗВИТИЕ ЕГО ИДЕЙ В МОДЕ 20-21 вв.

Багдиян Е.А.

Научный руководитель Яковлева М.В.

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

Суфражизм – это одно из важнейших явлений в Соединенном Королевстве конца 19 – начала 20 веков, связанное с процессом эмансипации в женской культуре. В то же время эмансипация и сегодня является осиновым фактором, влияющим на развитие женского костюма и моды в целом. Под «суфражизмом» понимается организованное общественно-политическое движение за избирательные права женщин.

Когда женщины по всей стране добились больших успехов на пути к равенству, они использовали моду как оружие для продвижения своего дела. В то же время анти-суфражистки не приняли такие изменения и изобразили женщин-суфражисток и их моду в определенном негативном ключе в газетах, открытках и других средствах массовой информации. В то время как суфражистки изображали себя сильными и независимыми женщинами, отказываясь от «ограничивающей» одежды в пользу более удобной одежды, противники дела интерпретировали эту смелость как мужскую и слишком откровенную. Суфражистки выражали себя, отказываясь от традиционных гендерных ожиданий, и это отражалось в их выборе одежды. Некоторые борцы за права женщин были против моды и утверждали, что быть модным означает мириться с женским угнетением, особенно когда дело касалось угнетающего белья, такого как корсеты, которые должны были носить женщины. Это резкое изменение женской моды вызвало споры и углубило линию между сторонниками и противниками женского избирательного движения.

Иное понимание понятия гендер как комплексного механизма, технологии, которая определяет субъект как мужской, так и женский в

процессе нормативности и регулирования того, кем должен стать человек в соответствии с ожиданиями, находит отражение в работах Б. Хукс, Дж. Батлер [1] и др. Гендер – это система межличностного взаимодействия, посредством которого воспроизводится представление о «мужском» и «женском» как категориях социального порядка. Категоризация по признаку пола: биологический пол; проявление гендера (стереотипы, нормы, идентичность), как культурно детерминированный аспект, поскольку эти категории не универсальны. Эта «категоризация репрезентируется с помощью внешних знаков и показателей – одежда, прическа, аксессуары, особое поведение», т.е. конструируя визуально воспринимаемый образ, в настоящем исследовании – костюм. Помимо биологического и социального аспектов в анализе проблемы пола существует другой, третий аспект – культурный. В нем гендер выступает как культурная метафора «мужественности» и «женственности». «Мужественность» и «женственность» являются элементами символических рядов: мужское – рациональное и духовное, а женское как правильно чувственное и греховное.

Обычный наряд некоторых женщин в начале 1900-х годов включал белье, лиф, корсет, рубашку, юбку в пол, сшитый на заказ жакет, большую шляпу, шарф и обувь на каблучке. Для суфражисток, которым нужно было выразить свою озабоченность «делами, а не словами», одежда имела огромное значение для распространения послания. В начале 1910-х годов традиционная одежда изменилась и теперь включала более короткие юбки и более легкую верхнюю одежду. Суфражистки органично вписываются в это развитие, так как они переняли более легкую одежду, соответствующую повседневному образу жизни. Физическая способность выполнять работу означала меньшее количество ошибок. Отсутствие необходимости переживать о том, что дождь испортит кружевные подола означало более сильное внимание к тому, что действительно имело значение, – к праву голоса. Показывая утонченную женственность в выборе одежды, которую они не перечеркивали, «Женский общественно-политический союз» (WSPU) во главе с Эммелин Панкхерст боролся со стереотипным представлением о «сильной женщине» как о женщине, носящей мужскую одежду.

Как пишет историк моды Кэлли Блэкман: «Число участников движения выросло, и стало модно отождествлять себя с борьбой за голосование, даже если ты носишь только небольшое украшение из полудрагоценных цветных камней или эмали» [2]. Образы суфражисток на митингах и в кампаниях демонстрируют струящиеся юбки А-силуэта, блузы с высоким воротником и элегантные пальто (рис. 1). Из украшений они также надевали большие шляпы с цветочной листвой сверху. Борьба за голосование с выбором женской моды укрепила их аргумент о том, что женщины как женщины имеют право занимать пространство, ранее

занимаемое только мужчинами. Хотя они боролись за равные юридические и политические права, они считали, что обществу и избирательному праву нужен особый женский голос. Они не предполагали растворения полов во взаимном роде.



Рисунок 1 – Суфражистка Шарлотта Марш на митинге в Гайд-парке, 1908 г.

Цветовая гамма костюма суфражисток, разработанная в 1908 году Эммелин Петик-Лоуренс, соредактором журнала *Votes for Women*, стала первым триумфом модного брендинга. В этом же году 18 июня в газете вышла статья «Популяризация цветов», где Эммелин заявила: «Я хотела бы, чтобы я могла внушить каждому уму так же глубоко, как себе, важность популяризации цветов всеми доступными нам способами. Если бы каждая женщина в этом союзе внесла свой вклад, цвета стали бы господствующими в моде. И, как это ни странно, ничто так не способствовало бы популяризации женского социального-политического союза» [3].

Они предложили для соратниц цветовую гамму из фиолетового (символизирует чувство собственного достоинства), белого (чистота в личной и общественной жизни) и зеленого (надежда на другую жизнь) [4]. Цвета активно использовались во всей суфражисткой «продукции»: лентах, сумках, украшениях, брошах, значках всех видов, шляпах, одежде, обуви и даже нижнем белье. Элегантный и опрятный внешний вид активисток и понятная комбинация цветов помогли шире распространять идеи суфражисток – любая женщина могла продемонстрировать свое отношение к движению, надев трёхцветную брошь или ленту.

По мере распространения движения ношение белого стало доступным способом присоединиться к делу. Сделав цвет, а не конкретную одежду своим ключевым идентификатором, суфражистки создали демократизированную униформу, а это означало, что женщины любой расы или экономического положения могли позволить себе одеваться в соответствии с этим.

Историк Элизабет Кроуфорд пишет: «Что интересно, так это то, как сильно изменилась мода за тот короткий период избирательного движения, к 1913 году общий вид был намного более скроенным, юбки стали уже и короче, женщины выглядели более спортивными. Длинные жакеты сверху создавали гораздо более обтекаемый вид с меньшими головными уборами. Ко времени паломничества в 1913 году (во главе с Национальным союзом обществ женского избирательного права NUWSS) женщины были одеты в одежду, совершенно отличную от той, что они носили за 4 года до этого».

С белым цветом в качестве визитной карточки суфражистки выделялись не только на улицах, но и в освещении их маршей в СМИ. Когда

черно-белая фотография была основной формой визуальной документации, белый цвет обеспечивал четкий и яркий контраст на первых полосах газет, привлекая внимание читателей. Этот преднамеренный выбор платья совпадает с другими историческими моментами в политике, когда женщины облачались в цвета избирательного движения. 3 марта 1913 года более 8000 суфражисток прошли парадом по Пенсильвания-авеню, привлекая внимание зрителей, большинство из которых были мужчинами, которые стекались в столицу страны на инаугурацию президента Вудро Вильсона, которая должна была состояться на следующий день (рис. 2).



Рисунок 2 – Суфражистки маршируют по Нью-Йорку 3 мая 1913 года

Аналогичная сцена была создана спустя десятилетия во время Марша за поправку о равных правах в 1978 году, во время которого крупнейшее на сегодняшний день собрание сторонников прав женщин вышло на улицы Вашингтона, округ Колумбия, в белых одеждах суфражисток (рис. 3).



Рисунок 3 – Демонстранты в белом на марше 1978 года за поправку о равных правах.

Женщины-демократы в Конгрессе воссоздали тот же эффект на обращении к Конгрессу США в 2019 году (рис. 4).



Рисунок 4 – Женщины-конгрессмены, одетые в белое в знак уважения к женскому избирательному движению, на обращении к Конгрессу США в Капитолии в Вашингтоне, округ Колумбия, 5 февраля 2019 года.

Движение суфражизма и самим суфражистки с их костюмом стали достаточно значимым явлением в мире моды, хоть это явление было непродолжительным в истории, но их идеи, которые они заложили в костюм для донесения своей мысли и получения женского равноправия получили развитие и в дальнейшем. Упрощение костюма, его элегантность, развитие женского делового стиля и костюма. Благодаря этому во второй половине 1970-х годов зарождается такое явление как «Power Dressing» – это стиль, который позволяет женщинам утвердить свой авторитет в профессиональной и политической среде, в которой традиционно доминируют мужчины (Маргарет Тэтчер – легендарный пример женского

пауэр-дрессинга.) Ретроспективность в мире моды играет большую роль, так обращение к своему прошлому и к своим истокам позволяет репрезентовать новые гендерные роли через костюм.

Список использованных источников:

1. Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. - М.: V-A-C press, 2022. - 272 с.
2. How the Suffragettes used fashion to further the cause // The Guardian URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2015/oct/08/suffragette-style-movement-embraced-fashion-branding> (дата обращения: 15.10.2022).
3. Votes For Women. June 18 1908 // Digital.Library URL: <https://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:has924jop/read/single#page/1/mode/1up> (дата обращения: 20.10.2022).
4. Продавая тренд: как феминизм изменил мир моды и важно ли это // Women platform.net URL: <https://womenplatform.net/inspiration-and-development/prodavaya-trend-kak-feminizm-izmenil-mir-mody-i-vazhno-li-eto/> (дата обращения: 25.10.2022).

© Багдиян Е.А., 2022

УДК 7

**ЭСТЕТИКА ФОРМ НЕОРГАНИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛОДЕЛИИ
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ
ДЭВИДА РУТА, ДЖОЗЕФА ХАРРИНГТОНА, ПРИСКИ ДЖЕЙКОБС
И СТЕКЛЯННЫХ РАБОТ МОСКОВСКОЙ СТУДИИ FRESH GLASS**

Баглей Н.С.

Научный руководитель Соколова А.С.

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

В наше время среда больших городов, отдалённая от естественных природных ландшафтов своим доминированием строгой геометрии, прямолинейностью и однообразием форм, пагубно сказывается на психическом и эмоциональном состоянии людей, живущих в ней [1]. В связи с этим появляется необходимость наполнения городской среды различными элементами живой природы и внедрения в архитектуру и внутреннее пространство помещений декоративных композиций и предметов, имитирующих естественные природные формы.

Наполнение внутреннего пространства помещения, будь то дом, офис, деловой центр или учебное заведение, предметами декора, элементами интерьера, арт-объектами, посудой, вызывающими ассоциации с природой, несёт немалую пользу для людей, большую часть времени находящихся

внутри помещений. Когда мы смотрим на предметы, вызывающие ассоциации с природными формами, наше сознание рождает образы первозданной природы, гармоничные пейзажи. Это ощущение своей глубиной схоже с медитацией, мы на время расслабляемся и отвлекаемся от окружающей суеты. Лицезрение природных форм вызывает чувство радости, снимает умственное напряжение во время трудного рабочего или учебного дня.

Тема эстетики неорганической природы выбрана в связи с тем, что большое количество работ в области искусства посвящено эстетическим качествам живой природы, её закономерностям, зависимости внешних качеств от функций, способам стилизации. Люди с древних времён уделяли больше внимания живым организмам, являясь частью живой природы. Феномен возникновения и развития жизни сам по себе удивителен. Но есть и основа для появления жизни, материал и одновременно площадка, внутри которой жизнь развивается – это природа безжизненная, неорганическая. Сравнительно недавно человек сумел погрузиться глубже в суровую безжизненную среду: подняться в горы, покорить Север, отправиться в космос, изучить подземное строение, льды, вулканы, атмосферу. Естественным образом эти достижения отразились и в искусстве. Художники, фотографы, кинематографисты, дизайнеры обратились к эстетическим качествам неживой природы.

Формы и фактуры неорганической природы (скалы, воды, льда, облаков) не вызывают таких ярких эмоций, как пейзажи с растениями и животными, а, скорее, являются ассоциативными, тем самым, не привлекая излишнего внимания к себе, что оптимально для помещений бизнес-центров, офисов, учебных заведений, ресторанов.

В данной статье автор рассматривает технические и эстетические возможности стекла на примере произведений художников, работающих с имитацией форм неорганической природы. Стекло – уникальный материал, сочетающий в себе художественные качества, эстетически схожие с качествами неорганической природы. Как лёд и камень, оно способно содержать в себе застывшее движение. Благодаря своей плавкости стекло способно принимать любую форму, задуманную художником, что удобно в имитации различных фактур и форм. Стекло может быть глухим и прозрачным, цветным и бесцветным, содержать глубину и быть плоским.

В данной статье автор рассмотрит способы работы со стеклом современных художников: Дэвида Рута, Джозефа Харрингтона и Приски Джейкобс и применение в интерьере стеклянных работ московской студии Fresh Glass.

Дэвид Рут (США) – художник по стеклу, в середине 70-х бывший учеником баскско-французского художника Роже Даррикarrera и сделавший центральной темой своего творчества формы неорганической природы. Работы Дэвида Рута выставляются в США, Японии, Тайланде.

Этот художник использует фактуру скал и льда для своих архитектурных и арт-объектов. Для получения нужной структуры он снимает слепки со скал, льда (в его арсенале в том числе слепок с каменного берега Антарктиды). В своих работах художник сочетает контраст гладкой, полированной поверхности с грубыми необработанными фактурами. Рут работает с формой, цветом, внутренним наполнением стеклянных блоков. Его отличает масштабность объектов – некоторые выше человеческого роста. Выбирая неорганическую природу, художник стремится показать нам мимолётность человеческого существования по сравнению с горами и льдами; и в то же время он призывает нас к бережному отношению к окружающему миру.

В качестве примеров можно рассмотреть его интерьерные работы, одной из которых является триптих из панелей литого и отполированного стекла «Cloud Dreaming» (рис. 1) в вестибюле павильона Колера в Портленде, штат Орегон (новое здание в кампусе Орегонского университета здравоохранения и естественных наук). В данных панелях за основу взята эстетика облаков. Благодаря своим текучим свойствам в горячем состоянии, стекло является прекрасным материалом для имитации застывшего движения. При правильно подобранных цветовых сочетаниях, в частности использовании сульфидного стекла, можно добиться потрясающей воздушности облаков или лёгкости дымки.



Рисунок 1 – Дэвид Рут. Триптих «Cloud Dreaming». Стекло. Вестибюль павильона Колера в Портленде.

Другая его монументальная композиция, «Каскад Колорадо» (рис. 2), состоит из набора стеклянных блоков, сочетающих в себе текстуры льда и камня, которые художник снимал с настоящего рельефа в Калифорнии и Антарктиде.

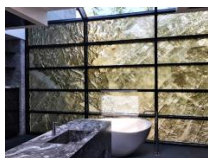


Рисунок 2 – Дэвид Рут. Каскад Колорадо. Стекло.

Стеклянные блоки тёплого серого цвета пропускают естественное освещение и меняют свой оттенок в течение дня от холодного серого утром до тёплого золотого ближе к вечеру. Геологические формы дополняют архитектурное окружение. Для получения фактур панелей каскада Дэвид

Рут использовал не только текстуру скал, но и кристаллы аметиста, бетон и асфальт [2].

Проводя параллели с работами отечественных художников, рассмотрим некоторые интерьерные решения московской студии Fresh Glass, например, стеклянные элементы, выполненные для ресторана Twins Garden и офиса «Сбербанк Премьер». В основе обеих композиций лежит эстетика водной стихии. Стеклянные блоки барной стойки и столешницы в Twins Garden своим бирюзовым цветом и фактурой слегка колеблющейся водяной поверхности вызывают ассоциации с морским побережьем. Элементы интерьера и столешница в «Сбербанк Премьер» мысленно относят посетителя офиса к глубинам океана. Стекло и форма неорганической природы вносят в офис респектабельность, ощущение холодного величия (рис. 3).

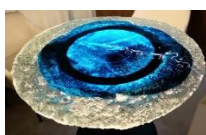


Рисунок 3 – Fresh Glass. Стол для офиса Сбербанк Премьер. Стекло.

Смелость и постоянные эксперименты художников студии в работе с материалом позволили добиться выразительных эффектов – в том числе имитации различных поверхностей и фактур неорганической природы, что действительно актуально в дизайне интерьеров современных офисов, ресторанов, бизнес-центров.

К красоте неорганической природы в своих работах обращается Приска Джейкобс, современная художница из Швейцарии, работающая со стеклом. Интересна серия её работ «Портреты льда» (рис. 4). За основу своей серии она взяла фактуру разных видов льда: талого, фирна, прочного ледникового [3]. Художница работает с фактурой, формами, добивается натуралистичности в своих работах. Увидеть красоту в, казалось бы, обыденных вещах, разглядеть интересную композицию в структуре и умело перенести её в материал – всё это требует определённого мастерства и любознательного взгляда на окружающий мир. Особенности её метода работы рассмотрим на примере изготовления одного из ледяных портретов. Для получения натуралистичной формы льда с природной фактурой и цветом Приска Джейкобс несколько раз моллирует форму с различным напылением: насыпает рисунок из стеклянной крошки на гипсовую форму и накрывает его несколькими кусками прозрачного листового стекла, таким образом получая цветовые градиенты. Следующим этапом художница накладывает на полученный блок тёмно-синий лист и моллирует всё вместе, после чего нагревает стекло на открытом пламени и добивается его растрескивания. После Джейкобс моллирует потрескавшийся лист стекла, и отдельным этапом вручную делает фактуру ледяной поверхности из воска, проделывая в нем углубления. Далее снимает с воска гипсовую форму и помещает на неё полученную ранее массу стекла – в процессе дальнейшего

моллирования получается натуралистичная форма, достоверно имитирующая лёд.

Помимо «ледяных» картин у Приски Джейкобс есть небольшая серия работ, посвящённая весеннему таянию льда в горных озёрах. Весной художница поднимается с фотоаппаратом к горным озёрам и опускает камеру в воду, чтобы сфотографировать подлёдное пространство. В результате она получает фактуру тающего льда с необычного ракурса – из-под воды, и эти фотографии в дальнейшем становятся основой для её работ из стекла, которые отражают подлёдный мир [4].



Рисунок 4 – Приска Джейкобс. Отпечаток пальца ледникового периода. Стекло, металлический каркас. 45x45x6 см. Ок. 2012 г.

Приска Джейкобс переносит этот удивительный внутренний мир озера в свои стеклянные работы, ограничив его строгой формой параллелепипеда (рис. 5). Водяная часть здесь изготовлена из заготовок, смешанных с цветным листовым стеклом. Айсберг сделан из разных тонов белой и прозрачной фритты, чтобы имитировать слои снегопада зимой, а дно озера выполнено из бетона. В представленной на фото работе Джейкобс передаёт удивительное сочетание каменистого дна, бирюзовой толщи воды и плавучих белых льдин причудливой формы, погруженных в озеро.



Рисунок 5 – Приска Джейкобс. Работа из серии «Тайна горных озёр». Стекло, бетон. Ок. 2020 г.

Другим оригинальным примером обращения к красоте неорганической природы являются работы Джозефа Харрингтона, скульптора, работающего со стеклом в технике литья. В 2013 году в США прошла его персональная выставка «Пейзажные портреты». Основным принцип в работах Харрингтона, как он сам пишет, – создание ощущения развития и эволюции в цельной постоянной форме [5]. В своих работах он передаёт форму и фактуру скалистых выступов, эрозию почвы и разрушение. Для создания этих эффектов он использует авторский метод «потерянного льда» с применением соли. Соль проедает лёд и создаёт полости, похожие на прибрежные скалы, «изъеденные» эрозией. Для своих работ Харрингтон снимает огнеупорные гипсовые формы с ледяных блоков, в процессе чего пробует уловить момент, когда твёрдая часть льда начнёт таять, а гипс затвердевать; в результате художник получает нерукотворные,

естественные по своей фактуре поверхности. До самого последнего момента он не может предсказать результат художественного процесса. После того, как Харрингтон достаёт форму из печи и видит, что получилось, он использует механическую обработку для завершения работы, срезает и полирует некоторые детали. Так автор получает природную, естественную форму, к которой приложил свою руку человек: происходит превращение естественного природного объекта в искусство. В некоторых своих работах Харрингтон пытается передать образ целого скального выступа. Рассмотрим его стеклянную скульптуру «Каскад» (рис. 6). В этой работе Харрингтон использует фактуру скалы и работает с толщиной, создавая тональные переходы от светло-голубого прозрачного до практически глухого синего стекла. Внутри статичной, почти прямоугольной формы Харрингтон создаёт ступенчатый рельеф, который может вызывать разные ассоциации: образ горного ущелья, водопада, подводного мира или пещеры. В работах художника можно наблюдать интересное отношение статики и динамики, монументальности внешней формы и внутреннего движения [5].



Рисунок 6 – Джозеф Харрингтон. Каскад. Стекло. 2010-2020 гг.

Таким образом, имитация фактур объектов неживой природы является ценным источником вдохновения для художников, работающих со стеклом, так как этот материал позволяет создавать выразительные и при этом лаконичные произведения, напоминающие формы льда, скал, облаков. Особенно актуальны такие композиции в интерьерах частных и общественных помещений, а также как элементы городского пространства – так как своими естественными, природными очертаниями они позволяют сделать среду обитания человека психологически более комфортной.

Описанный в статье технический опыт работы художников по стеклу может быть полезен дизайнерам, архитекторам, художникам, которые делают своей целью создание необычного, комфортного и визуально привлекательного интерьера с использованием стекла, вдохновляясь при этом эстетическими качествами природных форм и фактур.

Список использованных источников:

1. Уваров А.В. Экологический дизайн. История, теория и методология экологического проектирования. М.: Совпадение, 2015. – 192 с.
2. Официальный сайт художника Дэвида Рута. Режим доступа: <https://www.davidruth.com/> (дата обращения 19.12.2021).
3. Официальный сайт художника Приски Джейкобс. Режим доступа: <https://www.priskajacobs.ch/> (дата обращения 19.12.2021).

4. Интервью с художником Приской Джейкобс 19 марта 2022 г.
5. Официальный сайт художника Джозефа Харрингтона. Режим доступа: <https://www.josephharrington.art/> (дата обращения 19.12.2021)

© Баглей Н.С., 2022

УДК 677.025

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ТРИКОТАЖНЫХ ПОЛОТЕН С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНОЛОГИИ ВЫКЛЮЧЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ИГЛ ИЗ ПРОЦЕССА ПЕТЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Бадалбаева К.А., Пивкина С.И.

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

В коллекциях дизайнеров на сезон весна 2023 чаще прослеживается тенденция на использование «рваных» фактур. В трикотажных изделиях пользуется популярностью «эффект спущенных петель», так же называемый «трикотаж с роспусками» и «рваный трикотаж». Тренд заметен у таких брендов как Ottolinger, R13, Juun J, Dion Lee, а также у российских марок LIME и Brusnika.

Целью данного исследования является разработка технологии художественного оформления трикотажного полотна, на базе структурного элемента «протяжка».

Протяжка – это элемент структуры трикотажа, образованный при выключении иглы из процесса петлеобразования, при этом прокладываемая нить проходит за спинками игл, образуя прямой участок [1]. Протяжки могут быть образованы как в одинарных, так и в двойных видах трикотажных переплетений. Наиболее интересен эффект выключенной иглы на базе одинарных переплетений, что обеспечивает сквозную прозрачность полотна. Для поиска оптимальной технологии выработки образцов с «протяжками» будут рассмотрены одинарные переплетения и способы их выработки с помощью экспериментальных и теоретических методов.

Узоры из протяжек могут быть выполнены как в виде вертикальных полос, протяжки в которых располагаются строго горизонтально или под углом, так и иметь более сложные ритм и пластику узора, в котором протяжки, то исчезают, то появляются вновь, делая мотив более интересным [2]. Для получения данных узоров на трикотажных полотнах могут быть использованы три вида рисунчатых переплетений это неполные, ажурные и неравномерные переплетения, выработанные на базе кулирной глади. Рассмотрим особенности технологии получения выбранных переплетений.

Технология вязания неполных переплетений заключается в том, что иглы, за спинками которых образуется протяжка, выключены из работы до выполнения процесса заработка изделия. Иглы не участвуют в работе изначально. Узор с эффектом «сброшенной петли» тянется на протяжении всего изделия. Технически данный узор выполняется достаточно просто, но имеет ряд технологических и узорных ограничений. Так, технологически невозможно выключить одновременно большое количество рядом стоящих игл в центре полотна. Это связано с подъемом нити к ушку нитеводителя от рабочей иглы. Если количество неработающих игл больше класса вязального оборудования, то при проходе нитеводителя, нить, тянущаяся от рабочей иглы, поднимается нитеводителем на определенный угол, при этом часть нити может оказаться выше уровня заключения для работающих игл, что приведет к невозможности выполнить захват этой части нити иглами во время операции прокладывания. Максимальное количество рядом стоящих игл, которые возможно выключить из работы определяется формулой: класс вязального оборудования минус единица. Узорные ограничения связаны с тем, что протяжка в неполных переплетениях всегда располагается горизонтально к нижнему краю изделия и других вариантов расположения протяжки данное переплетение не имеет. Эти ограничения являются существенными и влияют на выбор переплетения при проектировании узора с протяжками. Для обхода данных ограничений возможно использование технологии выработки трикотажа неравномерных переплетений.

Трикотаж неравномерных (глазковых) переплетений – это трикотаж, в структуре которого одни петли значительно отличаются от других по своему размеру. Трикотаж неравномерных переплетений может быть получен как способом изменения глубины кулирования нити, так и способом перераспределения прокладываемой на иглы нити. Современное вязальное оборудование имеет возможность программирования динамической глубины кулирования, что позволяет в пределах одного петельного ряда получать петли, длина нити в которых различна. Технология перераспределения нити позволяет временное включение дополнительной иглы, на которой могут образовываться такие элементы структуры трикотажа как петля или набросок. Временное включение дополнительной иглы обеспечит протяженность участка нити, на котором захват иглами стабилен. После выполнения операции прокладывания нити выполняется сброс ранее образованных элементов с временно включенных игл. Обычно данная технология используется для получения в петельном ряду петель различного размера (глазковые узоры) на трикотажном полотне, но может быть применена и к получению более интересного узора из длинных протяжек. При этом узорные ограничения неполного трикотажа сохраняются и в неравномерных переплетениях.

Для получения разнообразных узоров из элемента «протяжка» на трикотажных полотнах целесообразно использовать ажурные трикотажные

переплетения. «Ажурное трикотажное переплетение – это кулирное переплетение, в котором некоторые петли протянуты не только сквозь петли своего, но и соседнего петельного столбика» [1]. Технология выполнения ажурных переплетений содержит дополнительный цикл переноса элемента петельной структуры и имеет вариативность исполнения. Одним из вариантов выполнения ажурных переплетений является возможность переноса по одному наброску в каждом петельном ряду без выключения иглы, что приводит к образованию на полотне эффекта пропущенного петельного столбика с наклонным расположением протяжки. Перенос наброска в одну и ту же сторону обеспечивает однообразность расположения наклонной протяжки, чередование наклона протяжек влево и вправо можно получить при осуществлении переносов набросков в каждом ряду в различных направлениях. Использование ажурного переплетения значительно расширит узорные возможности оформления полотна за счет возможности получения эффекта «спущенной петли» в любом месте структуры. Перенос одной петли или группы петель с последующим выключением свободной иглы может выполняться по рисунку, иметь заданную протяженность по высоте, данные эффекты могут объединяться в общий мотив, создавая интересный востребованный орнамент. В зависимости от переносимого элемента и его направления изменяется форма эффекта, а при переносе набросков будет меняться и рисунок эффекта. Перенос петель в разные стороны позволяет расширить границы получаемой протяжки, при этом рассмотренные выше особенности технологических ограничений по количеству одновременно выключенных игл сохраняются.

По результатам исследования было установлено, что выбор технологии художественного оформления трикотажных полотен зависит от проектируемой модели. Больше возможностей для создания узоров посредством протяжек имеет ажурное переплетение. Неполная гладь позволяет проектировать более простые полотна, при этом можно использовать фактурную пряжу, за счёт чего «эффект спущенных петель» будет выглядеть очень интересно. Наибольшего узорного эффекта без технологических ограничений можно достичь путем комбинирования трех рассмотренных групп переплетений, в частности, совмещением в одном полотне ажурных и неравномерных структур.

Список использованных источников:

1. Кудрявин Л.А., Шалов И.И. Основы технологии трикотажного производства. М.: Легпромбытиздат, 1991.
2. Нешатаев А.А. «Художественное проектирование трикотажных полотен» : учеб.пособие для вузов / А.А. Нешатаев, Г.М. Гусейнов, Г.Г. Савватеева. – М.: Легпромибытиздат, 1987, 272 с.

© Бадалбаева К.А., Пивкина С.И., 2022

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕТРАДИЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ В СОЗДАНИИ КОЛЛЕКЦИИ СУМОК ДЛЯ СТИЛЯ УНИСЕКС

Байкова Д.В., Куликова М.К.

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

С течением времени меняется всё: окружающий мир, люди, ценности в жизни и многое другое. Не исключением является и мода. Пройдя сквозь столетия, она превратилась из мелкого ремесла в искусство, а может и в целую науку. Для того чтобы окунуться в мир высокой моды, надо не только иметь чувство стиля, но и разбираться в терминологии и истории данной сферы. Как и в каждой науке, в моде есть свои правила и законы.

Существует огромное количество стилей в одежде, аксессуарах и обуви, Принято считать, что существует четыре главных стиля (классический, романтический, фольклорный и спортивный), каждый из которых имеет свои разновидности.

Романтический стиль вобрал в себя большой арсенал мелких деталей, аксессуаров и изыска. Этот стиль наполнен необыкновенной фактурой, яркими цветами и пышностью, что стало его главной отличительной чертой. Гламур, new look, бельевой стиль, Вамп и baby doll, унисекс – одни из немногих представителей данного стиля. Интересным по своей сущности и истории стал стиль унисекс, который с каждым днём всё больше и больше набирает обороты.

Унисекс, что это? В переводе с английского этот термин звучит как «один пол», такие вещи могут входить в гардероб как мужчин, так и женщин. Одежда становится свободнее (водолазки, футболки, шапки, пальто, куртки, обувь), универсальны и подходят всем, независимо от пола. Кроме того, стиль унисекс включает аксессуары, парфюм и причёски. История этого стиля в качестве модного тренда началась позже, в 1960-е гг. в Европе. Никто из исследователей не может назвать точную причину возникновения идеи этого стиля. Возможно, она связана с феминистическим движением, или с молодежными субкультурами панков и хиппи.

Для создания полноценного образа не всегда хватает сочетания одежды, причёски и макияжа. Сумка – неотъемлемая часть гардероба. Она может быть не только функциональной и объектом декора, но и в большинстве случаев должна подходить к выбранному наряду и дополнять образ. Бывает так, что в магазинах подходящую модель найти трудно, но есть решение – сделать сумку своими руками, которая станет еще и отражением внутреннего мира. В наши дни сумка – основной аксессуар как

женского, так и мужского костюма. Для женщины сумка является одним из элементов самовыражения. Коко Шанель говорила, что женщину украшают три вещи: добродетель, маленькое черное платье и женская сумка.

Существуют огромные количества видов сумок и способов их создания. Сумки для инструментов, кошельки, сумочки для косметики, у некоторых людей – отделанные золотом и драгоценными камнями, декоративные – всё это может быть сделано из всевозможных материалов.

В настоящее время стало модно заниматься рукоделием, а также все больше людей занимаются таким модным направлением дизайна, как декупаж и кастомайзинг. Совмещая эти виды рукоделия и одно из направлений дизайна, можно создавать великолепнейшие аксессуары и украшать одежду. Декупаж смело используется в аксессуарах и отделке сумок, как кастомайзинг – абсолютно во всём. «Customize – настроить, персонализировать, подгонять», то есть это настраивать что-то под себя. На ряду с данным направлением стоят вязание, валяние, плетение (из нитей, бамбука, бисера, макраме), печворк из лоскутков ткани и много другое становится всё применимым при создании аксессуаров. Уникальность, некая нестандартность и яркость привлекает в наши дни ценителей ручного труда.

На передний план выходят изделия не только функциональные и красивые, но и экологические. Данная тема затрагивается не одно поколение людей. Благодаря переработке старых вещей в новые люди помогают природе. Дизайнеры давно придумали как использовать пластик, полиэтилен и многое другое в своих коллекциях. И это не поделки из ужасного качества, а современные и стильные футболки, куртки, штаны, сумки и аксессуары.

Plasticdoom – из пластика, Frenzia – одежда из океанского пластика и молока (сперва просроченные молочные продукты обезжиривают и сушат, превращая в порошок – казеин. Его отправляют в щёлочь, чтобы получить специальный раствор, который затем превращают в нити. К полученным нитям добавляют другое волокно – спандекс.), Natural Advance – спортивная одежда из бутылок и экохлопка. И таких брендов множество.

Но как можно помочь планете более простыми путями, потратив наименьшее количество ресурсов? Изучив вещи, которые можно достать дома или у друзей и близких, собралось немало материала (лоскутки ткани, пакеты, ватные палочки, пластик и зонтики). Материалы для изготовления сумок используют самые разные.

Собрав информацию о современных тенденциях, интересным материалом оказались прозрачные зонтики. Одним из модных трендов последних лет стала прозрачная сумка, сделанная из переработанного пластика или полиэтилена.

Впервые серию прозрачных сумок выпустил во Франции в 80-х годах прошлого века Жан-Луи Дюма Эрмеса. Это был ответ дизайнера на

творившиеся в то время вооружённые беспорядки. Во время досмотра всё было видно невооружённым глазом. Такого рода аксессуар не получил широкого распространение, так как на то время популярностью пользовалась роскошь и пышность. А вот спустя пару десятков лет прозрачная сумка вновь вошла в ряды новомодных вещей.

ПВХ – особый вид полимеров, который обладает устойчивостью к кислотам, жирам, маслу и растворителям. На данной основе производят плёнку, которая обладает отличными характеристиками. Благодаря плёнке изготавливают всевозможные пакеты, сумки и упаковки с различным применением. Сумки не имеют границ по форме. Современные дизайнеры уделяют внимание различным формам и размерам моделей из прозрачного материала. Это может быть клатч, рюкзак, сумка-шоппер и множество других вариантов. Зачастую, они изготавливаются с объёмным дном, благодаря чему, вещи легко трамбовать.

ПВХ отличается от других стандартных пакетов и сумок тем, что с ним можно комбинировать множество других материалов. Он с лёгкостью выделится на фоне других изделий благодаря своей глянцевой поверхности и прозрачности. Благодаря тому, что материал имеет гладкую фактуру, приятный на ощупь и не толстый, на нём можно пробовать разнообразные декоративные приёмы. Печать, вышивка, кастомайзинг, лепка из глины, камни, аппликации и многое другое станет потрясающим дополнением к сумке.

Данное изделие станет достойным представителем гардероба. ПВХ можно красить в любые цвета и оттенки, что делает данный материал актуальным и подгоняет под современные тенденции.

Список использованных источников:

1. Лучшие модели прозрачных сумок и их сочетаемость со стилями одежды [Электронный ресурс] URL / <https://malinca.ru/ctil-uniseks-v-odezhde-i-aksesurah-foto-idei/>

2. История основания стиля унисекс[Электронный ресурс] URL / <https://vplate.ru/stili-odejdy/osnovatel-uniseks/>

3. Стиль унисекс в одежде и аксессуарах фото, идеи [Электронный ресурс] URL/ <https://sumki.guru/populyarnye/121-prozrachnaya-sumka>

© Байкова Д.В., Куликова М.К., 2022

ТЕМА ЭКОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛОДЕЛИИ

Баклашова В.И., Соколова А.С., Чистякова О.А.

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

В современном мире проблемы, связанные с экологией, становятся все более острыми и глобальными. Множество художников, в том числе занимающихся стеклоделием, реагируют на текущую повестку и отражают ее в своем творчестве. При этом есть мастера, которые в основном изготавливают массовую сувенирную продукцию из переработанного стекла, а есть и яркие студийные художники, создающие предметы искусства и арт-объекты, способные донести идею необходимости сохранения природы до широкой зрительской аудитории. В данной статье мы более подробно рассмотрим тему экологии в творчестве студийных художников и две стратегии работы в этом направлении.

Большинство авторов, для которых важной темой является экология, работают над проблемой вторичной переработки стекла. Они используют для своих арт-объектов такие материалы, как стеклянные бутылки, оконное стекло, экраны старых телевизоров и даже обточенные водой осколки стекла, найденные на берегу водоемов. В процессе творческого эксперимента каждый художник находит собственные уникальные приемы работы с вторичными материалами и изучает их выразительные свойства. Особенности материала в каждой работе обогащаются личностным прочтением экологической тематики.

К таким студийным художникам относятся, например, Амбер Коуэн (Amber Cowan), Екатерина Шельгина, Екатерина Семенова, Андрей Криволапов, Иван Бестари Минар Прадипта (Ivan Bestari Minar Pradipta), Светлана Федорова, Кива Форд (Kiva Ford).

Амбер Коуэн – художница, выросшая в небогатой американской семье. Волею случая в школьном возрасте она попала в кружок керамики, а позже, в университете выбрала для себя специальность «художественное стекло». Проблема состояла в том, что стекло является достаточно дорогим материалом, и, не имея возможности купить его для выпускной работы, Амбер вспомнила, что в подвале ее бабушки хранится целое ведро битой стеклянной посуды. Эти осколки и стали материалом для работ молодой художницы.

Сегодня, уже став признанным автором, Амбер Коуэн по-прежнему ищет материалы для своих произведений из стекла на свалках и заброшенных заводах. Её работы поражают своей детализацией: из

осколков разной величины и формы она создаёт всевозможные элементы будущих больших композиций, такие как цветы, фигурки людей и др. Самые масштабные творения американской художницы могут насчитывать 5, 10 и даже 15 тысяч элементов. Каждая работа выполнена в своем уникальном колорите и завораживает внимание зрителя образной глубиной (рис. 1).



Рисунок 1 – Амбер Коуэн, композиция «Осенний веер из мандарина и горько-сладкого апельсина», стекло смешанная техника (стеклодувные элементы, соединенные склейкой), 2021 год (© <https://ambercowan.com/portfolio/vision-of-the-night-muse-in-jade/>)

Художница из Одессы Екатерина Шельгина выбрала другой путь для воплощения своих творческих амбиций и освещения экологической темы. Во время прогулок по морскому побережью она собирает битые стекла, обточенные соленой водой. При этом в своих работах она использует только собственноручно собранные стекла. При помощи витражной техники «Тиффани» Екатерина создает не только панно, но и сложные объемные композиции, вызывающие у зрителя ощущения тепла и природной естественности. Собранные стекла Екатерина Шельгина лишь промывает и больше не подвергает никакой обработке – поэтому они сохраняют свою приятную глазу мягкую округлую форму (рис. 2).



Рисунок 2 - Екатерина Шельгина, витражная композиция в технике Тиффани «Большой спящий кот», 2020 год

Другая художница, создающая объекты исключительно из эко-материалов – Екатерина Семенова – использует в работе оконное стекло (рис. 3), кинескопы и цветной бой. Екатерина не один год активно участвует в экологическом движении художественного стеклоделия в России: пишет статьи на тему экостеклоделия и принимает активное участие в экологических фестивалях.



Рисунок 3 – Екатерина Семенова, композиция «Гадание по Книге Перемен», техника моллирование, бесцветное оконное стекло, 2014 год

Менее популярным в экологическом стеклоделии является идейное направление, когда авторы не ограничивают себя использованием только вторично переработанного стекла. Такие художники привлекают широкую публику к своим высказываниям и идеям через яркие образы.

Выдающимися представителями этого направления являются знаменитый студийный художник Дейл Чихули (Dale Chihuly) и скульптор-художник-эколог, как он сам себя называет, Роб Малхолланд (Rob Mulholland).

Дейл Чихули – один из самых известных студийных художников XX-XXI веков, признанный и уважаемый во всем мире (рис. 4). Его знаменитый проект – стеклянные скульптуры в городе Феникс американского штата Аризона. Здесь располагается ботанический сад под открытым небом – Desert Botanical Garden, который включает в себя уникальную коллекцию растений пустыни, считающуюся лучшей в мире. Яркие стеклянные композиции Дейла Чихули дополняют уникальную природную красоту этого места. Ботанический сад существует только за счет финансирования частных фондов, грантов и средств, собираемых за счет посетителей. Для того, чтобы привлечь общественное внимание к важности развития и содержания подобных уникальных природных уголков Дейл Чихули разместил множество своих работ также в садах Атланты, Нью-Йорка и Майами.



Рисунок 4 – Дейл Чихули, «Башня цвета морской волны сине-лимонного цвета», 2021 год. Скоттсдейл, Аризона

Еще один яркий представитель экологического направления в стеклоделии – Роб Малхолланд (Rob Mulholland), студийный художник-эколог из Великобритании, который знаменит во всем мире своими уникальными скульптурами и инсталляциями. Роб исследует сложные взаимоотношения между человеком и природой. Его инсталляции не отделены от окружающей среды, но активно взаимодействуют с ней. При помощи отражающих свойств стекла автор стремится изменить восприятие пространства зрителем и создать ощущение единства человека и природы; показать, насколько важно экологичное взаимодействие с миром для гармоничного сосуществования. Роб Малхолланд приглашает зрителя погрузиться в удивительный мир бережного единства, пробуждая мысли о необходимости сохранения окружающего мира (рис. 5).



Рисунок 5 – Роб Малхолланд, арт- инсталляция «Поселение». Англия, 2018 год

В качестве вывода можно отметить, что в мире появляется все больше художников, использующих выразительные свойства стекла для обращения внимания общества на вопросы и проблемы экологии. С каждым годом активнее развивается экологическое стеклоделие, что дает возможность развиваться не только студийному искусству, но и всемирному экологическому движению. Это значит, что с каждым годом всё большее количество людей начнет относиться бережнее и уважительнее к нашей планете.

Список использованных источников:

1. Официальный сайт художницы Амбер Коуэн. Режим доступа: <https://ambercowan.com/portfolio/vision-of-the-night-muse-in-jade/> (дата обращения 10. 09. 2022).

2. Интервью с Екатериной Шелыгиной. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2opYMVGFbvI> (дата обращения 18. 09. 2022).

3. Дейл Чихули. Официальный сайт художника. Режим доступа: <https://www.chihuly.com/> (дата обращения 18. 09. 2022).

4. Стекланные скульптуры Дейла Чихули в пустыне Феникс, Аризона. Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/natalia_komissarov/post133439313/ (дата обращения 2. 10. 2022).

5. Роб Малхолланд. Официальный сайт художника. Режим доступа: <https://robmulholland.org/public-art-projects/2018-2/> (дата обращения 12.10. 2022).

© Баклашова В.И., Соколова А.С., Чистякова О.А., 2022

УДК 7.021.22

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОСТ-ЦИФРОВОГО КОЛЛАЖА В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ

Балахнина Е.Е.

Научный руководитель Сырова Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный
педагогический университет имени Козьмы Минина», Нижний Новгород*

«На входе» в профессию молодые специалисты, реализуя себя в дизайнерской практике, зачастую сталкиваются разными проблемами: этическими, профессиональными, техническими. Одна из них – выработка некоего визуального языка проектов, так называемого почерка, который бы делал автора узнаваемым. Порой дизайнеры отдают предпочтение использованию традиционных приемов, подстраивая их под конкретный проект, однако встречаются явления, в которых изначально авторы вырабатывают собственную систему подачи проектов, отказываясь от классических «правил игры». Быть оригинальным – прихоть или необходимость?

Дизайнеры, впрочем, также, как и художники – постоянно находятся в поиске каких-то свежих идей, чтобы не сливаться с предыдущим поколением коллег. Поэтому поиск новой формы в мире гиперреалистичного цифрового рендеринга очевидно необходим.

В поиске альтернативного способа концептуализации современных дизайн-проектов некоторые архитектурно-дизайнерские коллективы начали применять пост-цифровой рисунок. Попробуем разобраться в сути пост-цифровой подачи и её отличиях от последних трёх десятилетий цифрового рендеринга.

Пост-цифровая методика отстранена от гиперреализма типичного 3d-рендеринга, с которым бок обок существует отрасль дизайна уже несколько десятилетий. Выбор вместо этого падает на рисование от руки или коллажирование. Современные дизайнеры, стремясь отделиться от бесконечного потока реалистичных 3d-визуализаций, которыми переполнены архитектурные и дизайнерские бюро всего мира, экспериментируют с этим стилем.

Но вопреки тому, что этот подход отклоняется от типичного цифрового рендера, он тем не менее использует современные компьютерные технологии. Все концепции как подобает создаются на цифровых платформах с применением прогрессивных инструментов визуализации и Photoshop, хоть рисунки и выполнены в стиле коллажей 50-х и 60-х годов. Суть заключается в том, что дизайн-проекты выглядят в форме ручной подачи, при этом при их создании были реализованы все

достоинства 3d-графики – соотношение сторон, пропорции, углы обзора, а также простота использования и распространения.

Что интересно: данное явление само по себе не ново. В минувшие века музыка, искусство и литература уже прошли через реализм, модернизм и постмодернизм. Располагающий в своей основе художественное выражение, форму средовой дизайн также оказался в подобной тенденции. Вероятно, поэтому своего рода уход от гиперреализма цифрового рендеринга получается закономерным.

Компромисс между образами и формами прошлого и настоящего – вот что обеспечивает пост-цифровой рисунок. Используя всё хорошее, что есть в цифровом рендеринге, он по-особому демонстрирует свободу выражения, сочетая стремления к «ретро-стилю», вернувшемуся в моду и в других областях. Можно отметить, что новое поколение дизайнеров, вероятнее более тяготеет к модернистской и утилитарной репрезентации дизайна, чем к цифровым визуализациям, максимально демонстрирующих «реальность». Другими словами, современные тенденции в дизайне стремятся отображать не то, как дизайн-объект будет смотреться в реальной жизни, а транслировать ощущения от него.

Сейчас коллаж и пост-цифровой рисунок предполагается даже не как способ репрезентации, а как образ мышления, форма творчества. Они модифицируют не только взаимосвязь реального и виртуального, не только направляют зрителя к новому уровню восприятия физической среды, но и становятся формой деконструкции цифровой среды: если «виртуальная реальность» в 1990-х годах представлялась неосязаемым воспроизведением трехмерного пространства, то сейчас цифровая среда направлена в сторону всё большего уплощения и отказа от ретранслирования материальных предметов инструментами компьютерной графики.

Если коллаж – знакомый термин в проектировании, то понятие пост-цифровой рисунок не так обосновалось в словарном обиходе. Начиная с 2010 года с архитектурной презентации началась тенденция отказа от гиперреалистических рендеров, которая стала распространяться и на другие отрасли. Появилось альтернативное направление, которое в дальнейшем стало носить название пост-цифровой рисунок. По сути свое это графический прием, предполагающий произвольное соединение и разнородных цифровых изображений из различных источников для создания единого графического произведения. Он объединяет цифровой коллаж даже с элементами ручной графикой. В таких изображениях могут сочетаться живопись и ассамбляж, векторная и растровая графика, рендер и макет.

Такая методика подачи проекта позволяет аккумулировать сразу несколько сценариев, каждый элемент которого в свою очередь содержит в себе свой собственный смысл, ссылку. Собирая различные узнаваемые образы (рис.1), в том числе из массовой поп-культуры, рождается своего

рода «переплетение цитат». Каждый элемент такого переплетения может содержать в себе отсылки, референции, нарратив.



Рисунок 1 – Пример использования образов с живописных полотен в коллажной подаче проекта центра культуры и искусств.

Важно помнить, что введение в презентацию таких фрагментов всегда обязано осуществляться с учетом их культурного генезиса. Поэтому для понимания проектов, сделанных в форме пост-цифровой рисунка, порой необходимо осмыслить отдельно каждую его часть и затем «собрать» всё в единую композицию. В данном подходе ссылки и всевозможные заимствования из истории, культуры и общества становятся основополагающей частью средового дизайна. Очень важно осознавать связанные с символикой и иконографией последствия и значения, которые используются при создании проектов. Продуманные повествования и богатые пространственные идеи делают их в свою очередь одновременно эстетически восхитительными и концептуально содержательными.

Список использованных источников:

1. Васильев Н.Ю. Коллаж в дизайне и архитектуре. Каждый видит по-своему. - Екатеринбург: TATLIN, 2018. - 132 с.

2. Миндиашвили М.З. Формообразование и графика в архитектурных концепциях «нового модернизма». Взаимосвязи и противоречия // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – №4(45). – С. 294-304 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2018/4kvart18/20_mindiashvili/index.php. Дата обращения: 06.10.2022

3. Сидоренко М.В. Отзыв на конкурсные работы PROландшафт 2021 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://проландшафт.бел/kollazh-otzyv-sidorenko-mariny-na-konkursnyeraboty-prolfndshaft-2021/>. – Дата обращения: 22.10.2022.

© Балахнина Е.Е., 2022

УДК 7.025:535.67:75.023

РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ МУМИЙ

Балякина Н.О.

Научный руководитель Панкратова Е.В.

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

Термин «мумия» в настоящее время применяется к телам из многих географических регионов, как правило, он описывает примеры, когда ткани

были сохранены либо в естественных условиях окружающей среды, либо в результате преднамеренных процессов [1]. Однако в приведенных ниже примерах исследования в основном были связаны с египетскими мумиями, которые были намеренно сохранены. В 19 веке египетские мумии были очень популярны у коллекционеров. Иногда они попадали в музеи официально, но чаще всего первоначально они попадали в частные коллекции. В связи с этим их происхождение часто неизвестно.

Кроме того, зачастую они повреждались. До начала 20-ого века мумии разворачивали в процессе изучения, при этом часто повреждали ткани, в которую обертывались мумии. Такой метод использовался до начала 1970-ых годов [2]. Сейчас же во всех музеях существует строгий запрет на какие-либо деструктивные методы работы с мумиями. Первые систематические рентгеновские компьютерные сканирования мумий начали проводить в Италии Ренато Гриллет и Энцо Де Лоренци на мумиях из Музея Эгизио в Турине [3]. В России это направление сейчас развивается в Курчатовском институте, девять египетских мумий из отдела Древнего Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина стали первым подобным комплексным исследованием мумий в нашей стране.

Таким образом, например, было обнаружено, что одна из мумий в данной коллекции, значившаяся как египтянин Хор-Ха, на самом деле является мумией женщины в возрасте около 25 лет [2]. Предполагается, что мумия была помещена в не связанный с ней саркофаг, находясь в руках коллекционеров. Томография помогает не только определить пол и возраст, но и определить повреждения экспоната.

Ухудшение состояния мумий вызвано рядом факторов, включая условия окружающей среды, физические повреждения, или повреждения, вызванные предыдущими попытками консервации и реставрации. Некоторые последствия могут быть необратимыми, но большинство из них можно избежать на начальном этапе или исправить последующей реставрацией. Основные причины повреждений:

1. Ухудшение состояния окружающей среды. Условия, в которых экспонат находился до начала раскопок, может привести к ухудшению состояния, особенно при затоплении мест захоронения. Однако часто причиной этого являются плохие условия хранения в музейной среде. Высокая относительная влажность, недостаточная вентиляция и темнота создают идеальную среду для развития спор бактерий, микробиологической деструкции и разрушениям, вызванными деятельностью насекомых. Воздействие прямых солнечных лучей и ультрафиолетового излучения может вызвать определенную степень термического разложения тканей кожи, бальзамирующих составов, содержащихся в мумиях и обертывания [4]. Кроме того, негативная бактериальная среда может помешать работе

гистопатолога, который проводит микроскопические исследования мумифицированных тканей.

2. Ухудшение состояния из-за физического повреждения или предыдущих попыток консервации и реставрации. Этот физический тип повреждения в основном связан с археологическими раскопками и неправильным обращением в музее. Как уже упоминалось, до начала 20-ого века мумии часто подвергались неадекватному и небрежному обращению, как со стороны археологов и исследователей, так и со стороны коллекционеров. Кроме того, мумии часто подвергаются нападению грызунов или насекомых. Ранние попытки сохранить древние тела включали такие процессы, как нанесение солей меди в водных растворах на кожу, что, как считалось, препятствовало дальнейшим бактериальным повреждениям, и отверждение мумифицированных останков при копчении. Обе эти процедуры наносили дополнительный ущерб.

Консервация мумифицированных останков включает в себя две процедуры. Во-первых, соблюдение правильных условий хранения. Идеальные условия для хранения мумий: относительная влажность 40- 55% с постоянной температурой 10-15°C [4]. Если ухудшение состояния окружающей среды уже произошло, если ущерб не может быть устранен лишь восстановлением оптимальных показателей, необходимо применить другие методы.

А) контроль инертного газа. Это один из самых сложных методов, при котором витрина заполняется инертным газом, а также происходит постоянная его подача для достижения положительной утечки в качестве меры безопасности в случае, если подача газа не поддерживается [5]. Этот метод был разработан для демонстрации египетских мумий в Туринской коллекции, он эффективен только в том случае, если у мумии нет никаких повреждений. Кроме того, его установка обходится дорого и требует постоянного мониторинга.

1 способ. Мумию помещают в камеру для фумигации, а затем воздух откачивается из камеры под воздействием вакуумного давления и вводится фумигант. Эта химическая стерилизация должна быть токсичной и летучей, чтобы устранить источник порчи мумии, окись этилена очень эффективна, а другие препараты включают викан или сульфурилфторид и бромистый метил [4].

2 способ. Мумию помещают в плотно запечатанный полиэтиленовый пакет, в который вводят фумигант, однако этот метод менее эффективен, поскольку вакуум не способствует фильтрации газа [4]. Однако фумиганты могут выделять газы в течение долгого времени. В настоящее время консерваторы редко используют фумиганты, вместо этого обычно используется замораживание или замена кислорода инертными газами. [5]

Б) влажная стерилизация. Фунгициды и инсектициды вводятся в мумию путем нанесения раствора непосредственно на ткани. Наилучшие

результаты достигаются при применении 1-5% раствора пентахлорфенола (натриевой соли) в чистом спирте [4]. Этот эффективный фунгицид и контактный гербицид, а спирт действует как обезвоживающий агент, который удаляет влагу из тканей, однако этот метод можно использовать только для развернутых или частично развернутых мумий. Кроме того, пентахлорфенол является высокотоксичным соединением, и эксплантат должен использовать ряд мер предосторожностей, таких как защитная маска, перчатки, вытяжной шкаф.

В) контролируемая сушка. Этот метод очень эффективен для развернутых мумий. Они являются хорошей средой для размножения микроорганизмов, а контролируемая сушка изменяет среду, предотвращая таким образом размножение микроорганизмов. [6] Сначала мумия помещается в контролируемую среду, а затем относительную влажность в атмосфере постепенно снижают в течение нескольких месяцев. Для извлечения влаги из контролируемого объема воздуха используются осушители. Для обеспечения успеха этого метода и предотвращения возобновления роста микроорганизмов требуется обработка одним из химических средств.

Г) ультрафиолетовое облучение и др. методы. Облучение может вызвать физическое и химическое изменение в клетках микроорганизмов. [7] Использование томографии, гамма-лучей и клеточного излучения использовалось для обработки мумий от микроорганизмов [6]. Самым известным примером была обработка мумии Рамсеса II в Гренобле, Франция.

Очистка – это всегда необратимый процесс, который может привести к потере информации, но в то же время он может быть полезен для сохранения артефакта, удаляя опасные отложения с волокон и помогая понять природу фрагмента или структуру объекта. Необходимо уделять пристальное внимание тому, чтобы не было удалено никакой первоначальной информации, различных отложений, образовавшихся в результате мумификации или погребальных ритуалов. Однако текстиль часто имеет признаки повреждения из-за атмосферного загрязнения, механических воздействий и чрезмерного освещения. Текстиль часто поврежден и покрыт толстым слоем пыли – в таких случаях может потребоваться влажная чистка, чтобы улучшить рН волокон (сделать их более нейтральными) и уменьшить любую нежелательную деформацию, которая может привести к дальнейшему повреждению в будущем [8]. Также важным и не до конца изученным вопросом является влияние различных методов консервации на сохранение ДНК в мумифицированных останках. Основным соображением при выборе и использовании различных методов консервации мумифицированных останков является эффект, который может быть оказан на ткани, уничтожая следы, которые впоследствии могут быть обнаружены гистопатологами и другими учеными. Это важная область

для будущих исследований. Поскольку эта проблема ранее не рассматривалась, было решено провести экспериментальное исследование чтобы попытаться определить, можно ли все еще амплифицировать ДНК после применения различных методов консервации обработки современных и древних образцов тканей. Пятна крови на фильтровальной бумаге использовались для получения современных образцов ДНК, а фрагменты египетской мумифицированной ткани служили источником образцов ДНК. Испытанные методы консервации включали фумигацию газом (с использованием фосфина, двуокиси углерода, бромистого метила и азота); влажную стерилизацию (с использованием этанола, метанола и промышленно метилированного спирта (IMS) или денатурированного спирта); и испытания на облучение с использованием электронов высокой энергии и ультрафиолетового излучения. Используя Полимеризованную цепную реакцию (ПЦР), гель методами электрофореза и окрашивания серебром, результаты показали, что ДНК все еще поддается амплификации во всех современных образцах, которые были обработаны [8]. В рамках параметров каждого из тестов, проведенных на сегодняшний день, не было показано, что консервационные обработки разрушили ДНК.

Список использованных источников:

1. Cockburn A., Cockburn E., Reyman A. T., Mummies, Disease and Ancient Cultures - Cambridge University Press, с. 351 - 352 (1998)
2. Беленицкая О., Рентген для мумий, или тьма египетская в рентгеновских лучах. "В мире науки" №3, (2018)
3. Marco N., Preservation and conservation of mummies and sarcophagi. E-conservation Journal. (2008)
4. David A. R., Some conservation treatments for egyptian mummies. Chungara: Revista de Antropología Chilena. Vol. 33, No. 1, с. 113-115 (2001)
5. Hawks K., Selwitz C., Maekawa S., Inert Gases in the Control of Museum Insect Pests. Journal of the American Institute for Conservation (2001)
6. Peterson M. K., Egyptian Mummy CT Scan Analysis and a Comparison of Midwest Museum Practices for the Grand Rapids Public Museum Western Michigan University (2016)
7. Китова А. О., Мумификация в древнем Египте: история изучения, современные методы исследования // Египет и сопредельные страны №4. (2016).
8. Cinzia O., The Conservation of Egyptian mummies in Italy - Archives de l'humanité: les restes humains patrimonialisés, IV. Préserver pour mieux transmettre, с. 122-126 (2016)

© Балякина Н.О., 2022

УДК 711.168

РЕНОВАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ОБЪЕКТОВ И ИХ ИНТЕГРАЦИЯ В ГОРОДСКУЮ СРЕДУ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ЧЕЛЯБИНСКА

Банникова Е.В., Лешуков А.Г.

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

Плавное и непрекращающееся развитие общества, модернизация науки, техники и производства, подняли проблему использования промышленных зон в современной городской среде. На сегодняшний день многие российские промышленные предприятия, которые не представляют собой памятники архитектуры, либо запущены, либо непригодны. Многие из них не используются или используются только частично. Иные промышленные территории, которые относятся к историческим памятникам, закрыты и не доступны для социума. В результате эти пространства изолированы, нежели чем интегрированы в городскую среду [1].

В начале прошлого века в России преобладало промышленное производство в экономике, что способствовало построению городов вокруг строящихся заводов. Теперь на месте угасших промышленных предприятий образовались пустые пространства, напоминающие, что здесь когда-то было крупное производство.

В настоящее время проблема отслуживших свой срок промышленных комплексов, зданий и их инфраструктур остро стоит на повестке дня не только в городе Челябинске, но и во всех промышленных регионах России. Ведь в перспективе данные промзоны могут стать социокультурными и туристическими ресурсами.

Что касается города Челябинска, яркими примерами реновации промышленных предприятий являются часовой завод «Молния», завод «Оргстекло», завод измерительных приборов, завод Строммашина, мебельная фабрика.

Одним из самых известных примеров реновации в Челябинске является часовой завод «Молния», сейчас – торгово-развлекательный комплекс «Куба». На данный момент здесь находятся различные магазины одежды, семейный парк развлечений, боулинг, бильярд, супермаркет, фудкорт, а также караоке-клуб.

Другим примером редевелопмента в Челябинске является бывший завод «Оргстекло» [2]. Данное предприятие пережило множество метаморфоз. Здесь производилась продукция для множества отраслей промышленности, что способствовало строительству новых цехов, которые сейчас используются по иному назначению. Теперь это творческий кластер

«Свобода 2». В данный момент на территории находятся фотостудии; event-агентства; продюсерские центры; школы прикладного искусства; ателье; гончарная мастерская; SMM и брендинговые агентства; рекламные и коммуникационные компании; высокие технологии и художественные мастерские.

Также проводятся концерты, шоу и всевозможные мероприятия [3].

Ниже представлено творческое решение по изменению бывшего завода по производству тонкого листового оргстекла.

Третьим примером редевелопмента в Челябинске является ТВК «Калибр» (рис. 1). Ранее это были цеха одноименного завода «Калибр». Данный завод существует до сих пор, но теперь имеет иное название ОАО НПП «Челябинский инструментальный завод» [4].



Рисунок 1 – Бывший завод измерительных приборов (ТВК «Калибр»)

Четвертый пример редевелопмента – ТРК «Горки». К концу 2003 года завод «Строммашина» прекратил свое существование. Его присваивает завод «Уралтрак», впоследствии все производственные мощности перенесли на территорию ЧТЗ. После чего принимается решение о строительстве торгово-развлекательного комплекса «Горки» (рис. 2). Сейчас в ТРК «Горки» находятся различные магазины одежды, фудкорт и многое другое [5].



Рисунок 2 – Бывший завод Строммашина после преобразования (ТРК «Горки»)

Следующим примером репрофилирования промышленных зон является торгово-развлекательный комплекс «Кольцо». Ранее здесь находилась мебельная фабрика, но после 2010 года ее деятельность начала увядать. Чтобы фабрика не превратилась в заброшенную промзону, собственники территории решили построить ТРК в Советском районе. Теперь здесь находятся: один из крупных мебельных магазинов Челябинска, парк развлечений «Всюду Чудо парк» и многое другое.

К сожалению, в настоящее время в Челябинске не до конца решена проблема репрофилирования промышленных территорий. До сих пор мы можем наблюдать заброшенные промзоны в черте города. Например, заброшенный элеватор государственного банка, заброшенные корпуса

действующего лакокрасочного завода, Челябинский автоматномеханический завод и многие другие.

Вышеперечисленные промышленные зоны могут обрести новую жизнь. Ведь их можно с легкостью интегрировать в городскую среду. Например, можно воспользоваться одной из современных тенденций редевелопмента – формирование кластеров, которые будут включать в себя апартаменты; отели; офисные блоки; выставочные и развлекательные пространства, где могут проводить какие-либо художественных мастер-классы и курсы; рестораны и бары; фитнес центры; банкетные залы; магазины и аутлеты; смотровые площадки.

Также можно использовать следующие тенденции в реновации промышленных территорий:

формирование коворкинг и коливинг пространств;
использование под малосерийное или персонализированное производство, не приносящее вред экологии.

В заключении можно сказать, что исторически значимые для города неэффективно используемые промышленные территории являются не только болезненной темой для города, но ещё и представляют собой прекрасное начало для создания экономически выгодных для города пространств. При помощи разнообразных архитектурных и дизайнерских приемов можно аккомодировать и гармонизировать промышленные территории к стремительно развивающемуся городу, где одним из ярких примеров реновации исторических промышленных территорий является город Челябинск.

Список использованных источников:

1. Чайко, Д. С. Современные инновационные подходы и приемы интеграции исторических промышленных объектов в городскую среду (на примере дипломных работ студентов МАРХИ) / Д. С. Чайко // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов научно-практической конференции, профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов 9-13 апреля 2012 г. – М. : МАРХИ, 2012. – С. 115- 16.

2. Обратная сторона «Свободы»: чем живет бывшая промзона, где собрали самых креативных людей Челябинска. URL: <https://74.ru/text/gorod/2021/02/12/69762902/>(дата последнего обращения 19.09.2022)

3. Год на «Свободе2»: творческая молодежь Челябинска облюбовала здание бывшего завода. URL: <https://gubernia74.ru/articles/society/1084871/>(дата последнего обращения 29.09.2022)

4. Светлая сторона промзон [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://www.metrium.ru/news/detail/svetlaya-storonapromzon-5->

klyuchevykh-preimushchestvrenovatsiipromyshlennykh-territoriy/ (дата обращения: 24.09.2022)

5. ТОП-8 объектов в Челябинске, изменивших свое назначение: из завода – в ТРК[Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <https://chel.dk.ru/news/top-8-ob-ektov-v-chelyabinske-izmenivshih-svoe-paznachenie-iz-zavoda-v-trk-236923141> (дата обращения: 24.09.2022)

© Банникова Е.В., Лешуков А.Г., 2022

УДК 391.2

РУССКИЙ САРАФАН И ЕГО АКТУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

Бараник А.А., Гусова Д.Т.

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

Русский сарафан – традиционная национальная одежда. В наши дни является объектом внимания модных дизайнеров. Обусловлено это повышением интереса к истории своей страны и этно-стилю.

Сарафан не является исконно русским одеянием – его родиной считается Индия. Первое упоминание о нем в нашей стране датируется XIII веком. Вплоть до XVI века сарафан не был частью женского гардероба и носили его исключительно мужчины, в особенности воеводы, однако со временем этот элемент одежды стал украшением внешнего вида дам.

В период правления Петра I ношение русского сарафана, как и других национальных костюмов, было запрещено, а возвращение его в Русскую повседневность произошло вместе с восхождением Екатерины II на престол. С тех пор его популярность лишь возрастала, что способствовало возникновению различных видов сарафана.

Русский сарафан бывает косоклиным, который в свою очередь делится на распашной и глухой [1].

Распашной косоклиный сарафан имеет застежку посередине по линии переда, клинья его сходятся ёлочкой по бокам, что является особенностью. Распашные косоклинные сарафаны очень роскошные, искусно украшенные. Для утяжеления сарафана и придания ему скульптурности в низ нередко вшивали монетки. Использование металлической бахромы было в тех же целях.

Глухой косоклиный сарафан имеет одно центральное полотнище, как спереди, так и сзади. По бокам сарафана вставляются широкие клинья, имеющие скос кверху, благодаря чему юбка получается широкой. Для него характерны два вида рукавов: фальшивые, характерно узкие, и длинные узкой формы, имеющие прорехи для рук.

Еще один вид сарафана – круглый или прямой, часто называется «московским». Один из самых распространенных среди крестьян. Московский сарафан шился из одинаковой длины полотнищ или же трех коротких, которые сзади доходили до талии, и двух спереди длинных.

Круглые сарафаны будничного назначения шились преимущественно из тканей фабричных тёмных тонов, а также из клетчатой пестряди. Пошив праздничных был из пестрого сатина и ситца, набойки, кумача, шелка, парчи и кашемира. Нашивками позумента, шелковыми лентами, бахромой украшали подол и грудь круглых сарафанов [2].

Последний вид сарафана – это сарафан с лифом, являлся разновидностью круглого. Его конструкция имела две части: лиф, который плотно обхватывал грудь, и юбка с пышной сборкой, к которой этот лиф пришивался. По центру переда застежка на петли и крючки или же пуговицы.

При всей красоте и разнообразии сарафанов нельзя забывать, что в Русской культуре эстетическая составляющая костюма всегда уступала сакральной. В первую очередь сарафан, юбка – это ни что иное, как источник женской энергии. Женская энергетика идет от земли и помогает укрепиться девушке корнями, что способствует получению сил для материнства.

Длинная юбка, подол которой почти касается земли, образует с ней треугольник, он является помощником в сохранении необходимой силы для женщины. Также усилению энергии Земли способствует широкий подол, который при ходьбе закручивается и колышется. Более того, подол – это защита женских сексуальных центров, их работа напрямую влияет на хорошую репродуктивную функцию и женское здоровье.

В современной моде актуальность русского сарафана не угасает. Продолжается сохранение его сакрального значения и использование силуэтов и мотивов для создания дизайнерами новых коллекций.

Благодаря своей простоте и при этом разновидности в крое сарафан является генератором новых идей в мире моды. Дизайнеры постоянно вдохновляются культурой своих и других народов, они обращаются к истории, к костюмам всех периодов времени, черпая из них идеи для своего творчества.

В связи с тем, что присутствие сарафана в истории Древней Руси почти перманентно, обращение к нему и к его силуэту неизбежно. Потому мы можем видеть, как он всецело просочился в наш гардероб, захватив всевозможные стили, имеющиеся в современной моде.

Художники-модельеры классических домов высокой моды до современных дизайнеров брендов одежды pret-a-porter создают потрясающие коллекции, вдохновленные русским стилем. Русские бренды, такие как Ulyana Sergeenko, A LA RUSSE, Valentin Yudashkin, Denis Simachev, Slava Zaitsev, Chapurin, Vera Cherepova в качестве источника

вдохновения для создания коллекций регулярно используют русские мотивы.

Yves Saint Laurent, коллекция 1976 года «Opéra-Ballets Russes», то есть «Русские оперы и балеты». Источники вдохновения – русская опера и балет, в особенности, костюмы Льва Бакста для дягилевских «Русских сезонов», знакомство с Лилей Брик. В качестве творческих источников были использованы национальные костюмы и крестьянские платья, бархатные накидки, меха и отделки нарядов из парчи.

Chanel, Карл Лагерфельд представил коллекцию pre-fall 2009 «Париж – Москва», целиком посвященную России в 2008 году. Источники вдохновения – имперский стиль, конструктивизм, русский балет и фольклор, любовь самой Коко Шанель к России в том числе украшения в византийском стиле и связи с князем Дмитрием Павловичем (именно под его влиянием в коллекциях Chanel появились мужские рубашки, вышивка, гусарские пиджаки и меховые накидки) [3].

John Galliano, 2009 год, модельер посвятил красочную коллекцию России – его очаровали балетная школа и русский цирк, а также Петергоф, Эрмитаж, картины Врубеля, сугробы и, безусловно, люди. Это не первое обращение Гальяно к России – в 1993 году им была создана коллекция «Побег юной принцессы Лукреции из большевистской России», посвященная Сони Мармеладовой и Анне Карениной.

Valentino Couture, весна-лето 2015 (рис. 1), основой которой стали традиционных славянских мотивы – контрастные вышивки на льняных тканях, сарафаны с символическими сложными рисунками. Дизайнеры удалось стильно и гармонично применить традиции и национальные элементы в своей коллекции, внедрив в модели кружево, ленты, узоры, форму кроя. Акцент в коллекции обращен к традиционной славянской вышивке, которой раньше украшали не только предметы одежды, но и домашний текстиль. Если присмотреться, то на некоторых сарафанах можно заметить традиционные вологодские коники – старинные мотивы, которые в древности изображали на льняных скатертях и полотенцах [3].



Рисунок 1 – Коллекция Valentino Couture, весна-лето 2015

В коллекции осень-зима 2022/23 дизайнер Derek Lam 10 Crosby (рис. 2) также вдохновляется силуэтом русского сарафана. Во многих моделях за основу он берет сарафан с лифом, добавляет под грудью резинку, делает силуэт приталенным, а ляжки и топ порой цельнокроеными. Дизайнер использует характерную для русских сарафанов небольшую горловину с вырезом, имеющим застежку на пуговицу.

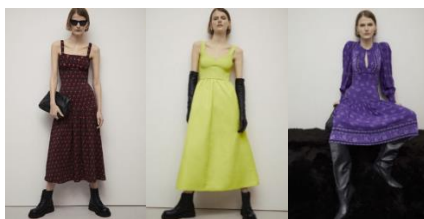


Рисунок 2 – Коллекция осень-зима 2022/23 Derek Lam 10 Crosby

Еще один дизайнер, вдохновившийся силуэтом русского сарафана и использовавший его в коллекции сень-зима 2022/23 – это Ulla Johnson. Дизайнер прибегает к силуэту сарафана с лифом, а также разделяет лиф и юбку, делая их отдельными частями костюма. Стоит отметить, что уже достаточно давно лиф сарафана стал топом и является отдельным элементом гардероба.

Актуальность русского сарафана в современной моде действительно высока, он продолжает влиять на её развитие из сезона в сезон. Дизайнеры продолжают экспериментировать с тканями, оттенками, силуэтом сарафана, не уставая его модифицировать, таким образом они приходят к созданию новых, уникальных моделей, которые продолжают сохранять в себе не только основы и традиции русского сарафана, но и его сакральное значение.

Целью исследования было показать значимость сарафана в современной моде. Людей нередко восхищают определенные силуэты, модели одежды, но они и не подозревают, какова история у изделия. Именно крой русского народного сарафана как нельзя лучше показывает значимость истории, потому как на основе его лекал создаются десятки изделий. Вдохновившись историей русского сарафана и его кроем, были созданы эскизы мини-коллекции платьев.

Для автора коллекции «В русском сарафане» главным источником вдохновения стала юбка, которая имеет простой и лаконичный крой. Данный крой можно выгодно обыграть, дополняя его деталями или же комбинируя с более сложными изделиями.

Список использованных источников:

1. Дедкова Н.Н., научная статья по специальности «История и археология», «Сарафан, как элемент русского народного костюма»
2. Каршинова Л.В., Русский народный костюм. Универсальный подход. М.: Белые альвы, 2005.
3. Шапиро Б.Л., Русский костюм: между царством и империей // История: факты, символы. 3 (12) /2017.

© Бараник А.А., Гусова Д.Т., 2022

УДК 685.34.016

АРХИТЕКТУРА МОДЕРНА В ИСКУССТВЕ XXI ВЕКА

Барбашев Г.О., Алибекова М.И.

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

У всех из нас есть любимая пара обуви, которую мы пытаемся поддерживать в хорошем состоянии, чтобы продлить ей жизнь, но порой мы не в силах предотвратить этот процесс [1]. Например, в общественном транспорте случайно наступят на ногу или же мы сами по неосторожности поцарапаем обувь. Опираясь на реставрационный опыт, можно сказать, что некоторые повреждения можно исправить довольно легко, а с некоторыми приходится повозиться, но также есть те, которые практически невозможно исправить всеми доступными способами и в дальнейшем нам приходится принимать, что наша любимая пара обуви больше не сможет выглядеть как раньше на все сто. Идея актуальна, и её можно не только развить как мысль, но и воплотить, тем более что она вполне возможна в воплощении при имеющихся сегодня современных технологиях и знаниях.

Безусловно, переходя к этапу художественного проектирования, необходимо творческое вдохновение. Стиль «Модерн» или иначе его называли Ар-деко – это период развития технологий, производств и помимо этого прекрасный стиль в искусстве и неиссякаемый творческий вдохновитель. За творческий источник взято архитектурное сооружение [2] и орнамент в стиле модерн, отражающие стилевое решение будущей коллекции мужской эксклюзивной обуви (рис. 1).

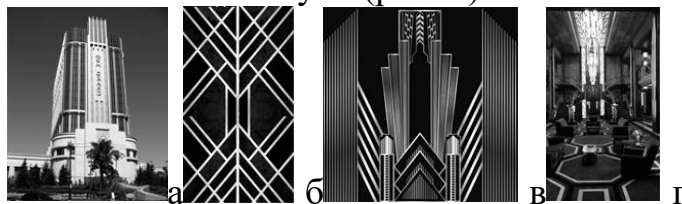


Рисунок 1 – Стиль Модерн: а) здание отеля; б-в) орнамент 1924 г.; г) лобби отеля

Его строгие, элегантные линии, формы, членения органично лягут в основу идеи современной коллекции, к тому же этот стиль всегда актуален и интересен для дизайнеров и конструкторов в создании изделий лёгкой промышленности разных стилевых решений – как классического стиля с романтической нотой, так и повседневной с использованием современных технологий и материалов.

Творческий источник способствует созданию уникального решения внешнего вида обуви с включением нового технологического решения [3, 4] и внедрения других материалов, кроме привычной для нас кожи и подтолкнёт к продвижению коллекции обуви в массы (рис. 2).



Рисунок 2 – Разработка авторской коллекции

Металлическая защита как «броня». Сам по себе металлический полукорпус на разных участках представляет из себя защиту для обуви, которая ставится, а также при желании снимается с обуви. Защитные элементы крепятся к обувной паре при помощи магнитов, встроенных в носочную и пяточную часть. Магниты расположены в пространстве между рантом – часть, которая крепит подошву с заготовкой верха обуви, так чтобы при ходьбе они не причиняли дискомфорт владельцу. Магниты, являясь ещё и декоративным элементом, конечно, будут заметны на обуви и, практически, не будут ощущаться. Металлические части защиты и поддержки формы пары обуви должны быть выполнены из металлов, не имеющих большой вес, чтобы не утяжелять обувь, и нога при длительной ходьбе не уставала. К примеру, алюминий – металл, обладающий достаточной прочностью для защиты, имеющий небольшой вес и эстетический вид. Части защиты внешне выглядят как дублирующие детали кэпа и задника, представляют из себя накладки. Лекала для защитных элементов снимаются с деталей на уже затянутой и собранной паре.

Полу-каркас. При частой носке обуви из разных материалов начинают появляться заломы, которые в будущем превратятся в трещины, в итоге на их месте появится разрыв. Так же обувь со временем начнет деформироваться, наступит следующая степень, где происходит нарушение самой конструкции обуви. В конечном результате такая обувь будет непригодной и её придётся выбросить. Именно для этого существуют формодержатели. Их помещают внутрь обуви и постепенно вытягивают заломы чтобы пара принимала максимально прежний вид, но этот процесс занимает много времени и не всегда эффективен. Идея каркаса несет в себе смысл постоянной поддержки пары и препятствия изменения формы. Каркас – это определенная металлическая конструкция приближенная к спаренным спицам и в местах соединения их установлены подшипники, которые помогают каркасу повторять движения ноги. Каркас располагается в зоне межподкладки.

Автоматизированная фиксация обуви по форме ноги. Абсолютно каждый день мы сталкиваемся с задачей шнуровки нашей обуви, кто-то умеет это делать, кто-то не в состоянии, это вовсе не важно. Уже давно существуют различные вариации автоматической шнуровки, которые позволяют нам забыть об этом действии. Но если вдуматься в этот процесс, то по факту мы просто фиксируем обувь на своей ноге для того чтобы она не слетела с ноги во время ходьбы, но шнуровка, как правило, не идеальна,

так как можно или слишком сильно зашнуровать обувь или, наоборот, сделать ее с люфтом. А что, если создать такое приспособление, которое не просто держит обувь на ноге, а полностью фиксируется под нашу стопу, как бы затягивает ее второй раз для идеальной посадки. Именно эта идея легла в основу нового решения.

Итак, как же это можно сделать иным способом? Представим себе обычные оксфорды, но в месте где должна располагаться шнуровка располагается специальный затягивающий аппарат, который защищен от любого грязевого или влаговоздействия, он не просто подтягивает две крайние части материала, как это делают шнурки, он дает полный натяг двух кусков кожи которые тянутся и обволакивают всю поверхность ноги, а не самый ее край, тем самым давая идеальную посадку по ступне, ну и самое важное – удобство и комфорт при использовании. Но тут возникает вопрос, как этот аппарат понимает, когда ему затягивать обувь, а когда растёгивать? Все очень просто – первая часть этого аппарата (видимая деталь) расположена на привычном месте расположения шнурков, а вторая часть в промежутке между подошвой и основной стелькой. Это пространство обычно заполняют наполнителем, чтобы скрыть пустоты. Именно в этом месте мы и расположим наш аппарат. Обе части аппарата контактируют между собой при помощи системы коммуникации Bluetooth.

Как он работает? Нижняя часть аппарата представляет собой вторую основную стельку, которая считывает давление ноги на нее и при отсутствии её растягивает обувь, чтобы из нее можно было вытащить ногу. Вторая часть аппарата располагается во всю длину следа стопы, чтобы при отсутствии давления в конкретном месте не ослаблять натяг и не растягивать обувь, когда это не требуется.

Первая часть аппарата держит внутренний и внешний кусок кожи специальными клещами, которые дают сильную сцепку с материалом. Это позволяет стягивать и расслаблять без разрывов кожу конкретно в определённом месте.

Таким образом можно разработать такую авторскую коллекцию, которая поможет продлить срок службы и защитить от внешнего механического воздействия, при этом сохраняя внешний эстетический внешний вид обуви, не создавая дискомфорта при носке.

Список использованных источников:

1. Апсайклинг и ресайклинг как способ реализации дизайнерской концепции в художественном проектировании костюма / М. И. Алибекова, В. С. Белгородский, Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2022. – № 1(397). – С. 305-310.

2. Гогузев, Д. Н. Архитектурная бионика как прототип новой эстетики формы костюма / Д. Н. Гогузев, М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова // Инновационное развитие техники и технологий в промышленности :

сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, Москва, 12–15 апреля 2021 года. Том Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина", 2021. – С. 49-52.

3. Метод кастомизации в художественном оформлении обуви / М. И. Алибекова, А. Н. Серикова, А. В. Голованева [и др.] // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2022. – № 3(399). – С. 242-247.

4. Алибекова, М. И. Кастомайзинг и переработка как решение экологической проблемы / М. И. Алибекова, Ю. Ю. Фирсова, С. Ш. Ташпулатов // Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)", посв. Ф.М. Пармону: Сб. матер. II Межд. научно-практ. конф., Москва, 05–07 апреля 2022 года. – М.: ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 186-191.

© Барбашев Г.О., Алибекова М.И., 2022

УДК 685.311+385.312

ИСКУССТВО КОСТЮМА И МОДЫ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Бастов Г.А., Усачева О.В.

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

В статье рассматриваются современные тенденции в искусстве костюма и моды, такие как биоморфное формообразование природных форм, ткани с термохромными индикаторами, биомимикрия, цифровое моделирование 3D одежды в графических программах CLO3D и Blender.

Биоморфные структуры и формы во все времена являлись вдохновением для дизайнера. На основе наблюдения и изучения их структур создавались новые формы в одежде и аксессуарах костюма. Для использования биоморфного объекта в качестве творческого источника необходимо провести структурно-графический анализ, тогда глубина исследования формы природного источника создаст в сознании художника целую цепочку образно-ассоциативных характеристик по форме, конструкции и элементам декора [1]. Пример платьев от команды дизайнеров Yimeng Yi, вдохновленные пластичными биоморфными формами и переменной погоды хорошо отражают современную модную тенденции (рис. 1а-1в).

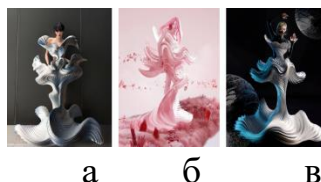


Рисунок 1 – Дизайн-проект Yimeng Yi. Биоморфные модели цифровой одежды.

Одним из ярких примеров использования бионического источника для создания одежды являются работы голландского дизайнера Ирис ван Херпен. Ее костюмы отличаются инновационной направленностью, так как в основном они создаются с помощью 3D-моделирования и печати. Каждая работа напоминает отдельный живой организм, среди них кораллы, медузы, осьминоги, рыбы, также вдохновением для создания своих коллекций голландский дизайнер черпает из явлений природы (рис. 2)



Рисунок 2 – Щупальцы осьминога и коралловые рифы в женском костюме

Дизайнеры уже давно используют компьютер как профессиональный инструмент. Одними из лидеров на рынке являются похожие программы одного производителя: CLO3D и Marvelous Designer. Программа Marvelous Designer используется в индустрии игр и анимации, а CLO3D – в индустрии моды. Современные технические и программные средства привели к появлению такого явления как цифровая мода [2]. Цифровой дизайн-проект Tribute brand представляет яркий цифровой контент в дизайне одежды, с контрастной цветовой палитрой, оригинальными образами, которые создают ощущение коллаборации посещения городских пейзажей и метавселенной (рис. 3).

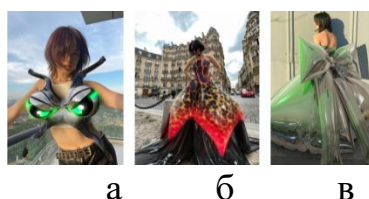


Рисунок 3 – Дизайн-проект Tribute brand

При изучении феномена цифрового костюма следует то, что одним из его лидирующих преимуществ является создание вещей из совершенно фантазийных материалов, с добавлением фантастических элементов, которые не могли бы существовать физически, например, светящиеся неоновые ткани [3].

Биомимикрия – направление в дизайне моде, где разрабатываются не столько конструкции, сколько материалы для их создания и совершенствования. Ведущим критерием использования биомимикрии в костюме является способность природы (и костюма, соответственно) к

трансформациям – возможности функционального и визуального изменения. Поэтому необходимо рассматривать и природу, и костюм с точки зрения способности их к различным трансформациям и адаптациям к окружающей среде.

Studio XO – молодой бренд, созданный дизайнером Нэнси Тилбери и программистом Бенджамином Мэйлсом. Компания разрабатывает digital-одежду и успешно сотрудничает с индустрией развлечений и игр. Встроенные в ткань микрогаджеты создают необычный световой узор в соответствии с заданной программой. Рисунок на одежде блестит и пульсирует в такт музыке, периодически изменяет цвет, переливается и сверкает подобно драгоценным кристаллам (рис. 4).



Рисунок 4 – Костюм со встроенными запрограммированными светодиодами

Ткани с термохромным индикатором появились не так уж и давно – патент датируется 2007 годом. Но, несмотря на свой сравнительно малый возраст, данная технология уже достаточно широко распространена.

Краска, которая становится прозрачной или меняет свой цвет при повышении и понижении температуры, и называется термохромной. Данные краски делятся на две большие группы:

1. С возвратным эффектом. После того как температура, изменившая цвет изделия, возвращается к своему первоначальному значению, краска тоже приобретает свой исходный цвет.

2. Невозвратные краски. При температурном воздействии изменившийся цвет останется таким уже навсегда.

Всемирно известный бренд Stone Island продемонстрировал свитер из специальной нити, которая меняет цвет, реагируя на изменение температуры окружающей среды (рис. 5).



Рисунок 5 – Свитер с термохромной нитью.

Такого эффекта инженеры Stone Island добились благодаря экспериментам над обработкой ткани, в результате которых появилась термочувствительная нить. Свитер сделан из двух слоёв: наружный слой из этой самой нити, и внутренний из натуральной шерсти.

При анализе подобных инновационных проектов в проектировании одежды и материалов можно сделать вывод, что, несмотря на компьютеризацию в мире моды явно прослеживается заимствование идей из природы. Исследование показало, что программное обеспечение

сокращает путь от художественного проектирования до реалистичной визуализации. В заключении следует отметить, что использование бионических форм, комбинированных материалов и цифрового моделирования в дизайне одежды является наиболее актуальным трендом в мире искусства костюма и моды на данный момент.

Список использованных источников:

1. Бастов Г. А., Смирнова С. В. Значение структурно-графического анализа творческого источника в образно-ассоциативном проектировании ювелирных украшений // Костюмология. – 2022 №3. – URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/17IVKL322.pdf>

2. Л. Б. Каршакова, Г. И. Борзунов, М. А. Груздева, М. А. Обетковская Художественное проектирование цифровой одежды средствами редактора Clo3D // Костюмология. – 2022. – Т. 7. – № 3. – URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/07TLKL322.pdf>

3. Усачева О.В. Цифровой дизайн в искусстве костюма. Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК2021»: сборник материалов Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – 258 с.

© Бастов Г.А., Усачева О.В., 2022

УДК 685.311+385.31

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ КАК ОБЕРЕГ НА ОСНОВЕ САКРАЛЬНОГО СМЫСЛА ОРУЖИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Бастов Г.А., Солтанова А.М.

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

В статье рассматривается принцип построения моделей ювелирных изделий на основе сакральности смысла оружия средневековой Европы. Работа представлена в виде авторского дизайн-проекта модели ювелирного украшения с использованием на этапе проектирования методов трансформации при образно-ассоциативном восприятии формы творческого источника. В настоящей научной работе предложен новый алгоритм проектирования, позволяющий оптимизировать и повысить эффективность работы дизайнера при разработке нового креативного ассортимента моделей ювелирных украшений.

Цель научной работы заключается в разработке нового методического подхода дизайнера на этапе проектирования ювелирных украшений с новыми художественно-конструктивными характеристиками на примере формы и структуры оружия средневековой Европы как творческого источника.

В окружении человека оружие играло чрезвычайно значимую роль в истории и культуре Средневековья. Крестовые походы, рыцарские турниры междоусобные войны, неотделимы от понятий «воинство», «вооружение» и «оружие». Меч, доспехи, копьё, щит – атрибуты, без которых невозможно воссоздать не только образ воина средневековья, но и облик эпохи, мировосприятие средневекового человека.

Оружие с момента своего появления было окружено магическими представлениями. Зачастую мы встречаем священное оружие как неперемный атрибут определенного бога в мифологии. Таков Мьельнир – молот Тора, или волшебный меч Фрейра. Оружие земное, физическое считалось своего рода «отражением» оружия божественного, принадлежащего богам и посвящённого тому или иному богу.

Долгое время само по себе железо в Европе считалось сильным оберегом, охраняющим от вредоносной магии и враждебных духов, а изготовленные из железа колющие и режущие предметы и по сей день наделяются магическими свойствами.

Процесс обработки и процесс добычи металлов, традиционно осмыслялся как действие сакральное и связывался с определённой магией и формированием культа Бога-Кузнеца, свойственного любой европейской традиционной культуре. Сам процесс работы с металлом представлялся священным в сознании человека и отсюда проистекало то огромное уважение и даже мистическое почтение, которым вплоть до наступления Нового Времени пользовались в европейских деревнях кузнецы.

Очень часто меч являлся сильнейшим оберегом для его владельца, предметом, который при необходимости мог стать магическим инструментом, амулетом. И, так же как амулет, германский меч нередко покрывался узорами, которые свидетельствовали, с одной стороны, о богатстве и знатности его владельца, с другой, – о его сакральном значении.

Создалось весьма своеобразное, исключительное отношение к мечу – не только как к предмету, оружию, а как к артефакту, способному наделять своего владельца определёнными качествами. Мечами клялись в важном споре, с ними разговаривали. К мечу относились как к живому существу, как к товарищу, другу, на которого можно рассчитывать в минуту опасности.

В настоящее время нестабильность мира, сменяющиеся друг в друга экономические и социальные кризисы, напряжённая политическая ситуация – все это не может ни сказаться на мироощущении каждого человека. Многие в попытке найти покой и спокойствие начинают искать их в придании особого смысла различным атрибутам своего окружения.

Ювелирные украшения же издревле считались своеобразными оберегами для защиты своих обладателей.

Завуалированная агрессивность и «колючесть» является реакцией на события, происходящие в мире. В статье автор пытается объединить темы

оружия и ювелирного искусства, создав изделие, отражающее дух современности, оберег для защиты, наделенный сакральным смыслом для каждого.

Поиск и выбор творческого источника является важнейшей составляющей разработки дизайн проекта.

В данном случае в качестве творческого источника был выбран моргенштерн (нем. *morgenstern*, «утренняя звезда») – средневековое оружие, состоящее из шара с шипами, напоминающего булаву. Форма и структура источника очень динамична и привлекательна. Все конструктивные элементы формы находятся в хорошо организованной устойчивой композиции. Самый длинный шип выходил из вершины шара, а остальные мелкие шипы, повторяя его движение располагаются по всей его поверхности. Наличие шипов отличало оружие от булавы, которая могла иметь лишь металлические ребра (рис. 1).

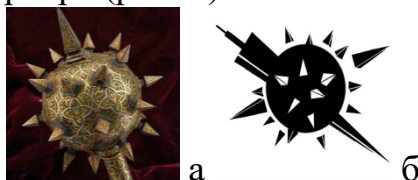


Рисунок 1 – Творческий источник: а) общий вид; б) графическое изображение

На первом этапе творчества при изображении источника необходимо сосредоточить внимание на художественно-композиционном построении формы и отметить роль и значение главных и второстепенных конструктивных элементов источника. С соблюдением этих условий при художественном изображении источника с использованием приложения Procreate представлена графическая стилизация источника – моргенштерна. Здесь с помощью различных графических средств, таких как пятно, линия и точка была подчеркнута динамика главной формы и движение дополнительных конструктивных элементов (рис. 1).

Далее, в исследовании для поиска новых конструктивных решений формы будущего изделия авторами предлагается применить и использовать различные способы трансформации графического изображения источника. Так с помощью современных графических редакторов, в данном случае программы Procreate, легко создается эффект деформации любых графических изображений, что, в свою очередь, открывает безграничную вариативность композиционных форм. Преобразования графического изображения источника осуществляются с помощью таких способов и приемов как: ритмического повтора; кругового вращения; скручивания; вытягивания; сдвига и расширения позволило создать ряд вариантов выразительных и художественно структурированных графических композиций. Эти композиционно-структурные изображения могут служить базовой конструктивной основой в разработке эскизов моделей ювелирных украшений различного назначения (рис. 2).



Рисунок 2 – Варианты трансформационного преобразования источника.

Эти трансформационного преобразования по-разному раскрывают структуру новой формы, но в то же время сохраняют художественно-стилевую и композиционную характеристику источника.

Далее, на следующем этапе из вариантов трансформационного преобразования выбирается композиция, которая подходит и соответствует назначению будущего ювелирного изделия. Здесь необходимо учитывать назначение и вид нашего будущего ювелирного украшения.

В нашем исследовании представим пример разработки дизайн-проекта ювелирного украшения кольца в форме перстня, входящего в ассортимент от кутюр с применением драгоценных металлов. Тогда в этих условиях при выборе базовой формы для разработки модели ювелирного украшения, хорошо подходит композиция трансформационного преобразования с круговым винтовым вращением (рис. 3а).

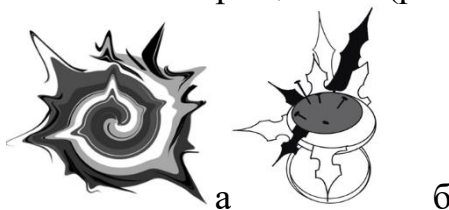


Рисунок 3 – Конструктивные преобразования: а) базовая форма; б) эскиз модели украшения

Таким образом, при наличии базовой конструктивной основы формы можно разработать эскиз модели будущего изделия: кольца из серебра со вставками из драгоценных камней (рис. 3б).

В этих условиях появилась возможность создать эскизы ювелирных украшений в 3d программе Blender (рис. 4).



Рисунок 4 – Процесс создания, скриншот из программы Blender.

По представленному скриншопу можно отметить, что разработанная модель ювелирного украшения в полной мере отвечает поставленной задаче, а именно:

- соответствует стилевому единству творческого источника;
- в полной мере сохраняет композиционно-структурное построение формы источника и ювелирного изделия;
- форма и конструкция украшения сохраняет направленную динамику конструктивных и второстепенных элементов;

оригинальная композиционная вставка из драгоценных камней подчеркивает художественную креативность ювелирного украшения;

общая форма ювелирного украшения соответствует общим требованиям дизайна и тенденциям моды.

В заключении следует отметить, что представленный в настоящей научной работе алгоритм художественного проектирования моделей ювелирных украшений на основе использования творческого источника может дать хороший результат по обновлению промышленного и индивидуального ассортимента ювелирного производства.

Активное применение с использованием на этапе проектирования способов трансформации дает дизайнеру возможность получить информацию по композиционно-структурным преобразованиям формы, что значительно расширяет диапазон его объемно-пространственного мышления и во многом помогает дизайнеру в разработке новых результативных дизайн-проектов при образно-ассоциативном восприятии формы творческого источника.

Список использованных источников:

1. Бастов Г.А. Бионическое проектирование обуви и аксессуаров костюма: Монография. М.:РГУ им. А.Н.Косыгина. 2017. -241 с.

2. Белько Т.В. Инновации и биотехнологии в модной индустрии: Монография. – Тольятти :Изд-во ПВГУС, 2017.- 306 с.

3. Бастов Г.А. Теория и практика макетирования обуви и аксессуаров костюма.: Учебное пособие. М.: МГУДТ, 2015. -219 с.

4. Бастов Г.А. Современный дизайн: костюм; аксессуары костюма; ювелирные украшения: Монография. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина. 2020. – 223 с.

5. Бастов Г.А. Современная форма в дизайне: Учебное пособие.- М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. – 203 с.

6. <https://www.pinterest.ru>

7. <https://ru.wikipedia.org>

© Бастов Г.А., Солтанова А.М., 2022

УДК 7.023.1-025.56

СЕКРЕТ «ИТАЛЬЯНСКОГО ШИКА»

Безверхая К.А., Фирсова Ю.Ю.

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

В середине XXв. в Италии формируется уникальная система работы модной индустрии, которая на сегодняшний день остается доминирующей и активно заимствуется мировым сообществом. В период

катастрофического разрушения европейской экономики, последовавшим за Второй мировой войной, в Италии создаются производственные базы, послужившие опорной точкой для стремительного развития легкой промышленности и возникновения феномена «экономического чуда».

Изделия итальянского рынка были на 30% дешевле, чем французские аналоги, при этом не уступали качеством, а потому пользовались большим спросом в США. Сотрудничество послевоенной Италии и Америки не ограничивалось fashion-индустрией, и повлекло за собой прекрасную эпоху «Голливуда на Тибре». Новаторское направление «неореализм» в кинематографе вновь открыло миру темперамент и изящество итальянского менталитета. Культовый образ итальянцев, представленный на экранах, живой, харизматичный, чувственный, и что немаловажно – достоверный, сделал итальянский стиль узнаваемым и востребованным во всем мире. Характерный стиль, в большей или меньшей степени, находящий отражение в образе современного представителя Италии имеет определение – «Итальянский шик».



Рисунок 1 – Презентационный журнальный разворот к коллекции «Итальянский шик». Автор – Безверхая К.А.

Перед разработкой авторской коллекции в стиле «Итальянский шик» проведен визуальный анализ. Объектом исследования выбраны наиболее яркие представители стиля, одного пола, возраста, схожего социального положения и уровня дохода, национальной принадлежности и географии проживания и ставшие иконами стиля своей эпохи. На основании представленных данных сформирован универсальный портрет целевой аудитории. Временной период исследования – с 1950 г. до настоящего времени, продиктован историческими рамками формирования стиля в условно современном его видении. Равный интервал в 35 лет позволяет наиболее точно проследить эволюцию стиля (рис. 1).

1. Роковая красота и безупречный, независимый стиль Софи Лорен (период исследования 1950-1980 гг.) по праву можно назвать эталоном «Итальянского шика». Визитная карточка – акцент на талии, прекрасно дополняющий платье-футляр или сочетание объемной рубашки с юбкой А-силуэта. Для создания романтического образа обращается к спокойному флористическому орнаменту. Особенное место в гардеробе занимает монохромный total look, чаще в составе с прямой юбкой, чем брюками. Философия стиля – «Элегантность всегда говорит в пол голоса», а потому в большинстве случаев костюм является фоном для выразительных аксессуаров из белого и желтого золота, жемчуга и драгоценных камней. При необходимости создания более спортивного образа предпочтителен

пуловер и темно синие джинсы. Софи Лорен всегда завершала образ прической с подобранными в высокий пучок волосами или короткой стрижкой, завитой на бигуди. Важной составляющей образа стал платок-косынка, шляпа и солнцезащитные очки.

2. основополагающие черты Моники Беллуччи (период исследования 1990-2010 гг.) – сексуальность, женственность и лаконичность. Стиль приобретает более провокационный характер, например, платье-футляр, неотъемлемая часть гардероба, чаще всего имеет открытые плечи, тонкие бретели и глубокий прямой вырез, но, согласно канонам Итальянского шика, открытый верх уравновешен длиной макси. Ассортиментная линия дополняется возможным аналогом футляру – платьем-комбинацией, для которого характерны более легкие материалы и использование кружевных элементов. Кружево в качестве отделки и полноценного total look, становится культовой составляющей стиля. Еще одной новацией стало заимствование мужского гардероба – классические приталенные брюки, пиджак или жилетка в сочетании с белой рубашкой. В базовом гардеробе обязательно присутствуют джинсы прямого кроя и лонгслив. Приоритетный орнамент цветочный или горошек. Цвет более контрастный, преимущественно черный, белый, красный и темно синий. Имиджу соответствует в меру насыщенный макияж и распущенные естественные локоны.

3. Дева Кассель (2020-ые годы) – выбор чуть более молодого прообраза итальянского стиля обусловлен переориентацией модной индустрии. Подтверждением данного предположения служит массовая тенденция запуска отдельных линий одежды и обуви для юного поколения у лидирующих на рынке компаний. Вероятно, подобная тенденция сформировалась из-за смещения лидерства трендсеттеров с голливудского медиа пространства на социальные сети, которые в свою очередь более популярны среди молодежи. Дева Кассель обладает уверенным чувство стиля, которое прекрасно дополняется работой со стилистом. Важно отметить, что подобная тенденция, а именно обращение к профессионалам в индустрии, набирает обороты во всем мире. В большей степени это происходит именно благодаря Италии в связи с высоким уровнем национального образования в сфере Индустрии моды. Общая оценка стиля оставляет впечатление женственности, легкости, ненавязчивой сексуальности и элегантности. Не теряет своей актуальности платье футляр, для которого характерно наличие корсетной модели верха и длина миди. «Легкое платье» становится более воздушным, допускается наличие воланов, объемного рукава и кружевной отделки. Актуальным остается костюм, но в более минималистичном его варианте, объем переносится только на одну составляющую образа, например, широкие классические брюки дополняются лонгсливом или кроп-топом. Неизменной составляющей остаются джинсы прямого кроя и белые рубашки. На костюме

для повседневной носки большое влияние оказывает спортивный стиль. Аксессуары становятся менее массивными, сохраняется любовь к желтому и белому золоту, жемчугам. Материалы в целом становятся более легкими и воздушными, особое место занимает трикотажная сетка. В цветовой палитре больше светлых молочных, бежевых, пастельно розовых и фиолетовых оттенков. При этом сохраняется традиционная любовь универсально черный, красный и зеленый. Цветочный принт приоритетен. Макияж стремится подчеркнуть натуральную красоту, а потому едва выражен. Волосы распущены, сохраняют природную форму или собраны в высокий гладкий пучок.

Согласно исследованию, итальянский образ в разные временные периоды активно подвергался влиянию newlook, бельевого и спортивного стиля. Оперативное реагирование на смену вектора запроса потребителя, в разрезе уникальных эмоциональных характеристик, таких как сексуальность, комфорт, провокационность, юность и т.д. – залог коммерческого успеха.

Список использованных источников:

1. <https://dzen.ru/a/YKs2cZzO7gg2NwND>
2. <https://history.wikireading.ru/246613>
3. https://yandex.ru/search/?text=софи+лорен+фото&lr=10716&clid=2270456&src=suggest_B
4. <https://yandex.ru/images/search?text=моника%20беллуччи%20фото&stype=image&lr=10716&source=serp>
5. <https://yandex.ru/images/search?text=дева%20кассель%20фото&lr=107166>.

© Безверхая К.А., Фирсова Ю.Ю., 2022

УДК 7

ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА ТРАДИЦИОННОГО АДЫГЕЙСКОГО ОРНАМЕНТА

Бекова Л.С.

Научный руководитель Соколова А.С.

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

Искусство орнамента, представляющее собой традиционную знаковую систему, является одной из наиболее значимых отраслей духовной и материальной жизни адыгов. Автор данной статьи в своем исследовании делает акцент на смысловом значении элементов орнамента, его связи с мировоззрением и мифологией народа.

Адыгское орнаментальное искусство характеризует внешняя строгость и лаконичность, подчинение установленной цветовой гамме, исключая резкие сочетания оттенков. Орнамент использовался, прежде всего, для эстетического оформления предметов утилитарного назначения, используемых в повседневности (одежда, обувь, циновки, посуда, оружие и т.д.). Рисунок, как правило, состоял из нескольких крупных элементов, расположенным на однотонном фоне. Мастера не стремились заполнить узорами всё свободное пространство предмета, оставляя вокруг изображений «воздух».

Среди изображаемых символов в орнаменте адыгов часто встречаются рога животных, стволы деревьев, а также растительные мотивы в целом, что является отпечатком той большой роли, которую в традиционных верованиях этого народа играли элементы анимизма. Мироосознание древних адыгов было синкретичным, окружающая природа не разделялась на живую и неживую. Природные объекты и явления, такие как деревья и целые рощи, водоёмы, элементы рельефа и др., одушевлялись, им придавали качества живых существ.

Одним из древнейших и основополагающих архетипов мирового масштаба, выраженных в адыгском орнаменте, является Богиня-Мать, прародительница жизни. Археологические и исторические данные дают основание утверждать, что и в других древних культурах первым образом божественности в системе мира является женский образ.

Исследователь Ф. Након приводит пример того, как в языке адыгов выражаются древние сакральные женские культы. Так, слово «гуацэ» в адыгском языке вбирает в себя четыре понятия: «богиня», «кукла», «княгиня» и «свекровь». Вероятно, три последующих значения наложились на первоначальную семантику этого понятия – «богиня». Одним из атрибутов культа Богини являлись её деревянные фигурки, которые хранились в женской половине дома или крепились на крыше жилища, служа оберегом. Таким образом, Гуацэ выступала как богиня-покровительница и защитница дома. Можно проследить последовательность трансформации этих объемных деревянных фигурок в двухмерные стилизованные элементы орнамента (рис. 1): «Видимо, сохранение достаточно специфичных форм изображения (имеется в виду как очертания всей фигурки, так и расположение отдельных её частей) говорит о том, что данная поза была канонизирована, так же как и определенные, фиксированные позы в религиозных изображениях» [1, с. 8]. Подобные элементы можно обнаружить в адыгской вышивке, в серебряных элементах женского костюма. Након делает предположение о том, что подобная «канонизация» говорит о возникновении культа Гуацэ в глубокой древности и сохранении его в традициях адыгов вплоть до XIX века.

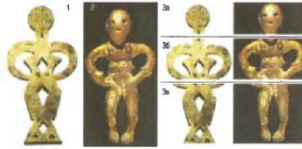


Рисунок 1 – Трансформация объемных деревянных фигурок женской богини в адыгский орнаментальный элемент.

Одной из самых интересных ипостасей женского божества в архаичной адыгской мифологии является змееногая богиня, которую Геродот описывает как «существо двойной природы», обитающее на территории Гилеи (северное Причерноморье) и являющееся наполовину женщиной – наполовину змеей [2, с. 20-21]. Подобный образ можно наблюдать на золотой бляшке, найденной в кургане возле станицы Ивановской. Пластика имеет отверстия по краям – вероятно, её нашивали на одежду. Изображению богини соответствует аналог в системе знаков традиционного орнамента (рис. 2).



Рисунок 2 – Змееногая богиня и её стилизованное орнаментальное изображение

Разновидностью этого элемента является знак на кисете, хранящемся в фонде Национального музея КБР (рис. 3). Здесь линии, изображающие ноги богини, извиваясь, смыкаются над её головой, напоминая символ сердца. Можно предположить, что это фантастическое существо, в своём образе совмещающее несколько стихий и миров (человеческий и животный, земной и подземный), являлось проводником между ними.



Рисунок 3 – Адыгский кисет. Национальный музей КБР.

Ещё один пример параллели между древними культовыми изображениями и элементами знаковой системы адыгов – символ, который традиционно изображался на обуви. Исследователь Наков сопоставляет его с двумя скульптурными группами Кобанской культуры (рис. 4). Первая скульптура состоит из трёх турьих голов, поставленных друг на друга – так что их очертания напоминают дерево. Верх венчает мужская фигура с булавой в руке. Вторая композиция состоит из девяти турьих голов, также напоминающих ветви дерева, и завершающаяся мужской фигурой. Обе фигуры датируются первым тысячелетием до н.э.

Вышивка на адыгской сафьяновой обуви представляет собой три парных рогаобразных отростка, расположенных друг над другом и

увенчанные крестообразным окончанием – что очень напоминает стилизованное изображение описанных выше кобанских скульптур. Вероятно, что этот орнамент имел в том числе охранное значение – адыгская культура в целом тесно связана с многочисленными охранительными ритуалами и предметами, выполнявшими функции оберегов. Рогообразные завитки, а также ромбовидные и крестообразные изображения на обуви являются в этом контексте ярким примером защитных практик, которые должны были обеспечить своему владельцу укрепление ног и способность к долгой и быстрой ходьбе.

Стоит отметить, что ноги и способность на них передвигаться особо чтились в адыгской культуре: проводились празднества по случаю того, когда ребёнок делал первые шаги; устраивались магические церемонии с целью буквально «поставить человека на ноги» после болезни, то есть вернуть ему способность ходить.



Рисунок 4 – Сопоставление двух скульптурных групп Кобанской культуры с орнаментом, традиционно наносимым на обувь.

Семантический анализ других основных элементов орнамента – крест, круг, роговидный завиток – также выявляет их сакральное (солярно-космологическое) значение и обережную функцию. Солнечный диск являлся символом божественности как символ источника жизни, плодородия и света. Разновидность этого элемента – стилизованное изображение головы как многолепестковой фигуры, подобной солнцу с расходящимися от него лучами света. Крест или крест в круге – символ, характерный для Северо-Западного Кавказа и нередко встречающийся в украшении женских головных уборов, также имеет солярную семантику.

В традиционном орнаменте адыгов встречается изображение звезды, в чем ряд исследователей прослеживает влияние исламской культуры. Однако, шестиконечная звезда может иметь и более архаичное значение – рождение нового через слияние женского и мужского начала. Более глубокое понимание сакральных адыгских символов способно дать изучение традиционного эпоса этих народов, в котором содержатся их представления о космосе, природе женского и мужского начала, а также их взаимодействии. Так, в сказании о Жыг-гуацэ особого интереса заслуживает философская концепция всеобъемлющего и статичного знания, сконцентрированного в женском хтоническом существе, осуществляющем связь земли (и подземного мира) с небом, космосом. Плодотворное взаимодействие этого начала с мужским (менее сведущим, но более деятельным и активным божеством) приводит к возникновению

качественно иного существа: солнечного и активного, но обладающего достаточной мудростью для созидательного направления этой активности.

Образ богини Жыг-гуащэ соотносился с образом дерева, уходящего корнями в землю, а ветвями в космос (архетип мирового дерева). Стоит сказать о существовании в языческой религии адыгов обряда поклонения священным деревьям. Изображение дерева жизни археологи находят на памятниках меотской культуры, датируемых 5 в. до н.э., и в целом образ дерева или его отдельных частей в адыгском орнаменте является одним из самых древних и распространённых элементов.

По предположению Накова Ф.Р., стилизованное изображение мифической женской богини Жыг-гуащэ, объединённое с этим символом, можно обнаружить в адыгских орнаментах, подобных изображенным на рис. 5. Здесь стилизованная женская фигура оканчивается тремя корневидными отростками, а руки богини имеют продолжения в виде ветвей [1, с. 44].



Рисунок 5 – Элементы адыгского традиционного орнамента

Таким образом, орнаментальное искусство адыгов формировалось, подобно орнаменту других народов, на основе представлений о мироустройстве и месте человека в нем. В древности все элементы орнамента имели определенное сакральное и философское значение (женское и мужское начало и их взаимодействие, источник жизни и подземный мир, рождение, связь между мирами и др.). За внешней изобразительной «скупостью» и абстрактностью изобразительных средств орнаментального искусства адыгов кроется глубокая семантика, которая остаётся малоисследованной областью знания.

Список использованных источников:

1. Наков Ф. Р. Тхыпхъэ. Адыгейская (черкесская) знаковая система. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых. 2010. – 110 с.
2. Античные историки о Северном Кавказе / Сост. В. М. Аталиков. Нальчик: Эльбрус, 1990.
3. Асланова Л. А. Культурная диаспора народов Кавказа: генезис, проблемы изучения // Международная научная конференция «Культурная диаспора народов Северного Кавказа: генезис, проблемы изучения» (10–14 октября 1991): материалы. – Черкесск, 1993. – 530 с.
4. Мамбетов Г. Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. – Нальчик: Эльфа. 2002. – 362 с.
5. Хут А. А. Орнамент в традиционной адыгской одежде: знак, символ, украшение. 2015. Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/103/23795/> (дата обращения: 02.11.2022).

6. Шортанов А. Т. Адыгская (черкесская) мифология и культуры. Издательство М. и В. Котляровых, 2016. – 496 с.

© Бекова Л.С., 2022

УДК 687.01

СТИЛЬ «A LA RUSSE» В ПРОЕКТИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА

Белицер Е.А.

Научный руководитель Маслова Л.А.

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

Уже с начала XX века русские мотивы утвердились на мировой арене моды, вдохновляя дизайнеров по всему миру. Узнаваемым стиль, который получил название «A La Russe», сделали в первую очередь «Русские сезоны» Сергея Дягилева. Его постановки, имевшие оглушительный успех в Париже, а затем и во всей Европе, стали предпосылками к введению термина «русский стиль» в словарь французской, а затем и мировой моды. Благодаря деятельности Дягилева и его взаимодействию с различными представителями русского искусства, он смог заразить Европу эстетикой загадочной России. Декорациями и костюмами, созданными по эскизам Леона Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха, восхищались не меньше, чем самой хореографией, а во французский язык вошли такие слова, как «кафтан» и «шапка» [1]. Уже тогда Поль Пуаре начал вводить в свои коллекции силуэты и мотивы, созданные на волне вдохновения русской культурой.

Неоценимый вклад в проникновение «русского стиля» в моду послужили события Октябрьской революции 1917 года, а именно первая волна эмиграции высших слоев русского общества. Если Дягилев ввел моду на все русское, смог культивировать это в Европе, то именно благодаря деятельности представителей русского дворянства в культурной среде Франции сформировало сам термин «a la russe». Многие из эмигрантов, не смотря на титулы, находились в стесненном материальном положении. Им необходимо было найти источники дохода, особенно это касалось женщин, оставшихся без материальной поддержки от мужчин. Благодаря своим навыкам вышивания и кружевоплетения, а также исключительному эстетическому вкусу и свежему взгляду на моду, многие нашли себе работу во французских домах моды [2].

Некоторые представители аристократии даже создали свои собственные дома мод. Так, например, княгиня Мария Павловна, племянница Александра III, основала свой дом вышивки Kitmir. Ее

популярности поспособствовала Коко Шанель, которая заказывала у нее вышивку для своих коллекций. Впоследствии Kitmir начал выпускать собственные коллекции, имевшие успех в Европе, и даже получали заказы из Америки.

Другим примером может послужить модный дом «Irfе», основанный в 1924 году Феликсом Юсуповым, одним из богатейших помещиков в России, и его супругой, племянницей Николая II, Ириной Романовой. Их коллекции были успешны, они открыли несколько бутиков во Франции, Лондоне, Берлине, но в результате наступившей Великой Депрессии модный дом и бутики закрылись в 1931 году [3].

Несмотря на это, русский стиль уже тогда оставил отпечаток в моде Запада и Востока. И хотя к началу Первой Мировой войны страсть к русской эстетике угасла, во второй половине XX века дизайнеры вновь и вновь возвращались к этой теме в своих коллекциях. Так одной из самых запоминающихся стала Opera-Ballets russes 1976 года работы Ива Сен Лорана. Юбки-колокола, подпоясанные кушаками, жакеты и безрукавки, подбитые мехом и украшенные русской вышивкой, парча и золото – все это снова произвело фурор у парижской публики. По-своему подошел к внедрению русской культуры в свои модели Жан-Поль Готье, который в 1986 году выпустил коллекцию, сплошь расписанной фразами на кириллице.

Стоит задаться вопросом, что же формирует стиль «à la russe»? По опыту истории, сначала это была прямая цитата атрибутов русского костюма: сарафаны, кафтаны, рубахи, шапки-кубанки, душегреи и пр. Сейчас можно сказать, что «русский стиль» трансформировался в разновидность «этностиля», включающий в себя силуэты, ткани, расцветку, вышивку, орнамент и другие элементы декора, относящиеся к национальным мотивам, но в современной интерпретации. Такие модели одежды можно встретить и в повседневном, и в нарядном костюме у Givenchy, David Koma, Mame Kurogouchi, Valentino, Andrew Gn и др.

Конечно, каждый дизайнер интерпретирует его по-своему. Кто-то отдает предпочтение историческим и национальным мотивам, кто-то пробует внедрить элементы стиля в современную моду и даже подстроить под существующие тренды. Неизменно одно: силуэт, декор, вышивка, принт, детали национального костюма – все это продолжает существовать на мировых подиумах и набирать обороты. Особенно это касается отечественных дизайнеров, желающих возродить интерес к культурному наследию своей страны.

Так, наверное, самым известным представителем современного русского haute couture является Ульяна Сергеенко. На примере ее бренда можно проследить, как удается внедрить национальный колорит в проектирование современных моделей одежды. Здесь трендовые модели и актуальные силуэты сочетаются с традиционными русскими материалами:

лен, хлопок, шерсть, мех. К тому же в бренде экспериментируют с техниками народов России: оригинальной ручной вышивкой, плетеным вологодским и елецким кружевом, резьбой и росписью по дереву, ковротелением, узорной стежкой, пейзажной бахромой, когда рисунок составляется из бисерных нитей, и даже ручной набойкой по ткани – старинной техникой, появившейся на Руси в X веке. Задействуются все виды одежды: от нарядных платьев до шуб и пальто. Даже в изготовлении фурнитуры экспериментируют с ростовской финифтью и гусевским хрусталем. Темы для вдохновения также неисчерпаемы: от русских сказок и «Тихого Дона» до амазонок русского авангарда [4].

Сейчас многие молодые русские бренды черпают вдохновение для проектирования современного костюма из истории русского народа. Так, например, бренд Fu:г соединяет скандинавский минимализм с исследованием быта северных народов России, Masha Andrianova вдохновляется русскими сказками при создании льняных сарафанов и рубашек А-силуэта в натуральных оттенках Севера: бордовом, сером, терракотовом, темно-зеленом, песочном беж, а в Onsitza за основу для создания фактурных пальто, платьев-сарафанов с вышивкой и объемных рубах берут старинные русские иллюстрации.

На примере работ современных дизайнеров было решено в качестве эксперимента спроектировать такое изделие, которое отразило бы идею внедрения русских мотивов в образ современной женщины. Решено было создать пальто, как один из атрибутов базового гардероба. К тому же такой вид одежды отвечает климатическим условиям нашей страны: короткое и не очень жаркое лето, холодная зима, два демисезонных периода. Из эскизного модельного ряда (рис. 1) была выбрана модель трендового oversize силуэта (первая в представленном ряду).

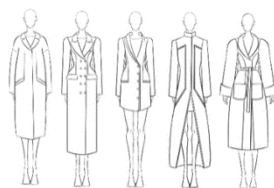


Рисунок 1. – Эскизный ряд моделей

Пальто выполнено на подкладке, со спущенным плечом, втачным рукавом, двумя прорезными карманами и одним потайным на уровне груди. Декором выступило плетеное кружево, созданное вручную в России начала XX века и доставшееся по наследству. Таким образом удалось не только привнести в обыденную вещь национальный колорит, но и привнести историческую ценность в современный дизайн костюма.

Список использованных источников:

1. Чернодед А.Б. Русский стиль в европейской моде XX века: культурологический анализ // Артикульт. – 2015. - №3 – с. 89-91

2. Васильев А.А. Искусство и мода: творчество русских эмигрантов первой волны // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 2008. - №2. – с. 116-123.

3. Березовая Л.Г. Культура русской эмиграции (1920-30-е гг.) // Новый исторический вестник. – 2001. - №3. – с. 120-123.

4. Бренд Ulyana Sergeenko отмечает 10-летие и вспоминает 10 архивных коллекций. [Электронный ресурс] // URL: <https://www.buro247.ru/fashion/things/27-apr-2021-ulyana-sergeenko-10-years.html> /

© Белицер Е.А., 2022

УДК 7.032.1/.773

РАЗРАБОТКА СОВРЕМЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ «HAUTE COUTURE» ПОД ВПЕЧАТЛЕНИЕМ ОТ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Белослудцева А.К., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Исторический костюм Древнего Египта уникален в своем разнообразии. Благодаря многочисленным памятникам искусства и творчества, дошедшим до наших дней, имеется четкое представление о том, что из себя представлял костюм, насколько он был функционален и вариативен в зависимости от социального положения и статуса.

Вид древнеегипетского костюма является ярким и нескончаемым источником средств и приемов для художественного проектирования коллекций «Haute Couture». Каждый образ такой коллекции представляет собой самостоятельное произведение искусства, изготовленное с использованием ручного труда и эксклюзивных материалов. Интерес дизайнеров к искусству Древнего Египта абсолютно оправдано, так как дошедшие до нас культурные ценности отличаются эстетичностью и изяществом, при обилии дорогих, золотых и цветных элементов, они сохраняют лаконичность и образную гармонию.

Цель данной работы – изучение костюмного комплекса Древнего Египта с последующим созданием современной художественной коллекции сегмента «Haute Couture». Основные этапы исследования: изучение истории развития древнеегипетского костюма и выявление исключительных, присущих ему художественно-композиционных элементов и особенностей; анализ современных коллекций «Haute Couture» созданных по художниками-дизайнерами на основе древнеегипетского искусства; разработка эскизной части коллекции в соответствии с проведенным исследованием.

Историю Древнего Египта разделяют на три этапа: Древнее царство (около 3000-2400 лет до н.э.), Среднее царство (приблизительно 2400-1600 годы до н.э.) и Новое царство (1600-1100 годы до н.э.). Костюм претерпевает изменения и развивается соответственно данным этапам.

Эпоха Древнего царства отличалась простотой, скромным разнообразием материалов, форм и видов отделки, однако качество всегда было высокого уровня [1]. Основой мужского костюма являлся передник «схенти» – неширокая полоса ткани, которая, оборачиваясь вокруг бедер, укреплялась поясом на талии (рис. 1а). Внутри рабовладельческого государства существовало строгое деление на сословия, но различие поначалу составляло лишь качество материала изделий. «Схенти» ремесленника и раба изготавливался из грубого неотбеленного натурального холста. Голова была прикрыта париком из растительных волокон или шапочкой из грубого холста. Женщины носили прямые рубашки «калазирис» (рис. 1б) на двух или же одной бретели. Египтянки высших сословий могли носить «калазирис» с отделкой в виде вышивки и плиссировки. Данные рубашки – основа женского египетского гардероба на протяжении всей истории существования государства.

Костюм фараона (рис. 1в) включал в себя «схенти» из тонкого, тщательно отбеленного полотна. Фараон имел право носить самые пышные и длинные парики. Присутствовал головной убор «клафт-ушеби» из куса полосатой ткани, лент и обруча «урей». Знаки царского величия были представлены золотой подвязанной бородой, короной и посохом. Жрецы при исполнении ритуалов покрывали спину шкурой пантеры, располагая головную часть и лапы спереди, украшая их золотыми пластинами (рис. 1г) [2, 3].



Рисунок 1 – Музейные экспонаты Древнего Египта: а, б, в) Скульптура Древнего Египта; г, д) Костюм Древнего Египта (барельеф, роспись); е, ж) Ювелирные украшения

Костюм в эпоху Среднего царства значительно усложнился, что связано с развитием экономики, и стремлению к роскоши. Появились новые материалы и ткани из Передней Азии. Росла классовая дифференциация. Теперь количество ткани, затраченное на изготовление наряда, выражает имущественное положение человека. Начинает цениться пластичность тканей, их способность к драпировке, появились длинные и плиссированные «схенти». В женском «калазирисе» также присутствовало стремление к использованию легкой драпировки. Появились одежды из цветных и пёстрых тканей [1, с. 185].

Эпоха Нового царства – расцвет египетской культуры. В костюмных решениях проявлялись утонченность, стремление к плавным линиям. Достичь их позволили появившиеся тонкие прозрачные ткани, они позволяли надевать сразу несколько слоев, создавать плиссировку или драпировку. Появились новые пропорции. В мужском гардеробе получает распространение новая одежда, например, «ускх», состоящий из «калазириса» и куска прямоугольной ткани (рис. 1д). Формы женского и мужского костюма начинают сближаться. К «калазирису» голубого, красного, шафранового цвета делали контрастные бретели, украшали ткань узором в виде чешуи, крыльев. Женщины высокого положения надевали пелерину, драпируя на груди.

Изготовленные украшения Древнего Египта свидетельствуют о мастерстве ремесленников, еще с эпохи Древнего царства известен бисер из цветных смальт, он использовался на протяжении всего существования государства, из него выполняли ожерелье – солнце «ускх», браслеты (рис. 1е), сетки для украшения «калазириса». Также известно умение египтян обрабатывать драгоценные металлы (рис. 1ж), при этом украшения имели утонченные художественные элементы, например умело стилизованные рисунки [2].

Обратившись к современным коллекциям от кутюр, вдохновленным костюмом Древнего Египта, можно отметить следующие позиции: большинство образов включают в себя золотые элементы в виде основных деталей или же отделки, наряды отображают роскошь и богатство. Джон Гальяно в коллекции Christian Dior Haute Couture (рис. 2а), представил стилизованные модели, дополненные масками фараонов и египетских богов. Цветовая гамма представлена насыщенными, яркими цветами (синий, желтый, бирюзовый, серебристый, оранжевый, белый). Не обошлось без украшений – серьги с камнями, золотые накладные бороды, короны, подвески украшают созданные образы [4]. Коллекция ливанского кутюрье Зухайра Мурада (рис. 2б) включает в себя вышивку ручной работы, женственные силуэты и величественность, присущую египетской царице. Для нарядов использованы эксклюзивные ткани в благородных цветах. Наличие плиссировки и драпировки, использование легких тканей, вместе с тем прямые линии, очерченные формы, имитирующие «ускх» вышивки также дают отсылку к древнеегипетскому одеянию [5].



Рисунок 2 – Коллекции «Haute Couture», вдохновленные древнеегипетским костюмом: а) Christian Dior, весна 2004 г.; б) Zuhair Murad, весна 2020 г.; в) Эскизная коллекция, автор Белослудцева Алина

Коллекции непохожи друг на друга, каждая из них отражает свою исключительную стилистику, несмотря на один источник вдохновения. Это доказывает то, насколько древнеегипетский костюм красив и разнообразен, он дает множество возможностей для создания новых творческих дизайнерских решений. Это и богатство цвета: белый, голубой, синий, красный, шафрановый, золотой; принты и орнаментика (в виде перьев, чешуи, растительных мотивов, изображения людей и божеств); использование свойств различных материалов для создания мягких или же строгих прямых форм. Данное многообразие отображается в дизайнерских решениях современных коллекций.

На основании изучения образцов исторического костюма, обуви и аксессуаров, а также анализа моделей современных коллекций с использованием мотивов костюма Древнего Египта разработана нарядная женская коллекция «Haute Couture» (рис. 2в). Нарядные комплекты предназначены для фото- и видеосъемок, выхода на красную дорожку. Коллекция содержит заимствованные этнические элементы (головные уборы), конструкции («схенти», «сусх»). В процессе трансформации исторических элементов одежды и аксессуаров возникли исключительно новые образцы, отвечающие современным пропорциям и членениям [6, с. 36]. Выполнена стилизация украшения – «ускх», бисерной сетки «калазириса», золотого пояса «шендит» в новые элементы костюма. В коллекции использованы инкрустированные камни, узор, напоминающий перья и фактуру сухого тростника. В качестве основного материала в современных комплектах предполагается использовать натуральный лен и хлопок, а колористическое решение: золотой, белый, голубой, бирюзовый, нефритовый, красный цвета. Стилизация костюмов соответствует эпохе Нового царства, содержит мягкие элегантные линии, изящные элементы, отсылающие к Египетским истокам.

Итогом работы стала эскизная разработка женской нарядной коллекции на основе культурного наследия Древнего Египта. В процессе изучения костюма были выявлены его основные элементы и характерные черты, материалы, цветовая гамма, украшения, отделка и орнаменты. Рассмотрены и проанализированы современные коллекции «Haute Couture». С учетом изученных материалов о костюме и современных модных тенденций разработаны актуальные, гармоничные образы эскизной коллекции.

Список использованных источников:

1. Смекалкина Д.С., Колташова Л.Ю., Фирсова Ю.Ю. Исторические взаимосвязи архитектуры и костюма. Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием (Социальный инженер – 2019). ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н.Косыгина, Том Часть 5, С.184-187.

2. Костюм Древнего Египта. – Текст: электронный // Искусствовед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: [сайт]. – 2017. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2017/08/20/kostjum-drevnego-egipta/> (дата обращения: 30.10.2022)

3. История моды. Древний Египет [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://obiskusstve.com/1537136537434852253/istoriya-mody-drevnij-egipet/> (дата обращения: 30.10.2022)

4. Christian Dior Spring 2004 Couture [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2004-couture/christian-dior> (дата обращения: 30.10.2022)

5. Beautiful Lifestyle Magazine «Zuhair Murad обращается к Древнему Египту в своей коллекции Haute Couture 2020» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://beautifulmag-lifestyle.com/krasivyyj-stil/moda/zuhair-murad-obrashhaetsya-k-drevnemu-egiptu-v-svoej-kollekcii-haute-couture-2020/>

6. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Трансформация модных и культурных образов прошлого в эскизном проектировании. В сборнике: Тенденции развития образования: педагог, образовательная организация, общество – 2020. сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. БУ ЧР ДПО «Чувашский республиканский институт образования» Министерства образования и молодежной политики Чувашской Республики. Чебоксары, 2020. С. 34-39.

© Белослудцева А.К., Колташова Л.Ю., Алибекова М.И., 2022

УДК 687.01

АНАЛИЗ ОТДЕЛКИ И ОРНАМЕНТА УДМУРТСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА

Белослудцева А.К., Бутко Т.В.

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

Национальный костюм Удмуртии – уникальное в своей самобытности явление. Его неотъемлемыми чертами являлись региональное разнообразие, многослойность, наличие и сочетание в ансамбле одновременно нескольких декоративных решений. Главным образом, это проявлялось в богатой вариативности видов отделки, присутствовавшей практически в каждом из элементов костюма, что особенно ярко представлено в женской одежде. Отделка украшала наряд, но при этом содержала знаки и символы, обладающие собственной семантикой, являясь личным оберегом обладателя костюма. Помимо защиты от факторов окружающей среды, наряды воспринимались удмуртами как оберег от влияния сверхъестественных сил [1].

Целью настоящего исследования является изучение видов отделки национального удмуртского костюма для последующей разработки серии современных моделей женской одежды с ярко выраженной этнической принадлежностью. Исследование включало следующие этапы: изучение существующих современных видов и технологий отделки; выделение и анализ видов и технологий отделки, использовавшихся при изготовлении удмуртского национального костюма; разработка эскизного проекта серии современных моделей женской одежды в стилистике традиционного национального удмуртского костюма.

Существует множество вариантов отделки костюма [2]. Многие из них начинают свою историю с древних времен. Выполняя функцию украшения одежды, отделка изготавливалась, как правило, с применением кропотливого ручного труда и использованием художественно выразительных отделочных материалов. В зависимости от социальной принадлежности, материалы, способы и технологии отделки имели значительные различия. Так, использование особых по составу, фактуре или объему материалов в качестве отделочных, могло обеспечивать не только эстетическую, но и утилитарную функцию, как, например, повысить износоустойчивость на тех участках одежды, где это необходимо.

Отделка специальными отделочными материалами – тесьмой, бахромой, кружевом, шнуром – используется для расстановки художественно-композиционных акцентов и придания определенного стилового характера изделию. Фурнитура, как вид отделки, может выполнять как утилитарную функцию (элемент застежки), так и эстетическую. Декоративным видом отделки являются вышивки и аппликации, которые часто служат центром композиции. При использовании нескольких видов отделки в одном изделии важно соблюсти их согласованность, выстроить целостное композиционное решение [2].

В системе отделки национальной одежды имеются свои закономерности, символизм и каноны. Поскольку удмуртский костюм складывался постепенно, то и отделка в нем видоизменялась, развивалась с течением времени. Но так как удмурты из поколения в поколение бережно сохраняли и передавали свои национальные традиции, представляется возможным проанализировать особенности национальной одежды. Наиболее информативно отделка представлена в изделиях женского ассортимента [3].

Установившиеся цвета костюма и его отделки имеют отличия в зависимости от региона проживания. В основе костюма северных удмуртов черный цвет, означающий символ плодородия и стабильности; красный, символизирующий солнце и жизненную энергию; белый, олицетворяющий нравственность поступков и мыслей. В костюме южной части Удмуртии основным цветом являлся красный с вкраплениями желтых, зеленых, синих, коричневых акцентов [1].

Вышивка в удмуртском костюме присутствовала на всех изделиях многослойного костюма. Так, к примеру, богато орнаментировался вышивкой грудной разрез рубахи «пестросаес» (рис. 1а), которая выполнялась из белого домотканого материала, напоминала по покрою тунику. На ней присутствовала также узорная отделка рукавов. Она выполнялась из красно- белого полотна в технике бранного ткачества. В южном варианте костюма (рис. 1б) область груди украшалась накладными деталями, поэтому сама рубаха в области горловины не нуждалась в подобной отделке. В то же время оба варианта подразумевали пришитую к подолу оборку из отделочной ткани, отделку тесьмой или лентами. В платье «шортдэрем» (рис. 1в), надеваемом поверх рубахи, наряду с декоративными отделочными деталями используются членения формы с включением отрезных деталей, таких как клинья, отрезные подолы, удлинения рукавов, выполненные из другого художественно выразительного материала. Фартук «айшет» также обязательно содержал орнаменту [4], к его подолу нередко пришивались оборки. Выделяющимся предметом гардероба можно назвать монисто – женское нагрудное украшение, вышитое монетами (рис. 1г). Также одежда и головные уборы могли украшаться ракушками, пуговицами или бусинами [1].



Рисунок 1 – Отделка изделий удмуртского национального костюма: а) рубаха северных удмуртов «пестросаес»; б) рубаха южных удмуртов; в) платье «шортдэрем»; г) монисто и фартук «айшет»

Не секрет, что в предметах традиционного искусства содержатся сведения о духовной культуре народа. Они отображались, в том числе, в орнаменте, украшающем изделия одежды. В орнаменте человек мог изобразить все то, что окружало его и имело значение [3]. Особенный отпечаток на формирование изображений орнаментов наложило то, что до присоединения Удмуртии к России в 1558 г., удмурты являлись язычниками, почитали различных природных духов. Мастерицы обильно декорировали костюм вышитым орнаментом, причем орнаментация выполнялась без различных вспомогательных средств, рисунка или канвы. Узор наносился на холст по счету ниток. Преобладающим видом орнамента был геометрический, он состоял из полос, треугольников, ромбов, квадратов (рис. 2а). Присутствие вышивки в большинстве случаев имело значение оберега, составляло представление об окружающем мире или одновременно и одно, и другое [4]. Хорошо данная концепция видна на примере головного покрывала «сюлык» (рис. 2б), которое надевали невесты. Оно содержит вышивку и аппликацию с мотивом «мирное дерево».

По представлениям удмуртов, жителей леса, деревья имеют душу и обладают собственной сверхъестественной силой [5]. Поэтому, с одной стороны, мотив отражает видение мира, с другой – призван защитить молодую девушку от злых духов.

Некоторые мотивы орнамента удмуртов считаются перенятыми у других, взаимодействовавших с ними народов. Примером является лунный мотив «толэзе пужы» (рис. 2в), который, возможно, заимствован у евреев в результате торговых отношений удмуртов с Хазарским каганатом – древним иудейским государством. Этот мотив обладал сильной защитной функцией, являлся женским знаком, нагрудник с таким орнаментом также входил в состав свадебного наряда девушки [3].



Рисунок 2 – Орнаменты удмуртского костюма: а) удмуртские народные узоры; б) головное покрывало «сюлык»; в) лунный мотив «толэзе пужы»

Выделяется и группа орнаментов, связанная исключительно с определенными локальными центрами удмуртского декоративно-прикладного искусства. Эти орнаменты сохранили свой характер несмотря на сближения и взаимоотношения с культурой других народов. Таким образом, можно сделать вывод о том, что орнаментика в отделке удмуртов относится еще к прауральской мифологии [3], которая вбирала в себя новые смыслы, связанные с мифологией и религиозными представлениями.

При разработке современных женских молодежных образов с использованием отделки и орнаментов, характерных для удмуртского национального костюма, за основу взяты следующие элементы удмуртского национального костюма: верхняя часть платья «шортдэрем», передник «айшет», рубашка «пестросаес», пояс, чулки «чуглэс» (рис. 3).



Рисунок 3 – Эскизный проект моделей серии современной женской одежды с использованием традиций удмуртского национального костюма

Отделка в виде бахромы использована на рукавах и по подолу передника. Из отделочных вспомогательных материалов использованы тесьма и шнур. Фурнитура присутствует в виде монет и помпонов из пряжи. Выбраны элементы орнаментики. Среди них узор «адями» (человек), «торокан» (таракан) в нижней части, «така сюр» (бараньи рога) на чулках и

переднике, «ош кизям» (мокрый след быка) на головном уборе; узор «толэзь» (луна) в области груди, «бичам пужи» (бранная вышивка) по краю подола передника, «азэн син» (змеиный глаз) на шерстяных «чуглэс» [5].

В процессе разработки современных молодежных женских художественных образов в фольклорном стиле с использованием элементов отделки и орнамента удмуртской национальной одежды изучена структура костюма, разнообразие видов отделки, художественно-смысловое значение орнаментации, характерная цветовая палитра, элементы образа целостного образа. Без изучения традиций и глубокого понимания значения каждого элемента костюма, уважения к истории его возникновения и развития невозможно создавать коллекции одежды на основе этнической стилистики.

Список использованных источников:

1. Белицер В.Н. Народная одежда удмуртов (материалы к этногенезу)// Труды института этнографии; Новая серия. М., 1951. - 142 с.

2. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Характеристика современных методов отделки швейных изделий: Учебное пособие. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. – 7,8 МБ.

3. Климов К.М. Об истоках художественной традиции в удмуртском народном декоративно-прикладном искусстве // Традиционная материальная культура и искусство народов Урала и Поволжья: Межвуз. сб. ст. /Удм. гос. ун-т; Ижевск, 1995. – С. 91-102.

4. Виноградов С.Н. Удмуртские народные узоры и значение их названий // Об удмуртском фольклоре и литературе. Вып. 1. Удмуртский научно-исследовательский институт истории, экономики, литературы и языка при совете министров Удмуртской АССР. Ижевск - 1973. - С. 26-34.

5. Куликов К.И. Семантика символов и образов древнеудмуртского искусства: научно-методическое пособие / К. И. Куликов, М. Г. Иванова; Историко-культур. музей-заповедник "Иднакар", Удмурт. институт истории, языка и литературы Урал. отделения РАН. - Ижевск: 2001. - 48 с.

© Белослудцева А.К., Бутко Т.В., 2022

УДК 685.34.01

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕХНИКИ МАКРАМЕ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ

Березина А.П.

Научный руководитель Балланд Т.В.

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

Мода – это зеркало времени, которое подхватывает модные тенденции и подстраивает их под себя. Обращение к наследию материальной культуры прошлого: декоративно-прикладному искусству, различным ремеслам и

промыслам, является неиссякаемым источником вдохновения для современных дизайнеров. Изделия ручной работы всегда ценились, как неповторимые, уникальные и самобытные, несущие в себе особую энергетику мастера.

Цель статьи – проанализировать феномен популяризации техники макраме дизайнерами fashion-индустрии и включения ее в современный костюм.

Данное исследование направлено на изучение возникновения техники макраме, а также развитие тренда на ручную работу в моде, как отход от масс-маркета в сторону эксклюзивной и интересной одежды.

Немного из истории возникновения макраме. Макраме – техника декоративного плетения ниток без использования таких инструментов, как вязальный крючок и спицы, иголки. Это искусство, с помощью которого можно создавать различные виды украшений, а также практичные предметы ручной работы для повседневного использования – сумки, пояса, аксессуары и многое другое.

История макраме уходит корнями в тысячелетия до нашей эры. Древнейшие находки, подтверждающие использование этой техники, происходят из Древнего Египта (с VI тысячелетия до н.э.) и Ассирии (с IX века до н.э.). В Европу макраме пришло в период Средневековья, из круга арабской цивилизации.

Ближневосточное происхождение макраме можно найти в самом его названии. Слово «макраме» произошло от арабского «migramah», что означает «защита». Однако оно также использовалось для описания шарфа с бахромой, используемого в качестве головного убора. Гипотезу об арабском происхождении подтверждает турецкое слово «makrama» [1]. Вероятно, оно происходит от арабского и означает полотенце или салфетку с бахромой.

Макраме пришло в Европу в VIII веке нашей эры, во время завоевания маврами Пиренейского полуострова. Так макраме попало в Испанию, а оттуда распространилось во Францию. Это искусство восприняли и обогатили монахины, украшавшие им церкви. Второе «открытие» макраме европейцами произошло во времена крестовых походов. За это время данная техника была перенята крестоносцами у мусульман, а затем путешествовала с ними на кораблях, возвращавшихся в Италию. Там, как и во Франции, монахины увлекались этой техникой плетения, одновременно развивая ее декоративный потенциал, но макраме можно было увидеть не только в церквях. Эту технику оценили все слои общества. Макраме присутствовало как на одеяниях людей, пребывавших при царских дворах, так и у крестьян, изготавливавших в этой технике платки. Из Италии макраме стало распространяться по всей Европе. Особенно было популярно в Англии, где оно было развлечением, которому предавались королевы: Мария Стюарт, жена короля Вильгельма III в XVII веке, и Шарлотта, жена

короля Георга III в георгианскую эпоху, но наибольшая популярность этой техники пришлась на викторианскую эпоху.

Также золотой век макраме приходится на 1960-е и 1970-е годы в Соединенных Штатах Америки. Именно тогда техника макраме стала чрезвычайно популярной среди контркультуры: людей, которые с неприязнью относились к товарам массового производства и ценили соблюдение этики «сделай сам». Отделанная им одежда, накидка и кепки – синонимы хиппи.

Узелковое плетение из нитей имеет длинную историю, ремесло которого передавалось из поколения в поколение, передавая опыт в разные страны. Современная модная индустрия также позаимствовала макраме, творчески перерабатывая и представляя публике вариации техники в современном обновленном варианте.

Сегодня к технике макраме снова неослабевающий интерес. Если провести анализ подиумных показов ведущих Домов Мод в период с 2016 г. по 2022 г., то можно проследить, что каждый сезон дизайнеры так или иначе включают технику макраме в свои коллекции.

Например, бренд Veronique Branquinho, в коллекции сезона весна-лето 2016 г. использовал ручной труд узелкового ремесла макраме, как основной прием декорирования. В коллекции использованы натуральные материалы в их аутентичных цветах, которые определяют основу цветовой карты. Романтическая женственность проявляется во всей коллекции и отсылает к викторианской эпохе.

Другой дизайнер, Розетта Гетти, для коллекции весна-лето 2018 г. вдохновилась прошедшей выставкой в Бруклинском музее посвященной художнице Джорджия О'Киф [2]. Многие из ее образов были приталенного силуэта, монохромны или в черно-белой гамме. Коллекция довольно сдержанна, но элементы техники макраме акцентируют внимание и подчеркивают элегантность женской фигуры (рис. 1).



Рисунок 1 – Rosetta Getty, весна-лето 2018

Следующий пример, это дебютная коллекция дизайнеров Люси и Люк Мейер под брендом «Jil Sander», которые в сезоне весна-лето 2018 г. продемонстрировали образы из «летающих тканей» и макраме, которое визуально продолжало блузки и платья, создавая единое целое. Техника макраме помогла показать простоту и гармонию в образах (рис. 2).



Рисунок 2 – Jil Sander, весна-лето 2018

В сезон весна-лето 2019 г. бренды много раз обращались к макраме. На Лондонской неделе моды были представлены костюмы с фрагментами макраме на показе J.W.Anderson или платья из кожаных шнурков в коллекции бренда «Ports 1961» [3]. Виктория Бэкхем представила лаконичные комплекты, подпоясанные шнуром, что повторяет узелковую технику – макраме (рис. 3).



Рисунок 3 – Ports 1961, J. W. Anderson, Victoria Beckham

Российские дизайнеры тоже не остались в стороне. Бренд «Ushatava» в коллекции весна-лето 2021 применили макраме, как основной прием декорирования: пояса, накидки, платья, юбки. Дизайнеры взяли за источник вдохновения рыболовные сетки (рис. 4).

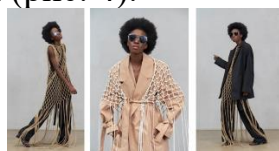


Рисунок 4 – Ushatava, весна-лето 2021

Дизайнер Йенни Бастиду создал свой бренд в 2003 с направлением экологически чистой моды для сохранения своего текстильного наследия. Вся коллекция весна-лето 2022 была создана вручную с соблюдением этических норм с использованием натуральных волокон и ремесленных технологий, а также с любовью к ручному труду и бережному отношению к природе и тканям, макраме является одним из таких направлений.

В сезоне весна-лето 2023 дизайнеры продолжают обращаться к узелковой технике макраме. Бренд «Sonia Carrasco» из макраме продемонстрировал элементы жакетов, топы, платья и другое. Элементы из макраме гармонично смотрятся на фоне пустыни с моделями, которые передают африканский мотив (рис. 5).



Рисунок 5 – Sonia Carrasco, весна-лето 2023

Масс-маркет старается перенимать модные тенденции высокой моды и адаптирует под промышленное производство. «ASOS, Forever 21», и многие другие бренды используют технику макраме упрощенно с минимальным переплетением, которое требует меньше времени для изготовления, а иногда, это может напоминать сетку. Вариации техники макраме бренды быстрой моды используют в изделиях на летний сезон, ассортимент которых: топы, платья, юбки, парео, накидки, сумки.

Все вышеизложенное позволяет показать актуальность данного приема декорирования в рамках fashion-индустрии, желание дизайнеров применять в коллекциях элементы ручных ремесел, в данном случае технику макраме. Возможно, это связано с тем, что такое плетение является экологичным и несложным видом ремесла, но эффектным и неповторимым.

Кроме того, дизайнеры, пропагандируя применение в костюме подобных «рукотворных» техник позволяют привлечь новые возможности производства и популяризируют технику народных ремесел среди молодого поколения.

Список использованных источников:

1. NARODKO.RU. Что такое макраме. [Электронный ресурс] режим доступа:

https://www.narodko.ru/article/tkach/makrame/4to_takoe_makrame.htm (дата обращения: 17.10.2022)

2. VOGUE.COM. Rosetta Getty. [Электронный ресурс] режим доступа:

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/rosetta-getty#review> (дата обращения: 17.10.2022)

3. BURO247.RU. Веревки, узлы и техника макраме – свежий тренд с Недели моды в Лондоне. [Электронный ресурс] режим доступа:

<https://www.buro247.ru/fashion/trends/19-sep-2018-string-trend-ss-2019.html> (дата обращения: 17.10.2022)

© Березина А.П., 2022

УДК 608.4

ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ДЕТСКОЙ МЕБЕЛИ НА ПРИМЕРЕ СПАЛЬНОГО МЕСТА

Березина А.С., 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*

Производство мебели, в том числе и детской, не стоит на месте, с каждым годом происходит совершенствование всех конструкций и материалов. С появлением более новых технологий, производители детской мебели стали делать ее все более безопасной и комфортной в использовании. Мебельная индустрия на сегодня – это всяческое изобилие материалов, стилей и качественных материалов. Каждому потребителю легко подобрать под свои потребности предметы мебели опираясь на свои вкусы и предпочтения [1].

Как правило, при дизайн-проектировании любого промышленного объекта дизайнер так или иначе столкнется с уже существующими аналогами этого изделия. Задачей дизайнера на этом этапе работы становится выявление плюсов и минусов существующих изделий, в этом поможет анализ рынка. Изучив ряд существующих моделей кроватей, удается выявить ряд общих недостатков и преимуществ.

Недостатки: преобладание острых углов; в моделях с лестницей на второй ярус – отсутствие защиты от падения на самой лестнице; использование недорогого сырья при производстве, а именно ДСП, которая может вызывать аллергическую реакцию, но в тоже время этот пункт можно отнести к достоинствам за счет невысокой цены этого материала, что помогает существенно экономить в семьях с небольшим достатком.

Преимущества: соответствие большинства моделей существующему ГОСТу; современный и лаконичный дизайн; модели не занимают много места, что важно в условиях маленьких детских комнат; отсутствие выступающих ручек.

Приступая к дизайн-проектированию, в первую очередь нужно стараться нивелировать существующие недостатки моделей аналогов кроватей-чердаков, а также по возможности оставить все положительные стороны этих аналогов. Для разработки данного проекта было решено взять за основу образы яхты и подводной лодки. Так от яхты переносятся на модель кровати-чердака вырезы на борт боковой стенки по форме, напоминающие окна; условную ватерлинию, которая используется на большинстве водного транспорта; наличие съемного флага в изголовье кровати. От подводной лодки за основу кровати-чердака была взята овальная форма; лестница, которая ведет на второй ярус, и внешне напоминает лестницу внутри подводной лодки. Клепки, которые располагаются по контуру ватерлинии и стола, играют декоративную роль (рис. 1).



Рисунок 1 – Разработка многофункциональной кровати-чердака

Одним из важных вопросов при создании любой детской мебели является вопрос о том, какие именно материалы лучше всего применить, из какого сырья должна быть изготовлена та или иная деталь мебели. Для разработки кровати-чердака предпочтение в выборе материала отдается в пользу фанеры, так как этот материал достаточно хорошо гнется, а также стоит значительно меньше, чем дерево.

Основным цветовым сочетанием, которое используется в проектируемой модели кровати, является сочетание блестящего синего (HEX: #4285B4, RGB:66,133,180), дымчато-белого (HEX: #F5F5F5,

RGB:245,245,245) и красно-бордовый (бордо) (HEX: #B00000, RGB:176,0,0). Такое цветовое сочетание было принято взять за основное из-за наибольшего сходства с окраской водного транспорта (рис. 2).



Рисунок 2 – Цветовое сочетание

Также стоит отметить, что многофункциональная детская мебель должна выполнять сразу несколько функций, в нашей модели кровати-чердака реализованы три функции, которые представлены определенными зонами: зона отдыха-сна, рабочая зона и зона хранения.

После исследования рынка, опроса потенциальных потребителей, анализа аналогов, определения функций будущей модели, изучения готовых решений и оформления внешнего дизайна детской кровати-чердака был получен результат, отвечающий целям и задачам дизайн-проектирования.

Список использованных источников:

1. Барташевич А.А. Технология производства мебели. - Ростов н/Д : Феникс, 2003. – 386 с.

© Березина А.С., Леванова Е.А., 2022

УДК 791.43/.45

СТАНОВЛЕНИЕ ХОРРОРА КАК ЖАНРА ИСКУССТВА

Березюк Е.Н.

Научный руководитель Арефьева С.М.

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

Сегодня человечество испытывает огромный стресс от окружающей среды, от различных проблем современности, которые являются результатом социально-психологических и социально-политических проблем. Часто человек, не зная, как расслабиться и уйти от глобальных или бытовых проблем, обращается к искусству. Однако некоторые намеренно прибегают к жанру, который особо остро «щекочет» нервы – это жанр хоррор. Апелляция и внутренняя тяга к болезненному стала важна в мире, где очень много рационального и в тоже самое время неустойчивого. Так, «зритель ходит в кино, чтобы реализовать свою потребность в глубоких эмоциональных переживаниях» – Роберт Макки (1941 г.).

Этот термин происходит от латинского слова «horror» – «ужас, оцепенение». Он возник как реакция на рационализм XVIII века. На протяжении 1990-х и в начале 2000-х зрители и авторы знали его как «ужасы». Он зародился в литературе, затем проявился ярко в

киноиндустрии (художественном и документальном), в дальнейшем – музыке, скульптуре и живописи.

Тут важно разграничить еще одно понятие, который идет бок о бок с хоррором, это триллер. Слово триллер образовано от английского thrill, что переводится как «трепет», «острые ощущения». Так стали называть детективные романы с напряженным сюжетом. Чем же они отличаются между собой? Жанр хоррор в буквальном смысле должен пугать на протяжении всего фильма, в этом его главная задача, что не свойственно жанру триллеру, где на первый план ставится сюжет, сопровождающийся волнением. Стремление понять и объяснить все на свете оказалось близко не всем. Все непонятное приобрело загадочный оттенок. Так, в основу готического романа – предтечи хоррора – лег интерес к загадкам потустороннего мира.

Несмотря на то, что хорроры традиционно считаются «низким» жанром, тем ироничнее тот факт, что фильм, который часто называют первым настоящим ужасиком, по совместительству, заслужил статус произведения искусства. Возможно, что он привлек к себе внимание не внутренним повествованием, а будоражащей-мистичным, зачаровывающим способом воплощения, которое затрагивает глубинные струны человека.

Отчего же он зародился? Почему получил развитие и имеет огромное количество сторонников? «Если долго всматриваться в бездну – бездна начнет всматриваться в тебя», – сказал Ф. Ницше (1844-1900 гг.). Думается, что мрачная тайна смерти, ужас перед ее фантазией и величием привела к рождению этого вида творчества.

Хоррор с течением времени стал приобретать более широкий смысл – это не жестко очерченный жанр, а название творческого метода, и даже комплекс кинематографических мер, который ставит перед собою цель – испугать читателя (зрителя). Но также в ходе повествования жанр параллельно заставляет задуматься о сложных социальных вопросах.

Так, например, самый первый готический роман принято считать «Замок Отранто» (1764 г.) Горация Уолпола (1717-1797 гг.) (рис. 1). После выхода романа образованная читающая публика, измученная рационализмом, набрасывается на свежий жанр. И в дальнейшем, готическая литература не выходит из моды на протяжении почти 200 лет, вплоть до начала XX века.

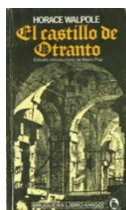


Рисунок 1 – Обложка книги «Замок Отранто» (1764 г.). Гораций Уолпол.

Настоящий расцвет готического романа случился в начале XIX века, когда за один год Мэри Шелли (1797-1851 гг.) написала роман

«Франкенштейн» (1818 г.), а доктор Джон Полидори (1795-1821 гг.) – повесть «Вампир» (1819 г.). В 1897 году Брэм Стокер (1847-1912 гг.) обессмертил образ вампира как одного из самых популярных персонажей массовой культуры, опубликовав «Дракулу».

Благодаря популярности бульварных журналов, на двадцатые-тридцатые годы приходится расцвет хоррор-литературы в США. Именно там публиковались первые рассказы Говарда Филлипса Лавкрафта (1890-1937 гг.), Сибири Квинн (1889-1969 гг.) и Кларка Эштона Смита (1893-1961 гг.).

Прежде, чем хоррор появился в кино, его жизнь после литературы вспыхнула в театре в конце XIX века и связано с зарождающимся движением «свободный театр», который выступил за максимальный жизненный реализм на сцене. Писателю Оскару Метенье (1859-1913 гг.) приходит в голову гениальная мысль: взять концепцию свободного театра и соединить с криминальным сюжетом и заполировать огромным количеством пугающих спецэффектов. После чего, в сотрудничестве с Максом Морейном, он разработал собственный стиль театральных постановок. Это были короткие скетчи на криминальную тематику с максимально реалистичным показами сценами насилия и убийств. Оскар Метенье основал театр получившее название Гран-Гиньоль, в котором как раз и зарождался уже привычный для нас жанр хоррор. Основной творческой задачей этого театра было вызывать у зрителей чувство страха и отвращения. Он стал первым местом, где до появления кинематографа можно было увидеть практически полноценный фильм ужасов со всеми его атрибутами: кровью, убийствами, безумными маньяками, только со сцены вместо экрана (рис. 2). Сценарным материалом для постановок Гран-гиньоль были разные сюжеты из жизни и адаптированная литературная классика таких авторов как Эдгар Аллан По (1809-1849 гг.), Р.Л. Стивенсона (1850-1894 гг.) и даже Ф.М. Достоевского (1821-1881 гг.), А.И. Куприна (1870-1938 гг.). Культурной художественной ценностью этих спектаклей были найдены визуальные драматургические решения, которые, потом вдохновляли тех, кто уже начал протаптывать дорожку хорроров в кинематографе: художников-постановщиков, сценаристов, режиссеров, гримеров, мастеров по спецэффектам и др.



Рисунок 2 – Театральная постановка на сцене Гран-Гиньоль.

Со временем хоррор перешел в кинематограф, и первым фильмом, сюжет которого специально писался для показа в кино – это «Пражский студент» (1913 г.) Стеллан Рюэ (1880-1914 гг.) (рис. 3). В основе сюжета лежит переработка рассказа Эдгара Аллана По «Вильям Вильсон» (1839 г.),

где упором служит мистическая природа злого двойника. До 1914 года хоррор был консервативным, потому что все страшные образы, все приведения, дьяволы, оборотни, то есть первые экранизации ужасов, которые последовали за «Пражским студентом» – это классический бестиарий старого готического романа. В дальнейшем кинематограф стал зеркалом человеческих событий.



Рисунок 3 – Афиша фильма «Пражский студент» (1913 г.). Стеллан Рюэ.

Хоррор – зеркало человеческих страхов разных эпох. Яркий пример – с приходом технологий, компьютеров и мобильных телефонов, фильмы ужасов задействуют страх перед техникой, роботами, социальными сетями, страхом перед открытостью своих данных в сети и др. Например, «Полтергейст» (1982 г.) Тоуб Хупер (1943-2017 гг.), «Телефон дьявола» (1988 г.) Роберт Инглунд (1947 г.), «Звонок» (2002 г.) Гор Вербински (1964 г.).

Почему же человека интересуют такие жанры как трагедия, хорроры, триллеры? Страх – одна из базовых человеческих потребностей наряду с едой и сном. Как иначе объяснить необъяснимую тягу людей – всех национальностей и возрастов – снова и снова испытывать животный страх? С точки зрения психологии, когда человек обращается к данному жанру он «убегает» от своих проблем, мыслей, реальности, тем самым не осознавая этого. При просмотре или прочтении этого жанра, человек, понимая, что потенциальной угрозы не существует, получает удовольствие от острых ощущений, испытывает адреналин. В одном своем интервью американский писатель Стивен Кинг (1947 г.), говорит: «Мы сочиняем ужасы, чтобы помочь себе справиться с реальностью». Поэтому жанр всегда связан с повседневным опытом зрителей. Некоторые люди обладают высокой степенью психологической диссоциации (одна из форм психологической защиты) которая связана со способностью «приостановить реальность» – она и позволяет раствориться в книге или фильме. Каждый описывает свои источники удовольствия от ужаса по-разному: хорошая история, героям можно сопереживать, жизненность, необычный сеттинг (среда, в которой происходит действие), зрелищность, таинственное музыкальное сопровождение, страх и т.д. «Фильмы ужасов как жанр обращаются к нашим архетипическим страхам, – отмечает Пол Паттерсон (1900-1956 гг.), доцент психологии в Университете Сент-Джозеф – На протяжении истории каждое поколение определяло «ужас» по-своему, но в значительной степени это понятие связано с идеей чего-то угрожающего, находящегося за пределами нашего понимания».

Как действует страх на человека? В книге «Психология в кино» Татьяна Салахиева-Талал (1987 г.) дает ответ на этот вопрос. Чтобы напугать зрителя на сеансе хоррора или триллера, в кино используется феноменология психотического опыта. Недифференцированное, неоформленное нечто вызывает у нас первобытный, животный инстинктивный ужас. Именно поэтому в хоррорах монстры и приведения мелькают в кадре на сотые доли секунд, их не удастся разглядеть в деталях. Не четкие очертания пугают нас намного больше, чем самый завершенный образ. Как только появляются детали, мозг может увидеть привычные формы и очертания, уровень страха снижается. Даже если используются антропоморфные призраки, то чаще всего есть скрытые, неопределенные части образа. Например, призрак в фильме «Звонок» (2002 г.) всем похож на обычную девочку, но если разбирать её образ, то можно увидеть, ее лицо закрыто длинными волосами и именно то, что скрывается за ними, вызывает страх у зрителя. Призраки из фильмов ужасов также не подчиняются законам «нормального» мира – они движутся с другой скоростью, могут внезапно возникать и так же исчезать, умеют левитировать и ползать по потолку. Словом, всеми своими действиями и проявлениями они выбиваются из норм привычной реальности [3, с. 150].

Каждый зритель в наше время сможет найти любой страх на свой вкус. Значит ли это, что люди стали больше бояться? Ответ на такой вопрос можно услышать в видео-лекции художника Данилы Городилова (1985 г.) «История ужаса», где он прямо отвечает: «Жанр хоррор в истории имел свои взлеты и падения, но никогда не угасал. Какой бы не был век на дворе и какое бы развитие общество не выбрало, этот жанр останется рядом с нами. Хоррор будет жить, страшные истории возникли вместе с человечеством и только с человечеством они и закончатся. Пока человек смертен он будет бояться, а чтобы не было страшно бояться одному, он будет пугать других» [8].

Главный парадокс хоррора заключается в том, что за мрачной формой в этом жанре скрывается гуманистическое содержание. На этом контрасте между нагнетанием страха и облегчением избавления от него построен хоррор. Сегодня данный жанр просочился во многие сферы искусства, и его глубина не знает границ. Ужасы можно проследить в живописи, скульптуре, современном искусстве, театре, литературе, хоррор-фестивалях, карнавалах, квестах, перфомансах, в видео играх, дизайне, видеоклипах и др. Этот жанр многогранен и хочется в него углубиться больше, когда узнаешь его длинную и интересную историю.

Список использованных источников:

1. Джонс Р. Как работают наши чувства / Рассел Джонс; [пер. с англ. Юрия Гольдберга]. – М.: Синдбад, 2022. – 272с.
2. Линч, Дэвид. Комната снов/ Дэвид Линч и Кристин Маккена. – М.: Бомбора, 2019. – 555с.

3. Салахиева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй/ Татьяна Салахиева-Талал.- 2 изд.,испр. и доп. – М: Альпина нон-фикшн, 2022. – 351с.

4. Скал, Дэвид Дж. Книга ужаса: история хоррора в кино / Дэвид Дж. Скал; пер. с англ. А. Альбинский, А. Андреев, А. Старченкова. – СПб: Амфора, 2009. – 318с. ил.

5. Смит, Йен Хейдн. Главное в истории кино. Фильмы, жанры, приемы, направления/ Йен Хейдн Смит; пер. с англ. М. Захарова; науч. ред. Т. Круговых. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. – 224с. : ил.

6. Писатели ужасов, испугавшие мир [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/books/strashnoe-delo-pisатели-ujasov-ispugavshie-mir>

7. Эстетика кошмара: новые герои ужасов [Электронный ресурс] - Режим доступа: <https://www.culture.ru/live/movies/9881/estetika-koshmara-novye-geroi-uzhasov>

8. История ужаса: Лекция Даниила Городилова [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=i_biSTSS45w&list=PLhokxMQVGojXGMKotyGw-jNKx7UVZhH-6&index=1

© Березюк Е.Н., 2022

УДК 75.03.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ АПОЛЛИНАРИЯ МИХАЙЛОВИЧА ВАСНЕЦОВА

Бессонова К.М.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

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

Русский художник, учёный и писатель Аполлинарий Михайлович Васнецов (6 августа 1856 года – 23 января 1933 года) в первую очередь известен как исследователь старой Москвы. В своих акварелях он реконструировал древний облик столицы. Но немаловажную роль он сыграл и как создатель оригинального типа пейзажной живописи, стремящейся эпически передать облик Родины. Это чётко прослеживается в его северных и уральских пейзажах раннего периода.

Наряду с этим стремлением, Васнецову были присущи особо тонкое мироощущением, понимание природы, что отмечают Л.А. Беспалова [1], Е.Ф. Петина [2] и другие. Подобные эстетические принципы согласуются с символизмом, который проникает в русскую художественную жизнь конца XIX – начала XX веков. Интересной задачей представляется поиск

точек соприкосновения Аполлинария Михайловича с символизмом, выявление символического начала в его пейзажной живописи.

Первое, что стоит сказать, относится к пейзажам, которые наполнены философским мироощущением. В 1889 г. он создаёт полотно «Сумерки» (рис. 1). Полотно написано в приглушённой гамме, состоящей из голубых, лиловых, зеленоватых тонов. На переднем плане – одинокая фигура человека, которая практически сливается с волнообразным лугом. Внимание привлекает одинокий дуб, а дальше взгляд устремляется в глубину композиции, где из-за темноты едва заметен светящийся огонёк. Полотно наполнено едва уловимым серебристым светом восходящей луны. Изображение переходного состояния, медленного движения времени привлекает сознание своей неопределённостью. Важно отметить, что одинокая фигура человека, сидящего к зрителю спиной, будет неоднократно повторена в последующих произведениях. Причиной подобных композиций и взглядов служит влияние художников «Мамонтовского кружка» В. Серова, И. Репина, М. Нестерова, В. Поленова и других. Благодаря этим влияниям талант художника окреп и стал дальше развиваться.



Рисунок 1 – А.М. Васнецов. Сумерки, 1889 г. Холст, масло. Киевский музей русского искусства.

На живописную манеру художника влияли не только родные вятские и уральские пейзажи, но и природа Крыма. Впервые Аполлинарий Михайлович предпринимает путешествие на юг в 1886 г. Васнецов был впечатлен крымскими пейзажами – горами, долинами, небольшими речками. Его вдохновляла буйная растительность – стройные кипарисы, вечнозеленые можжевельники, роскошные цветы. Мастер много работал, выполняя пленэрные зарисовки, и по-новому стал ощущать цвет и свет. Колорит произведений стал более теплым и не лишённым южного очарования. Внимание художника привлекают также древние руины, старые кладбища, где всюду ощущаются тени прошлого. Это способствовало развитию интереса к мифологической теме, к образам, где отображение действительности встречается с символическим наполнением.

Одно из ранних произведений, с мифологическим наполнением – «Ифигения в Тавриде» (рис. 2), над которой Васнецов работал с 1889 г., периодически переписывая, до 1924 г. Ифигения – персонаж античной трагедии Еврепида, но Аполлинарий Михайлович был вдохновлён поэмой Гёте с одноимённым названием. Согласно тексту, дочь греческого царя была похищена из родного дома и должна была служить богине Артемиде в Таврическом (крымском) храме. Но каждый вечер она приходит на скалистый берег, где зеленеет роща, надеясь увидеть корабль из Греции. На

полотне изображён момент, когда Ифигения в отчаянии поднимает руки к небу, мощный порывистый ветер развивает её хитон, волосы и накидку, но уже через мгновение она заметит долгожданное судно. В этом живописном произведении колорит и композиция передают слияние рока и спасения, что связано с глубоким осмыслением бытия и мифа через призму мировоззрения самого художника.



Рисунок 2. – А.М. Васнецов. Ифигения в Тавриде, 1889-1924 гг. Холст, масло, 78x145 см. Мемориальный музей-квартира Аполлинария Васнецова, Москва

К произведению южного периода также относится полотно «Элегия» (рис. 3) 1893г. Композиция ассиметрична: фигура человека, сидящего спиной, настолько сильно сдвинута влево, что практически выходит за рамки полотна. Надгробие на переднем плане, словно паутиной, окутано плющом. Взгляд устремляется на изображение склепа и статуи ангела, которые практически белыми пятнами выделяются на фоне темных крон кипарисов. Порывистый ветер, гнёт ветви и облака, которые стремятся заполнить всё пространство. Елена Ядохина [3, с. 84] в своей статье отмечает, что это произведение созвучно «Острову мертвых» Арнольда Бёклина. Но швейцарский живописец преобразует окружающую действительность до неузнаваемости, порождая предположения о Тартаре и Стиксе. Несмотря на то, что Васнецов стремится передать реальное окружение, он намеренно создаёт атмосферу сильного эмоционального напряжения, которое можно назвать тревогой и элегическим ощущением быстротечности жизни. «Элегия» произвела сильное впечатление на современников, которые отмечали целостность впечатления и глубину чувства, проникающее во все элементы живописного полотна. Также произведения с античным антуражем и трансцендентными состояниями встречаются у К. Сомова, А. Бенуа и Л. Бакста.



Рисунок 3 – А.М. Васнецов. Элегия, 1893 г. Холст, масло, 123x177,5 см. Мемориальный музей-квартира Аполлинария Васнецова, Москва

Однако до сих пор Васнецов не имел соприкосновения с современной ему зарубежной живописью. И в 1897 году художник предпринял поездку в Европу, посетив Францию, Италию и Германию, (носившую больше деловой и ознакомительный характер). Здесь важно заметить, что, по признанию самого Аполлинария Михайловича, современные течения, в

частности, импрессионизм, не произвели на него ошеломляющего впечатления: «много красоты внешней, мастерства, но искренность и глубина почти отсутствуют» [4, письмо от 11.04.1889].

Но что касаясь символизма как художественного направления, то оно не имело чёткого ядра. Художественные и эстетические идеи символизма были сформулированы в литературе и уже после спроецированы на живопись, скульптуру, музыку, которые черпают организацию художественного целого. Существовали отдельные группы в разных странах, трактовавшие символизм по-своему. К этому течению относят художников, не объединённых общей манерой. Символизм в некоторых своих проявлениях смыкается с модерном и декадансом, воспринимая определённые их идеи [5, с. 19]. И, тем не менее, выделяются некие общие черты искусства символизма: устремление в прошлое, поиск вечной духовной красоты, тонкость в восприятии окружающего мира, и мистицизм.

На рубеже столетий Васнецов открывает в своём творчестве новые тенденции, которые связаны с деятельностью художников «Мира искусства». Он принял участие в двух выставках (1899 г. и 1900 г.) этого объединения, объясняя свой поступок тем, что не считает себя врагом прогресса в искусстве, движимого поиском новых путей и выражений [6]. Аполлинарий Михайлович сознательно совершает переход в сторону новых, развивающихся художественных принципов. Одним из первых важных его произведений, относимых исследователями к символизму как к направлению, является картина «Озеро» 1902 г. (рис. 4). Отметим, что в это же время Васнецов создаёт декорации к опере С.Н. Василенко «Град Китеж». Согласно старинной легенде, град Китеж погрузился в воды озера Светлояр, когда к нему подошли татарские войска. Подобное предание напоминает историю Атлантиды.



Рисунок 4 – А.М. Васнецов. Озеро, 1902 г. Холст, масло, 125 х 214 см. ГТГ, Москва

На полотне изображена пожилая женщина, собирающая травы, на переднем плане выразительное и причудливое переплетение елей, которые немного приоткрывают таинственное озеро. Холодные оттенки зелёного, серебристого и охристого также влияют на обобщение пластических форм, усиливающих декоративный и сказочный эффект. Уже Александр Бенуа отмечает в творчестве Васнецова влияние художников северной Европы, произведения которых он мог наблюдать на выставках «Мира искусства». В этом произведении мастер смог достичь особого толкования природы по отношению к человеку, где вечность противопоставлена конечному.

Величие неисчерпаемой силы окружающего мира является символом времени, перед которым человек выражает своё почтение и отдаёт низкий земной поклон.

Подводя итоги, можно сказать, что уникальный стиль Аполлинария Михайловича связан с его особым мироощущением и тонким чувством природы, умением через призму собственных убеждений выразить величие России, воссоздавая её эпический облик. При этом Северные земли, Урал, Крым художник трактует как нечто вневременное, наполненное мыслями о существовании человека и о его месте в мире. Несмотря на то, что символизм, как направление, не имеет чёткого определения, работы Васнецова соответствуют его художественной концепции, а также отвечают духу времени.

Список использованных источников:

1. Беспалова Л. А. Аполлинарий Михайлович Васнецов, 1856-1933. - М.: Искусство, 1983. - 229 с.
2. Петина Е. Ф. От академизма к модерну. Русская живопись конца XIX - начала XX века. – СПб.: Искусство, 2006. – 570 с.
3. Ядохина Е. И. Аполлинарий Васнецов. «Мир новых форм, неожиданных и прекрасных»// Русское искусство. - 2018. - № 2. – (80-87 с.) С. 80–87.
4. Малышева Т.В. Письма Аполлинария Михайловича Васнецова брату Аркадию Михайловичу Васнецову и его семье в Вятку. 1895-1931 гг.// Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 5 – Киров, 2003. - 183 с.
5. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 - М.: Изобразительное искусство, 1994. – 269 с.
6. Васнецова А. М. Письмо в Петербургское собрание членов ТПХВ от 11 марта 1899 г.- М.: Отдел рукописей ГТГ. - л. 1.

© Бессонова К.М., 2022

УДК 7.023.1-025.56

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ МОЛОДЕЖНОЙ ОДЕЖДЫ ПО МОТИВАМ СТРИТ-АРТ

Бикчурина С.К., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1920-1930 гг. на улицах Нью-Йорка зародилось граффити-движение. Оно произошло из надписей на стенах города, которые оставляли уличные банды. Этими надписями они обозначали свою территорию. Позднее обычные люди также начали пометать разные места своим именем.

Изначально эти подписи были простыми, исполненные печатными буквами, но со временем они стали усложняться.

На сегодняшний день у граффити-движения существует множество ответвлений. Одним из первых появился так называемый теггинг. Теггинг – это нанесения подписи уличного художника на различные поверхности. Примерно в одно время с теггингом появилось и само граффити в современном понимании – большие стилизованные надписи, выполненные аэрозольной краской.

Многие люди называют термином граффити рисунки на стенах, но это неправильно. Стрит-арт также является одним из ответвлений граффити-движения. Стрит-арт в переводе с английского означает «уличное искусство». В основном стрит-артом считают рисунки на заборах, стенах домов и других сооружениях.

Для разработки коллекции в качестве творческого источника было выбрано одно из многочисленных направлений граффити – стикербомбинг. Когда и где зародилось данное движение сказать сложно, так как разные источники утверждают противоположное. Но большинство склоняются к тому, что стикербомбинг обрел свою массовую популярность в Японии на волне расцвета уличных гонок. Чтобы скрыть царапины на автомобиле, гонщики начали наклеивали на повреждения разнообразные стикеры, позже наклейки стали украшать не только транспортные средства, но и дорожные знаки, остановки и рекламные плакаты. Но на тот момент стикеры не несли в себе никакого послания, это были обычные картинки на клейкой бумаге, которыми люди украшали всевозможные предметы. В настоящее время стикеры являются одним из средств самовыражения уличных художников.

Данное направление появилось в России не так давно, но очень быстро стало популярно среди уличных художников.

Каждый художник или группа художников создают себе персонаж или, как его называют в граффити-сообществе «керика» (от английского слова character – персонаж), либо слово или фразу. Стикеры с этим изображением или надписью расклеивают по городу на видных местах: на столбы, стены, водосточные трубы, вывески магазинов. Чем более запоминающееся изображение или надпись, тем лучше.

Для разработки коллекции творческим источником послужила фотография, сделанная в Москве. На грубой металлической поверхности размещены разноцветные картинки с разными изображениями.

В ходе анализа творческого источника были выбраны графические «узлы», пластическое решение которых послужит творческим базисом будущей коллекции (рис. 1).

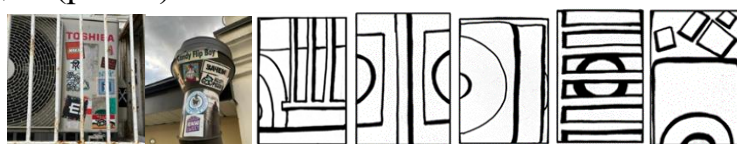


Рисунок 1 – Стрит-арт – стикербомбинг. Графическая переработка [1]

Наслоение является одним из принципов уличного искусства. На серую, бетонную, кирпичную, металлическую городскую среду наклеивают красочный стикер, наносят рисунок, приклеивают глиняную скульптуру или даже выбивают изображение в камне. Принцип многослойности стал ключевым при проектировании эскизов коллекции «Стрит-Арт-Гранж» (рис. 2).

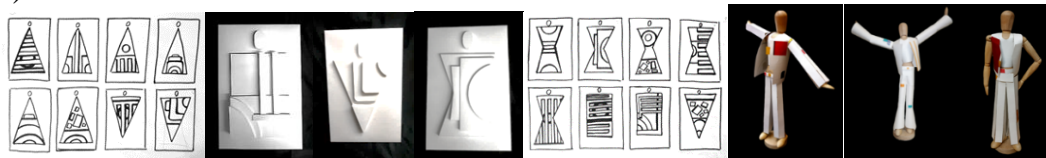


Рисунок 2 – Этапы работы над созданием образа коллекции «Стрит-Арт-Гранж»

Почему стрит-арт выбран в качестве творческого источника? Наверное, потому, что Стрит-арт отличается от других видов творчества своей публичностью, доступностью массам. Потому что не чурается массовой культуры и эклектики, чуток к злободневным темам общества и не требует подготовленного зрителя, он для всех. Именно эти свойства захотелось перенести в коллекцию современной молодежной одежды. Костюм как протест против рамок стандартов и шаблонов, против условностей и классового разделения, против ущемления свободы и войн.

Список использованных источников:

1. Московский фестиваль стикеров [фотография] - 2022. <https://moscowstickers.com/> [Электронный ресурс]
2. Средства гармонизации формы: тождество, нюанс, контраст [текст] - 2022. <https://olymp.in/news> [Электронный ресурс]
3. Контраст и нюанс [текст] - 2021. <https://www.uzhniy.ru/katalog/sovety-po-vyrschivaniu/urok-6-koloristika-kontrast-i-nyuansy/> [Электронный ресурс]

© Бикчурина С.К., Фирсова Ю.Ю., Алибекова М.И., 2022

УДК 7.049

КОЛЛАБОРАЦИЯ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА И FASHION-ИЛЛЮСТРАЦИИ

Бикчурина С.К., Колташова Л.Ю.,

Научный руководитель Алибекова М.И.

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

Современное уличное искусство по-прежнему считается для многих людей чем-то странным и бесполезным, но это не так. Художники безостановочно ищут новые и новые пути самовыражения, и улицы городов в разных странах мира послужили замечательной площадкой для

представления себя и своего творчества. Люди стремятся к узнаваемости, а для этого нужно быть на виду. Чем интереснее художник сделает надпись, чем страннее или красивее будет персонаж, тем больше на его работы будут обращать внимание, но в уличном искусстве есть еще один фактор, который влияет на узнаваемость художника – количество его работ, размещенных в городе.

Стикербомбинг – это одно из направлений граффити-движения, уличное искусство, которое подразумевает под собой наклеивание на какие-либо поверхности стикеры (наклейки с рисунками или надписями) (рис. 1).

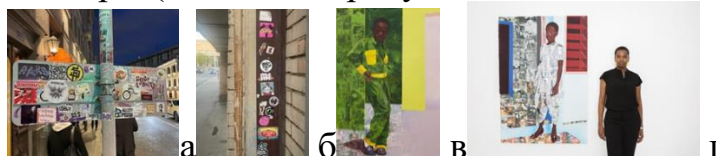


Рисунок 1 – Источники вдохновения: а) Уличное искусство; б) Стикербомбинг в Москве [1]; в, г) Иллюстрации Нджидики

Чаще всего на стикерах можно увидеть персонажей или надписи. Каждый стикер принадлежит определенному художнику или команде художников. Большинство стикеров имеют за собой длинную историю создания.

Данное движение начало набирать популярность в России последние несколько лет и многие школьники, студенты и взрослые примкнули к этой культуре. Стикербомбинг позволяет без затрат сил и времени разместить свое изображение почти на любой поверхности, тем самым разбавив серую городскую среду ярким пятном. Это и послужило вдохновением для создания коллекции.

Первоначально, для создания модных иллюстраций, были выбраны пять художников, чей художественный стиль мог бы подойти по тематике: Антонио Лопес, Алена Лавдовская, Оакаи, Ян Джонс, Нджидика Акуниили Кросби (рис. 2).



Рисунок 2 – Модные иллюстрации, выполненные с использованием художественных техник художников: а) Антонио Лопес; б) Алена Лавдовская; в) Оакаи; г) Ян Джонс; д) Нджидика Акуниили Кросби

В процессе творческого эксперимента ставилась задача найти самый выразительный художественный прием. Удалось выполнить иллюстрации акварелью, маркерами, гуашью с включением контурной обрисовки линерами, а также выполнить эскизы в смешанной технике аппликация.

Последняя наиболее увлекательная, так как позволяет работать большими и крупными плоскостями, где можно комбинировать между собой цветные и ахроматические компоненты. Именно на таких цветных

подложках наиболее выразительно смотрятся граффити и стилизованные изображения «стикеров». Последние задают орнаментальные вкрапления, которые находят свое продолжение в костюме и в аксессуарах [2]. Такая техника художественной подачи наиболее полно позволяет раскрыть выбранную тему, полностью соответствует моим представлениям, связанным с дальнейшим процессом разработки и проектирования современной коллекции и аксессуаров для молодых людей, увлеченных уличным искусством «Стикербомбинга».

Подобный творческий код был подмечен и взят на вооружение из творческих работ африканской художницы из Нигерии Нджирики Акуниили Кросби. Стилль ее художественных работ – уникален. Яркие краски, смелые сочетания материалов, фактур вызывают истинный интерес (рис. 1в, 1г). Художница входит в список восьми самых дорогих современных художниц по версии журнала Interior+Design. В ее творчестве пересекаются национальные мотивы и элементы культуры запада. Нджирика совмещает в своих работах коллаж и академическую живопись. Обилие деталей в ее иллюстрациях поражает зрителей. В 2016 г. журнал Time дал Нджирике звание «Женщина года» [3, 4].

Техника коллажа, которую использует Нджирика, вдохновленная уличным искусством, как нельзя лучше подходит для создания fashion-иллюстраций. Современный молодежный образ формирует городская среда, поэтому коллаборация уличного искусства и fashion-иллюстрации нашло продолжение в разработке молодежных современных повседневных комплектов одежды. Свободные оверсайз толстовки, худи с капюшонами, бомберы, брюки – комплекты, которые удобны и функциональны и составляют единую коллекцию. Простой крой, большой объем, монохромность больших форм, как раз уместно разбавить яркими стилистически разнообразными и информативными наклейками – стикерами.

Как серая городская среда меняется после наклеивания стикеров на всевозможные поверхности, так и люди на fashion-иллюстрации [5] становятся одеты в куртки и брюки с яркими нашивками и принтами, принадлежащими разным уличным художникам – ярко, стильно, современно.

Список использованных источников:

1. Московский фестиваль стикеров [фотография] - 2022. <https://moscowstickers.com/> [Электронный ресурс]

2. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., Графика модного эскиза: Учебное пособие — М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018.

3. Нджирика Акуниили Кросби [текст] - 2018. <https://medium.com/@alex.dadaev/8-njideka-akunyili-crosby-31ce64c6473e> [Электронный ресурс]

4. Арт-рекордсменки: 8 самых дорогих современных художниц [текст] - 2019. <https://www.interior.ru/art/6453-art-rekordsmenki-8-samykh-dorogikh-sovremennykh-khudozhnits.html> [Электронный ресурс]

5. Кровякова М.В., Третьякова С.В., Колташова Л.Ю. Фэшн-иллюстрация как вдохновение и поиск графического решения современного образа. В сборнике: Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2019). Сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей с международным участием. 2019г. С. 99-101.

© Бикчурина С.К., Колташова Л.Ю., 2022

УДК 37

**СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ РЕПЕРТУАРА
В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ НАРОДНОГО ТАНЦА
И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ГРУППАХ
В СОСТАВЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ХОРОВ**

Бирюкова Д.С.

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

Сохранение культурного наследия всегда являлось актуальной задачей в сфере хореографического искусства, представляющей государственный интерес. В XIX – XX веках были образованы хоры, знаменующие возникновение профессионального певческого искусства в России, влекущего за собой формирование танцевальных групп, являющихся непосредственной частью вокально-хореографической композиций, а также ансамбли народного танца, положившие начало большой истории развития народного танца на профессиональной сцене.

Актуальность темы исследования обусловлена значимой ролью профессиональных ансамблей народного танца и танцевальных групп в составе государственных хоров в сохранении и популяризации культурного наследия народов России и мирового хореографического искусства. Объектом исследования является анализ сценического репертуара каждого коллектива, представленного в данной статье. Предмет исследования – сохранение и развитие сценического репертуара как культурного, национального наследия.

Задачи исследования:

установить историко-хронологическую последовательность образования ансамблей народного танца и танцевальных групп в составе государственных хоров;

выявить индивидуальные особенности лексического материала и сюжетно-смысловую форму в репертуаре коллективов, представленных в данном исследовании;

проследить процесс сохранения наследия сформированного репертуара и тенденцию развития новых балетмейстерских работ.

Государственный академический орден Дружбы народов и ордена Русской православной церкви святого благоверного великого князя Димитрия Донского первой степени Кубанский казачий хор – старейший и крупнейший национальный казачий коллектив России, основанный в 1811 году. Единственный в России профессиональный коллектив народного творчества, имеющий непрерывную преемственную историю с начала XIX века. Уровень мастерства вокалистов и танцоров Кубанского казачьего хора признан во всём мире; это подтверждается многочисленными приглашениями коллектива на зарубежные и российские гастроли, переполненными залами и восторженными отзывами прессы. В 1938 году в состав хора была включена танцевальная группа, создавшая славу Кубанскому казачьему хору. Пляски – подлинное украшение его концертных программ. Они сродни неудержимой кавалерийской атаке. Сцена буквально взрывается ярким, захватывающим действием, где сливаются воедино мощная энергетика стремительного танца, виртуозность цирковых трюков, пылкость лихих казачьих песен и берущая за душу трогательная лиричность. Одновременно на сцене работает до 120 артистов – коллектив включает в себя непосредственно хор, танцевальную группу и оркестр духовых и народных инструментов. От пёстрой вереницы подлинных исторических костюмов – порядка 840 за один концерт – и таких атрибутов, как пики, шашки, кинжалы, захватывает дух у самых искушённых зрителей. «Скамейка», «Гусеница», «Хуторская полька», «Казачья – лейб-гвардейская», «Ковал кузнец казачью шашку», «Из-за гор-горы едут мазуры», танец некрасовских казаков «Крыло», «Как быстро лито промынуло» – вот лишь некоторые из талантливо поставленных лучшими хореографами танцевальных композиций.

В 1910 году под руководством М.Е. Пятницкого был организован хор крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний. В 1936 году в жизни хора произошло знаменательное событие – он стал профессиональным коллективом в составе Московской государственной филармонии – Государственным академическим хором имени М.Е. Пятницкого. В 1938 году в коллективе создаётся танцевальная группа. Её основателем была Татьяна Алексеевна Устинова. Выдающийся балетмейстер, воспитанница Московского хореографического училища, она отдала хору более 60 лет своей творческой жизни. Т.А. Устинова изучила народный хореографический язык разных областей России и ввела его в свои танцевальные композиции. Она – автор знаменитого «воронежского шага», когда девушки, будто лебеди, неспешно плывут в хороводе. В том же

году в коллективе появляется оркестровая группа во главе с Василием Васильевичем Хватовым. Талантливый музыкант, он создал уникальный оркестр, в составе которого звучали баяны, гармони, рожки, жалейки, балалайки, домры, гусли, трещотки, что добавило в концерты новые краски, оттеняющие общее настроение исполняемых песен и танцев. Большое место в репертуаре хора занимают театрализованные вокально-хореографические сюиты и композиции, представляющие целые культурно-этнографические срезы разных областей России «Брянские игрища», «Калужские переборы» и освещающие темы современной жизни «Расцветай, земля весенняя», «Здравствуй, Волга!», «Поэма о Москве». Такие композиции требовали свободного владения сложным многоголосием и высокого исполнительского мастерства певцов, танцоров, музыкантов.

Государственный академический Северный русский народный хор – единственный на Северо-Западе России высокопрофессиональный художественный коллектив, чья многолетняя просветительская деятельность способствует приобщению зрителей и слушателей к традиционной русской культуре. 8 марта 1926 года – знаменательная дата для всего Русского Севера! В этот день 20 участников самодеятельного народного хора Великого Устюга дали первый публичный концерт, аккомпанировал хору превосходный музыкант Валерий Яковлевич Колотиллов – брат Антонины Яковлевны Колотилловой (первый художественный руководитель). Эту дату принято считать Днём рождения Северного хора. 2 февраля 1940 года – коллектив становится профессиональным, что дало возможность содержать не только хоровую группу, но и балет, и оркестр. Танцевальные номера, исполняемые хореографической группой, созданы Захаром Львовичем Вульфсоном, Михаилом Семёновичем Годенко, Людмилой Аркадьевной Бордзиловской, Иваном Захаровичем Меркуловым на основе традиционных народных элементов с учётом региональных особенностей Поморского края. Здесь и русские коленца, и звонкие северные дробы, и искрящиеся весельем кадрили, и строгие, поражающие своей чистотой и завершённостью, хороводы.

Осенью 1932 года русский народный хор из села Большие Журавинки Рязского района Рязанской области под руководством Ирины Косилкиной выступил в официальном праздничном концерте в Рязани. Эта дата считается днём рождения прославленного коллектива, Государственного академического Рязанского русского народного хора имени Евгения Попова. В начале 50-х гг. балетмейстером Ю. Головановым при хоре создаётся балетная труппа, органично дополнившая концертный облик коллектива. Уже более полувека покоряют сердца зрителей мастерски отточенные, темпераментные и лиричные танцевальные композиции «Секиринская пляска», «Скопинские гончары», «Михайловское кружево»,

«Лирический хоровод» и многие другие. Большой вклад в развитие хора внесли балетмейстер М.Я. Кругликов и хормейстер Ю.М. Афонин.

Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева организован в 1937 году. День рождения коллектива – 10 февраля, день первой репетиции в Доме учителя, в Леонтьевском переулке, 4. С 1940 года репетиционная база труппы находится в Концертном зале им. П.И. Чайковского. Первый концерт состоялся 29 августа 1937 года, в московском театре «Эрмитаж». Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева – первый в мире профессиональный хореографический коллектив, занимающийся художественной интерпретацией и пропагандой танцевального фольклора народов мира. Главными художественными принципами развития ансамбля являются преемственность и творческое осмысление традиций и новаторства. За многолетнюю, богатую историю существования коллектива, благодаря беспрестанным усилиям Игоря Моисеева и его артистов, сохранено и творчески осмыслено фольклорное танцевальное творчество нашей страны и народов всего мира. Главная задача, которую Игорь Моисеев поставил перед артистами первой труппы, – творческая обработка бытующих в то время образцов фольклора. С этой целью артисты ансамбля отправлялись в фольклорные экспедиции по стране. В репертуаре ансамбля фольклорные образцы получили новую сценическую жизнь, благодаря чему сохранились для нескольких поколений зрителей всего мира. Сегодня творческое освоение фольклора происходит во время зарубежных гастролей. Репертуар ансамбля составляют хореографические произведения, созданные Игорем Моисеевым, начиная с 1937 года. По жанровому признаку все танцы делятся на хореографические миниатюры, танцевальные картины, сюиты танцев, одноактные балеты. Тематически танцы объединены в циклы «Картинки прошлого», «Советские картинки» и «По странам мира». Определить точное число танцев, поставленных Игорем Моисеевым, сложно, ибо часто по воле хореографа миниатюры вырастали в сюиты, танцевальные картины – в одноактные балеты. Приблизительно в репертуаре около 300 оригинальных произведений Игоря Моисеева. Сегодня репертуар ансамбля состоит из нескольких программ, составленных из танцевальных номеров разных лет.

Первое выступление Государственного академического ансамбля народного танца имени Файзи Гаскарова Республики Башкортостан состоялось 20 марта 1939 года в честь 20-летия образования Башкирской автономной советской социалистической республики с башкирским танцем «Зарифа». Первоначальная группа танцоров была полупрофессиональной, собранной Ф.А. Гаскаровым из участников художественной самодеятельности, большинство выходцев из сельской местности. Благодаря, во многом, очень строгому отбору, самобытному таланту исполнителей, уже летом 1940 года ансамбль отправился на гастроли по

районам Башкирии и в города Челябинск, Магнитогорск. Ансамбль выступил успешно и уже в июле 1941 года должен был участвовать в концертной программе Декады башкирской литературы и искусства в Москве, но начавшаяся война на многие годы отсрочила эти планы. Военное лихолетье разбросало участников ансамбля, кого на фронт, кого с концертами народных танцев в госпиталях, перед трудящимися в Сибири, Средней Азии, Дальнего Востока, Центральной России, Украины. В послевоенные годы, ансамбль народного танца в составе филармонии выезжал на гастроли в Татарию, Челябинскую, Тюменскую области, Среднюю Азию, с успехом гастролеровал в Приморском крае. Особым успехом у зрителей, пользовались танцы в постановке Ф.А. Гаскарова – «Зарифа», «Гульназира», «Загида», «Баик» и др. В последующие десятилетия появились новые танцевальные шедевры: «Северные Амуры» о башкирских конниках, прославившихся в войне с Наполеоном, «Укротители», «На ферме», «Косари», «Дружба», «У ручья». В репертуар включаются танцы народов нашей страны и народов мира, в нем «Кадриль», «Молдовеняска», «Гопак», «Арагонская хота», «Йохр», «Хоро», «Сиртаки». В 1955 году ансамбль начал выезжать за рубеж, а солисты ансамбля принимать участие в художественных конкурсах по народным танцам на Всемирных фестивалях молодежи и студентов.

Государственный академический Воронежский русский народный хор им. К.И. Массалитинова по праву признан одним из лучших в стране профессиональным народным коллективом и является «Визитной карточкой» Воронежской области. Хор на протяжении многих лет хранит и с успехом представляет зрителям, на сценических площадках больших и малых городов и посёлков России уникальные традиции южно-русской воронежской песенной и танцевальной культуры. Возрождая старинные, подлинно народные формы коллективного искусства, хор широко использует все жанровое многообразие фольклора края. Суровой военной зимой 1942-1943 гг. в прифронтовом селе Анна под руководством Константина Массалитинова объединились на первые репетиции певцы из лучших самодеятельных народных хоров Аннинского, Воронцовского, Лосевского, Таловского, Чигольского районов Воронежской области и народного хора воронежской швейной фабрики имени Первого Мая. Директором хора стала Галина Болеславовна Рогинская. Репертуар хора складывался из старинных воронежских песен, частушек, хороводов, плясок, песенных композиций патриотической тематики В. Захарова, К. Массалитинова. Первый большой концерт состоялся в селе Анна 20 апреля 1943 года для жителей и уходящих на фронт бойцов-красноармейцев. С этого момента начинается отсчёт истории Воронежского русского народного хора. Широкий и разнообразный диапазон исполняемых коллективом произведений – от песен, звучащих «а-капелла», до частушек и песен современных авторов; от величавых хороводов до зажигательных плясок.

Государственный академический Сибирский русский народный хор является одним из ведущих профессиональных коллективов русской традиционной культуры России. Коллектив был создан в преддверии Победы Советского народа над фашистской Германией 19 апреля 1944 года, как Сибирский Ансамбль песни и пляски. Коллектив балета работает в жанре русского традиционного искусства, используя достижения и методики всех направлений трюковой и современной хореографии. Репертуар танцевальных произведений балета насчитывает более 200 композиций. Главный балетмейстер – Владимир Перлин, выпускник Государственного института театрального искусства (класс Народного артиста СССР Л.В. Голованова, Народной артистки СССР Т.А. Устиновой, Заслуженной артистки России Ф.Н. Хачатурян). В разные годы хореографические постановки осуществляли известные балетмейстеры: заслуженный работник культуры РФ Лев Беззубик, Борис Бурмакин, заслуженный артист России Владимир Вашкуров, народный артист России Михаил Годенко, Леонид Гудин, Яков Коломейский, заслуженный артист РФ Сергей Руднев, Вера Ювачева.

Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н.С. Надеждиной – коллектив, признанный национальным достоянием России. «Берёзка» больше 70 лет своим творчеством рассказывает миру, что такое красота по-русски. Красный сарафан, зелёная веточка берёзки, взмах бирюзового платочка – девичий хоровод, с которого в 1948 году началась «Берёзка». Великий русский хореограф, человек высочайшей культуры и эрудиции Надежда Надеждина создала шедевр на все времена, и он вобрал в себя всю красоту и поэзию, самую суть русской души. Гениальные хореографические постановки народной артистки СССР Н.С. Надеждиной «Берёзка», «Цепочка», «Лебёдушка», «Цветы полевые», «Сударушка», «Прялица», «Балагуры», «Ямщики» и многие другие явились настоящим открытием в сценическом воплощении русского народного танца, новым стилем в современной хореографии того времени. Поэтический образ русской женщины, воспетый Н.С. Надеждиной, нашёл своё яркое воплощение в индивидуальности ведущей солистки ансамбля Миры Кольцовой. Она стала лицом и символом ансамбля. Народная артистка СССР Н.С. Надеждина увидела в любимой артистке не только превосходную исполнительницу, но и свою преемницу. В 1980 году Мира Кольцова стала художественным руководителем коллектива. Её хореографические постановки «Колокольцы», «Кружевницы», «Реченька», «Осенний хоровод», «Комарик», «Петрушка» и многие другие стали достойным продолжением стиля Н.С. Надеждиной. Но Мира Кольцова не только сохранила, но развила и обогатила наследие новыми художественными образами и современным звучанием. Творчество Ансамбля, сочетая в себе высокий профессионализм с безграничной любовью к Родине, передаёт быт и натуру русского человека, наполняет

сознание молодого поколения глубокой духовностью, неувядаемой красотой русской природы, формирует чувства любви и благодарности к старшему поколению, приобщает молодёжь к великим истокам, сокровищнице отечественной культуры и искусства.

Государственный русский народный Волжский хор был создан в феврале 1952 года решением Правительства РСФСР, и Пётр Милославов стал основателем и его первым художественным руководителем. Народные песни и танцы – сотни маленьких шедевров – составляют мощный пласт российской культуры. Это то, что называют культурным наследием. Носителями этой культуры, гарантами их сохранности, приумножения и продолжения песенной и танцевальной традиции из поколения в поколение являются народные хоровые коллективы. Государственный Волжский русский народный хор имени П.М. Милославова – один из самых ярких среди них. В репертуаре коллектива собраны песни и танцы народов Поволжья, они сверкают со сцены алмазами народного искусства. В настоящее время Государственный Волжский русский народный хор является единственным коллективом в Поволжье, который на высоком профессиональном уровне представляет богатейшее песенное наследие народов Поволжья. Успех Волжского народного хора объясняется высокой степенью культуры исполнения, отточенностью, филигранной отделкой всех деталей как вокального, инструментального, так и танцевального произведения. Именно этим всегда отличается настоящее искусство!

Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.С. Годенко начал свою историю в Красноярске с хора народной песни (1946 год), преобразованного в ансамбль песни и танца (1956 год), ансамбль танца народов Сибири (1960 год). Всемирную известность обрёл благодаря Михаилу Семёновичу Годенко, бессменному художественному руководителю и главному балетмейстеру (1963-1991 гг.). Яркий и самобытный ансамбль выступает на крупнейших сценических площадках мира, входит в число самых известных коллективов, работающих в народно-сценическом жанре. Узнаваемый «годенковский» стиль – искромётный темп, блестящие сюжеты, высокотехнические трюки, белокурые красавицы и бравые парни. При М.С. Годенко рождаются хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара – «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На птичьем дворе», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и многие другие. Ансамбль держит высокую профессиональную планку, заданную мастером, являясь одним из лучших профессиональных хореографических коллективов страны. В коллектив по конкурсу приезжают молодые артисты из разных уголков России, становясь частью легендарного Красноярского ансамбля танца Сибири. Ансамбль участвует в крупнейших культурных событиях в России и за рубежом,

совершает зарубежные и российские гастроли, участвует в фестивалях и конкурсах, концерты прославленного коллектива во всех уголках мира проходят с неизменным аншлагом, зрители с восторгом приветствуют артистов нескончаемыми и благодарными аплодисментами.

Таким образом, национальный фольклор, приобретая академическую форму, посредством влияния школы классического танца, получает сценическое воплощение на профессиональной сцене, способствуя сохранению региональных, областных особенностей русского танца и развитию этнических, самобытных форм танцев народов мира. Историко-хронологическая последовательность образования ансамблей народного танца и танцевальных групп в составе государственных хоров позволяет выявить индивидуальные особенности лексического материала и сюжетно-смысловую форму в репертуаре коллективов, представленных в данном исследовании.

Список использованных источников:

1. <https://kkx.ru/>
2. <https://pyatnitsky.ru/>
3. <https://sevhор.ru/>
4. <http://rznfilarmonia.ru/kollektivy/3251/>
5. <https://www.moiseyev.ru/>
6. <https://gaskarov-ensemble.ru/>
7. <http://www.hor-vrn.ru/>
8. <https://sibchor.ru/>
9. <https://beriozkadance.ru/>
10. <https://volgachoir.ru/>
11. <https://krasfil.ru/>

© Бирюкова Д.С., 2022

УДК 7.023.1-025.56

ЭКОЛОГИЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В КОНЦЕПЦИИ АПСАЙКЛ-КОЛЛЕКЦИИ

Благова П.А., 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*

На протяжении последних лет ведущим трендом становится разумное потребление. Давно уже не секрет, что индустрия моды несет самые масштабные отходы в сравнении с другими отраслями, количество свалок неиспользованной одежды и остатков материалов только увеличивается [1, 2]. Об экологичном образе жизни упоминают многие популярные личности

в разных сферах жизни. Ведь необходимость сохранения ресурсов планеты ставит перед обществом задачи по преодолению глобальной проблемы загрязнения окружающей среды. Таким образом в обществе формируется поиск методов и средств для реализации поставленных задач, рождается множество конструктивных и творческих проектов в различных областях дизайна.

Не так давно стало популярно течение апсайклинг. Предметы одежды, которые создаются таким путем не всегда кажутся носибельными, зачастую подобная одежда выглядит экстраординарно. Материалы могут быть различны. Апсайклинг предусматривает возможность использования кусочков тканей из старой одежды, лоскутов штор, скатертей и многое другое. Также интересным способом является поиск залежавшихся на полках магазинов вещей и рулонов материалов. Именно к последнему способу решено было прибегнуть при создании апсайкл-коллекции.

Процесс создания дизайн-проектов содержит большое количество художественно-технических задач. Модельер пользуется всем арсеналом проектных средств: от технического конструирования, компоновки до композиционного формообразования, стилиобразования; от функционального анализа до организационных, концептуальных моделей предметной среды [3]. Однако у современного дизайнера существуют помощники такие как институт цвета Pantone, который публикует трендовые цвета на будущие сезоны и возможность создавать доску вдохновения на базе картинок социального интернет-сервиса Pinterest.

Институт цвета Pantone выделил 10 оттенков, наиболее ожидаемых в весенне-летнем сезоне 2023 года. В них вошли следующие: PANTONE 18-2143 Beetroot Purple, PANTONE 17-3020 Spring Crocus, PANTONE 18-1664 Fiery Red.

Термин «moodboard» появился относительно недавно в российском образовании. В дословном переводе с английского «moodboard» означает «доска настроения» [4]. Мудброд помогает представить желаемый конечный результат, наглядно при помощи картинок и фотографий проследить сочетания цветов и фактур материалов. В итоге складывается идейный образ моделей и можно приступать к прорисовке эскизов коллекции. Эскизы апсайкл-коллекции проработаны в программе Adobe Illustrator (рис. 1).



Рисунок 1 – Мудборд и эскизы коллекции

Следующим этапом разработки коллекции является выбор материала. Это важный этап, ведь от него будет зависеть конечный внешний вид изделий. Апсайклинг идет рука об руку с представлением, что он

подвластен всем людям и осуществим в домашних условиях, поэтому выбор пал на материал, который несложен в раскрое и обработке краев – войлок.

Войлок – это текстильный материал, который производится путем матирования, сгущения и прессования волокон вместе. Войлок – это 100% натуральный материал, он не содержит никаких примесей и производится из возобновляемого сырья.

Фабрика, на которой куплен материал для коллекции называется «Горизонт-Фетр». Это одно из старейших российских предприятий, которое ведет свою историю с 1854 года. В настоящее время фабрика производит технический войлок, полировальные круги и детали по технологии «мокрого валяния», а также, выпускает иглопробивной войлок различного состава и поверхностной плотности. Для производства используется сырье марки ТОПС. Содержание растительных примесей в шерсти не более 0,4% и минеральных примесей не более 0,06%. Войлок, фетр окрашивается в широкую цветовую гамму с использованием японских красильных аппаратов «Хисаки». Цвет ложится гладко и ровно по всему полотну. Используется в отделке обуви, для производства сувениров, галантереи, предметов дизайна и авторского творчества, швейных изделий. Цветной войлок выпускается толщиной 2-5 мм с плотностью 0,28-0,30 г/см³ [5].

Войлок из шерсти считается самым древним известным текстилем [6]. Издревле войлок был важным элементом в быту кочевников, из него изготавливали одежду и обувь. Безусловно в настоящее время сложно сказать о том, кто и когда впервые стал использовать войлок и превратил шерстяные волокна в плотную массу. Существует легенда, что первым стал библейский проповедник Ной, нашедший утрамбованный слой шерсти под копытами спасаемых в ковчеге овец. Однако очевидным является то, что техника валяния нашла свое широкое применение у древних народов, которые занимались овцеводством [7].

Изначально технология валяния предполагала исключительно ручной труд, при котором тонкий слой шерсти укладывался на ткань, покрывался мыльным раствором и трамбовался путём прихлопывания. Далее полученный материал высушивался в течение суток-двух. В настоящее время войлок изготавливается в промышленных масштабах и проходит следующие этапы разработки: разрыхляется при помощи щипального и трепального оборудования, замасливается и смешивается, далее расчесывается чесальной машиной, получает уплотнение основы, затем пропитывается кислотными растворами, уваливается на валяльных устройствах и в заключении высушивается.

На сегодняшний день данный материал также не теряет свою популярность. Важно заметить, что шерстяной войлок является экологически чистым материалом, также шерсть имеет лечебные свойства, и некоторые врачи рекомендуют носить изделия из войлока людям, у

которых существуют проблемы с суставами. Данный материал обладает также свойствами защиты от ветра и хорошо согревает [8].

Сегодня войлок используют для пошива верхней одежды, согревающих элементов одежды (шарфы, пояса), головных уборов, домашней обуви, а также для аксессуаров и декора.

Можно выделить следующие плюсы войлока: прочный на разрыв и истирания; хорошо согревает; не деформируется; натурален и экологически чист. Из минусов: может иметь специфический запах; долго сохнет [9].

Преимущество войлока еще и в том, что он не требует сложной обработки края и расположения по долевой, поэтому раскладка получается экономичной. Также материал одинаков с двух сторон и можно располагать детали с наибольшей экономией, не следя за направлением сторон, что также упрощает этап расположения лекал и дальнейшего раскроя (рис. 2).



Рисунок 2 – а) Войлочный жилет из апсайкл-коллекции; б) Экономичная раскладка деталей и типы швов стачивания деталей

Список использованных источников:

1. Lina, W. Material science and garment technology towards circular economies within the fashion industry// Master thesis, Engineering and Business, University of Borås, 2015. – 58 p.

2. Palomo-Lovinski N., Hahn K. Fashion Design industry impressions of current sustainable practices // The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry. – 2014, Vol.6, Is.1. – P.87–106.

3. Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие - М.: Гардарики 2006. - 303 с.: ил.

4. Алексеев А.Г. Влияние предпроектного мудборд-анализа на формирование аналитического мышления будущего специалиста в области дизайн-проектирования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. №46.

5. Производство войлока [Электронный ресурс]/ URL:<https://fetr.org/articles/protivoudarnye-svoystva-voyloka/>

6. Фирсова Ю.Ю. Метод художественного проектирования формоустойчивой одежды из валяльно-войлочных материалов, Диссертация, Москва, 2015.

7. Раджабова Н.Б., Шамсиддинова М.А. К истории возникновения создания одежды в устойчивом виде из шерстяных волокон // Вестник магистратуры. 2021. №1-4 (112).

8. Войлок в культуре народов Великой степи [Электронный ресурс]/ URL : <https://www.caa-network.org/archives/17465>

9. Из чего делают материал войлок и каковы его свойства и характеристики? [Электронный ресурс]/ URL: <https://otkani.pro/tkani/vojlok-cto-eto-za-tkan-osobennosti-i-pravila-uhoda-za-tkanju/>

© Благова П.А., Фирсова Ю.Ю., 2022

УДК 73.05

**ВЛИЯНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ
НА ФОРМИРОВАНИЕ
СОВРЕМЕННОГО ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА
НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРНОЙ МУЛЬТИКОМПОЗИЦИИ
«ВРОЦЛАВСКИЕ ГНОМЫ»**

Божко А.А.

Научный руководитель Федюкина Е.В.

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

«Вроцлавские гномы» – художественное событие и социальное явление, охватившее старинный польский город Вроцлав и окружающие муниципалитеты и оказывающее донныне влияние на художественную деятельность в масштабе всей страны. Предметом нашего рассмотрения и стали полумифические, полусказочные фигурки гномов. Вместе с тем мы ставим целью показать, каким образом историко-политический контекст появления гномов в городе преобразовался в художественный элемент городского пространства.

Небольшие скульптуры гномов, в постоянно растущем количестве, последовательно размещаются во Вроцлаве, начиная с 2005 года. Они произошли от граффити в виде гномов, появившихся на стенах Вроцлава в 1980-х годах, в период мирной политической борьбы «Оранжевой альтернативы», движения, оппозиционного коммунистическому строю. С течением времени нарисованные гномики «объективизировались», обрета объем и превратившись в статуэтки, расставленные по городским улицам и площадям.

Вроцлавские гномы стали неотъемлемой частью городского пространства, оставаясь в то же время социальным явлением. В настоящее время новые персонажи создаются художниками со всей польской территории, а их спонсорами выступают государственные учреждения, компании и частные лица. Организуются специальные экскурсии по «тропе гномов», игры на открытом воздухе, театральные представления и выдаются карты для туристов, которые хотят совместить поиск новых фигурок с посещением Вроцлава.

Культурология на протяжении нескольких десятилетий занимается изучением городского пространства в разных его аспектах. Культурологи стремятся охарактеризовать город как полноту, которую нельзя свести к сумме аспектов, изучаемых отдельными науками. Социокультурную сущность города в культурологии представляют как единую систему, объединяющую социальные, политические, экономические и духовные явления. Британский урбанист К. Лэндри назвал это «связанностью города в социальном и культурном плане» [1]. Городская среда Вроцлава – замечательный пример такой связанности и перетекания различных как социально-политических, так и духовных явлений в городскую среду.

По мнению культуролога С.Н. Иконниковой, пространство – это важная социокультурная сфера общества, «вместилище» культурных процессов и главный фактор человеческого существования. При этом культурное пространство имеет территориальную протяженность, очерчивая культурные центры и периферию, столицу и сельскую местность, городские и сельские поселения [3]. Существовая как совокупность элементов, культура объединяется в целостную систему, в которой все части целого взаимозависимы и дополняют друг друга. В то же время культурные пространства взаимодействуют и пересекаются с географическими, социальными, архитектурными, экономическими, этническими, языковыми, политическими, символическими и другими типами пространства. С подобного рода расширяющимся культурным пространством мы имеем дело и во Вроцлаве. Облик города преобразуется благодаря общественной инициативе, вызванной политическими событиями, будучи мотивирован в то же время мифологическими элементами. Скульптурную мультикомпозицию «Вроцлавские гномы» как элемент культурного пространства г. Вроцлава мы рассматриваем с применением культурологического подхода и структурно-функционального метода.

Изучая городскую культуру, М. Коган, пришёл к выводу, что искусство или художественная культура имеют первостепенное значение для понимания её глубинного содержания. Искусство реконструирует человеческое сознание, воплощенное в культуре, и поэтому может быть источником культурологического анализа явлений, осмысленных в категории искусства и отраженных в художественной жизни [2]. Другими словами, многие из наиболее актуальных проблем городской культуры не могут быть решены без понимания культурных и художественных процессов городской жизни. Не могут они также быть решены без знания мифологической составляющей конкретного городского пространства

Обращение к мифологическим сюжетам и персонажам – обычное явление в современном городском искусстве. Изучая историко-культурный контекст данного региона, сталкиваемся, в частности, с бытующими здесь мифологическими представлениями, выраженными в легендах Вроцлава. В

данной статье мы пытаемся выявить, каким образом данный мифологический подтекст, пройдя сквозь века, отразился на скульптурном облике города, превратившись, по сути дела, в культурный феномен.

В городских легендах города Вроцлава с давних пор упоминаются гномы. Во многом это связано с его местоположением. Он находится на западе Польши, недалеко от границы с Германией, вероятно оттуда в мифологию славян и проникли маленькие человечки в красных колпачках.

Самая старая легенда повествует о том, что гномы живут во Вроцлаве с незапамятных времён, а история о них передается из поколения в поколение. Первым гномом, появившимся в поселении, был всем известный Папа Гном. Он вместе со своими собратьями помогал первым жителям поселения в их бытовых делах. Гномы работали в поле, ремонтировали предметы быта, латали дыры в одежде поселенцев, а также помогали воспитывать детей. Взамен они получали безопасность и кров. С тех пор гнома причисляют к добрым заботливым духам. В преданиях говорится о том, что там, где живут гномы всегда будет порядок и процветание [4].

Одна из легенд повествует о том, как к берегам Одры когда-то приплыл невыносимый «хохлик» [4]. Озорник выбрал Вроцлав целью своих шуток, а вроцлавцы, в силу того что он приплыл в город рекой, назвали его «Одерским хохликом». Шалостям не было конца, и водяной мешал горожанам на каждом шагу. Вроцлавцы устали от его выходок, однако они ничего не могли поделать, потому что хохлик был умным, быстрым и его было чрезвычайно трудно поймать. Через некоторое время горожане решили попросить о помощи гномов. Поначалу гномам тоже было нелегко совладать с озорным духом, который пугал их и подшучивал над ними. В конце концов им удалось словить бесёнка и заставить его покинуть город. Хохлик вернулся на свой плот и уплыл навсегда, по крайней мере, с тех пор его больше никто не видел. В благодарность, а также на тот случай, если озорник вернётся, жители разрешили гномам поселиться во Вроцлаве [4].

На основе этих легенд о гномах, помощниках и защитниках, политическая оппозиционная группа «Оранжевая альтернатива» создала символ своего движения борьбы с коммунизмом. Все началось с недовольства политическим строем. В начале 1980-х годов во Вроцлаве активизировалась подпольная оппозиционная организация «Оранжевая альтернатива», возглавляемая писателем и художником Вальдемаром Фидрихом. В то время власти усердно закрашивали антикоммунистические лозунги на городских объектах, а эти бесформенные пятна превращались под рукой молодых участников «Альтернативы» в забавных существ. Сопrotивление режиму проявлялось без насилия, участники движения организовывали всевозможные зрелищные акции на улицах города, пикеты и забастовки. Гномы на стенах домов и других зданий в городе появлялись повсеместно. Бороться с ними властям не было никакого смысла. В то же время Жители Вроцлава решили мирно и творчески выражать свои взгляды.

Оранжевый цвет должен был быть ответом на красный, связанный с коммунистической системой. Было много событий, во время которых участники носили оранжевые колпаки. Во время этих событий в ночь с 30 на 31 августа 1982 года на трансформаторе в районе Сепольно, и на одном из зданий на Бискупине были нарисованы два гнома. Их автором был Вальдемар Фидрих по прозвищу «Майор». С тех пор гном в оранжевом колпаке стал символом вроцлавских протестов и борьбы с коммунистическим строем [5].

Однако, с изменением политического строя в Польше и нормализацией жизненного уклада в стране, политика ушла на задний план. За дело взялись художники. Первым памятником, установленным во Вроцлаве, стал Папа карлик (рис. 1). Работа была создана в июне 2001 года на улице Свидницкой. Памятник был профинансирован компанией «Агора» и должен был ознаменовывать деятельность Оранжевой альтернативы. Видимо, он вдохновил вроцлавян, так как в 2005 году появились новые гномы. Их было пять: Прачник, Мечник, Мясник, а также Сизифки. Все они принадлежат руке скульптора Томаша Мочека, прозванного отцом вроцлавских гномов. Другие статуэтки до сих пор создаются по их подобию. Сегодня во Вроцлаве уже «проживает» более 600 гномов, и их количество продолжает расти, ведь новых гномов создают авторы по всей Польше и отправляют их во Вроцлав.



Рисунок 1 – Скульптура «Папа гном».

Каждый гном отличается от других и имеет свою собственную историю. Многие из них являются частью интересных сюжетов, например, парочка гномов, носящая название Сизифки (рис. 2), тщетно пытается катить гигантский шар, толкая его каждый в своем направлении, поэтому шар так и не сдвигается с места. Во Вроцлаве есть гном мотоциклист, программист, библиограф профессор и многие другие.



Рисунок 2 – Скульптура «Сизифки»

Гномы стали достопримечательностью города. Организуются специальные экскурсии по «гномьей тропе» и выпускаются брошюры для туристов, желающих совместить поиск новых фигурок с посещением Вроцлава. Также было создано приложение для смартфонов на базе Android, облегчающее поиск гномов [6]. Творчество художников привело к тому, что

Вроцлав, давно прославивший одним из самых зеленых городов Польши, стал еще и уникальным городом гномов.

Таким образом, мы увидели, как общественно-политические тенденции в обществе, преобразовавшись с помощью городской мифологии в эстетические, видоизменили облик городского пространства и продолжают далее его формировать. Стремление жителей города запечатлеть и сохранить память о важных событиях выливается в соответствующее оформление улиц. Гномы для Вроцлава – это не только персонажи старинных легенд, но и деятельные участники жизни города, воплотившие политические стремления к достойному существованию в художественный городской персонаж.

Список использованных источников:

1. Гун Г.Е. Урбанистика и художественная культура города // Вестник челябинской Государственной академии культуры и искусств. - 2012. - №29.

2. Каган, М. С. Культура города и пути ее изучения / М. С. Каган // Город и культура: сб. науч. тр. – СПб., 1992.

3. Теория культуры: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 031401.65 «Культурология» / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – Москва [и др.] : Питер, 2008.

4. Barbara i Adam Podgórcy. Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej, Katowice, 2005.

5. Waldemar „Major” Fydrych, Bronisław Misztal: Pomarańczowa Alternatywa Rewolucja Krasnoludków. Wyd. 1. Warszawa: Fundacja „Pomarańczowa Alternatywa”, 2008.

6. Wrocław's Gnomes. From protest symbol to tourist attraction.. „Wrocław in your pocket”. 27 (4), s. 743-756. URL: <https://www.inyourpocket.com/wroclaw> (дата обращения 20.11.2022).

© Божко А.А., 2022

УДК 7.05

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ С ПРИМЕНЕНИЕМ ФАКТУР, ВЫПОЛНЕННЫХ В ТЕХНИКЕ МОНОТИПИИ

Бойкова К.Г., Власова Ю.С.

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

Создание отдельного костюма или разработка целой коллекции неразрывно связаны с креативными идеями дизайнеров. Это творческий процесс, требующий постоянно находиться в поиске новых методов и

приемов проектирования. Качество исполнения эскизов, их художественная выразительность зависят от выбора графических приемов и средств, знание и владение которыми необходимо дизайнеру в решении профессиональных задач.

Одним из самых необычных способов графического проектирования является техника монотипии (от греч. *monos* – один, *typos* – отпечаток). Это один из видов печатной графики, суть которого заключается в нанесении краски на гладкую поверхность для дальнейшего получения одного уникального отпечатка или оттиска [1].

В графике костюма используют три основных варианта работы в технике монотипии. В первом варианте само пятно служит источником вдохновения, формой или силуэтом костюма. Во втором случае сначала создаётся отпечаток, а после его полного высыхания вырезают наиболее интересные участки, отражающие форму или фактуру проектируемого образа. Полученные фрагменты наклеиваются на бумажную основу эскиза и дорабатываются графически, уточняя образность костюма и его конструктивное решение. В третьем варианте процесс создания монотипии максимально контролируется художником или дизайнером. Предварительно создаётся карандашный набросок, а краска наносится только на необходимые участки композиции и придавливается другим листом. В результате получается зеркальное отображение предварительного замысла. В этом случае усиливается эмоциональность художественного эскиза [1].

Создание монотипии не ограничивает художника в выборе материалов и не требует больших затрат по времени. В качестве поверхности для формирования оттиска может выступать любая горизонтальная плоскость: это могут быть гладкое или фактурное стекло, металл, пластик, пленка и другие. Дополнительный эффект можно создать при самостоятельном моделировании рельефа поверхности, например, за счет хаотичного формирования складок на пленке. В качестве краски используется акварель, гуашь или масло. В монотипии присутствует элемент случайности. Вид отпечатка зависит от силы надавливания, характера поверхности и свойства красок. Степень прижатия листа бумаги и способ отрывания варьируются, чтобы получить различные варианты оттисков. После полного высыхания эскиз может дорабатываться другими графическими приемами. С помощью монотипии можно создавать различные необычные фактуры или формы, которые практически невозможно изобразить намеренно. Так как монотипия получается в единственном экземпляре, это наделяет ее специфическими особенностями ее фактуры и необычными эффектами. Помимо этого, эта техника позволяет развивать воображение и получать готовое художественное решение в один прием, то есть одним отпечатком [1, 2].

Приемы монотипии наблюдаются и в природе. Часто встречаются отпечатки листьев или останков животных на различных минералах или в горных породах. Людями искусство создания монотипии применяется еще с древних времен. Такие примеры можно увидеть на стенах пещер, где обитали древние люди. Одним из первых художников, работающих в технике монотипии, является Джованни Кастильоне. Эту технику также применяли английский рисовальщик и гравер Уильям Блейк. Он выполнял монотипии как самостоятельные произведения, а также использовал ее приемы в большинстве своих гравюр. Французский живописец Эдгар Дега использовал для монотипии темперные краски и, благодаря ему, монотипия стала отдельным, самостоятельным жанром. Среди русских мастеров, которые значительно развили эту технику, значится имя выдающегося мастера Е.С. Кругликовой. Современные художники экспериментируют с различными пигментами, клеями, поверхностями из разных материалов с различными фактурами, используют для оттисков не только краски, но и сок листьев деревьев, травы, цветы [1, 2].

В настоящее время эффектные образы в технике монотипии создает российская художница из Санкт-Петербурга Арина Даур (рис. 1).



Рисунок 1 – Работы Арины Даур

В качестве источника вдохновения для создания коллекции с использованием техники монотипии был выбран стиль «сафари».

Термин «сафари» появился в середине 1930-х годов. Это слово заимствовано из африканского языка суахили, что в переводе означает «путешествовать». В этот период времени обеспеченные слои населения (в основном из Великобритании) стали совершать путешествия в Африканскую саванну. Основным занятием приезжающих людей была охота (в том числе и фотоохота) на диких животных, в связи с этим требовалась практичная одежда, соответствующая жаркому климату. За ее основу была взята полевая военная форма британцев с большими карманами, воротником рубашечного типа, погонами и поясом. Основные оттенки стиля: бежевый, коричневый и оливково-зеленый. Они являлись наиболее практичными и позволяли сливаться с окружающей природой, а также на них были менее заметны походные грязь и пыль. Культовыми вещами стиля стали жакеты с накладными карманами. Популярен был и пробковый шлем, который также стал модным среди гражданских лиц. Для создания образов используются натуральные материалы (хлопок, лен, натуральная кожа) и животные принты. Особое внимание к стилю возникло в 40-е и 50-е годы, когда в Голливуде стало сниматься много фильмов на тему сафари. В качестве удобной обыденной одежды стиль сафари

закрепился в обществе после выхода коллекции Ив Сен-Лорана на африканскую тематику в 1968 году. В этой коллекции он представил свой вариант сафари-жакета на шнуровке [3-5].

Современные модные дома и дизайнеры также обращаются к стилю сафари, например, коллекция весна-лето 2015 года от американского дизайнера Ральфа Лорена, коллекция 2019 года от итальянского модного дома Fendi и коллекция от Dolce & Gabbana – весна-лето 2020 (рис. 2).



Рисунок 2 – Коллекции в стиле сафари

Природные фактуры довольно разнообразны, интересные идеи могут возникнуть и на основе окраса животных и чередования стеблей травы и ветвей кустарников, чешуя рыбы также вдохновляет на переливчатые последовательные сочетания схожих элементов в материалах, в костюмах (рис. 3а) [6]. Для разработки коллекции швейных изделий по аналогии с фактурами саванны были выполнены отдельные фактурные образцы в технике монотипии (рис. 3б).



Рисунок 3 – а) фактуры саванны, б) фактуры, выполненные в технике монотипии

После разработки фактурных образцов, была произведена разработка коллекции одежды в стиле «Сафари» (рис. 4). В ней применены созданные фактуры (см. рис. 3).



Рисунок 4 – Коллекция одежды в стиле «Сафари»

Коллекция эскизов выполнена на крафтовой бумаге, подходящей по тону к выбранной гамме. Средний тон фона выигрышно оттеняет светлые оттенки, в обилии присутствующие в созданных фактурах. Также крафт-бумага оптимально подходит для цвета тела. Эскизы созданы с применением техник монотипия и аппликация, дополненные графической линейной проработкой деталей, дополнений. После создания отпечатков фактур вырезались наиболее выигрышные области, имитирующие поверхности, созданные самой природой. Вырезанные фрагменты соответствуют по форме деталям разработанных изделий. Модели одежды с симметричными деталями оригинально смотрятся с расположением на них одной фактуры, отличающегося рисунка: элементы фактуры крупнее и мельче, соотношение тонов сближено и контрастно, преобладание темных оттенков и сочетание светлых и средних, большее заполнение поверхности и менее плотное заполнение [7]. Наряду с моделями, характеризующимися

симметричным решением деталей, в коллекции присутствуют и асимметричные модели, а также модели, разработанные на сочетании принципов симметрии и асимметрии. К примеру, асимметричный запах юбки дополняет симметричные детали полочек, рукава и карманы, диагональным направлением динамично направляя взгляд от края юбки к поясу и выше, также обеспечивая удобство при ходьбе. Асимметричные срезы по низу моделей отсылают нас к одежде первобытных людей, выполненной из шкур со срезами неправильной формы. Выразительные карманы крупных форм, характерные для стиля «Сафари», снова актуальны в нынешнем и будущем сезонах. Они позволяют отказаться от сумок, освободив тем самым руки, придав более легкий, спортивный вид [8]. Карманы у части моделей являются композиционным центром, привлекая внимание к линии талии и линии бедер, на уровне которых они располагаются. Крепясь к поясу, карман может быть съемным элементом, позволяя при желании изменять внешний облик, прикрепляя или отстегивая его. Широкие пояса подчеркивают узкую талию. Напуск более свободной одежды поверх пояса позволяет визуально сделать талию еще более тонкой. Широкие рукава обеспечивают свободу движения, визуально же на контрасте делают силуэт еще стройнее. Четкие формы жакетов и лифа отдельных изделий, позволяют применять такую одежду в разных случаях: и в более официальных местах, и в повседневности. Расширенные плечи, характерные для военной мужской одежды, от которой брал истоки стиль «Сафари», так популярны последние сезоны, и становятся всё выразительнее с каждым сезоном. В жакетах и платьях разработанной коллекции эскизов они также присутствуют, делая ее актуальной в будущем сезоне.

Техника монотипия позволяет увидеть новые неожиданные формы в получившихся случайно или же намеренно отпечатках, принтах, дать свободу воображению и найти на основе увиденных форм новые оригинальные силуэты изделий [7]. Дополняя их актуальными модельными решениями, получаем бесконечное множество модельных рядов, серий изделий необходимой направленности. Фактура и ее имитация играют значительную роль в визуальном восприятии формы, отдельных частей модели и изделия в целом.

Список использованных источников:

1. Ходюк А. П. Монотипия: учеб-метод. пособие / А. П. Ходюк ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». – Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 64 с.: ил.

2. Ермилова В. В., Композиция костюма: Учебное пособие для академического бакалавриата / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова, Н. Б. Ляхова, С. А. Попов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 449 с. – (Серия: Бакалавр. Академический курс).

3. Бердник Т. О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики / Т. О. Бердник – Издательство Феникс, 2017. – 352 с.

4. Кузьмичев В. Е. Основы теории системного проектирования костюма: учебное пособие для академического бакалавриата: для студентов высших учебных заведений, обучающихся по инженерно-техническим направлениям: по направлению подготовки "Конструирование изделий легкой промышленности" / В.Е. Кузьмичев, Н.И. Ахмедулова, Л.П. Юдина. – 3-е изд., исправленное и дополненное. – Москва: Юрайт, 2018 – 390, [2] с.: ил., табл., схемы.

5. Сафина Л. А. Основы композиции (в проектировании костюма): учебник для студентов образовательных учреждений высшего образования, обучающихся по направлениям "Дизайн" и "Искусство костюма и текстиля" профиля "Художественное проектирование костюма" / Л. А. Сафина [и др.]. – Москва: Инфра-М, 2020 – 212, [2] с.: ил., табл.

6. Колташова Л.Ю., Власова Ю.С. Эпатаж и мода – способ поиска новых дизайнерских решений. В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Москва, 2022. С. 96-103

7. Власова Ю.С. Исследование художественных форм в плоскостных и объемно-пространственных объектах. В сборнике: Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ - 2015). сборник материалов международной научно-технической конференции. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2015. С. 91-93.

8. Христенко Г.А., Власова Ю.С. Спортивный стиль – актуальная ниша для разработки коллекций женской одежды. В сборнике: Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2019. С. 243-245.

© Бойкова К.Г., Власова Ю.С., 2022

УДК 687.016

СПОСОБЫ И ВАРИАНТЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ОДЕЖДЫ

Борисова Ю.С.

Научный руководитель Гетманцева В.В.

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

В наши дни основной задачей швейной промышленности является максимальное удовлетворение потребности людей в современной, красивой одежде, отвечающей тенденциям развития моды, качества, конструкции и технологии в условиях массового производства.

Решение этой задачи осуществляется на основе повышения эффективности производства [1], улучшения качества работы [2], за счет инновационного оборудования и новых технологий [3], усовершенствования конструкции деталей одежды (технологичность конструкции), а самое главное швейному производству нужны специалисты, обладающие определенными профессиональными знаниями

В современном мире люди отличаются друг от друга. Любой человек хочет быть особенным, а проявить свою индивидуальность ему помогает мода. В 2021-2022 году трендом в модной индустрии стали жилеты.

Актуальны как приталенные, так и оверсайз модели с асимметрией, различными вырезами, завязками, воротниками и карманами. Однако, покупатели весьма требовательны в своем выборе, часто не могут определиться и поэтому хотят все и сразу [4]. Чтобы удовлетворить их спрос, предложено разработать трансформируемый жилет, который сможет отвечать запросам современной моды с эстетической точки зрения, а также будет удобен при эксплуатации.

В качестве трансформации предлагают разные решения видоизменения изделия и способов его воплощения [5, 6], при этом сам вид изделия не меняется, меняются только его модельные особенности до преобразования изделия из одного вида в другой.

В работе [7] предлагаются оба варианта изменения блузы в рамках решения «блуза с длинными рукавами – блуза с короткими рукавами – топ – юбка». Детали изделия соединяются между собой шнуровкой, продеваемой в отверстия – люверсы, которые расположены по краям соединяемых деталей (рис. 1а).

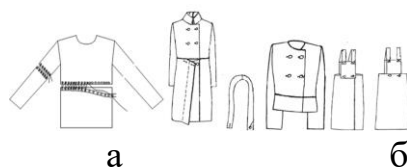


Рисунок 1 – Элементы трансформации на примере моделей одежды: а) трансформация блузки [7]; б) трансформация пальто [8]

Однако достаточно продолжительный период времени, во время которого будет выниматься и вставляться шнуры является минусом для эксплуатационных характеристик изделия.

В трансформируемом пальто [8] (рис. 1б) с разъемными элементами трансформация представлена путем преобразования пальто в жакет и сарафан. Воротник прикреплен к горловине с помощью застежки-молнии, а нижняя часть состоит из 2 частей, соединяющихся между собой застежкой-молнией. Пояс также делится на 2 составляющие, скрепляемые пуговицами.

Еще один вариант трансформации предлагается в работе [9]. Комплект состоит из блузы-туники и брюк, при этом блуза-туника, преобразуется в пелерину, брюки преобразуются в головной убор. Процесс модификации изделий приведен на рис. 2. В данных изделиях за крепление частей между собой отвечают пуговицы. Однако, их настолько много, что на застегивание и расстегивание также будет затрачено много времени.

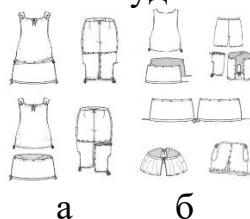


Рисунок 2 – Трансформируемая одежда: а) исходная конструкция; б) механизм трансформации [8]

В работах [10] и [11] предлагается трансформация жилета. В работе [10] кокетка, перед и спинка жилета соединены застежкой-молнией, в среднем шве спинки выполнена застежка-молния с внутренней встречной складкой, аналогично сделаны вертикальные рельефы на передке. Благодаря данной конструкции жилет легко может модифицироваться в юбку (рис. 3а).

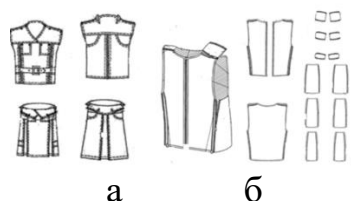


Рисунок 3 – Варианты трансформации жилета: а) трансформация жилета в юбку [10]; б) многофункциональный жилет [11]

В работе [11] жилет, состоит из спинки, двух деталей переда, соединяющихся застежкой-молнией. Интересным решением является наличие трех пар плечевых и трех пар боковых деталей (рис. 3б), которые взаимозаменяются путем присоединения с помощью застежек-молний,

обеспечивая регулировку изделия по длине и ширине и степени прилегания изделия к телу человека.

Основываясь на результатах анализа аналогов для разработки изделия, являющегося элементом промышленной коллекции, было решено:
разработать ассортиментный вариант ряд жилетов, как актуального вида изделия, активно используемого в разных образных решениях;
использовать принципы присоединения;
в качестве соединительного элемента использовать молнию;
в качестве элемента, расширяющего визуальный ряд использовать цвет.

Таким образом минимально изменяя элементы потребитель может подстраивать свой образ к своему настроению на определенный период времени, ограниченный вариант ряд предотвратит факт «утомления» от эксплуатации изделия, достаточно простое техническое решение обеспечит низкую себестоимость продаваемого образца.

При проектировании конструкции наиболее оптимальным является использование автоматизированных систем [12], включающих элементы градации [13] и параметрического моделирования [14].

Список использованных источников:

1. Ковалевич, А. И. Пути реализации параметрических связей 2-D и 3-D модулей в САПР одежды / А. И. Ковалевич, В. В. Гетманцева // Швейная промышленность. – 2007. – № 6. – С. 41-52.

2. Систематизация входной информации для проектирования швейных изделий со специальными свойствами / М. А. Гусева, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева [и др.] // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2018. – Т. 10. – № 4(43). – С. 112-121.

3. Методика проектирования виртуального манекена / В. В. Гетманцева, Л. О. Гальцова, М. С. Бояров, М. А. Гусева // Швейная промышленность. – 2011. – № 6. – С. 32-34.

4. Шахматова, Ю. Д. Трехмерное проектирование как инновационный метод в легкой промышленности / Ю. Д. Шахматова, В. В. Гетманцева, Е. Г. Андреева // Инновации молодежной науки: Материалы Всероссийской научной конференции молодых: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2018. – С. 308-309

5. Булкина, С. Н. Одежда с возможностью трансформации - новая модель потребления / С. Н. Булкина, В. В. Гетманцева // Инновации и технологии к развитию теории современной моды, "Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)", посвященная Ф. М. Паромну: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина", 2022. – С. 198-202.

6. 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. – Москва: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2018. – С. 239-242.

7. Патент на изобретение № 2 311 107 (RU) Multiple-function blouse. Многофункциональная блузка/ Харьковская Г.Г., Неупокоева В.В.; патентообладатель: Амурский государственный университет (ГОУВПО "АмГУ"); заявл. 02.05.2006; опубл. 27.11.2007, класс МПК А47D15/00.

8. Патент на изобретение № 2 262 872 (RU) Transformable outerwear. Трансформируемая одежда/ Чагина Л.Л., Налетова О.Б., Трынова Е.Л.; патентообладатель: Костромской государственный технологический университет; заявл. 19.07.2004; опубл.: 27.10.2005, класс МПК А41D15/00.

9. Патент на изобретение № 2 423 897 (RU) Transformable clothing. Трансформируемая одежда/ Данцова Т.Ф., Колесник С.А., Гавлицкая О.Б.; патентообладатель: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Южно-Российский государственный университет экономики и сервиса" (ГОУ ВПО "ЮРГУЭС"); заявл. 02.07.2010; опубл. 20.07.2011, класс МПК А41D15/00.

10. Патент на изобретение № 108 927 (RU). Трансформируемая одежда/ Стаева Н.В.; заявл. 07.04.2011; опубл. 10.10.2011, класс МПК А41D15/00.

11. Патент на изобретение № 2 558 906 (RU) Transformable vest. Трансформируемый жилет/ Данцова Т.Ф., Гавлицкая О.Б.; патентообладатель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Донской государственный технический университет"(ДГТУ); заявл. 22.07.2014; опубл.: 10.08.2015, класс МПК А41D1/04.

12. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2007615072 Российская Федерация. Eleandr-КМ: № 2007613988: заявл. 11.10.2007 / А. И. Мартынова, Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева; заявитель АНО «Научно-технический центр дизайна и технологий».

13. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2007615071 Российская Федерация. Eleandr-градация: № 2007613987: заявл. 11.10.2007 / А. И. Мартынова, Е. Г. Андреева, В. В. Гетманцева, А. Г. Минин; заявитель АНО "Научно-технический центр дизайна и технологий".

14. Иващенко, И. Н. Искусство костюма: Проектирование конструкций в САПР / И. Н. Иващенко, В. В. Гетманцева. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2016. – 127 с.

© Борисова Ю.С., 2022

ИСТОРИЯ СОВЕТСКИХ КУКОЛ

Браткова В.М.

Научный руководитель Пыркова М.В.

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

Советская кукла не так проста, как кажется. Ее история сложна, интересна и неоднозначна.

Революция и гражданская война притормозили процесс изготовления игрушки. Но уже в начале 20-х годов встал вопрос о возобновлении производства кукол. Поэтому в 30-е годы правительством стали приниматься особые меры по объединению кустарей в артели и выпуску массовой игрушки. В 30-е годы была заложена основа будущего развития куклы. Она должна была содействовать коммунистическому воспитанию подрастающего поколения и быть средством всестороннего развития детей. Советская педагогика уделяла большое внимание воспитательно-образовательному значению куклы. Кукла должна была соответствовать различным возрастам и запросам детей. Она не могла вызвать у ребенка негативной реакции и неприятия. Напротив, советская кукла была призвана «дарить» только добрые чувства, помогать вырасти созидателем, а не разрушителем. Все эти требования к отечественной кукле сохранились вплоть до распада СССР. К работе над созданием детской забавы принимали участие художники и педагоги. Но в основном авторами были рабочие и кустари, которые делали игрушку, в том числе и куклу, в соответствии с традициями и на свой вкус.

Однако, кукла этого периода, хотя и перекликалась с народным творчеством, все же была очень своеобразной. Она служила своего рода реликвией боевой революционной эпохи и перекликалась с советскими лозунгами, скульптурой и даже кинематографом. Таковы работницы в алых косынках и популярные в те годы мягко набивные куклы, похожие на героинь немого кино.

В тяжелые для страны годы отечественные мастера не могли использовать в создании своих кукол фарфор или целлюлозу. В ход шло дешевое сырье: отходы бумаги, фанера, кусочки жести, байки, вата.

Широкое распространение получили ролевые атрибуты различных профессий, задачей которых было воспитывать любовь к труду. Тенденция к идеологизации явно прослеживается в образных игрушках. Появились характерные куклы, изображающие людей различных профессий: крестьяне, летчики, моряки, а также куклы, изображающие персонажей советской литературы. Куклы-пионеры, солдатики-красноармейцы, новая

игрушечная военная техника и оружие были призваны поднять военно-патриотический дух.

Во время Великой Отечественной войны многие предприятия по выпуску игрушек оказались на оккупированной территории и были разрушены. Часть предприятий перестроилась на выпуск продукции для фронта, некоторые перестали существовать. Но уже с 1943 года решениями Совета Министров РСФСР ежегодно выделялись материалы и оборудование для выпуска детских игрушек. Фактически с этого времени началось восстановление производства игрушек, которое закончилось в 1946 году. В эти годы в производстве кукол широко использовался такой доступный и дешевый материал, как папье-маше.

Кукле 50-60-х годов прошлого века свойственна простота, лаконичность и обобщенность форм. Тем самым решалась одна из задач, стоявших перед художниками того времени, – создание кукол, которые могли эмоционально воздействовать на ребенка.

В это время появились куклы, сделанные из революционных на тот момент материалов – целлулоида и полиэтилена. Такие куклы обладали рядом преимуществ: они гигиеничны, не бьются, их сложнее сломать и эти материалы давали больше возможностей для создания различных типов и образов кукол. Но наряду с этим продолжалось использование древесно-стружечной массы.

Кукла по-прежнему отражала образ ребенка. Волосы и одежда некоторых кукол были литыми и покрыты росписью, лицо тоже рисовалось. К таким куклам относятся пупсы-голыши. Они изготовлены из целлулоида, головки покрыты росписью: волосы, глаза и рот расписаны. У одного из пупсов рот приоткрыт и видны зубы, как будто он что-то кому-то хочет сказать.

Постепенно менялись материалы и технологии изготовления – куклы из целлулоидных становились виниловыми, плюш и солому заменяли синтетические материалы.

С началом 70-х годов художники стремились обогатить декоративно-пластический язык куклы, искали новые средства ее образной художественной выразительности. На протяжении 70-80-х годов художники обращались к фольклору, кукольному театру, мультфильмам, детской книге, различным видам декоративно-прикладного искусства.

Достичь такого обогащения помогла развивающаяся химическая промышленность и научно-технический прогресс в целом. Благодаря этому в 70-е годы произошло значительное расширение ассортимента кукол. И немаловажную роль здесь сыграло развитие производства синтетических материалов, которые повлияли на игровые и эстетические качества массовой куклы.

В эти годы еще большее развитие получили куклы из пластмасс. Широкое внедрение полиэтилена в производство кукол позволило создавать

не только кукол различных размеров для детей разных возрастов, кукольные головки, фигурки людей, кукол-неваляшек, но и выпускать на рынок озвученных кукол с открывающимися и закрывающимися глазами, говорящих «мама», и даже шагающих кукол.

Прекрасным примером новой, усовершенствованной куклы тех лет являются куклы «Тамара шагающая» и «Лена шагающая», выпущенные в конце 70-х годов. Эти куклы шагают вразвалку, когда их тянешь за руку, и одновременно с шагом поворачивают голову.

Все эти новшества не затрагивали сути традиционных образных игрушек – их основные признаки, задающие игровые качества, оставались неизменными. Несмотря на идеологические наслоения и изменение технических показателей, советские образные игрушки сохраняли прежние эстетические формы и этическое наполнение. Предназначенные для воспитания морально-нравственных качеств, они обладали трогательным, симпатичным детским обликом, побуждающим к заботе, и обобщенными чертами, делающими их открытыми для различных игровых действий.

Типичная советская кукла 70-х годов прошлого века представляет собой образ ребенка. Благодаря детским пропорциям лица и туловища и нарочито детскому наряду (обычно это короткое платье, панталоны, гольфы и туфельки) кукла имеет отчетливый образ ребенка-дошкольника. Кукла, как правило, имеет неяркие (слегка намеченные) губы и нос, и выразительные глаза, ее синтетические волосы прочно держатся, и их легко расчесывать. Она выполнена из пластмассы, имеет подвижные руки и ноги, позволяющие придавать ей различные позы, снабжена одним комплектом съемной одежды и обуви. Ее размер в среднем – от 30 до 50 см в высоту. Облик куклы реалистичен, части тела соразмерны. Такая кукла может сидеть и стоять без дополнительной опоры. Иногда игрушка может быть снабжена несложным механизмом – в зависимости от положения в пространстве у нее закрываются и открываются глаза, и она произносит слово «мама».

Советская кукла обладает внешней привлекательностью – до нее хочется дотронуться, взять в руки. Она удобна для манипулирования по размеру и техническим показателям – благодаря материалу, из которого она изготовлена, куклу можно купать, ей можно придавать различные устойчивые позы. Дополнительные возможности для игры создает кукольный наряд, который легко может снять и одеть маленький ребенок. Достаточно большой размер куклы, соотносимый с размерами самого ребенка, позволяет видеть в игрушке партнера, самобытного персонажа игры. К этому располагает и обобщенный, условный облик куклы. Универсальная внешность, отсутствие деталей, акцентирующих телесность, и простота конструкции стимулируют активность и воображение ребенка, дают возможность вкладывать в куклу разный характер. В то же время определенно детский облик игрушки позволяет ребенку видеть в ней свое

отражение и разыгрывать соответствующие сюжеты из семейной жизни. Именно детско-родительские отношения и сопутствующие бытовые ситуации, в первую очередь, требуют отображения в игре в дошкольном возрасте. Такие игры помогают ребенку не только осознать собственный опыт, но и приобщиться к общечеловеческому. Через образ слабого существа, заложенный в кукле и направляющий игру ребенка, для него открываются ценности общения, любви, сопереживания и т.п. Зависимый, требующий заботы образ куклы подчеркивают реакции куклы на действия ребенка – в ответ на покачивание – слово «мама», а при укладывании – закрытые глаза.

Появились также куклы из поливинилхлоридных масс (ПВХ). Это стало новой ступенью в совершенствовании куклы. Этот материал обладает гладкой, бархатистой поверхностью и тем самым он дал возможность изготовления кукол, наиболее полно имитирующих детское тело.

Изготавливали и резиновых кукол. В основном это были куклы разных размеров и куклы-голыши. Из резины же изготавливали и отдельные детали для кукол – головки и ручки. Дело в том, что куклы, изготовленные из полиэтилена или мягконабивные, но с резиновыми головками и ручками давали больше возможностей для детской игры. На такую куклу было легче шить и вязать наряды, одевать и раздевать ее.

По-прежнему делали мягконабивных кукол, но развитие синтетических материалов привело к постепенному замещению их на более гигиеничные куклы из пластмасс.

Большое значение имеет применение в производстве кукол капронового волокна. Из него изготавливали прошивные парики для кукол, что также давало новые возможности для игры. Теперь волосы куклы можно было мыть, делать ей различные прически. Кроме того, капроновое волокно наиболее полно имитировало настоящие волосы.

В начале 80-х годов в СССР детскую игрушку выпускали около тысячи предприятий. Ежегодно производилось более десяти тысяч наименований игрушек. И, тем не менее, перед промышленностью были поставлены большие задачи по расширению ассортимента и улучшению качества выпускаемой игрушки. Для этого было необходимо дальнейшее усовершенствование технической базы. Одно из направлений получила максимальная унификация и стандартизация деталей, правда, при обязательном сохранении разнообразия их художественного оформления. Было решено, что основным сырьем для производства кукол должны стать различные виды пластмасс.

Таким образом, в 80-х годах кукла действительно стала более стандартной, несмотря на расширение ее видов. Это в основном была пластмассовая кукла, часто с резиновыми руками и головой, с капроновыми волосами, закрывающимися и открывающимися глазами, голосовым механизмом, подвижными конечностями и головой. Такая кукла была

удобна в процессе игры и была гигиенична, хотя и теряла некую индивидуальность.

Тем не менее, художественному оформлению куклы придавалось большое значение. Это тем более важно, что хорошо и со вкусом оформленная кукла, в которой правильно соблюдены пропорции и подобраны цвета, развивает в детях чувство прекрасного, воспитывает художественный вкус. Однако, кукла не должна была копировать реальный образ человека, а всего лишь передавать главные черты его внешности – позу, постановку ног, движение рук, выражение лица. И это оправдано, так как еще в XIX в. отечественными педагогами было замечено, что кукла, абсолютно полно копирующая человека, воспитывает в детях такие черты, как эгоизм, зависть, чувство собственности. Кукла же, которая лишь отчасти передает образ человека, помогает ребенку правильно социально и психологически сформировать свою личность. Именно поэтому русские народные и советские куклы были обобщенными. Они развивали фантазию и не вызывали у детей отрицательных эмоций.

Оформление и одежда куклы являются неотъемлемой частью ее образа, влияющая на формирование эстетического вкуса детей. Оформленные в различные костюмы куклы позволяли разнообразить игру детей, обогатить ее. Поэтому особое место среди кукол продолжали занимать те, что знакомили детей с разными профессиями и национальностями.

В 80-х годах образцы кукол в национальных костюмах разрабатывали художники и модельеры ВНИИ игрушки. Тиражировались куклы на фабрике игрушек №1 в Загорске (ныне Сергиев Посад). Художники использовали только самые яркие элементы народного костюма. Куклы в национальных костюмах выполняли разные роли – это игрушки, украшения, а также экспонаты многих союзных и международных выставок, где они представляли многонациональную советскую культуру.

Итак, кукла обладает всеми необходимыми качествами для полноценной сюжетно-ролевой игры. У нее выразительный детский образ, близкий ребенку. Игрушка, с одной стороны, обладает четкими ориентирами, направляющими игру в «семейное» русло, и с другой, достаточно открыта, чтобы ребенок мог вкладывать в нее собственное содержание.

Игрушка – это, с одной стороны, отражение социокультурной реальности, а с другой – средство ее освоения, своеобразный «тренажер», на котором ребенок готовится к жизни в этой реальности. Советская система ценностей была направлена на формирование человека, который будет трудиться на благо других, «производителя», «созидателя», приспособленного к жизни в «сплоченном коллективе». Отсюда и образная игрушка, ориентирующая на просоциальные игры, а в конечном итоге,

гуманное поведение и общность с другими людьми. Отсюда открытость игрушки, стимулирующая творческий, созидательный подход к игре.

К началу 90-х годов сохранилось идейно-воспитательное значение куклы-игрушки, которая должна была участвовать в формировании личности ребенка. Ассортимент кукол сводился к игровым, голышам, куклам в национальных костюмах, мягконабивным, театральным, игрушкам в виде скульптуры, но их развитию уже не придавалось такого значения, как раньше и производство кукол со временем практически прекратилось.

С распадом СССР и переходом к рыночной экономике поп-культура и ее плоды стали решающим фактором российской социальной и культурной жизни. Российская игрушечная промышленность потерпела экономический крах. Большинство предприятий, выпускавших традиционные, педагогически выверенные игрушки, разорились. Сегодня на российском рынке игрушек присутствует только 8-10% отечественной продукции. Так закончилась целая эпоха кукольного производства в нашей стране. И теперь советских кукол можно увидеть редко. Но сохранением и изучением этого важного атрибута детства занимаются различные музеи, ведь кукла является важным элементом советской эпохи и может рассказать о себе много интересного.

Список использованных источников:

1. https://psyjournals.ru/psyedu/2008/n3/Romanova_full.shtml?ysclid=la2pbvxcfx233233530
2. doshkolnik.ru/psihologiya/11521-igrushka.html?ysclid=la2pczm2du353552261
3. <https://psynavigator.ru/publikacii/obraznaya-igrushka-kak-sredstvo-samovyrazheniya-i-polucheniya-socialnogo-opyta>

© Браткова В.М., 2022

УДК 687.01

ИЗУЧЕНИЕ ВЛИЯНИЯ ЦВЕТА И ФОРМЫ КОСТЮМА НА ПОЗИТИВНЫЙ ИМИДЖ ДЕЛОВОЙ ЖЕНЩИНЫ

Бронникова К.М., Кузьмина А.А.

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

Визуальная составляющая образа деловой женщины является важным аспектом ее имиджа. Имидж человека – это мнение о нем у группы людей в результате сформированного в их психике образа этого человека, возникшего вследствие прямого контакта с ним или вследствие полученной о нем информации от других людей [1, с. 174]. При этом следует добавить, что именно костюм играет важную роль при составлении такого мнения.

Любой человек стремится не просто создать собственный имидж, но и наделить его позитивным эффектом. Позитивный имидж – это образ, который проектируется в интересах человека, базирующийся на его внутренних качествах, специфики деятельности, личностных характеристиках, целенаправленно внедряемый в подсознание целевой аудитории и принимаемый ей в позитивном ключе.

Грамотно составленный образ костюма успешной, деловой женщины основывается на цветовых и силуэтных сочетаниях, подходящих под определенные ситуации и мероприятия.

По мнению авторов [2, с. 78] цвет в современном костюме играет ведущую роль при формировании художественного образа. В настоящее время существуют некоторые оценки влияния цвета на людей, которые принято считать общими (они не зависят от национальности, возраста и пола). Перечисленные факторы, безусловно, влияют на цветовое восприятие человека, они могут ослабить, либо наоборот усилить его воздействие, однако не способны полностью нейтрализовать заложенный цветом эффект.

Если рассматривать самое сильное цветовое влияние на физиологию человека, то, в первую очередь, можно выделить:

- красный цвет (является возбудителем);
- оранжевый цвет (является стимулирующим);
- зеленый цвет (оказывает успокаивающий эффект);
- фиолетовый цвет (оказывает угнетающее действие на нервную систему человека).

Принимая, что цвет является одним из факторов, имеющих сильное психологическое воздействие на человека, формирование имиджа, как человека, так и организации, осуществляется с упором на определенные цвета.

Зная о таком эффекте и надевая одежду определенных цветов, можно способствовать формированию того или иного настроения вокруг себя (радость, печаль, строгость и т.д.), в зависимости от того, какой эффект хочется произвести в обществе.

По рекомендациям экспертов [3, с. 6], в деловом костюме предлагается использовать не более трех-четырёх цветов и подбор цветовых пар осуществлять по принципу подобия или контраста. По мнению [4, с. 83] костюм с орнаментами противоположного цвета всегда смотрится утонченно, так как происходит игра контрастных цветов, которые подчеркивая и оттеняя друг друга, создают выигрышный образ.

Однако, в настоящее время существуют возможность немного пренебречь данными правилами и поэкспериментировать со своим деловым образом.

Максимально общепринятой цветовой гаммой в деловой сфере считается комбинация черного и белого, но и в том числе такие цвета, как бежевый, серый, синий и их различные оттенки.

Помимо перечисленных цветовых решений, следует упомянуть еще ряд цветовых решений, который также можно назвать «базовым» для делового костюма. К этому ряду относятся «естественные» цвета, берущие свое начало в оттенке кожи, окрасе волос, цвете глаз и т.д. Примером синергии физиологии и цвета можно назвать голубую блузу, подчеркивающую голубой цвет глаз или темно-коричневое платье, подчеркивающее каштановый цвет волос.

С целью изучения факторов, определяющих формирование позитивного имиджа деловой женщины, был проведен опрос женщин-руководителей различных организаций г. Новосибирска. Одним из вопросов был: «Каким деталям в повседневном деловом образе Вы уделяете больше внимания?» и были предложены следующие варианты ответа: «аксессуарам», «макияжу», «прическе», «аромату», «цветовому сочетанию», «обуви», «всему в равных пропорциях». Результат показал, что при составлении собственного образа, наибольшее внимание деловые женщины уделяют именно цветовому сочетанию в костюме. За этот результат проголосовало больше 84% опрошенных респондентов.

На сегодняшний день, в бизнес-сфере все популярнее становится тенденция к формированию и привлечению специальных подразделений маркетинга по цвету, либо же привлечению сторонних экспертов, определяющих перспективные цветовые тенденции [5, с. 208]. Например, установлено, что авторитетность передают синий цвет и его оттенки, а коричневый цвет предполагает дружелюбие, открытость к диалогу.

Корректно подобранные цветовые решения в деловой одежде позволяют скрыть усталость, придать молодости и свежести.

При выборе цвета или цветосочетания в деловом костюме следует учитывать, что помимо того, что цветовое решение костюма должно нести определенные эмоции и эффект в окружающую среду, оно еще и должно соответствовать внутреннему мироощущению человека, его психологическому состоянию, темпераменту и настрою [6, с. 73].

Если говорить непосредственно про женский деловой костюм, то он может быть практически любого цвета, при этом, не должен быть слишком ярким и не иметь резко контрастных цветовых сочетаний.

Следует заострить внимание на том, что модные цветовые тенденции сменяются гораздо чаще, чем форма изделий. Как правило, ассортимент женской деловой одежды ограничивается определенным количеством брюк, юбок, платьев, жакетов, блузок, возможно, жилетов и топов. При этом, со временем меняется лишь цветовая гамма, фактуры и декор используемых материалов. Следовательно, женщина-руководитель, формирующая свой гардероб не только на базовых цветах, но и на модных цветовых сочетаниях, будет вынуждена нести большие финансовые затраты.

Формируя свой гардероб деловой женщине следует учитывать основные рекомендации стилистов по количеству цветов в одном луке (баланс цвета):

от 1 до 3 основных, базовых цветов;

от 1 до 3 дополнительных, передающих настроение;

от 1 до 2 модных акцентных цвета, привлекающих внимание.

Основным цветом в женском деловом костюме является преобладающий в образе цвет. Дополнительный цвет – это цвет деталей и аксессуаров, который подчеркивает основной цвет образа, как правило, это контрастные цвета, которые можно определить по «цветовому кругу». Модный цвет – это цвет, который не является классическим для деловой палитры, являющийся трендовым и приемлемым для составления делового образа в текущем сезоне. Зачастую, модный цвет эффектно смотрится в total look.

В настоящее время существует большое количество отечественных брендов одежды для деловых женщин. Для того чтобы определить популярную палитру цветов женской деловой одежды на сезон 2022-2023 гг., было проведено исследование изделий женской деловой одежды на сайтах десяти российских брендов.

Анализ ассортимента предложения (табл. 1) показал, что базовые цвета по-прежнему присутствуют на рынке женской деловой одежды, однако в данный период времени, наибольшую популярность приобретают различные пастельные цвета и их оттенки. Подтверждением этому служит и результат анкетного опроса сотрудников организаций г. Новосибирска. На вопрос: «Какие цветовые решения в одежде женщины-руководителя Вы считаете наиболее удачными?», где были предложены три варианта ответа: «пастельные цвета и оттенки», «яркие цвета», «базовые цвета», самым популярным ответом стал вариант «пастельные цвета и оттенки».

Помимо цвета, форма (силуэт) так же является важным аспектом в составлении женского делового образа. Одной из главных задач дизайнера костюма является создание художественно-выразительной формы будущего изделия, которая бы являлась элементом новизны и моды, однако, форма должна еще раскрывать содержание изделия.

Исследование многообразия формы женской одежды и характеризующих ее базовых элементов [7, с. 108], позволили выделить основные признаки формы, которые активно используются при формировании гардероба женской деловой одежды: геометрический вид; величина; конструктивные и декоративные линии; фактура материала; цвет и рисунок основного и отделочного материала; физико-механическими свойствами материала. При этом следует учитывать, что процесс развития женской деловой одежды подразделяется на две, периодически сменяющие друг друга, тенденции [8, с. 208]. Первая – мужественность (маскулинность), которая характеризуется геометризацией формы жакета,

укрупнением плечевого пояса, прямоугольностью силуэта, свободным кроем, укрупнением карманов. Вторая – женственность (феминность), которая характеризуется обтекаемостью формы, приталенным кроем, облегающими брюками и юбками, уменьшением количества карманов.

Таблица 1 – Российские бренды и их предложения в ассортименте женской деловой одежды

Бренд	Цвет	Силуэт
Charuel	Пастельные цвета (голубой, бежевый, песочный, мокко, оливковый, белый, розовый). Базовые цвета (коричневый, черный, синий, серый). Яркие цвета (изумрудный, голубой, зеленый, желтый)	Oversize, прямой, прилегающий
Colotvina Brand	Пастельные цвета (розовый, сиреневый, голубой). Яркие цвета (красный, желтый, зеленый, голубой, розовый, фуксия, фиолетовый)	Oversize, Прямой
Lichi	Пастельные цвета (голубой, песочный, мокко, белый). Базовые цвета (черный, серый). Яркие цвета (голубой, зеленый, красный)	Oversize, Прилегающий
Lime	Пастельные цвета (голубой, бежевый, песочный, мокко, оливковый, белый, розовый). Базовые цвета (коричневый, черный, синий, серый). Яркие цвета (фуксия, пурпурный, розовый)	Oversize, Прямой, Прилегающий
Zarina	Пастельные цвета (голубой, песочный, белый, бежевый). Базовые цвета (черный, серый, коричневый)	Прямой, Прилегающий
I am studio	Пастельные цвета (голубой, бежевый, песочный, белый, розовый). Базовые цвета (синий, черный). Яркие цвета (бордовый, розовый, зеленый)	Oversize, Прямой, Прилегающий
All we need	Пастельные цвета (бежевый, белый, розовый, персиковый). Базовые цвета (черный, серый). Яркие цвета (зеленый, розовый)	Прямой, Прилегающий
Museasons	Пастельные цвета (бежевый, белый, фисташковый). Базовые цвета (черный, серый, коричневый). Яркие цвета (желтый, розовый)	Прямой, Прилегающий
Maison Aster	Пастельные цвета (бежевый, белый). Базовые цвета (черный, серый). Яркие цвета (зеленый, изумрудный)	Прямой, Прилегающий
Nude Story	Пастельные цвета (бежевый, белый). Базовые цвета (синий, черный, коричневый)	Прямой, Прилегающий

Такой процесс обусловлен тем, что в периоды кризисных ситуаций, дискомфорта жизни, женщины склоняются на сторону ношения более мужественной одежды, чтобы придать себе сил, настроя, почувствовать себя в безопасности, однако, когда жизнь становится более спокойной и комфортной, женщины с удовольствием предпочитают более женственную одежду, которой они могут подчеркнуть свою красоту и легкость.

Изучение ассортимента российских брендов (см. табл. 1) позволило определить актуальные формы женской деловой одежды на сезон 2022-2023 гг. Oversize является распространенной формой женского делового костюма, однако, активно присутствуют и варианты костюмов умеренно-свободной формы, прямого силуэта с расширенным плечевым поясом, либо прилегающего силуэта.

Опрос сотрудников организаций, в котором присутствовал вопрос: «Какой силуэт одежды руководителю подходит для работы?», с тремя вариантами ответов: «прилегающий», «прямой», «oversize», показал, что свободный крой наиболее приемлем для костюма женщины-руководителя (за этот вариант проголосовало более 86% респондентов).

Таким образом, можно подвести итог, что в деловом мире существуют свои устоявшиеся правила, которые остаются неизменными для создания позитивного имиджа женщины-руководителя. Например, если деловая женщина выберет себе свободный костюм синего цвета, прямого силуэта – это будет являться практически беспроигрышным вариантом в любой ситуации. Однако, если деловая женщина следит за модными тенденциями,

то может подобрать себе костюм oversize любого пастельного оттенка, что тоже будет являться приемлемым образом. Но нужно не забывать, что мода быстротечна и если постоянно за ней следить, то придется увеличить затраты на формирование собственного делового гардероба.

Список использованных источников:

1. Панасюк А.Ю. Формирование имиджа: стратегия, психотехнологии, психотехники // Москва: Омега-Л, 2009. – С. 174–180.
2. Шокорова Л.В., Киселева Н.Е., Сердюкова Д.А. Цвет как средство выражения художественного образа современного костюма // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 6(55). – С. 77–79.
3. Алиаскарова С.Б., Нуржасарова М.А. Формирование ассортимента офисной одежды // Вестник Алматинского технологического университета. – 2016. – № 1. – С. 5–8.
4. Торобаев Б.П., Болысбаев Д.С., Алимова Х.А. Цветовой контраст в дизайне текстиля // Материалы и технологии. – 2019. – № 2 (4). – С. 80–84.
5. Папченко Е.В. Колористическое моделирование имиджа // Социально-экономические науки и гуманитарные исследования. – 2014. – № 3. – С. 207–209.
6. Рубцова Т.И. Несколько слов о моде, цвете и стиле // Внешнеэкономический бюллетень. – 2005. – № 10. – С. 67–80.
7. Пашкевич К.Л. Проектирование формы одежды с учетом закономерностей тектоники // Вестник технологического университета. – 2016. – Т. 19. – № 5. – С. 107–111.
8. Шубина А.В., Петушкова Г.И. Анализ формообразования женской деловой одежды // Дизайн, технологии и инновации в текстильной легкой промышленности (Инновации – 2014). – Москва: ФГБОУ ВО МГУДиТ, 2014. – С. 205–209.

© Бронникова К.М., Кузьмина А.А., 2022

УДК 677.025

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА С ЯРКО ВЫРАЖЕННЫМ РЕЛЬЕФНЫМ ЭФФЕКТОМ

Бузанова Е.С., Пивкина С.И.

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

В постоянно развивающемся мире современной моды, расширение ассортимента качественной трикотажной продукции является актуальной задачей. Известно, что трикотажные полотна могут иметь как гладкую, так и фактурную поверхность. Фактурная поверхность чаще всего выражена

рельефным узором, сложность и объемность узора привлекают взгляд, делают модель запоминающейся и привлекательной для покупателя.

Основной целью исследования, проводимого в данной работе, является анализ технологии получения рельефных эффектов, используемых при оформлении трикотажных полотен. Исследование проводилось на основе аналитических и экспериментальных методов.

В аналитической части исследования, установлено, что структура поверхности полотна может изменяться за счёт некоторых факторов: вид используемого сырья, вид отделки трикотажных полотен и непосредственно структура переплетения трикотажного полотна [1]. Так, для создания рельефности допустима дополнительная швейная обработка, позволяющая осуществлять на поверхности полотна различные виды драпировок. Использование высокорастяжимых или усадочных видов пряжи позволяет получить рельеф на полотнах в процессе выработки или в результате технической усадки полотна в отделочных процессах.

В данной работе рассмотрены варианты получения фактурной поверхности на трикотажных полотнах способом смены и комбинирования трикотажных переплетений. Известно, что основными элементами структуры трикотажных полотен являются петли, наброски и протяжки, любой вид переплетений задается последовательностью чередования этих основных элементов структуры. Фактурная поверхность на полотне создается на основе рисунчатых видов трикотажных переплетений, таких как прессовые, неполные, двухизаночные, зигзагообразные, ажурные и др. [2]. Пластика таких переплетений может иметь многоуровневую структуру. Структура может возвышаться над поверхностью полотна или быть ниже уровня полотна. Степень выраженности фактурной поверхности на полотне зависит от расположения и чередования элементов структуры трикотажа. Эффект создаётся благодаря выступающим, плоским и углубленным участкам поверхности, на которые ложится светотень, подчёркивая и придавая объем переплетению [3]. Помимо видимого рельефного эффекта, создаваемого светотенью, интересным является эффект ярко выраженной рельефности, тактильно ощущаемой на поверхности полотна. Такой объемный рельеф создают, используя технологию вязания переплетений «валики» и «рулики». Валики – комбинированное переплетение, сочетающее в себе элементы двойных и одинарных переплетений. Рельефная поверхность переплетения образуется путем различия в циклах образования петельных рядов на передней и задней игольницах. На одной из игольниц образуется большее количество петельных рядов, что и приводит к формированию выступающих над поверхностью полотна элементов в виде валиков. Рулики – также одно из интересных направлений получения ярко выраженного рельефа на поверхности трикотажа. Это образование на поверхности трикотажного полотна, дополнительных скрученных элементов на базе переплетений гладь или производная гладь.

В отличие от «валика», «рулик» соединен с базовым полотном только с одной стороны, а вторая сторона элемента остается свободной, обеспечивая свободное закручивание противоположного края «рулика» под действием сил упругости. Таким образом образуются дополнительные скрученные элементы, вяжываемые в базовое полотно глади (рис. 1). Такой эффект создает иллюзию того, что полотно состоит из двух деталей, которые сшиты между собой.

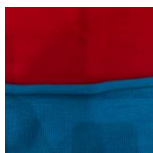


Рисунок 1 – Закручивающийся элемент на полотне

Экспериментальными методами в лаборатории кафедры проектирования и художественного оформления текстильных полотен и изделий установлена возможность получения объемного «рулика» с использованием различных технологий. Первый способ, при котором горизонтальная складка на поверхности полотна получается за счёт комбинирования вязания переплетений кулирная гладь на основной игольнице, трубчатая гладь с использованием как основной, так и с включением дополнительной игольницы и последующего сброса петель с игл дополнительной игольницы. В таком случае, последний ряд «рулика» будет не закрыт, но так как он скручивается, а нагрузка при эксплуатации изделия не распределяется на незакрытый край «рулика», то подобная технология вполне допустима. Для повышения степени удержания петель от роспуска в незакрытом участке элемента рекомендуется провязывать заключительные ряды перед сбросом с меньшей глубиной кулирования, или использовать нить с ворсом, которая при усадке создает спутывание и сдерживает петли от роспуска. Еще одна технология образования «рулика», состоит в том, что петельные ряды глади образуются на дополнительной игольнице, независимо от основного полотна, и после образования необходимого числа рядов, петли заключительного ряда переносятся на иглы основной игольницы, привязывая дополнительный скрученный элемент к основному полотну. Основной технической сложностью данной технологии является зарработка петель кулирной глади на дополнительной игольнице без оттяжки, которая в данный момент действует только на основное полотно. Данная технологическая проблема решается путем использования дополнительной разделительной нити, которая временно связывает основное полотно и зарработку петель дополнительного элемента, распределяя оттяжку равномерно между основным полотном и дополнительным элементом. После переноса заключительного ряда петель дополнительного элемента разделительная нить может быть удалена. Преимуществом такого способа является то, что крайние петли скручивающегося элемента закрыты.

В результате проделанной работы использованы экспериментально-теоретические методы, была проведена экспериментальная выработка образцов на современном вязальном оборудовании фирмы Stoll с использованием программного обеспечения M1+, установлены особенности технологии выполнения элемента «рулик», предложено использовать технологию с введением разделительной нити.

Список использованных источников:

1. Докучаева О.И. Фактура как свойство трикотажных полотен // Научный журнал «Костюмология», 2018, <https://kostumologiya.ru/PDF/03TLKL418.pdf>

2. Кудрявин Л.А., Шалов И.И. Основы технологии трикотажного производства. М.: Легпромбытиздат, 1991.

3. Нешатаев А.А. «Художественное проектирование трикотажных полотен» : учеб.пособие для вузов / А.А.Нешатаев, Г.М.Гусейнов, Г.Г.Савватеева. – М.: Легпромибытиздат, 1987, 272 с.

© Бузанова Е.С., Пивкина С.И., 2022

УДК 658.512.23

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ КАК ВИЗУАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДИЗАЙНА РЕКЛАМЫ

Бузькевич А.О.

Научный руководитель Мореева Е.В.

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

Общество потребления – «продукт» капиталистических отношений. Однако, несмотря на это, обычные потребители по-прежнему сохранили свои био-психо-социальные привычки и особенности. Данный факт объясняет то, что современные рекламные материалы стремятся не только проинформировать целевую аудиторию о товарах и услугах, но и рассказать своим покупателям о типах взаимоотношений в обществе. В любой рекламе, независимо от самого товара или услуги, существует социальный подтекст.

Анализируя современные рекламные материалы, можно проследить устойчивую тенденцию выделения четырёх ключевых типов или архетипов женского образа: «Женщина-домохозяйка», «Легкомысленная женщина», «Роковая (сексуальная) женщина» и «Деловая женщина» [1]. Первый образ – один из самых распространённых на протяжении всего рекламного развития. Чаще всего подобные героини встречаются в рекламах товаров для дома и уюта, продуктов. Женщины-домохозяйки в рекламе всегда следуют ожиданиям и нормам общества.

Наравне с образом «Женщины-домохозяйки» распространён и образ «Легкомысленной женщины», которая чаще всего мелькает в рекламах безалкогольных напитков, индустрии развлечений и отдыха. Такая героиня всегда изображается молодой, активной, весёлой и, как правило, необременённой ответственностью. Этот образ часто идёт в паре с эгоцентричностью.

Весьма популярен в рекламных кампаниях и образ «Роковой (сексуальной) женщины», который распространён в индустрии красоты, например, парфюмерии. Для женской части целевой аудитории подобный образ выступает неким примером или идеалом, в то время как у мужской части он приводит к появлению желания. Данный образ способен обеспечить успех и известность рекламы, что приведёт к увеличению общей выручки.

Не менее важным и распространённым служит образ «Деловой женщины». Чаще всего он наделён способностью гармонично балансировать между семьёй и работой. Изображается такая героиня в одежде делового стиля, тем самым символизируя свою серьёзность и ответственность.

Однако важно отметить, что в последнее время в рекламе женские образы демонстрируются наравне с мужскими, выполняющими стереотипные женские обязанности, например, уборка, приготовление пищи или уход за ребёнком. Нередки примеры, когда рекламная героиня изображается в машине, причём собственной, а не взятой напрокат у мужа. Подобные рекламные материалы – это красочные примеры социальных изменений, проходящие в нашем обществе.

Всё вышеизложенное характеризует современный этап в развитии рекламы и нынешнее положение женского образа. Однако важно отметить, что данный «женский вопрос» не новый: о нём дискутировали на протяжении многих десятилетий не только в зарубежных странах, где реклама развивалась более стремительно, но и на территории бывшего СССР.

Начиная с 1960-х годов, в советской рекламе всё чаще стал фигурировать женский образ как визуальная составляющая. Это было связано с экономическим подъёмом, который привёл к появлению запроса на более качественные товары и услуги. На первых порах реклама товаров и услуг отличалась предметностью, то есть само рекламное объявление представляло собой демонстрацию продукта и его отличительных характеристик. Лишь в последствии стало понятно, что именно женский образ способен лучше всего продемонстрировать необходимый товар.

В 60-е годы прошлого века в СССР женский образ представлял собой образ матери-домохозяйки, успешно справляющейся с домашними делами. Однако рекламные материалы в журналах для западной аудитории

демонстрировали советскую женщину немного другого образа – более свободную и раскрепощённую.

В 70-е годы женский образ смещается в сторону работы, поэтому модели всё чаще представлены в брюках и блузах, которые символизируют комфорт. Начало 80-90-х годов отличается тем, что в СССР начинает ослабевать рекламная цензура, поэтому героини всё чаще изображаются в лёгких нарядах, с оголёнными частями тела и ярким макияжем. Архетип «женщины-домохозяйки» смещается в сторону «легкомысленной» или «роковой женщины». Этому способствует начавшаяся политика открытости и гласности, а также прочие социальные изменения в обществе.

События 90-х годов и следующее за этим падение советского режима привело к очередным трансформациям женского образа, влияния которых ощущается до сих пор. Женщины получили право самостоятельно выбирать между работой и карьерой, что нашло отражение и в рекламных материалах. Всё чаще рекламные героини стали выбирать естественные образы, индивидуальность и неповторимость. Подобные рекламные материалы служили источником вдохновения для российской женщин, мотивируя их не только приобретать рекламируемые товары, но и менять образ и стиль жизни.

В настоящее время российская реклама демонстрирует образ женщины, которая уверена в себе, ощущает свою индивидуальность, силу и красоту. Такие материалы всё чаще стали носить именно мотивирующий характер, нежели рекламный, однако покупательский спрос, несомненно, никуда не исчез. Современная целевая аудитория считает, что реклама должна отвечать трём важным критериям: информативность, красота и мотивация.

Подобные желания целевой аудитории встречаются не только в нашей стране. Влияние женского образа характерно и для европейской рекламы. Несмотря на набирающий популярность феминизм и бодипозитив, рекламные материалы в Европе продолжают сохранять позиции «доминирующей мужественности», хотя попытки изменить это уже активно используются [2].

Похожий сценарий трансформации женского образа в рекламе прослеживается и в США. Начальная цель – информирование общества потребления о товарах и услугах – изменила курс на формирование у целевой аудитории новых ценностей и убеждений, которых не было ранее. Однако важно отметить, что именно в Америке проблему сексизма в рекламе не только осмыслили, но и признали. Всё это сделано для того, чтобы рекламная кампания в итоге получила более ощутимый успех у целевой аудитории любого пола и возраста. Помимо этого, при выборе модели важно помнить и о расовой толерантности, поэтому в американской рекламе стараются как можно чаще привлекать темнокожих героинь, что не имеет широкой распространённости в России или Европе.

Итак, анализируя изменения в женском образе, транслируемые рекламой, можно сделать вывод, что он не только привлекает внимание целевой аудитории, но и обеспечивает успех всей рекламной кампании при условии её грамотного планирования.

Главной отличительной особенностью женского образа через призму рекламы любого направления является её влияние на сознание через психологический уровень. Потенциальным покупателям с первой секунды внушается комплекс неполноценности или недовольство собой и собственным образом жизни, а также начинается формирование желания подражать несуществующему рекламному идеалу [3].

Важно отметить и тот факт, что именно женский образ любого архетипа, как показывают многочисленные эксперименты, в рекламе считается самым выигрышным, успешным и ярким. Используя его, можно достичь желаемого успеха в обществе потребления, а именно сформировать положительное представление о продукте и побудить к его покупке.

Практика показала, что современные рекламодатели чаще всего используют в своих визуалах привычные женские образы и устойчивые стереотипы о них. Подобная психология влияния ведёт не только к появлению массового сексизма, но и к серьёзным гендерным проблемам. Это доказывают многочисленные работы исследователя Жана Килбурна, который утверждал, что женский образ в рекламе невозможно постичь или изучить досконально, так он представляет собой лишь искусственную оболочку, состоящую из недостижимой красоты и принятых гендерных стереотипах. Даже сами рекламные материалы всё чаще стали создаваться в нереалистичных условиях: яркие вспышки и спецэффекты, множество компьютерной обработки и вызывающие вопросы позы моделей. В статье Шиманова Д. «Потребительское поведение «М» и «Ж» приводятся результаты исследования о влиянии женского образа через рекламную призму. Основываясь на них, практически 75% покупательниц с нормальным с точки зрения медицины весом после просмотра современных рекламных материалов уверены, что имеют избыточный вес и заметные недостатки фигуры [5].

Рекламируемые роли и образы чаще всего возникают под серьёзным влиянием гендерных стереотипов и выступают в роли устоявшихся в социуме норм. Это приводит не только к типизации внешнего образа, но и к стандартизации рода деятельности, хобби, поведения в целом. Невидимое на первый взгляд рекламное воздействие приводит к открытой пропаганде дисбаланса в обществе потребления. Данный факт не отличается своей новизной – стоит лишь взглянуть на изменение женского образа сквозь годы. Так, например, первая реклама (примерно конец XIX века) безалкогольного напитка «Coca-Cola» изображала женщину в качестве идеала и примера для подражания. В середине XX века рассматриваемый образ сместился в сторону сексуальности, чтобы привлечь внимание как

уже постоянных покупателей, так и новых. В это время набирает популярность социальная установка «женщина = рекламируемый продукт» и «женщина = дополнение к товару» [4]. В следующие десятилетия волна феминизма меняет женский образ в сторону естественности, собственного определения образа жизни и рода деятельности. В 70-80-х годах прошлого века женский образ в рекламе направлен на разрушение привычных стереотипов. Это, поистине революционное изменение, заставило всё общество потребления взглянуть на женщину по-новому, с непривычной стороны. Теперь она не только примерная мать и жена, но и успешная бизнесвумен, разносторонняя личность.

Начиная с 1990-х годов, с принятием множества регулирующих рекламу документов, женский образ больше не служит лишь дополнением к товару или услуге. Женщина завоевывает право наравне с мужчиной считаться самостоятельной и независимой частью истории. Такая волна всеобщего изменения в «рекламном сознании» активно поддерживалась в начале XXI века и не теряет тенденции в наши дни. Современный этап женского образа через призму рекламы представляет собой демонстрацию сильной личности, лишённой всяких гендерных и стереотипных установок.

В нынешний этап развития рекламы исследователи и целевая аудитория единогласно выступают за прекращение неоправданного использования женского образа любого архетипа в качестве дополнительного визуального дизайна. Однако рекламодатели видят в этом серьёзную проблему: с одной стороны, именно этот образ может обеспечить успех рекламной кампании, с другой стороны, продолжение его использования приведёт к потере значительной части потребительской аудитории. Что же в итоге выберут современные производители? Покажет лишь время.

Список использованных источников:

1. Альчук А. Женщина и визуальные знаки. – М.: Идея-Пресс, 2000.
2. Минсин, М. Реклама как социальная технология бренда / М. Минсин // Социология. – 2020. – № 3. – С. 267-273.
3. Томская, М. В. Гендерный аспект социального рекламного дискурса [Текст] / М. В. Томская // Гендер: язык, культура, коммуникация. М., 2001.
4. Никитина, К. А. Тенденции изменения образа женщины в рекламе / К. А. Никитина. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2021. – № 13 (355). – С. 131-134. – URL: <https://moluch.ru/archive/355/79512/> (дата обращения: 05.10.2022).
5. Шиманов Д. Потребительское поведение «М» и «Ж» // Маркетинг про. 2007. № 9. URL: <http://marconsult.ru/article/24/> / (дата обращения: 05.10.2022).

© Бузькевич А.О., 2022

ШЕББИ-ШИК В ДЕКУПАЖЕ: РАЗВИТИЕ НАПРАВЛЕНИЯ В РОССИИ

Букина М.В., Куликова М.К.

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

Техника декупаж с давних времен распространена по всему миру, нет точной информации, где зародилось данное искусство: к примеру, в Древнем Египте наклеивали папирус с текстами и рисунками на стены и затирались смолой, или же в Древней Сибири подобный способ использовали для погребения, также в Китае в XII веке появилась традиция в украшении предметов различными рисунками и надписями. Декупаж впервые упоминается как искусство в XV столетии в Германии, тогда мебель стали декорировать таким способом, чтобы добиться стиля восточных стран. Техником занимались многие знаменитые личности: Антуанетта, Мадам де Помпадур, Пикассо и другие. В настоящее время есть множество различных направлений в искусстве, одно из них – шебби-шик.

Дизайнерский стиль зародился в 80-е годы XX столетия, в то время жительница Англии Рэйчел Эшвел, решив сделать ремонт у себя дома, реставрировала мебель, купленную на блошиных рынках. Словосочетание «shabby chic» переводится как «потертый блеск», что сразу даёт ассоциацию с главным элементом в стиле – потёртой старинной мебелью. Сначала Рэйчел декорировала только для собственного жилья, но позже стала создавать и продавать различные предметы интерьера: шкатулки, панно, посуду и многое другое.

Классическая цветовая гамма направления в интерьере – это светлые пастельные цвета: белый, различные бежевые оттенки, светло-голубой, розовый и бирюзовый, никаких тёмных цветов. Характерными узорами являются простые полосы и клетки, нежный растительный орнамент, различные милые вещи, а также изображение животных, ангелов и детей. Часто рисунки размыты, что придает композиции плавности и воздушности.

Из материалов используются трехслойные салфетки, фотографии, рисовые карты и бумага, краски, текстурная паста, кракелюрный лак и поталь, они могут использоваться на любых поверхностях: дерево, металл, керамика, пластик, ткань, свечи и многое другое.

В технике шебби-шик эффект старины достигается искусственным образом: сначала мебель покрывается краской цвета «потертости», слой просушивается и места, где нужно состарить (углы, выпуклые части), покрываются воском, потом покрывают основным цветом и с помощью

наждачной бумаги счищается воск, после мебель полируется и покрывается итоговым слоем лака.

Используемая техника прекрасно подходит для организации пространства загородного дома вместе с садом. Растительность нужно располагать в комнате, за счёт этого достигается увеличение пространства, комната плавно переходит в сад.

В Российской Империи до декупажа была популярна аппликация, множество различных предметов от одежды до икон были украшены в этой технике. Декупаж пришёл в нашу страну в конце XVIII века из Китая, тогда зародилось лаковое искусство, во главе производства был купец Петр Коробов. Сначала его мастера создавали лакированные козырьки для киверов солдат, позже для расширения своего дела купец ввёл в производство табакерки и шкатулки, а также было привезено несколько немецких специалистов из Брауншвейга.

После смерти Коробова фабрика перешла к его дочери, а позже зятю и его сыну. При них производство достигло своего расцвета, а изделия стали эталоном для многих. Стали создаваться дорожные стаканы, спичечницы, портсигары, подносы. Все предметы были созданы из папье-маше, особое внимание уделялось к живописи: правильные пропорция и композиция рисунка, выбор цвета, распределение по поверхности. Часто изображались народные сюжеты: запряженные тройки лошадей, сцены чаепития, различные исторические события. В середине XIX века мастера декорировали шкатулки «под бересту», «под малахит», «под слоновую кость», «под черепашку» и многое другое, делали это из-за того, что данные материалы были очень дорогие для массового производства.

К концу XX столетия декупаж обрёл особую популярность в России, так как многие увлеклись декорированием аксессуаров и домашних украшений, а материалы для работы стали доступны для жителей. Сейчас Россия – одна из стран, где очень популярен данный вид декоративно-прикладного искусства.

В настоящее время в России существует множество мастер-классов, книг, статей для создания различных предметов в стиле шебби-шик, декупажу учат в школах, художественных вузах и учреждениях дополнительного образования, поэтому человек любого возраста может с легкостью задекорировать любую вещь. Особой популярностью техника пользуется у DIY-блогеров в сети интернет, ими создано огромное количество видео- и фотоматериалов для изучения направления и обучение ему.

Таким образом, техника шебби-шик в декупаже является молодым направлением в декоративно-прикладном искусстве России, при этом остается популярным и активно используется в декорировании различных предметов интерьера.

Список использованных источников:

1. Стиль шебби-шик [Электронный ресурс] / URL: <http://olga-sukhova.ru/mk-36.php>
2. Стиль шебби-шик своими руками – история творчества [Электронный ресурс] / URL: <http://megapoisik.com/shebbi-shik-osobennosti-stilja>
3. [Электронный ресурс] / URL: <https://ar.culture.ru/ru/subject/tabakerka-dve-devochki-s-sobakoю#>
4. Декупаж [Электронный ресурс] / URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/dekupazh/>
5. Что такое декупаж и откуда он появился? [Электронный ресурс] / URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1610095-chto-takoe-dekupazh-i-otkuda-on-royavilsya>
6. Декупаж: история, техника, основные виды [Электронный ресурс] / URL: https://bibliodvorik12.blogspot.com/2018/01/blog-post_19.html
7. [Электронный ресурс] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0MhL-PWy1Ow>
8. <https://kitchenremont.ru/dekor/hand-made/dekupazh-steklyannoю-vazy> - рисунок 1
9. <http://ya-zemlyak.ru/nps.asp?id=13> – рисунок 2

© Букина М.В., Куликова М.К., 2022

УДК 7.01

ЦЕЛИ И ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА В ДРЕВНОСТИ И В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Булатова Е.Н.

Научный руководитель Калашников В.Е.

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

Развитие искусства в различные периоды даёт примеры известного параллелизма. Так, отмечаемая многими исследователями тенденция ослабления реалистичности изображения при переходе от палеолита к неолиту не может не вызвать аллюзий с художественной культурой новейшего времени.

Искусство палеолита отличалось стремлением к предельной конкретности образов в отличие от ранних предельно абстрактных «первобытных макарон». Некоторые изображения палеолита настолько совершенны, что учёные могут определить по ним не только вид, но и подвид животного. Самыми популярными мотивами палеолитического искусства являются одиночные фигуры зубров (рис. 1), медведей, бизонов,

а также табуны диких лошадей. Со временем первобытные мастера стали больше внимания уделять деталям, они изображали фактуру и подробности пигментации шерсти. Линия контура за счёт вариативности передавала объём тел.

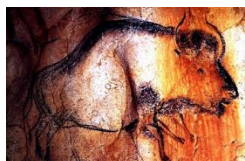


Рисунок 1 – Эпоха палеолита: изображение зубра, пещера Шове

Основной тенденцией развития изобразительного искусства в эпоху неолита стал переход от воспроизведения конкретного животного или человека к общей схеме, к знаку и символу. Изобразительный язык становится обобщённым: акцентируется прежде всего силуэт, но, несмотря на это, сила выразительности не теряется, так как все сосредоточивается на передаче экспрессии движения. Теперь художник старается не только добиться внешнего сходства, но и показать внутренний смысл происходящих событий. Человеческая фигура изображена схематично, условно, но всегда в живом движении (рис. 2). Движение в пещерной живописи передается через положение ног, наклон тела или головы. Неподвижных фигур почти нет.



Рисунок 2 – Эпоха неолита: изображение человека

Таким образом, искусство изменилось из-за развития у пещерных людей абстрактного мышления, позволявшего воспринимать образ вне конкретных деталей. Художник на этом этапе отдавал предпочтение выразительности в ущерб изобразительности.

Учёный Леви-Брюль пришел к выводу, что главным для первобытного человека не был личный опыт, поскольку он нередко вступал в противоречие с установившейся традицией данного общества. Для первобытного человека гораздо большее значение приобретал мистический смысл, которым традиция наделяла тот или иной предмет. Для Леви-Брюля особый интерес представлял поиск специфических законов, которые управляют коллективными представлениями. Опираясь на теоретические представления Дюркгейма, он разработал свою теорию дологического мышления первобытных народов. Содержание этой теории он изложил в книге «Первобытное мышление», которую критиковали многие ученые. Некоторые исследователи, соглашаясь с тем, что в мышлении и познании представителей разных культур действительно существуют различия, сомневались в том, что можно говорить о качественно различных типах мышления у представителей разных цивилизаций. Так, известный

американский этнолог и культуролог Ф. Боас указывал на недопустимость формулирования выводов о логике мышления лишь на основе традиционных верований и обычаев. Английский психолог Ф. Бартлет считал главной ошибкой Леви-Брюля сравнение мышления в примитивных обществах с эталоном научного мышления, так как и современные народы в повседневной жизни нередко демонстрируют нарушение правил логики мышления. Более того, наделе неотъемлемой стороной любой культуры выступает то, что Леви-Брюль называл дологическим, мифологическим мышлением.

Новейшее время даёт массу примеров схематизации визуальных образов, утрачивающих изобразительность, но обретающих символический смысл. Обилие направлений, отличающихся характером творческого эксперимента с цветом, формой, способами донесения идеи до зрителя, разворачивает широчайший спектр форм художественного высказывания. От «Чёрный квадрата» русского художника-супрематиста Казимира Малевича, представляющего собой максимальное упрощение формы и цвета, до, например, работы Урса Фишера: «Большая глина № 4» (рис. 3). Это отлитая из алюминия в 2013 году 12-метровая копия куска глины, который автор разминал в ладони. Идею «Большой глины № 4» Фишер объясняет следующим образом: скульптура демонстрирует, как материя преобразуется в руках человека. А еще символизирует «незавершенность, преобразование и становление» и олицетворяет суть творчества, с помощью которого художники создают новый облик окружающего мира. На самом же деле этот объект представляет собой своеобразный синтез предельной натуралистичности и условности, обретаемой за счёт гипертрофированного масштаба. На данный момент скульптура, обретя скандальную значимость, установлена в Москве на Болотной набережной.



Рисунок 3 – Урса Фишер скульптура «Большая глина №4»

Ещё одна неоднозначная работа – это скульптура-перформанс Маурицио Каттелана «Комедия» (рис. 4). Экспонат представляет собой обычный банан, приклеенным серым скотчем к белой стене. Постмодернистски сниженный здесь метод реди-мейда обращается уже не к долговечным материалам, способным десятилетиями пылиться в музейных залах, но к дешёвому ширпотребному продукту питания, который через несколько дней превратится в гнилую жижу. Что, впрочем, не мешает продать это изделие, приобретшее статус произведения искусства, за весьма значительную сумму.



Рисунок 4 – Маурицио Каттелан «Комедия»

Таким образом, каждая эпоха ставит перед творцом определенную задачу. В одно время ценится изобразительность искусства, в другое – выразительность, в третье – идея, концепция, в четвертое – ирония, безжалостная и к изобразительности, и к выразительности, и к концепции. Зритель прошлого, глядя на картины и скульптуры задавался вопросом «Красиво ли это?», или «О чём мне хочет поведать художник?», теперь же волнует другое: «Является ли эта работа искусством?»

Список использованных источников:

1. Степучев Р.А. "Кимберлит костюмографического языка" 2007г
2. Иосиф Бакштейн. "Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве" 2015г
3. Джон Бергер "Искусство видеть" 1972г
4. Роузли Голдберг «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» 2015г
5. Люсьен Леви-Брюль «Первобытное мышление» 1930г

© Булатова Е.Н., 2022

УДК 391

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ ДИЗАЙНА СВАДЕБНОГО ПЛАТЬЯ
С УЧЕТОМ ПРЕДПОЧТЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ**

Булганина А.Е.

Научный руководитель Булганина С.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный
педагогический университет имени Козьмы Минина», Нижний Новгород*

Свадебное платье сегодня может стать настоящим произведением искусства. Разнообразие тканей и материалов, вариантов декора и аксессуаров, инновационные технологий проектирования, конструирования и пошива изделий дают возможность реализовать различные дизайнерские решения. Современная свадебная мода стала гибкой, в ней смешиваются различные стили и направления, цветовая гамма начинается с традиционно белого варианта, а также могут использоваться пастельные тона и яркие цвета.

Выбор фасон платья зависит от вкусов, предпочтений и фантазий невесты, зачастую наряд сочетается с общей стилистикой свадебного торжества – это достаточно ответственный, серьезный и трудоемкий процесс, при этом приятный, предшествующий счастливому и важному

событию в жизни любого человека. Все невесты хотят быть красивыми, неповторимыми, стильными, они стараются при выборе платья и аксессуаров учитывать тенденции моды. Свадебный наряд способен реализовать мечту каждой девушки, поэтому изучение предпочтений современной молодежи при проектировании дизайна свадебного платья является актуальным.

С целью изучения критериев выбора свадебных платьев потребителями продукции в марте 2022 года в Нижнем Новгороде проведен опрос молодых девушек. Задачами исследования являлось выявление предпочтений по стилю, фасону, крою, цвету, тканям и декору, ценовому диапазону покупки, что важно учитывать при проектировании свадебного наряда и проработке его дизайна. В опросе приняли участие 40 девушек в возрасте до 35 лет, целевая группа потребителей свадебных платьев.

В настоящее время свадьбы играют зимой и летом, весной и осенью. У каждого времени года есть свои плюсы и минусы. Только жених и невеста вправе решать, в какое время года играть свадьбу. Большинство опрошенных девушек (30%) хотели бы сыграть свадьбу осенью, 27.5% предпочитают свадьбу летом, 25% респондентов хотели бы провести свадьбу зимой, и всего 17.5% – весной. Свадебные наряды в холодное время года могут дополняться меховыми накидками, шубками, палантинами и перчатками, другими аксессуарами.

В свадебных салонах и магазинах представлен широкий ассортимент нарядов, часто потребителям сложно разобраться в обилии фасонов, расцветок и материалов, часть невест рассматривают пошив на заказ или возможность проката наряда [1, 2]. В ходе опроса выявлено, что половина опрошенных девушек (47.5%) готовы заплатить за свадебное платье своей мечты от 40000 до 60000 руб., 25% респондентов выбирают платье в пределах от 20000 до 40000 руб., достаточно дорогое свадебное платье, стоящее более 60000 руб. готовы купить лишь 17.5%, остальные 10% готовы потратить на свадебный наряд от 10000 до 20000 руб. Т.е. при разработке и проектировании свадебных коллекций необходимо ориентироваться на разную стоимость платьев. Практически больше половины респондентов (55%) ответили, что для них не важен бренд свадебного платья, главное, чтобы им нравился дизайн, фасон, стиль, цвет и другие параметры выбора. Однако 45% девушек все же важен бренд свадебного платья, имя модельера или известность мастерской.

Каждая девушка хочет неотразимо выглядеть в один из самых важных дней в своей жизни, поэтому она тщательно выбирает своё свадебное платье, руководствуясь при выборе различными критериями. Большинство невест (55%) ответили, что для них при выборе платья важно, чтобы свадебное платье соответствовало типу фигуры и подходило по размеру, 42.5% указали на то, что платье должно гармонировать по цвету и стилю с костюмом жениха, оформлением места проведения свадебной церемонии.

Для 40% девушек главным критерием выбора свадебного наряда является то, чтобы платье в целом было красивым, оригинальным, нравилось невесте и хорошо на ней сидело. Для 32.5% молодежи важна цена платья – она должна быть доступной, соответствовать дизайну и качеству пошива, 30% ответили, что платье должно быть практичным, 20% считают, что свадебный наряд должен быть удобным. Отмечено, что многие девушки (37.5%) приобрели бы платье в свадебном салоне, 22.5% купили бы в интернет-магазине, 20% пошили бы платье у мастера на заказ, 15% опрошенных одолжили бы платье у подруги, и всего 5% взяли бы платье напрокат.

Образ невесты должен выгодно подчеркивать преимущества ее внешности и фигуры, выражать ее характер, настроение. Фасоны платьев на свадьбу представлены в огромном многообразии – девушки могут выбрать и провокационно дерзкий, и изысканно сдержанный, и роскошный королевский наряд. Пышное платье выбирают 47.5% опрошенных, 40% респондентов предпочитают платье фасона «Русалка», 32.5% нравятся платья прямого фасона, 30% – импонирует фасон «Ампир», и 27.5% – выбирают платье А-силуэта, что показано на рис. 1. Полученные данные необходимо учитывать при разработки вариантов дизайна свадебных платьев.

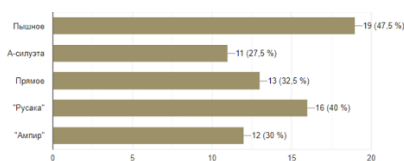


Рисунок 1 – Предпочтения девушек по выбору фасона свадебного платья

На сегодняшний день существует огромное множество стилей свадебных платьев. Большинство опрошенных девушек (52.5%) предпочитают классический стиль с роскошной пышной юбкой, 37.5% отдают своё предпочтение греческому стилю, 35% выбрали стиль «Рустик», 25% выбрали платье в стиле винтаж и ретро, 20% – нравится платье в стиле «Бохо», 15% отдают предпочтение стилям «Арт – деко» и «Кэжуал», а 12.5% остановились на таких стилях как «Прованс», «New look» и «Шебби Шик», что видно из рис. 2.

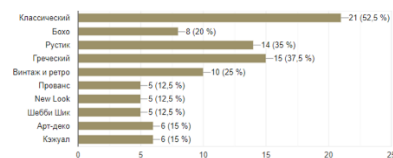


Рисунок 2 – Выбор стиля свадебного платья молодежью

Классическое свадебное платье традиционно бывает белого цвета, но цветовая гамма наряда практически не ограничена. Сейчас палитра оттенков свадебных платьев очень разнообразна. Больше половины опрошенных (57.5%) выбрали бы платье в оттенке «Шампань», 37.5% предпочитают платье в оттенке «Нюд», 27.5% нравится классическое белое платье, 17.5%

в оттенке «Айвори», и 12.5% выбрали бы цветное платье, например, голубое, светло серое или нежно розовое.

У каждой девушки свои предпочтения по поводу длины платья, в ходе исследования выявлено, что 37.5% опрошенных хотели бы иметь юбку длины макси, 35% предпочитают длинную юбку в пол, 27.5% выбрали короткую юбку, миди не выбрал никто из респондентов. Около 25% невест предпочитают длинные рукава у платья, 17.5% девушек выбрали бы платье с рукавами – крылышками и платье на бретельках, 15% отдают предпочтение платью без рукавов или же с коротким рукавом, и 10% – рукаву $\frac{3}{4}$.

Современные свадебные платья поражают своей необычайной красотой, их можно часами рассматривать и открывать для себя все новые и необычные детали. Если задать дизайнерам вопрос о том, что же является основой свадебного платья, все они в один голос скажут, что это именно лиф. Для 40% опрошенных наилучшим вариантом лифа является «Американская пройма», для 27.5% – лиф без бретелек, а также лиф «Лодочка», для 25% – удлиненный лиф и лиф с бретельками или тонкими лямками, для 20% идеальный лиф – это лиф «Сердечко», для 12.5% – лиф с полупрозрачным верхом, а для 7.5 % – квадратный и овальный лиф, т.е. невесты рассматривают самые разнообразные варианты свадебной моды.

Декор очень важен для свадебного платья, он придает оригинальность, утонченность и красоту свадебному платью. Видов декора свадебного платья очень много. Молодые девушки (45%) хотели бы, чтобы на их платье присутствовал декор в виде бисера, 37.5% предпочитают нежное и элегантное кружево, 35% – пайетки, 25% выбирают стразы, которые придают гламурность и свечение платью, 20% предпочитают цветы и перья, по 17.5% – жемчуг и 3D аппликации и вышивку, 15% выбрали бы в качестве декора бахрому и накидку, и 10% – пояс, возможно сочетание разных видов декора в наряде.

Внешний вид свадебного платья во многом зависит от ткани, из которой изготовлено изделие. Детали, шов, отделка, наличие или отсутствие блеска – все играет важную роль. При выборе ткани для 42.5% девушек главным требованием является соответствие фасону платья, 40% считают, что ткань должна быть эластичной и прочной, 35% выбирают дышащую ткань из натуральных материалов, а для 27.5% важно, чтобы ткань не сильно мялась. Отмечено, что важную роль играет состав ткани. Больше половины опрошенных (52.5%) предпочитают платье из ткани смешанного состава, 25% – из синтетической ткани, 22.5% – из натуральной ткани. Половина респондентов (47.5%) предпочитают воздушную по фактуре ткань, 37.5% считают, что ткань должна отражать свет, 30% – выбирают смешанную по фактуре ткань, 22.5% – блестящую и структурированную, 12.5% – матовую. Ассортимент тканей разнообразен, однако, не все ткани подходят для пошива свадебного платья, из предложенных в рамках опроса видов тканей,

37.5% девушек предпочитают шифон, 32.5% – кружево, 30% – креп, 25% – фатин; 22.5% – органзу, 17.5% – шелк, 15% – сатин и парчу, 10% – атлас и тафту. При проектировании и конструировании свадебного наряда, важно учитывать особенности и характеристики тканей и их сочетание, совместимость в изделии.

Многие дизайнеры свадебных коллекций считают, что фата является связующим компонентом всего образа, без нее платье будет лишь очередным красивым нарядом. Однако не все невесты предпочитают фату, так как во многих стилях она заменяется на венки, диадемы, шляпки и другие аксессуары. Все же большинство девушек (75%) предпочитают дополнить образ невесты фатой, а 25% не хотели бы, чтобы в их свадебном образе присутствовала фата. Около 22.5% опрошенных из всего многообразия видов фаты предпочитают: фату-шлейф, по 20% – фату-веер и фату-часовню, 17.5% остановили свой выбор на Juliet Cap, фата-мантия, фата-фонтан, 15% – выбирают фату-вальс, 12.5% – кафедральную фату, 7.5% – двухуровневую фату. Главным критерием при выборе фаты для 40% является гармоничное сочетание фаты с прической и образом в целом, для 32.5% важно, чтобы фата подходила под платье и для 27.5% – чтобы фата подчеркивала фигуру и овал лица.

Таким образом, проведенное исследование показало, что у каждой невесты абсолютно свое представление о свадебном платье. Каждое свадебное платье индивидуально, пусть даже оно будет одного стиля и фасона, всё равно на каждой девушке оно будет смотреться совершенно по-разному. При проектировании свадебного наряда необходимо учитывать тенденции моды, пожелания невесты по цвету, фасону, стилю, материалу, декору и стоимости платья, при этом учитывать особенности фигуры и внешности при конструировании и моделировании изделия.

Список использованных источников:

1. Голубева О.В., Булганина С.В., Булганина А.Е., Терехина А.Е. Маркетинговое исследование выбора женской одежды потребителями // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2018. № 8 (34). С. 88-92.

2. Ротанова В.А., Власова А.А., Рыбина Е.А., Булганина А.Е., Булганина С.В. Исследование спроса на услуги проката платьев // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2019. № 6 (40). С. 115-120.

© Булганина А.Е., 2022

Бурмистров А.К., Береснева В.Л.

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

Как всем известно, промышленный дизайн – это одно из направлений художественно-технической деятельности, которое направлено на изучение и оформление особенностей, функций и внешнего вида различных изделий.

О первых промышленных дизайнерах пошла речь непосредственно в XVIII веке в Англии, связанная с деятельностью Джозайи Веджвуда и развитием текстильной промышленности изготовления набивных тканей. Позже о «промышленном дизайне» и его названии заговорил в 1919 году архитектор из Германии Вальтер Гропиус, что создал школу индустриального дизайна «Баухаус».

По завершении второй мировой войны промышленный дизайн стал серьезно развиваться в северных странах Европы, а именно в Нидерландах, Финляндии и Норвегии. Где-то в это же время проявили интерес в Америке, дабы увеличить продажи. В 60-е годы 20 века промышленный дизайн стал неотъемлемой частью производства в США настолько, что была создана «Коллегия промышленного дизайна» под руководством Томаса Мальдонадо.

Именно он дал весьма точное определение данному направлению: «Промышленный дизайн – это творческая активность, имеющая цель улучшать внешние достоинства объектов, производимых в промышленности». Обычно промышленный дизайн делится на несколько этапов разработки: генерация идеи; создание концепта; создание эскизов; создание макета; моделирование; визуализация; конструирование; прототипирование.

Индустриальный дизайн как вид деятельности включает в себя элементы искусства, маркетинга и технологии. Промышленный дизайн охватывает область многих объектов, как от бытовых, так и до более сложных научных изделий. Обычно в традиционном понимании к целям промышленного дизайна относится изучение бытовой техники, различных её установок и интерфейса (рис. 1). Особая отрасль индустриального дизайна является разработка прототипов изделий легкой промышленности от сложных малых ювелирных изделий, до проектирования громоздких объектов мебели и объектов интерьера.

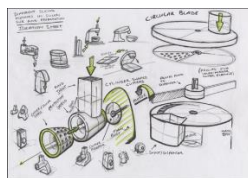


Рисунок 1 – Разработка эскиза промышленной детали.

В виду популярности промышленного дизайна как явления, значимость его в культуре довольно растет с каждым днем, как и в числе потребительских товаров. В экономике можно рассматривать промышленный дизайн как некий фактор, что стимулирует поведение покупателей на рынке. В случае с изделиями высокой стоимости и высокой эстетики потребители могут подчеркнуть свою индивидуальность и чувство стиля. Такой эффект демонстрации называют парадокс Веблена. Этот парадокс заключается в увеличении стоимости на объекты роскоши прямо пропорционально на их спрос. Данное явление можно отнести к одной из главных традиций промышленного дизайна.

Рассмотрим этапы проектирования.

Первое – определение цели и потребности потребителя, для которого должно быть создано изделие. В качестве изделия может выступать и желание модернизации существующего продукта, и создание чего-то совершенно нового.

Второе – подготовка. Это процесс, когда определяется основное предположение и требование, которое будет соответствовать положению для создания будущего продукта. Важно спроектировать и создать модель, которая позволит протестировать работу разработанного решения.

Третье – промышленный дизайн. Именно этот этап включает в себя подготовку материалов и определение масштаба проекта. Последующая работа заключается непосредственно в доработке эскизов, математических расчётах и оформлении документации, инструкции и технологических карт. Дизайнер выбирает технологию, в которой будет реализован проект и расписывает всю документацию, чтобы конечный продукт после производства можно было выставить на продажу.

Одна из традиций индустриального дизайна – сравнение данного ремесла с прикладным искусством, которое эффективно отвечает реальным потребностям и запросам покупателей. Основной задачей профессии – является создавать продукт, который выглядит эстетично и соответствует всем запросам по реализации и функциям, заявленными в документации. Среди важнейших традиций следует отметить:

конкурентоспособность экономики за счет инновационной деятельности;

огромное влияние на культуру, создание и распространение культурных ценностей;

огромное развитие рекламной и маркетинговой деятельности;

развитие творческих навыков и охват новых технологий;

развитие культуры промышленного дизайна на мировом уровне.

Для создания любого объекта в сфере индустриального дизайна исполнители сосредотачиваются непосредственно на своих художественных навыках. Их основной задачей на данный момент является навык проектирования 3D-объектов. Этот навык необходим, чтобы показать структуру и объем модели. Также этот навык необходим для того, чтобы в современных программах протестировать изделие на ряд функций, которое оно в себе включает.

Компетентный специалист сегодня развит в разных спектрах дизайна и понимает основы следующих направлений: инженерная графика; программное обеспечение; основы проектирования; история искусства; основы дизайна; технологии; работа с различными материалами для графики.

Но даже вышеперечисленные способности сегодня переходят в разряд традиций. Современный промышленный дизайн становится быстрее, дешевле и эффективнее. Изделия проектируют с помощью виртуальной реальности. Существует несколько внедрений, ускоряющих процесс проектирования и внедрения промышленного дизайна. Цифровое и виртуальное проектирование выходит на первое место. Индустриальный дизайн работает на стыке рекламы и маркетинга, промышленности и торговли, технологии и инжиниринга, строительства и архитектуры, искусства и культуры. Промышленный дизайн распространён в среде создания транспорта, домов, бытовой техники и изделий, ювелирных украшений и просто предметов интерьера. Раньше для работы в среде индустриального дизайна требовалось достаточно много усилий ручного труда. Все эскизы, модели и прототипы создавались непосредственно вручную, сейчас же наступила эра технологий, где особое место заняли технологии виртуальной реальности. Теперь каждая компания активно использует программное обеспечение, направленное на рендеринг моделей в виртуальной реальности. Также данная технология позволяет оценить внутренний функционал объекта и эргономику для потребителя. Данная технология позволяет экономить время и материальные средства при проектировании.

Генеративный дизайн. На рынок не так давно вышло программное обеспечение, создающее оптимальный дизайн продукта на основе введенных параметров и ограничений, что дало резкий скачок в индустрии промышленного дизайна. Благодаря генеративному дизайну создается множество объектов, которые используются каждый день в разных сферах жизнедеятельности. Более того, благодаря данной технологии проектируются дизайны и макеты целых архитектурных сооружений.

Ускоренная разработка и производство. Под данной инновационной технологией принимается наличие различного оборудования, которое обладает функциями, что упрощает создание различных деталей.

Трёхмерная печать и фермы 3D-принтеров, которые массово выпускают необходимые детали дали резкий скачок оптимизации и рационализации в сфере индустриального дизайна. Сегодня китайские компании создают и выводят на рынок продукты за считанные недели.

Государственная поддержка. В России основным инвестором индустрии промышленного дизайна является государство. Рынок наполняется заказами из транспортного машиностроения, военной промышленности, приборостроения и урбанистской сферой дизайна. В стране около двухсот дизайн-студий занимает около 80% рынка. По данным экспертов потенциал России в сфере индустриального дизайна значительно выше, чем реальный. Для его развития необходимо повысить доступность услуг и популяризировать течение данной отрасли промышленности среди молодежи.

В заключение можно сказать, что традиционный дизайн несёт в себе огромный спектр точных наук, от разработки предметов быта, которые сочетают огромный спектр технологических решений, до эргономики, потребностей рынка и визуальной стороны с различными графическими навыками. Именно поэтому специалисты создают необходимые функциональные продукты индустриального дизайна с желаемой эстетикой. Это и является основной традицией, то есть концептом промышленного дизайна. Однако инновации сегодняшнего времени помогают промышленному дизайну угнаться за скоростью жизни современного человека, потребностями рынка, точностью в эргономике и минимизации рисков в производстве и сбыте. Это приводит к продуктивным и качественным результатам, а также помощи человеку комфортно жить и реализовываться в полной мере сегодня и в будущем.

Список использованных источников:

1. Тим Браун «Дизайн-мышление в бизнесе». - М.: Изд. Ман, Иванов и Фербер, 2012. - 256 с.

2. Виктор Папанек «Дизайн для реального мира». - М.: Изд. Дмитрий Аронов, 2012. – 253 с.

3. Джон Маэда «Законы простоты. Дизайн. Технологии. Бизнес. Жизнь. – М.: Изд. Интеллектуальная Литература, 2021. – 120 с.

© Бурмистров А.К., Береснева В.Л., 2022

УДК 7.041.6

РОЛЬ ПРОПОРЦИЙ ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗОБРАЖЕНИЯХ МОДЫ

Бурова М.Д.

Научный руководитель Григораш А.В.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Москва

Область моды во все времена была во многом связана с художественными изображениями одежды, костюма и образа в целом. Развитие фотографии и компьютерных технологий привели к минимизации труда рисовальщиков моды и упрощению деятельности художников-модельеров – разработчиков продуктов фэшн-индустрии.

Однако сегодня цифровизация не является абсолютно повсеместным явлением: студенты средних профессиональных и высших учебных заведений часто получают недостаточные навыки работы с графическими редакторами и специальными программами и учатся в первую очередь создавать эти изображения непосредственно от руки. В этой ситуации можно выявить как значительные недостатки, так и большие преимущества, ведь очевиден факт, что для конструкторов, модельеров и дизайнеров одежды и аксессуаров навык работы графическими и живописными материалами на физической поверхности является важной составляющей их профессионального развития, становления художественного вкуса, а также достижения креативных результатов в разработке дизайн-проектов.

Другой причиной распространения сегодня художественных изображений моды является возрождение деятельности модных иллюстраторов, которая заключается в создании разноплановых художественных работ: фэшн-скетчей (например, непосредственно на Неделях Моды или на данную тематику), эвент-иллюстраций (на мероприятиях различной тематики) и самих модных иллюстраций. Особенную роль в популяризации сегодня такого вида творческой деятельности и самой профессии сыграло распространение социальных сетей с визуальным контентом. Все эти изображения несут главным образом не информационную, а эстетическую функцию, чем особенно привлекают почитателей этого жанра, а также вызывают стремление у людей разного возраста обучаться выполнению таких работ.

Привычно считается, что графика моды изображает модель стилизованно, используя определенные пропорциональные искажения, которые делают силуэт, а, следовательно, и костюм на ней, более изящным и соответствующим установившимся в обществе представлениям о красоте. Следует определить, что подразумевается под понятиями «пропорция» и «стилизация» в изобразительном искусстве, а также рассмотрим, какие

подразделяют рисованные изображения моды, в чем их различия, какие пропорциональные особенности используются и для каких целей.

Под пропорцией понимают согласованную систему частей предмета между собой и целым [1, с. 119], соразмерное соотношение, которое придает изображаемому объекту эстетичный вид. Следование принципам пропорции помогает достигать необходимых внешних свойств – так это композиционное средство сопряжено с понятиями о красоте и гармонии. Стилизацией, в свою очередь, называют прием, при использовании которого происходит обобщение и упрощение форм с целью усиления выразительности, декоративности и символичности. Также следует выделить разновидности художественного представления одежды: художественный эскиз, технический рисунок и модная иллюстрация.

Художественный эскиз представляет собой творческую трактовку технической информации по конкретному изделию или комплексу изделий. В нем ярко отражаются основные замыслы автора: фасон, цветовое сочетание, фактура, особенности кроя, наличие конструктивных или декоративных деталей. Часто в таких работах демонстрируют манеру ношения костюма [2, с. 110], пластику фигуры модели. Художественный эскиз может быть выполнен в самых разнообразных техниках: традиционных и диджитал, в любых графических и живописных материалах, а также в технике коллажа. Однако обязательными условиями этой разновидности изображения моды являются указание особенностей изделий, необходимых для дальнейшего проектирования, очевидность визуальной трактовки конструктивных узлов. Также следует отметить, что в художественном эскизе может быть подробно изображена сама модель, однако это не является определяющим фактором – тело человека допускается обозначить очень условно, либо возможно использовать изображение портновского манекена. Обувь и аксессуары нередко демонстрируют на художественном эскизе без модели.

Технический рисунок несет, в первую очередь, информационную функцию: он передает крой будущего изделия, наличие и количество отделочных элементов, дает исчерпывающие данные конструктору и технологу для дальнейшей разработки чертежей. Чаще всего технический рисунок представлен в виде черно-белого изображения и напоминает чертеж, демонстрируя несколько проекций разрабатываемого изделия. Он не подразумевает изображение модели в экспрессивной позе, ее роль заключается в презентации отличительных признаков изделия; нередко предметы одежды демонстрируются самостоятельно.

Представленные выше разновидности относятся к конструкторской документации и этапам проектирования изделий. В свою очередь, модная иллюстрация является отражением тенденций конкретного времени и места в форме художественного изображения. В методическом пособии «Дизайн-проектирование костюма» С.В. Мелкова приравнивает понятия «модной

иллюстрации» и «рекламно-графического эскиза. Автор отмечает, что модная иллюстрация «передает эмоции, энергию, талант, креативность иллюстратора» [3, с. 48]. Однако на сегодняшний день это художественное изображение моды представляет собой не только коммерциализированное творчество, но и целую самостоятельную разновидность современного искусства.

Каждый из представленных типов подразумевает свои принципы в отражении пропорций. Технический рисунок имеет значительные связи с академической его разновидностью, анатомией и реальными человеческими пропорциями; он отличается наибольшей точностью и детальностью, так как на его основе в дальнейшем происходят технологические и производственные процессы. Для обеспечения наибольшей информативности и адекватности в прочтении конструктивных особенностей, технический рисунок максимально ориентирован на достоверную передачу пропорций тела человека. Сегодня чаще всего подобную документацию разрабатывают с помощью специальных графических программ, однако их использование не освобождает художника-модельера от базовых знаний пропорций тела человека.

Искусство академического рисунка, в свою очередь, берет начало из культуры античной Греции: воспевание природной красоты обнаженного тела [4, с. 139], симметрии и общей гармонии выражались в стремлении найти анатомические закономерности. Эпоха Возрождения продолжила поиски в реалистическом искусстве, пытаясь постичь природу человека через научные обоснования и расчеты – большую роль в этом сыграли Ченнино Ченнини, Альберхт Дюрер, Микеланджело Буанарроти, однако самым заметным деятелем того времени – исследователем, изобретателем, художником эпохи Итальянского Ренессанса – был Леонардо да Винчи, зафиксировавший пропорциональные закономерности тела человека, подкрепив их теорией римского инженера Витрувия (I в. до н.э.) [2, с. 79] – Витрувианского человека. Эти искания помогли сформулировать основы рисунка, которые применяются не только в изобразительном творчестве, но и в конструировании изделий, окружающих человека, как для достижения наилучшего визуального эффекта, так и в целях эргономики.

Художественный эскиз, являясь выразительной формой предоставления визуальной информации, содержит технические данные, однако он значительно больше подвержен применению авторских изобразительных приемов, дальнейшая трактовка которых может оказаться неоднозначной. При разработке художественного эскиза нередко используют пропорции, отличные от реальных: модельеры прибегают к значительному удлинению ног, рук и шеи, укорочению туловища, уменьшению головы, сужению талии и другим изменениям тела с целью максимальной фиксации на изображаемом костюме и образе в целом. Так, если в академическом рисунке рост человека составляет около 7-8 длин

головы, то в художественном эскизе могут быть добавлены 1-3 «головы» – эта получившаяся длина способствует получению более изящного и стилизованного изображения тела, на котором одежда и аксессуары будут выглядеть выигрышно и презентабельно. Однако зачастую при дальнейшем переходе к техническому рисунку оказывается невозможным, нецелесообразным или неэстетичным полный перенос первоначальной задумки и достоверная реализация идеи. Поэтому исследователи спорят относительно оправданности применения подобных приемов.

Также подразделяют более ранний этап художественного проектирования, который во многом близок с фэшн-скетчингом – создание набросков и форэскизов. Его суть заключается в быстрой фиксации вдохновения, задумок и наблюдений – с натуры и по представлению, поиске нужного силуэта и декоративных особенностей, а также в синтезе основной идеи, на основе которой будет разработана модель или коллекция. Создавая наброски, художник часто может быть ограничен в графических материалах и времени исполнения этих изображений. Поэтому пропорции могут радикально отличаться от реальных, не соответствовать общепринятым представлениям об эстетичности тела и костюма. Однако эта стадия разработки имеет подготовительный характер и не должна нести значимой информации ни для кого, кроме самого художника-модельера, который будет дорабатывать эту мысль.

Создание модной иллюстрации не является этапом проектирования и разработки костюма, его деталей или аксессуаров. Это самостоятельная художественная разновидность, демонстрирующая моду в характерном для иллюстратора авторском стиле. Обретя вновь популярность в 10-х годах XXI века, она сегодня широко применяется в оформлении Интернет-ресурсов и социальных сетей, в рекламных кампаниях и глянцевого изданиях, а также является самостоятельной разновидностью современного искусства, которая сегодня активно развивается в том числе и на территории России. Сегодня модная иллюстрация может не иметь прямого маркетингового назначения, она перестала соперничать с фотографией и несет совершенно другие смыслы и послы. Цель этой разновидности изобразительного творчества – передать модный образ в характерной, необычной авторской манере, с использованием различных художественных материалов и пропорциональных особенностей, который будет существовать как на пространстве чистого листа, так и в самых разнообразных антуражах, подчеркивающих его.

Пропорции в модной иллюстрации значительно видоизменялись в разные годы, однако во все времена были во многом обусловлены представлениями о красоте человеческого тела, моде, гендерных ролях, социальных обязательствах. Сегодня художники во многом вдохновляются традициями модной иллюстрацией прошлого века, которая транслировала привлекательные с точки зрения потребителей образы – примеры для

подражания. Эти авторы используют приближенные каноны построения тела модели, по-разному их трактуя и выводя собственные методики. Так, например, модный дизайнер и иллюстратор Анна Кипер придерживается модульной системы, при которой для фэшн-наброска оптимальная высота фигуры равна высоте 10 голов [5, с. 8]. По этому принципу длина ног должна составлять около 6 высот; стопы, приподнятые на каблуки, равны высоте одной головы. При этом сам процесс построения очень сопряжен с расчетами, части тела редко совпадают с модулями фигуры, что может усложнить работу иллюстраторам с базовым наброском.

По другому принципу работает Елена Астахова: она предлагает сначала намечать ширину бедер и плечевого пояса относительно оси тела, эти отрезки должны быть примерно равными; линия бедер же располагается немного выше середины тела. За модуль иллюстратор берет высоту головы и шеи – рост модели в таком случае составляет 5,5 таких отрезков [6, с. 21]. Дальнейшие построения также происходят с опорой на оси бедер и плечевого пояса, отмечается, что кисти рук примерно равны высоте головы, колени находятся чуть выше посередины нижнего отрезка тела, а локти – немного выше талии, кончики пальцев доходят до середины бедер, а они, в свою очередь, обозначаются половиной окружности. Таким образом, основным ориентиром в построении является не модульная система, а поэтапные построения с ориентацией на длины отрезков тела.

Японский иллюстратор Наоки Ватанабе придерживается принципу работы с длиной тела, равной 8,5 высот головы. При этом плечевой пояс располагается на уровне 1,5 модулей, линия талии – чуть выше третьего, паховая линия – на уровне четвертого, линия пяток – на восьмом. Также одному модулю равна ширина талии, плечи и бедра равны друг другу и составляют 1,5 высоты головы. В своей книге, переведенной на русский язык «Fashion-иллюстрация и дизайн одежды», автор демонстрирует посредством изображения моделей с увеличенными бедрами, объемами тела, удлинённым торсом и укороченными ногами, как сильно «неправильные» пропорции могут изменить образ в целом.

Применение рассмотренных приемов, описанных в представленной и доступной на русском языке литературе, особенно актуально при работе над иллюстрациями подиумных показов и образов из лук-буков. В таком стиле работают известные зарубежные иллюстраторы, такие как Дэвид Даунтон, Сандра Суи, Алекс Танг, а также отечественные авторы, в числе которых Алена Лавдовская, Zhenya Z, Марина Сиднева. Однако сегодня модная иллюстрация гибче и разнообразнее реагирует на запросы общества и веяния времени: авторы могут прибегать к экспрессивным искажениям пропорций фигуры и лица, подражанию мультипликации, принципиально избегать классического подхода, использовать декоративные приемы, максимально отдаляющие иллюстрации от реалистического изображения, но сохраняя их первоначальный замысел – демонстрацию моды. Границы

многих понятий в изобразительном искусстве и в нашей жизни значительно расширяются, стандарты теряют свои прежние значение и важность. На это повлияла всеобъемлющая толерантность, которая касается внешнего вида человека, его природных данных, предпочтений и мировоззрений. В условиях, когда модная иллюстрация перестала быть верным «винтиком» в маркетинговом механизме, уступив место другим медиа-коммуникациям, она стала затрагивать более значимые социальные темы, установила тесные связи с общепризнанным искусством, позволила позиционироваться брендам на новом, более высоком культурном уровне, в реалиях, где художественное творчество имеет значительную ценность. Представителями этого течения в модной иллюстрации являются зарубежные авторы Джейсон Брукс, Бижу Карман, Блэр Брайтенштайн и российские иллюстраторы Екатерина Хотунцева, Катерина Соловьева, Ксения Котова. Примечательно, что на территории России авторы больше тяготеют к более реалистичному изображению и пропорциям, подчеркивающим изящество – возможно, в этом заключается региональная особенность развития жанра, однако противоположная тенденция также динамично развивается и находит своих почитателей.

Пропорции могут сыграть большую роль в позиционировании одежды и образа в целом, поэтому очень важно как конструкторам-модельерам, так и модным иллюстраторам отличать специфику каждого художественного изображения моды и грамотно использовать этот композиционный прием в своей профессиональной деятельности.

Список использованных источников:

1. Тютюнова Ю.М. Краткосрочные изображения в изобразительном искусстве: учебник и практикум для вузов. – М.: Издательство Юрайт, 2022. – 128 с.

2. Бикташева Н.Р. Технический рисунок. Специальность «Дизайн костюма»: Учебно-методическое пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 152 с.

3. Мелкова С.В. Дизайн-проектирование костюма: учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Издательство Юрайт, 2022. – 91 с.

4. Фурсов А.И., Василенко П.Г. Значение изучения классических канонов фигуры человека в академическом рисунке в высшей школе. – Общество: социология, психология, педагогика. – 2021. – № 2(82). – С. 138-141.

5. Кипер А. Фэшн-иллюстрация. – Минск: Попурри, 2015. – 144 с.

6. Астахова Е. Рисуйте как fashion-дизайнер. Уроки визуального стиля. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. – 144 с.

7. Ватанабе Н. Fashion-иллюстрация и дизайн одежды. Техники для достижения профессиональных результатов. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. – 128 с.

© Бурова М.Д., 2022

УДК 687.016

ПАРАМЕТРИЗАЦИЯ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗАЦИЯ ВИРТУАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ

Буцких А.А., Коробцева Н.А.

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

С появлением онлайн-технологий существенно изменились способы ведения бизнеса в различных отраслях. Их успешное развитие можно наблюдать и в сфере одежды – адаптация индустрии моды к цифровому рынку в наши дни является свершившимся фактом.

В последние годы цифровой поворот в швейной промышленности привел к появлению новых платформ, которые позволяют использовать преимущества Интернета для расширения дистрибьюторской сети и охвата все более широких слоев потребителей.

Переход от традиционного создания одежды к использованию цифровых инструментов позволяет реализовать новые бизнес-идеи, которые помогают экономить материальные ресурсы. В то же время сокращаются затраты на производство и дистрибуцию. Наиболее ярко это проявляется в индустрии программного обеспечения, игр, музыки, телевидения, радио и кино – то есть там, где в основе продукта лежит контент – но цифровизация имеет столь же глубокие, хотя и менее очевидные последствия и для архитектуры, дизайна, рекламы и, конечно же, моды [1].

Цель – изучить существующие на сегодняшний день тенденции развития цифровой моды.

В своем исследовании мы поставили следующие задачи:

- 1) исследовать преимущества использования 3D программ при создании одежды;
- 2) проанализировать процесс создания инноваций Лабораторией Liquid Studio Accenture в Индии;
- 3) исследовать спрос на виртуальную одежду, используя самые современные данные;
- 4) проследить за влиянием цифровой моды на экологическую обстановку;
- 5) провести обзор цифровых коллекций современных дизайнеров.

Термин «цифровая мода», по сути, уже давно вошел в лексикон профессионалов моды: школы моды ввели в свои учебные программы курсы, посвященные возможностям цифровых технологий, самые влиятельные модные журналы разработали онлайн-каналы, модные дома

используют онлайн-трансляции для увеличения охвата аудитории своих показов и так далее.

На рынке имеется ряд дизайнерских 3D-систем для использования в индустрии моды. Они позволяют, в частности, проводить визуализацию предметов одежды на виртуальном манекене, используя обычные 2D-лекала. Это дает возможность выявить дефекты лекал и осуществить их подгонку в виртуальной среде, позволяет быстрее обнаруживать любые ошибки и, следовательно, своевременно корректировать элементы дизайна, выбор материала и технологию сборки. Таким образом, удастся сократить время выполнения разработки и снизить связанные с этим затраты. В то же время виртуальные прототипы могут быть использованы и в качестве маркетингового пособия для онлайн-презентации продукта, а также розничной торговли через Интернет [2].

Мастерская инноваций Liquid Studio компании Accenture предложила идею, которая позволит существенно повысить степень автоматизации процесса разработки дизайна одежды. С её помощью можно ускорить процесс выхода на рынок новых коллекций, а также спрогнозировать спрос на товары. Компания использует в своих целях библиотеку искусственного интеллекта и возможности нейросетей и глубокого обучения (deep learning), что позволяет анализировать данные по продажам моделей за прошлые периоды и выстраивать новые запросы, исходя из проведенной аналитики спроса. Помощниками для современных дизайнеров выступают Apparel-Style-Merge и Apparel-Style-Transfer. С их помощью можно комбинировать элементы из нескольких предметов одежды и создавать новые дизайны, а также «настраивать» одежду, применяя разные стили, фасоны, ткани и цвета.

Руководитель Liquid Studio Accenture в России сообщает: «В индустрии моды все меняется очень быстро: многие бренды обновляют коллекции не раз в сезон, как было раньше, а раз в несколько недель. Задачи дизайнеров усложнились – от них требуется не только огромная скорость, но и соответствие запросам покупателей на индивидуализацию дизайна. Благодаря ИИ и нейросетям любой дизайнер теперь может ускорить и упростить такую работу, подружив математику и творческое воображение» [3].

Приобретать цифровую одежду покупателей побуждают разные причины. В частности, таковыми являются:

1. Фактически безграничные возможности для кастомизации – одежда полностью подстраивается под покупателя. Она имеет идеальную посадку и может быть изменена в любых деталях в соответствии со вкусом и стилем владельца.

2. Экологичность – классическая модная индустрия остается одной из самых самой вредных с точки зрения выбросов в атмосферу отраслью, в то время как цифровая мода не загрязняет окружающую среду.

3. Удобство – виртуальная одежда не требует стирки, глажки и ремонта.

4. Эксклюзивность – виртуальная одежда – это модная фишка, пока ещё редкая в виртуальном пространстве. Она дает обладателю имидж новатора [4].

При выпуске новой коллекции одежды, наряду с ее материальным воплощением, выпускается еще и самостоятельная линейка цифровой одежды. Это – не только беспроблемный маркетинговый ход, но и диверсификация производства, поскольку на виртуальную одежду существует вполне платежеспособный и массовый спрос. Это неудивительно, поскольку термин «метавселенная» в начале 2022 года окончательно утвердился в прогнозах развития «цифровой моды» на ближайший год [5].

При этом нельзя не отметить, что выпуск цифровой коллекции благоприятно влияет на экологическую обстановку. Сейчас все больше брендов и магазинов заботятся об экологичности на производстве и в продажах одежды. Такие магазины, как H&M и ICO стимулируют вторичную переработку вещей, предлагая покупателям скидку за предоставление старой одежды на утилизацию.

Существует довольно много методов для поддержания курса на экологию: некоторые компании уделяют особое внимание производству продукции, которая благоприятно воздействует на окружающую среду. Кто-то избегает тестирования продукции на животных, а кто-то изготавливает изделия из качественных материалов, которые прослужат своему обладателю долгое время. Существуют такие предприятия, которые используют систему безотходного производства: из старых изделий они создают новый продукт [6]. Также многие предприятия стараются уменьшить расход материала при раскрое и пошиве одежды. Существуют специальные программы раскладки лекал, которые помогают сократить расход материалов и заранее рассчитать необходимое количество ткани для производства каждой модели одежды.

Пока ещё цифровая мода мало влияет на экологическую обстановку. Однако эта концепция в будущем может существенно изменить модель потребления. Когда одежда существует только в виртуальном пространстве, на ее создание не нужно тратить промышленные мощности, воду, электроэнергию; не нужно работать с сервисами доставки, не нужно её утилизировать. А это значит, что количества мусора на нашей планете сократится. Модницам и модникам не придется покупать вещи всего лишь для одной фотографии в социальных сетях. Можно иметь совсем небольшой гардероб, но при этом демонстрировать бесконечное количество образов в самой разнообразной одежде. Сегодня одежда не только защищает от холода. Теперь это – мощный способ коммуникации [7].

Рынок цифровой моды, несмотря на свой молодой возраст, стремительно растет и развивается. С каждым днем технологии позволяют делать все более невероятные вещи. Вместе с цифровым рынком набирают обороты и экологичные бренды, которые стремятся создавать модную и стильную одежду без вреда для окружающей среды. Осознанное потребление и sustainable fashion (иногда переводится, как «устойчивая мода») зародились 20 лет назад, как экзотика, но в наши дни стала широко распространенным явлением [8].

Рассмотрим пример коллаборации маркетплейса цифровой моды replicant.fashion и PUMA (рис. 1 и 2):

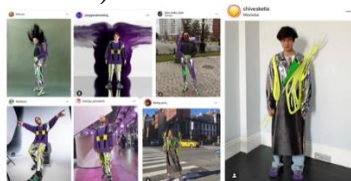


Рисунок 1 – Капсула UNTIGRAVITY с идеей слияния природы, урбанизма и новых технологий.



Рисунок 2 – Цифровая коллекция Александра Курманина для Rreplicant.

Таким образом, рынок цифровой моды, несмотря на свой молодой возраст, стремительно растет и развивается. С каждым днем технологии позволяют делать все более невероятные вещи. При этом осознанное потребление, еще 20 лет назад казавшееся миру прихотью, сегодня стало повседневной реальностью. Тенденции развития этой области позволяют предположить, что в скором будущем мы увидим повышение роли нейросетей в проектировании одежды, а также равноправное присутствие на рынке виртуальной и реальной одежды.

Список использованных источников:

1. Мартыненко Н.Д, Диев О.Г, Мацеевская Ю.А, Бартенева Ю.В. Применение современных информационных технологий в дизайне одежды. - 2017. <https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-sovremennyh-informatsionnyh-tehnologiy-v-dizayne-odezhdy/viewer>

2. How Digital Fashion Could Replace Fast Fashion, And The Startup Paving The Way // Журнал «Forbes». (Дата обращения 27 ноября 2020). <https://www.forbes.com/sites/brookeroberstislam/2020/08/21/how-digital-fashion-could-replace-fast-fashion-and-the-startup-paving-the-way/?sh=52625ad470d8>

3. Баркова Наталья Юрьевна Цифровые технологии в управлении цепями поставок индустрии моды // Вестник университета.– 2019. <https://vestnik.guu.ru/jour/article/view/1325>

4. Silvia Mazzucotelli Salice /Digital fashion_seduction_or_innovation, Italy// Global Fashion, - 2014. http://gfc-conference.eu/files_download/GFC2014/MAZZUCOTELLI&LUNGHI_Digital%20fashion_seduction_or_innovation.pdf

5. Abu Sadat Muhammad Sayem. A Novel Approach to Fit Analysis of Virtual Fashion Clothing// Manchester Fashion Institute, Manchester Metropolitan University, Righton Building. Cavendish Street, Manchester, M15 6BG. UK. – URL: https://e-space.mmu.ac.uk/618256/3/Revised_Full%20Paper_%20IFFTI%202017_Fashion%20disruptive%20technology_Abu%20Sayem_MFI%20%281%29.pdf

6. New retail: [Электронный ресурс] URL: <https://newretail.ru/novosti/retail>

7. Диев О.Г., Марченко И.В., Петрикеева Е.Н. Применение трехмерного моделирования и проектирования текстильных изделий с целью повышения их конкурентоспособности // В сборнике: Проблемы идентификации, качества и конкурентоспособности потребительских товаров сборник статей IV Международной конференции в области товароведения и экспертизы товаров. Юго-Западный государственный университет. 2015. С. 166-169

8. Marvelous Designer: [Электронный ресурс] URL: <http://www.marvelousdesigner.com>

© Буцких А.А., Коробцева Н.А., 2022

УДК 687.021

ПРИМЕНЕНИЕ ИТ-ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ НАЦИОНАЛЬНОГО КРОЯ

Быкова Д.Ю., Гусева М.А.

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

Эпоха становления и развития четвертой промышленной революции (4ПР) [1] повлияла на функционирование предприятий швейной отрасли [2]. Всеобщая компьютерная грамотность, открытость интернет-пространства, доступность новых графических программ-симуляторов примерок – основные стимулы замены ручного эскизирования на инструментарий ИТ-технологий. Ожидаемым эффектом от цифровизации дизайнерского этапа проектирования новых моделей одежды является визуализация трехмерных образов моделей и их редактирование в режиме виртуальной реальности при онлайн-коммуникациях с потребителями [3].

В качестве объекта исследования в представляемой работе выбрана молодежная одежда этнического стиля. В качестве инструмента разработки композиционного и конструктивного решений – востребованная графическая программа CLO3D.

Стабильность популярности одежды этнического стиля объясняется стремлением человечества сохранить богатство культурного наследия для последующих поколений. Технический прогресс, негативное влияние деятельности промышленных предприятий на окружающую среду – факторы, способствующие возрождению тенденций «устойчивой моды» [4], признаками которой являются:

производство, преимущественно, из натурального сырья, что способствует повышению качества продукции и сроков эксплуатации,

популяризация изделий-реплик известных, полубившихся потребителям моделей одежды,

постепенное исключение из производственной цепочки материалоемких этапов, например, замена натуральных примерок на симулятивные, с применением трехмерных специализированных программ.

Одежда с элементами национального кроя, изготовленная из натурального сырья – объект, отвечающий требованиям «устойчивой моды».

Женская одежда стиля ханбок (hanbok) востребована среди отечественной молодежи, интересующейся корейской культурой. Мониторингом установлено, что увлечение россиянок гардеробом азиатских женщин связано с открытостью творческих источников (музыка, живопись, керамика, литература, кинематограф, народные промыслы). Мотивацией к приобретению одежды с элементами национального корейского кроя становится желание респонденток обладать необычной вещью, стремление к самовыражению через креативный гардероб.

Многослойность костюма hanbok обеспечивается как поясными, так и плечевыми изделиями. Бельевые брюки (linen trousers) сок-паджи (Sok pajı) выбраны в качестве модели-аналога и творческого источника. Исторические аналоги бельевых брюк, как правило, безразмерны. Ширина изделия вверху регулируется завязывающимся поясом. Каждая штанина в исторических образцах Sok pajı состоит из трех/пяти/семи деталей [5-6] (рис. 1). Средний шов задних деталей изделия всегда S-образной конфигурации. Особенностью бельевых брюк является наличие глубоких отверстий под поясом, их назначение – поддержание микроклимата под одеждой (проветривание).



Рисунок 1 – Пример исторической модели Sok pajı

Для параметризации модели-аналога, фотоизображение Sok raji было размещено в среде САПР Autocad (рис. 2а), отмасштабировано, получены основные габариты изделия для проектируемой реплики и плоские лекала (рис. 2б).

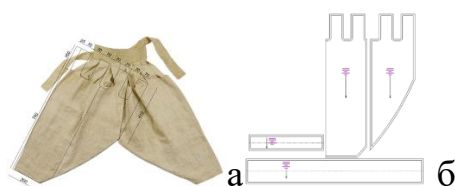


Рисунок 2 – Применение виртуальных инструментов: а) параметризация изделия по фотоизображению, б) построение лекал

Реплика Sok raji спроектирована как двуслойные шорты [7]. Детали нижнего слоя современной модели представляют собой подкладку изделия, верхний слой – композиционно- и формозадающий. По задним половинкам изделия выполнена имитация «запаха», а спереди – функциональная застежка. С целью сохранения соответствия историческому аналогу, из-под пояса спроектированы декоративные отверстия, позиционированные на всей опорной поверхности изделия. Для снижения материалоемкости процесса проектирования натурная примерка заменена виртуальной в графической среде программы CLO3D (рис. 3).

Функционал САПР CLO3D позволяет выявлять некоторые конструктивные дефекты. Например, из-за невыполнения корректировки аватара под параметры индивидуальной фигуры, первая виртуальная примерка показала наличие балансового дефекта «короткий перед» (см. рис. 3). Технология IT-примерок в программе-симуляторе позволила устранить выявленный дефект без изготовления макета.



Рисунок 3 – Применение инструментария IT-технологий на этапе виртуальной примерки и поиска дизайна модели. Визуализация балансового дефекта «короткий перед»

Преимуществом программного алгоритма симулятора является синхронность изменений в двухмерном и трехмерном пространствах [8]. Поэтому, устранение дефектов на 3D-модели, а также проработка композиционно-конструктивного решения (форма и направление членений, габариты изделия, позиционирование отделочных элементов и т.п.) сопровождалась одновременными изменениями в плоскостном модуле САПР.

Разработка дизайна и конструктивного решения модной одежды в программах-симуляторах примерок становится обычным этапом проектирования. Совершенствование IT-инструментария и популяризация

его применения на предприятиях швейной отрасли способствуют обновлению материальной базы предприятий, оптимизации труда сотрудников дизайн-бюро, формированию у них креативных навыков взаимодействия с компьютерными технологиями, внедрению нового способа коммуникации с потребителями визуализацией образа объекта проектирования.

Список использованных источников:

1. Балацкий Е.В. Глобальные вызовы четвертой промышленной революции // Современная экономическая теория, 2019. № 17(2). – с. 6-22.

2. Рогожина Ю.В., Гусева М.А., Андреева Е.Г. Цифровое управление ресурсами аутсорсинговых швейных производств в условиях старта четвертой промышленной революции // В сборнике: Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер-2021). сборник материалов Всероссийская научная конференция молодых исследователей с международным участием. Москва, 2021. С. 280-284.

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

4. Reinach S. S. China and Italy: Fast Fashion versus Prêt à Porter. Towards a New Culture of Fashion // Fashion Theory. 2005. Vol. 9. Issue 1.- P. 43-56.

5. Kim Min Ji, Kim Soon Young. Suggestion for Development Direction through the Design Analysis of Rental Hanbok in Jeonju Hanok Village// Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles, 2020; Vol. 44, No. 4: pp.657-675.

6. Park Sanghee. Study on the Recent Status of Rental Hanbok Jeogori for Women// Journal of Fashion Business, July 2018; Vol.22, No.3: pp.109-121.

7. Гусева М.А., Быкова Д.Ю., Андреева Е.Г., Белгородский В.С. Цифровые модели современной одежды в стиле ханбок с трансформацией элементов национального кроя в креативный современный образ / Свидетельство о рег. БД 2022621137. Опубл. 19.05.2022, бюл. № 5.

8. Гусева М.А., Андреева Е.Г. Али к.К., Виртуальный инструментарий для комплексной оценки качества одежды со сложнофактурной поверхностью// Территория новых возможностей. Вестник ВГУЭС. – 2021, Т.13, №3. – С.147-157.

© Быкова Д.Ю., Гусева М.А., 2022

УДК 677

ВЛИЯНИЕ МАТЕРИАЛОВ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КОСТЮМА НА ПОСТРОЕНИЕ ДИАЛОГА МЕЖДУ ЗРИТЕЛЕМ И ТВОРЦОМ В СОВРЕМЕННОМ ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Вагнер В.В.

Научный руководитель Елизаров А.А.

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

В отличие от модной индустрии, в перформативном искусстве костюм нельзя назвать основным продуктом проектной деятельности, он скорее выступает в роли инструмента, медиатора, помогающего выстроить диалог между зрителем и произведением искусства [1]. В настоящее время существует множество дизайн-практик, направленных на разработку сценической одежды. Художники по костюму обращаются не только к традиционным для сценического костюма материалам и формам, но также прибегают к апсайклингу, использованию инновационных технологий и биоматериалов.

Говоря о современном перформативном искусстве, а в частности, о современном танце, прежде всего, хотелось бы затронуть понятие соматического движения, к которому в своих исследованиях обращались многие теоретики сценического костюма как, например, Томас Ханна, Салли Дин и др. Соматическое движение берёт свое начало из теорий экзистенциализма и феноменологии, представляя собой практики, основанные на внутренних ощущениях человека от движений, а не на представлениях об их эстетике. Соматический танец, так или иначе, затрагивает многие направления современного танца, и также оказывает влияние на сценический костюм. Во время перформанса одежда соприкасается с телом, вызывая тактильные ощущения у исполнителя, она взаимодействует с окружающей его средой, при этом помогает зрителю построить ассоциативный ряд из изображений и смыслов [2]. На подобном взаимоотношении тела, движения, формы, и окружающей среды построены основные методы работы с костюмом для современных сценических и перформативных проектов.

Основными задачами настоящего исследования являются рассмотрение и анализ методов и практик, используемых в современном дизайне сценического костюма, а также изучение влияния материалов и конструктивных решений на восприятие зрителем художественной концепции, и на построение взаимосвязи исполнитель-костюм-среда-зритель.

При разработке костюмов для сценических постановок художники, прежде всего, знакомятся с представлениями режиссёра или хореографа о том, как будет выглядеть пространство для танца, как исполнитель будет взаимодействовать с ним, а также со смысловым подтекстом, который нужно будет в это пространство заложить. В зависимости от стиля постановки и от ожиданий режиссёра художник должен определиться с визуальным языком, который он будет использовать при проектировании одежды и среды вокруг неё. От образности и метафоричности костюмов будет зависеть и восприятие зрителем задумки постановщика, а конкретные дизайнерские решения могут способствовать переходу постановки на более высокий эмоциональный уровень. Формообразование и использованные художником материалы зачастую играют решающую роль в создании визуального образа постановки.

Так, в 2015 году художница по костюму Дон Саммерлин (Dawn Summerlin) приняла участие в работе над постановкой «Perceptive Fragility» в рамках практической работы над её магистерской диссертацией. Основной её целью было создание нестандартных костюмов, которые бы вырвали исполнителей из их зоны комфорта и свободного движения, и создавали бы новое пространство, которое бы в свою очередь диктовало, какими могут быть движения исполнителей. Автор поместила танцоров в костюмы из больших осколков фарфора, тем самым сделав костюм важным аспектом, оказывающим непосредственное влияние на танец [1]. Ощущая скованность, они двигались с большой осторожностью, а зритель в свою очередь, осознав, из чего создан костюм, начинал переживать при резких, неожиданных движениях исполнителей и амплитудных связках. Использование подобных хрупких материалов послужило как акселератором волнения и тревоги зрителя, так и инструментом для работы с экспериментальным танцем, не говоря уже о способности таких материалов к метаморфозам и изменению своей формы в течение перформанса.

Современная американская художница южнокорейского происхождения Янг Ю (A Young Yu) в своих работах также обращалась к неконвенциональным материалам для создания костюмов. В 2019 году художница выпустила короткометражный фильм «Trace My Body with Traces of My Body», основанный на перформансе, записанном в рамках инсталляции в Колумбийском университете. Внутри иммерсивного пространства художница, вместе с другими исполнителями, воссоздала ощущения от традиционных ритуалов её предков, основанных на заботе и женском начале. В перформансе Янг Ю цитирует процессы садоводства, традиционной кулинарии, переодевания, при этом используя природные материалы, как в костюме, так и в пространстве [3]. Травы, продукты питания, шерсть, воск, стекловолокно, и шёлк помогают художнице создать яркое, насыщенное пространство, в котором исполнитель буквально

утопает, становится его частью (рис. 1). Благодаря яркой палитре использованных средств и материалов, ей удалось передать колорит традиционной культуры, не прибегая к использованию конкретных орнаментов, предметов быта, прямых цитат. Текучесть и эластичность некоторых из них позволила танцорам, взаимодействуя с костюмом и средой, органично передать мягкость знакомого, родного женского прикосновения, а также теплоту и сакральность собственной культуры.



Рисунок 1 – A Young Yu. Trace My Body with Traces of My body, 2019

В современном мире человеку, работающему с костюмом, доступны не только физически осязаемые материи, но и digital-инструменты, в частности компьютерная графика. В 2001 году состоялась премьера музыкального видео певицы и композитора исландского происхождения Бьорк (Bjork) на песню «Cocoon», визуальной составляющей которого занималась японская художница по костюму и дизайнер Эйко Исиока (Eiko Ishioka). Исиока в своём творчестве уже не раз обращалась к концепции телесности, цитатам анатомических форм, акцентам на взаимоотношении тела, костюма и окружающей среды. Бьорк поделилась с Исиока своими представлениями о том, каким она видит костюм для музыкального клипа [4]. Проникшись идеей, художница в свою очередь создала образ, полный метафор, который трансформировался вместе с героиней по ходу повествования. Кокон из красных проводов обволакивал исполнительницу, символизируя её взаимоотношения с партнёром и из извивающейся, подвижной структуры костюм превратился в тесный удушающий кокон, впоследствии утянувший за собой героиню. Исиока экспериментировала с цветом, создавая дуохромное пространство, композиционным центром которого являлся яркий алый кокон. Помимо этого, современные технологии и компьютерная графика помогли автору передать качественные изменения во взаимодействии певицы и кокона, создать контраст между игрой и свободой, скованностью и теснотой.

В качестве еще одного примера хотелось бы привести кейс работы с типичными для костюма текстильными материалами, результат которого нельзя назвать конвенциональным и ожидаемым. В 1997 году американский хореограф Мерс Каннингем (Merce Cunningham) предложил Рэй Кавакубо (Rei Kawakubo), японскому модному дизайнеру, разработать костюмы для его новой постановки «Scenario». Кавакубо изначально отказалась от участия в проекте, однако, выпустив свою коллекцию весна-лето 1997 Body Meets Dress, она нашла направление, в котором ей было бы интересно поработать, и взялась за разработку костюмов для постановки [5]. Как и в своей модной коллекции, в сценических костюмах дизайнер использовала объемные накладные детали, которые позволяли деформировать тело артиста и

создать новый образ «нечеловека» (рис. 2). В сочетании с новаторскими методами работы Каннингема, костюмы Рэй Кавакубо смотрелись органично и визуально выводили современную постановку на новый уровень, придавали ей ощущение законченности. Нарочитый дисбаланс казался гармоничным и как никогда к месту.



Рисунок 2 – Костюмы Рэй Кавакубо для постановки Мерса Каннингема. Scenario, 1997

В заключение хотелось бы отметить, что сегодня существует масса примеров того, как безграничны могут быть методы работы дизайнеров со сценической одеждой. При этом, все характернее прослеживается неразрывная взаимосвязь, которая выстраивается непосредственно между костюмом и произведением постановщика. Современные технологии позволяют дизайнерам подобрать или создать такие инновационные материалы, пластика и физические параметры которых полностью соответствуют поставленным художественным задачам. И в зависимости от используемого материала, художник по костюму может заставить зрителя переживать или расслабиться и наслаждаться, а необычная форма может превратить артиста в абсолютно новую сущность, концепцию, квинтэссенцию движения и генератор смыслов. Сложность и метафоричность костюма ограничиваются только воображением автора, а сам костюм может быть как физически реален, так и сгенерирован с помощью современных компьютерных технологий. Простор для творчества художника по костюму необъятен, и умелая работа по созданию визуального образа может позволить выразить задумку автора вплоть до самых тонких, непередаваемых на словах чувств, эмоций и ощущений.

Список использованных источников:

1. Critical Costume, 2015. New costume practices and performances. An international conference and exhibition of costume // Department of Film, TV and Scenography, Aalto University, School of Arts, Design and Architecture. Helsinki, Finland – 2015. 88pp.

2. Sally E. Dean. Where is the body in the costume design process? Studies in Costume & Performance 1 (1) // Intellect Limited. – 2016. 97-111pp.

3. A Young Yu. URL: <http://www.ayoungyustudio.com/> (дата обращения 15.10.2022)

4. Eiko Ishioka: Blood, Sweat, and Tears-A Life of Design // SHOGAKUKAN. – 2020. 336pp.

5. Walkeart. URL: <https://walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo> (дата обращения 16.10.2022)

© Вагнер В.В., 2022

УДК 7

ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ В КИТАЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ

Ван Кэин

Научный руководитель Кошаев В.Б

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет», Москва

Художественная концепция – это основное понятие в восточном искусстве и культуре. Она художественное царство, образованное объединением картины жизни, изображенной в литературных и художественных произведениях, с выраженными мыслями и эмоциями. Стремление к художественной концепции содержится почти во всех видах искусства, таких как китайская поэзия, песня, каллиграфия, живопись и музыкальные инструменты. Однако стремление к художественной концепции в западной живописи появилось относительно поздно. Только в эпоху Возрождения центральное направление живописи постепенно сместилось от стремления к «натуральности» к стремлению к «смыслу». Приход гуманизма подтолкнул стремление к субъективным эмоциям в западных произведениях искусства к своему пику. Используя работы на тему луны в качестве исходной точки, мы сравниваем картины с аналогичными темами востока и запада вместе, а затем исследуем сходства и различия в графике и эмоциях.

В мире луна, будь то на Востоке или на Западе, является олицетворением тайны и романтики. В дополнение к религиозным эмоциям, она также обычно используется для передачи мыслей и эмоций людей, точно также, как у пушкинской «Луны» меланхолическое лицо. Сравнивая картины с темой луны, мы анализируем различные понимания и выражения «художественной концепции» в китайской и западной культурах.

Синестезия, вызванная художественной концепцией. Если взять в качестве примера «Наслаждение луной» художника-романтика Фридриха (рис. 1), то персонажами картины являются художник и его жена. Движения интимны и естественны, а окружающая обстановка описана с тонкими и правдивыми деталями. Ранняя западная живопись стремилась показать реальный объективный мир и изображала естественные вещи с помощью научных и рациональных методов живописи. Романтическая живопись появилась только в эпоху Возрождения. Хотя она всё еще была реалистичной и изысканной, она была фигуративной и реалистичной. В то же время художник также пробудил свои романтические чувства к сцене и природе.



Рисунок 1.



Рисунок 2.

Сравнивая «Картину наслаждения сливой под луной», нарисованную во времена династии Южная Сун в Китае (рис. 2), можно отметить, что в этих двух картинах много схожих элементов, то же самое относится к склону холма, деревьям и двум людям, наслаждающимся луной. Композиция этой картины проста, линии выразительны, а окружающая обстановка элегантно и поэтична. Это не может не вызывать у людей мечтаний об аромате цветущей сливы и сцене игры на Гуцинь под луной. В этой поэтической ситуации он плывет по течению и создает связь о любви. Живопись больше не существует только как образец для записи и распространения, но больше фокусируется на выражении эмоций и синестезии картины. Это не только ассоциация вещей и эмоций, но и синестетические эффекты слуха и обоняния. Живопись выражает не только саму картину, но и эмоции и мысли за пределами картины.

Национальность в художественной концепции живописи. На картине «Девушка в лунной ночи» Ивана Николаевича Крамского (рис. 3) художник использует серебристо-серые тона, чтобы передать тихую летнюю ночь. В отличие от окружающей обстановки темных тонов, тело девушки кажется покрытым священным светом. На этой картине мы, кажется, можем слышать шепот насекомых в траве. «Девушка в лунной ночи» – знаменитая работа Крамского. Она известна как поэтическая картина маслом о любви. В ней прекрасно сочетается этническая и литературная природа русского искусства.



Рисунок 3.

На картине «Чанъэ, держащей в руке цветы османтуса» Тан Иня (рис. 4) красавица парит в юбке с нежным выражением лица, держа в руке цветы османтуса. Темперамент элегантно и красивый, а лицо белое, такой же яркий и элегантно, как лунный свет. Персонаж на картине описывает образ

феи по имени Чаньэ, которая живет на Луне в китайских сказках. В работе нет изображения окружающей среды, и нет элемента луны, но мы, естественно, думаем о луне и празднике Луны в наших умах. Благодаря культурной ассоциации между коричневым деревом, Чаньэ и позами персонажей. Это похоже на гештальтпсихологию. Например, появление слов лед и снег, девушка и фестиваль может легко напомнить россиянам о красивой и доброй снежной девушке. Например, когда появляются маленький мост, текущая вода и люди, в сознании китайца автоматически возникают пейзажи водного городка Цзяннань. Ему не нужно подробно описывать каждую деталь, но он достигает полной конструкции в мозгу людей благодаря их собственной синестезии. Этот вид синестетической реакции, возникающий в контексте общей культуры, является этническим. Этническая природа означает, что люди с общими культурными генами часто создают похожие картины и движимы похожими ситуациями.



Рисунок 4.

В традиционной западной живописи, даже если вы не знаете историю, стоящую за картиной, это не может помешать вам оценить чувство и шок, вызванные изображением. Однако глубокие эмоции китайской живописи требуют этнического сюжета и культурного резонанса аудитории, чтобы лучше оценить расширение ее эмоций. Это также одна из причин, по которой китайскую живопись, несмотря на ее тысячелетнее культурное наследие, трудно оценить по достоинству и широко распространить в области международной живописи.

Взаимодополняемость и интеграция китайского и западного изобразительного искусства. С самого начала китайское искусство живописи уделяло внимание личному пониманию и вкусу, а также обращало внимание на передачу духа и идей. Кажется, что техники и методы стали невидимыми, что является характерной чертой восточного искусства. Искусство западной живописи предоставляет нам больше справочных и научных техник и методов рисования. В использовании цвета и обработке света оно дает изучающим живопись прочную теорию и эффективное руководство. Современная западная живопись принесла нам беспрецедентное визуальное воздействие и простор для воображения. В контексте разграниченного искусства постепенно становится очевидной тенденция к диверсификации. Концепции, материалы и выражения китайской и западной живописи постоянно интегрируются, совместимы и дополняют друг друга, а границы между стилем живописи и

художественным стилем постепенно стираются. Интеграция и обмен между различными школами живописи также дали искусству живописи более широкое видение и простор для развития. Художественная концепция исходит из прошлых работ, придавая значение национальной культуре будущему художественному творчеству и обеспечивая постоянный поток художественного вдохновения для интеграции и инноваций.

Список использованных источников:

1. Чжу Босюн. История мирового искусства: Том 1 [М]. Цзинань: Шаньдунское издательство изобразительных искусств, 1987.

2. Дун Синьбинь, Чжэн Ци. Теория категорий двойственности китайской живописи [М]. Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 1990.

3. Ли Цзэхоу. Курс красоты [М]. Пекин: Китайское издательство социальных наук, 1984.

4. Люй Шэнчжун. Оригинальное моделирование - Том лекций [М]. Пекин: Книжный магазин Саньянь, 2002.

© Ван Кэин, 2022

УДК 74

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОТИВА ЛОТОСА
В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Ван Юйси

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

Лотос является чрезвычайно важным символом в буддийском искусстве. С момента основания буддизма верующие и монахи придавали лотосу особое и священное значение: буддийское писание называется «Сутра лотоса», а буддийский храм называется «Храм лотоса». Среди декоративных узоров буддийских фресок пещерного храма города Даньдуна в качестве мотива используется узор водорослей, основными узорами в кессоне являются лотос, лотос с тремя кроликами (рис. 1), лотос с пестиком, лотос с духовной птицей и фея с лотосом. Для буддизма Будда – это лотос, а лотос – это Будда. Лотос считается символом Будды в буддизме возвышенном, благоприятном, мирном, элегантно, ярком и придает ему таинственный цвет. Лотос является символом прекрасного идеала и символом необычайности.



Рисунок 1 – Кессон лотоса с тремя кроликами, Пещера 407, пещеры Могао. Династия Суй.

Изображения лотоса имеют разные значения в разных пространственных контекстах. Лотос имеет разные символические значения в Египте, Индии, древней Греции и Китае, даже в разных артефактах или художественных категориях одной и той же страны.

В Китае лотос в буддийском искусстве представляет чистую землю буддийского царства и символизирует святость. В работах литераторов и художников лотос – это «грязь без окрашивания», «аристократ» в цветах и символ чистоты. В народном искусстве лотос часто используется в качестве метафоры для женщин, и является символом сильной плодовитости.

С тех пор, как Восточно-Ханьский буддизм был введен в Китай, лотос, как символ стал репрезентативной фигурой буддийских фресок. Изображения лотоса в буддийских фресках показывают изменения формы в разные периоды, что неотделимо от изменений в политике, экономике, культуре и философии общества того времени.

Изображения лотоса в период Вэй, Цзинь, Южной и Северной династий были лаконичными и простыми, с сильными линиями, упорядоченным сочетанием узоров, четкими формами и сильным цветовым контрастом.

Узоры лотоса во времена династий Суй и Тан были богатыми и великолепными, а слои были сложными. Цвета образовывали яркий и элегантный эффект. Форма была торжественной и величественной, что соответствовало красочному и изысканному художественному стилю династии Тан.

В современном дизайне часто используются два метода: прямая цитата и косвенная цитата. Изделия дизайна, декор которых основан на оригинальном рисунке, являются прямыми ссылками. Это часто встречается в дизайне современной одежды. Например, в 2013 году китайский модельер Сюн Ин запустила свой собственный модный бренд Heaven Gaia. Тысячелетние реликвии из Дуньхуана – одой из крупнейших сокровищниц Древнего Китая – приобретали новый, шикарный вид, Сюн Ин с успехом представила свою коллекцию одежды весна/лето 2019 года на модном показе в Париже 28 сентября 2018 года (рис. 2).



Рисунок 2 – Одежды весна/лето «тысячелетние реликвии из Дуньхуана»

Банкетный зал Дома народных собраний в Пекине – место проведения грандиозных государственных банкетов в Китае, вмещает до 10000 человек. Декор потолка балльного зала (рис. 3) был спроектирован Шаной Чанг, известной китайской художником-дизайнером и преподавателем искусства и дизайна. В основе её проектного решения – мотив цветка лотоса, прообраз которого мы можем видеть на фреске периода династии Тан в центре кессона пещеры 31 Могао города Дуньхуан. Современная версия мотива цветка лотоса представлена в виде рельефа и сочетается с архитектурной структурой и освещением банкетного зала, формируя декоративный стиль с традиционными китайскими народными формами.



Рисунок 3 – Украшение в виде цветка лотоса на потолке банкетного зала Дома народных собраний Китая.

Косвенная ссылка заключается в том, чтобы выполнить вторичный дизайн выбранного шаблона, а затем применить его к процессу проектирования. Этот метод также часто используется дизайнерами. Ими были извлечены различные формы узоров лотоса в гротах Могао в Дуньхуане. Отрисованы их контуры простыми линиями. Затем использовались методы переворачивания, мультиплицирования, комбинирования, наложения и другие. Современные методы дизайна использовались с целью организовать новый стиль в ограниченном двумерном пространстве, чтобы он был похож на традиционный стиль и обладал современными эстетическими характеристиками. Узоры лотоса делятся и организуются в новые формы с использованием различных по пластике линий, образуя тем самым модный современный дизайн.

«Li Ning» стал первым китайским спортивным брендом, принявшим участие на Неделе моды в Париже. В 2018 году была выпущена спортивная обувь «Yu Shuai XII Дунь Хуана». Мотив цветущего лотоса на верхней части изделия воспроизводит фреску «Картина короля оленей Бунзена» из пещеры 257 гротов Могао в Дуньхуане. Серебряный узор лотоса вырисовывается, а вышивка на верхней части заставляет людей заново осознать, что сочетание традиционной культуры и современных баскетбольных кроссовок может быть таким красивым.

Серия скейтбордов «Дуньхуан» (рис. 4) – это сотрудничество между Музеем Дуньхуана и китайской профессиональной компанией «Boiling» по производству скейтбордов. Сочетание мотивов фресок и модного спортивного бренда. Узор на поверхности скейтборда заимствован из знаменитого мотива «трех зайцев» и лотоса в кессоне пещеры 407 пещеры Могао в Дуньхуане (рис. 1). Общий дизайн основан на сохранении ключевых элементов, таких как цветок лотоса и три зайцев. Узор был стилизован с помощью векторного выделения линий, основанного на форме скейтборда.



Рисунок 4 – Серия скейтбордов с элементами Дуньхуана

В 2021 году китайский бренд «Oriental Gifts», специализирующийся на креативных подарках для традиционных китайских фестивалей, выпустил новогоднюю подарочную коробку «Удача идет». Графический дизайн вдохновлен узором лотоса и мотивами животных, извлеченными из фресок Дуньхуана, но с измененным дизайном. Упаковка подарочной коробки имеет многослойную поворотную плиту и «поп-ап» структуру. Когда коробка открывается, картина внутри медленно вращается.

Верхний слой поворотного стола украшен узором в виде цветка лотоса, второй слой – циферблатом, показывающим время, третий слой – узором в виде животных, а окружающее пространство украшено декоративными узорами и мотивами, такими как «летающие апсары» и «ожерелье из самоцветов с подвесками» из фресок Дуньхуана. Современная упаковка уделяет внимание новизне и креативности, а также обращает внимание на сочетание традиционных китайских элементов, что стало тенденцией в современном стиле китайских подарочных коробок.

В современном текстильном дизайне использование традиционных настенных рисунков должно не только сохранять национальные культурные особенности самих рисунков, но и не лишаться эстетического представления современного дизайна. Только таким образом дизайнерские работы могут передать богатство и интерес различных культур и удовлетворить эстетические потребности современных людей на духовном уровне.

Список использованных источников:

1. Чанг Ша На. Декоративные мотивы китайского Дуньхуана сквозь века. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2004. 21 – 56с.
2. Гуань Юйгуэй. Декоративные узоры Дуньхуана. Шанхай: Издательство Восточно-Китайского нормального университета, 2010.
3. Оуян Лин. Мотивы лотоса в настенных росписях Дуньхуана. Дуньхуанские исследования, 1981. 124 – 127с.

4. Ши Вэйсян. Исследования по истории Дуньхуана и пещерному искусству Могао. Издательство Образование Ганьсу, 2002. – 236с.

© Ван Юйси, 2022

УДК 77.024.1

РЕТУШЬ И ЦВЕТКОРРЕКЦИЯ В РЕКЛАМНОЙ ФОТОГРАФИИ

Вараксина Л.А., Бесчастнов П.Н.

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

В современном мире господствует культ потребления. Помимо обычных товаров, появился спрос на всевозможные услуги и разнообразные онлайн и офлайн курсы. Однако фокус сместился с агрессивной рекламы на более аккуратную. Сегодня уже пытаются продать не просто какой-то продукт, а ощущения, состояние, образ жизни, которые получит человек, купив тот или иной продукт. Такой подход в рекламе заставляет потенциального потребителя хотеть продукт ради себя, очень большой акцент ставится на том, что, приобретая ту или иную вещь или услугу, человек вкладывается в себя, а значит проявляет заботу о себе.

Существует разнообразные способы рекламы своих товаров или услуг. Почти во всех их них используется фотография. Будь то активное ведение социальных сетей, или рекламирование на других интернет-ресурсах, или размещение рекламы с глянцевого журналах или на рекламных баннерах на улицах города. При помощи фотографии создаётся нужное ощущение, которое появится у потенциального покупателя. Необходимое настроение кадра задумывается изначально, воплощается во время съёмочного процесса (где особое внимание уделяют не только декорациям и моделям, но и подбору фототехники), а доводится до совершенства во время последующей обработки фотографий. Во время обработки фотографий ретушер уделяет особое внимание цветокоррекции и ретуши.

Сначала может показаться, что работа ретушера не так важна, и главное настроения кадра создаётся во время съёмки. Отчасти это правда, так как ретушер не может сделать идеальный глянцевый кадр или фотографии, снятой без профессионального студийного света с плохим реквизитом. Несмотря на это, важно отметить, что даже самый хороший кадр с хорошими декорациями и красивыми моделями, неопытный ретушер может спокойно испортить.

Так зачем же делается цветокоррекция и ретушь у фотографий? Для того, чтобы ответить на этот вопрос нам для начала надо изучить весть

процесс обработки, который происходит с фотографиями после проведения фотосессии.

В первую очередь ретушеру необходимо «проявить» полученные фотографии. Этот термин проявился ещё во времена плёночной фотографии. Тогда плёнку надо было проявить, промыв её в специальных химикатах. Сегодня сам процесс поменялся, но название осталось. Так как не всегда все кадры получаются правильными по экспозиции (количеству света на фотографии), в первую очередь ретушер выравнивает количество света на фотографии. Практически любой кадр даже самый тёмный или самый светлый сегодня можно привести к правильной экспозиции. В этом ретушеру помогает такой инструмент как гистограмма, на которой в виде графика показано количество света на разных участках фотографии. Вторая вещь, на которую обращает внимание ретушер, это баланс белого. Разные источники света имеют разный цвет, поэтому некоторые фотографии могут казаться теплее или холоднее, чем было на самом деле. Опираясь на значения кельвинов, ретушер выставляет нужные значения баланса белого, при которых предмет на фотографии выглядит так же, как в жизни. В результате вышеуказанных манипуляций фотография приобретает правильную экспозицию и «чистый» цвет, и этап «проявки» заканчивается.

Следующий этап называется цветокоррекция. На этом этапе незначительно меняется цвет всего кадра или отдельных элементов на нём, за счёт чего создаётся необходимая атмосфера фотографии. Не на всех кадрах делается цветокоррекция. На классических рекламных плакатах используют чистый цвет без цветокоррекции, что позволяет потенциальному покупателю правильно оценить товар. Однако на рекламных фотографиях, например, духов или в лукбуках часто используют цветокоррекцию для создания нужных ощущений продаваемого товара. Например, тёплые цвета ассоциируются у большинства людей с теплом, уютом, домом, а холодные, наоборот, с отстранённостью, серьёзностью, холодом. Розовые оттенки отсылают зрителя к страсти, любви, тёплым и приятным чувствам. Поэтому, опираясь на общечеловеческое восприятие цветов ретушер, если это необходимо, создаёт на фотографии необходимое ощущение при помощи цветокоррекции. На этом этапе меняется оттенок в тенях, средних и светлых тонах, за счёт этого сохраняются изначальные цвета, но приобретают немного другой оттенок либо на всей фотографии, либо в конкретных цветах.

Завершив цветокоррекцию, ретушер приступает к последнему, самому важному этапу – ретуши. На этом этапе существует большое количество вариаций. Ретушь может ограничиться убиением небольших дефектов или, наоборот, сложным совмещением нескольких фотографий в одну, изменением цвета и дорисовкой различных деталей на фотографии. Алгоритм работы ретушера на этом этапе такой:

1. Усиление контрастности изображения.

2. Компоузинг (совмещение нескольких фотографий в одну), если это необходимо.

3. Чистка при помощи частотного разложения.

4. Выравнивание светотеневого рисунка при помощи техники Dodge&Burn.

5. Исправление рефлексов на фотографии и выравнивание цвета.

6. Работа с деталями, которая включает в себя, в зависимости от ситуации, ретушь макияжа, ретушь зубов, глаз, волос, рисование теней от предметов, бликов, дорисовка необходимых или наоборот, удаление лишних деталей с фотографии.

7. Финальная цветокоррекция, если она необходима.

8. Усиление резкости и наложение шума.

10. Экспорт фотографий в зависимости от задачи.

Рассмотрим чуть ближе некоторые моменты из этого списка. Усиление контрастности изображения происходит при помощи такого инструмента, как кривые. Техника частотного разложения раскладывает изображение на верхние и нижние частоты, что позволяет более глубоко работать с фотографией. Однако этот метод при неправильном использовании может нарушать текстуру объектов в кадре. Поэтому сегодня эту технику используют только для удаления различных дефектов. Для выравнивания светотеневого рисунка в кадре используя технику Dodge&Burn, при применении она не затрагивает текстуры объектов, а работает только с тенями, светлыми и средними тонами, что значительно улучшает качество финального изображения. Коррекция цвета происходит либо за счёт усиления уже существующего цвета, либо за счёт исправления рефлексов, например, удаление красных оттенков с кожи. Ретушь деталей зависит от ситуации и поставленной задачи. В современных графических редакторах существует множество различных инструментов, которые позволяют прийти к одинаковым результатам, вне зависимости от того, каким из них пользоваться.

Исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать вывод, что цветокоррекция и ретушь играют особую роль в создании любой рекламной фотографии. Цветокоррекция позволяет создать нужное настроение в кадре, вызвав именно те ощущения у потенциального покупателя, которые спровоцируют его на покупку товара или услуги. В процессе ретуши создаётся идеальное изображение, на котором предлагаемый товар выглядит настолько хорошо, что вызывает у потенциального покупателя желание в его приобретении.

Цветокоррекция и ретушь являются мощными инструментами в работе с фотоизображениями, их главной целью является доведение заложенной концепции до идеала.

Список использованных источников:

1. Хуанг. Что такое обработка изображений? // Обработка изображений и цифровая фильтрация / Т. Хуанг. – М.: "Мир", 1979. – С. 9–10. – ("Проблемы прикладной физики").
2. Ю. Гурский, И. Гурская, А. Жвалевский. Источники изображений // Компьютерная графика: Photoshop CS3, CorelDRAW X3, Illustrator CS3. – Питер, 2008. – С. 10–11. – (Трюки и эффекты). – ISBN 978-5-91180-761-0.
3. Ф. Биллингсли. Глава 6. Влияние шума аппаратуры цифровой обработки изображений // Обработка изображений и цифровая фильтрация / Т. Хуанг. – М.: "Мир", 1979. – С. 272–305. – ("Проблемы прикладной физики")

© Варакина Л.А., Бесчастнов П.Н., 2022

УДК 687.129

РАЗРАБОТКА ЭСКИЗНОГО РЯДА ЖЕНСКИХ КОМБИНЕЗОНОВ С ЭЛЕМЕНТАМИ ТРАНСФОРМАЦИИ

Василенко Е.А., Копылова М.Д.

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

В настоящее время присутствует спрос на предметы одежды в стиле милитари, в том числе и на комбинезоны. Все они абсолютно разные и часто рассчитаны на разные времена года, что не всегда удобно потребителям с точки зрения эксплуатации.

Существует потребность в комбинезонах, в которых присутствуют элементы трансформации разных деталей, что позволит легко изменить свой образ. Комбинезон является элементом одежды, верхняя часть которого сочетается с брюками или шортами. Он может быть разного силуэта и покроя: как свободным, так и приталенным, с короткими или с длинными рукавами и изготавливаться из самых разных материалов. Главное его преимущество в том, что его могут носить все, вне зависимости от пола и возраста.

Впервые комбинезоны появились в средневековой Европе, и тогда их относили к обычной одежде для актеров, шутов и алхимиков. Позже такую одежду стали носить и дети дворян, ведь комбинезоны очень удобны, не мешают движению.

В конце 19 века Ливай Страусс, основатель Levi's, создал прочный джинсовый костюм, соединив брюки и рубашку в одно целое (рис. 1). Такой комбинезон стал распространенным среди охотников за драгоценными металлами, фермеров, рабочих и механиков.



Рисунок 1 – Джинсовый костюм Ливай Стратуса

С 20 века комбинезон стал частью гардероба не только у мужчин, но и у женщин. Связано это с началом первой мировой войны, когда женщин отправляли в больницы, на поля и фабрики, где нужна практичная и удобная одежда для эффективной работы.

Во время Великой Отечественной войны комбинезоны окончательно укрепились, как обмундирование для большинства солдат. Стали появляться самые разные модели, использовали новые материалы.

В 1919 году итальянский модельер Эрнесто Михаэллес разработал новую модель комбинезона TuTa. Его намерение состояло в том, чтобы создать простую базовую одежду для рабочего класса. Однако интереса к данной модели не было. Понадобилось еще несколько попыток и десятилетий на то, чтобы комбинезон стал действительно популярным и модным [1].

Сегодня комбинезоны очень популярны среди женщин и девушек, с его помощью можно собрать самые различные образы: вечерний, спортивный, деловой, повседневный. Модели достаточно разнообразны благодаря оригинальному крою, особенностям стиля, интересным цветовым вариациям, материалам, декору и отделке (рис. 2).



Рисунок 2 – Модели модных комбинезонов 2022-2023 гг.

Проанализировав цветовые решения на 2022-2023 года выявилось, что черный цвет все так же популярен. По-прежнему лидируют такие цвета, как белый, красный, синий с многообразием оттенков. На весенний сезон 2023 года для комбинезонов специалисты рекомендуют зеленый, бордовый, фиолетовый, малиновый, небесно-голубой, изумрудный оттенки, которые помогут создать прекрасный образ [2].

Силуэт и покрой во многом зависит от рода деятельности и в 2022-2023 годах продолжается мода на удобство и комфорт, поэтому пользуются спросом комбинезоны свободного кроя, но приталенные для придания более женственного образа. Каждая модель создаёт очень элегантный силуэт, удлиняет фигуру и скрывает недостатки.

Для комбинезона с брюками следует выбирать модели со штанинами палаццо, бананы, укороченные брюки, с длинными или три четверти рукавами.

В весенний период бывает прохладно, поэтому присутствует необходимость воротника. Рекомендованы классические воротники, воротник-стойка, воротник-хомутик, рубашечные, меховые воротники [3].

По статистике, женские комбинезоны из денима являются самыми популярными. Такой материал позволяет проектировать изделие, как с рукавами, так и без, с застежкой на пуговицы или тесьму-молнию, с разными моделями брюк, а также не создает дискомфорта при движении (рис. 3а) [4].

Комбинезон из искусственной кожи создает как элегантный, так и дерзкий образ. Это зависит от цветового решения, вида воротников и карманов, модели брюк, формы рукавов (рис. 3б).



Рисунок 3 – Модели комбинезонов из: а) денима; б) искусственной кожи

В тренде удобство, поэтому для более комфортной эксплуатации в комбинезонах 2022-2023 предусмотрены большие карманы, ремешки, манжеты, широкие рукава, различные накидки [5].

В настоящее время популярен стиль милитари, он показывает особенности военного направления в одежде, это прослеживается и в комбинезонах. Для женщин этот стиль немного отступил от строгости мужского военного стиля и выполнен в более женственной и свободной форме [6].

Сейчас очень ценится многофункциональность одежды, комбинезоны как раз могут быть такими. Их можно носить в любое время года, сочетать с разными элементами одежды и аксессуарами. Для увеличения многофункциональности комбинезона можно прибегнуть к различным трансформациям. Съёмные элементы: манжеты, карманы, изменение конфигурации модели, длины отдельных деталей – всё это позволит менять свой образ буквально на ходу. Ниже представлены эскизы разработанной коллекции моделей женского комбинезона с элементами трансформации (рис. 4).



Рисунок 4 – Коллекция моделей женского комбинезона с элементами трансформации

Разработанные модели комбинезонов имеют съемные рукава, баску и штанины. Снимая или сменяя данные детали, получаются абсолютно разные образы. Это помогает решить проблему маленького гардероба и любой из полученных комбинезонов заставит вас чувствовать себя стильно и уверенно.

Список использованных источников:

1. История возникновения комбинезона. [Электронный ресурс] URL: <https://mcmag.ru/istoriya-kombinezona/> (дата обращения: 29.09.2022)

2. Прелестные комбинезоны 2022-2023. [Электронный ресурс] URL: <https://1001sovety.ru/modnye-kombinezony-foto/> (дата обращения: 29.09.2022)

3. Самые модные комбинезоны 2022-2023 года. [Электронный ресурс] URL: <https://ledysoveti.com.ua/modnye-kombinezony-foto/> (дата обращения: 29.09.2022)

4. Какие комбинезоны в моде в сезоне 2022-2023. [Электронный ресурс] URL: <https://dress-mag.com/trend/modnye-kombinezony/> (дата обращения: 29.09.2022)

5. Модные женские комбинезоны 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://beautyworld.com.ua/modnyye-zhenskiye-kombinezony/> (дата обращения: 29.09.2022)

6. Необычный стиль милитари. [Электронный ресурс] URL: <https://1001sovety.ru/stil-militari/> (дата обращения: 29.09.2022)

© **Василенко Е.А., Копылова М.Д., 2022**

УДК 75.052

ЦИФРОВАЯ ГРАФИКА ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

Васильев А.В.

Научный руководитель Горелов М.В.

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

В основе профессии любого современного промышленного художника сегодня лежит корреляция между технологиями и профессиональными навыками. Развитие технологического прогресса и рост количества инструментов не только упрощающих, но и видоизменяющих процесс работы художников на текущий момент полностью видоизменило современное представление о специалисте.

Профессия художника-монументалиста за последние сто лет претерпела множество изменений. Отправной точкой для формирования современного монументального художника послужила историческая

подоплека, а именно формирование нового государственного строя в послереволюционном СССР: «стоит вспомнить эпоху монументальной пропаганды, проводимую в Советском Союзе в 20-ые годы XX столетия по приказу В.И. Ленина. Заказчиком выступала власть, которой требовалось в кратчайшие сроки уже на социокультурном уровне одержать победу над старым строем, а это значило не только лишь разрушить, но и создать взамен новые памятники культуры» [3]. Заказчиком для художников выступало государство, которому активно требовались новые культурные ориентиры, прославляющие общенародные ценности. Именно создаваемый таким крупным заказчиком как централизованная власть спрос и создал потребность в формировании нового направления в декоративно-прикладном искусстве.

В современных реалиях потребность в массовом возведении монументальных произведений отпала. В отсутствии большого спроса на монументальную живопись и скульптуру основными заказчиками для художников стали частные лица или церковь. Создание же реалистических классических монументальных росписей и скульптур сегодня на территории Российской Федерации не носит повсеместный характер.

Упор в современном обществе направлен на цифровизацию медиасреды. Наша культура постепенно входит в новую фазу постинформационного общества, где сознание человека формируется на основе информации, получаемой им из внешних цифровых источников. Маршал Маклюэн разделяет информационно-коммуникативную революцию на следующие этапы: изобретение языка – письменность – книгопечатание – электронные СМИ – компьютер и Интернет. В основе концепции лежит принцип коммуникационной гибридизации, по которому каждый последующий виток развития коммуникации поглощает и переосмысляет содержание предыдущих средств [7]. Тем самым новые общественные образы формируются сегодня посредством инструментов массовой культуры: кино, мультипликация, видеоигры, социальные сети, интернет. Большинство этих образов являются сугубо продуктом цифровой среды и не выходят за ее рамки, а значит и не имеют подлинника, если не брать во внимание технологию NFT. Эти образы существуют только внутри цифрового пространства и созданы его инструментами. Что лишает их объективной материальной ценности и переводит в класс интеллектуальной собственности [2].

Если раньше задачей монументального художника было наполнение экстерьеров и интерьеров произведениями, встраивающимися в городской архитектурный ансамбль, то теперь того требует цифровое пространство, где уже сегодня создаются свои метавселенные. Во многих цифровых проектах используются виртуальные интерпретации монументальных произведений искусства. Такие элементы можно назвать медиаморфами [6]. Они оперируют изобразительными законами монументального искусства,

но позволяют себе выйти за рамки реальности, благодаря современным возможностям VFX технологий. Важно понимать, что современный цифровой художник также является и дизайнером, который умеет работать в команде над четко поставленными задачами. В таком ключе цифровое произведение искусства становится частью производственного цикла продукта или же включается в его финальную версию. Такого рода разработками занимаются концепт-художники по окружению и персонажам: «Мы создали эти фрески в Форте Тарсис, чтобы познакомить с историческим бэкграундом мира без кинематографических вставок. Мы вдохновлялись египетскими иероглифами. Некоторые фрески показывают, что, несмотря на свою долгую историю, джавелины не сильно изменились. А на других показаны такие исторические события, как битвы против расы урготов» [5]. В их задачу входит разработка и интеграция художественного стиля и визуального языка в структуру проекта. Современный художник-монументалист также должен уметь решать поставленные задачи не только в реальности, но и в цифровом пространстве, чтобы быть востребованным в профессиональной среде.

Опираясь на Государственную программу Российской Федерации «Стратегическое направление в области цифровой трансформации науки и высшего образования» [1] совместно с кафедрой Рисунка и живописи РГУ им. А.Н. Косыгина был разработан авторский курс, легший в основу программы по цифровому рисунку для художников-монументалистов. Целью данного курса является совмещение современных цифровых инструментов с практическими занятиями по рисунку. Весь курс также сопровождается лекционными материалами, на основе которых студенты выполняют домашние задания, связанные с пониманием основ перспективы, светотени, цвета и текстурирования.

В основу курса и программы легла идея о том, что современный специалист должен быть готов к работе в любой среде, будь это роспись собора или создание фресок вымышленного города для анимационного фильма. Поэтому необходимо с самого начала вводить в курс обучения предметы, охватывающие современный инструментарий цифрового художника. Главными целями курса являются формирование навыков в области цифрового 2d искусства при использовании приемов академической изобразительной школы и их применение в дальнейшей профессиональной деятельности; изучение техник и технологических особенностей графических редакторов применительно к области цифрового изобразительного искусства; формирование технологического применения современного цифрового инструментария в области академического рисунка и живописи; изучение области применения современных направлений в цифровом изобразительном искусстве.

Программа делится на два раздела: «Технико-технологические особенности работы в цифровом пространстве» и «Практическое

применение цифровых технологий в рисунке и живописи». Это обусловлено тем, что умение работать в цифровой среде и умение рисовать (создавать изображение на плоскости) – это два разных знания, оба, безусловно, несут в первую очередь технический характер, но отличаются по объекту знания [9]. Оба фактора независимы друг от друга и развиваются параллельно. Следовательно, упущение из внимания одного из них приведет обучающегося в дальнейшем к неспособности работы конкурентной профессиональной среде [8]. Поэтому необходима как пропедевтическая подготовка в рамках изучения инструментов работы, так и практические занятия для закрепления теории.

В состав первого раздела входят четыре базовых темы, которые можно в свою очередь скомпоновать по двум направлениям: первое – изучение функционала растрового редактора и его настройка для работы. Здесь стоит сделать небольшое отступление и отметить, что на сегодняшний момент существует множество различных растровых редакторов, предоставляющих широкий выбор инструментария художнику. Например, SAI Paint Tool, Corel Painter или же Procreate для iPad. Но самым распространенным, конечно, является Photoshop от компании Adobe. В силу своей многофункциональности и распространенности Photoshop стал профессиональным стандартом у цифровых 2d художников. Практически все современные растровые редакторы в своих инструментах и функциях так или иначе дублируют Photoshop, что делает редактор идеальным инструментом для подготовки молодых специалистов на базовом уровне.

Первые две темы в ходе курса знакомят студента с особенностями цифрового рынка иллюстрации и концепт-арта. В первой лекции по теме «Цифровое изобразительное искусство: Базовые функции растровых редакторов для 2d художников» идет обзор основ цифровой 2d графики, рассматриваются аналогии и примеры работ современных художников и вычленяются соответствующие им задачи на предпроектном уровне. В качестве аудиторного задания дается изучение разделов Photoshop, создание цифровых кистей и назначение горячих клавиш. После проводится устная дискуссия, посвященная обсуждению особенностей и специфики цифровой 2d графики. К первому занятию домашним упражнением являются «Тональные растяжки» для тренировки моторики студентов и наработки практических навыков (рис. 1).



Рисунок 1 – Тональные растяжки

Вторая тема «Основные инструменты растрового редактора, используемые в создании 2d графики» продолжает знакомить студента с рабочей средой. Проходит более детальный обзор специфики работы

инструментов растрового редактора. Обучающиеся настраивают свое личное рабочее пространство. Проводится краткий анализ процессов создания современных произведений цифрового 2d искусства и соответствующих им категорий инструментов. В качестве самостоятельной работы студенты выполняют рисунок шара (рис. 2). Такие сравнительно простые задания нужны для того, чтобы студент смог быстрее адаптироваться в новой для него среде. На базе этих заданий идет наработка моторики и мышечной памяти. Так как работа на графическом планшете отличается от работы за мольбертом. Также на примере шара студенты учатся работать с светотеневой моделировкой на экране, где яркость изображения отличается от привычного карандаша или красок [4].

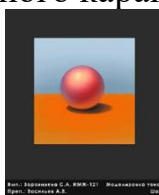


Рисунок 2 – Рисунок шара

Третья и четвертая темы первого раздела также затрагивают теоретический материал, закрепляемый студентами в практических самостоятельных работах. Лекция «Общие законы физики и оптики для работы с 2d графикой» содержит разбор основных принципов оптики, важных при работе 2d художника по воображению, а также изучение основ перспективы, света и цвета на практических заданиях и примерах. В процессе работы над темой важно закрепить понимание студента, как работать с натуры, по фотореференсу и по представлению. Эта задача на данном этапе обучения носит исключительно пропедевтический характер и нацелена на систематизацию знаний по работе с информацией в цифровом пространстве. После изучения базовых законов света и цвета, а также линейной перспективы проводится последняя лекция в разделе, посвященная изучению свойств материалов и текстур. Данная тема является наиболее сложной для восприятия неподготовленным студентом, так как затрагивает темы, которые обычно не изучаются на академических дисциплинах, таких как рисунок и живопись. Главной задачей является изучение характеристик, влияющих на визуальные особенности изображения того или иного объекта. По итогу лекции студенты на базе самостоятельной работы с шаром выполняют задание на изображение различных типов текстур (рис. 3). При дальнейшем профессиональном росте художнику-монументалисту важно понимать свойства материалов и принципы их изображения в работе.



Рисунок 3 – Рендер материалов

Второй раздел «Практическое применение цифровых технологий в рисунке и живописи» нацелен на аудиторное закрепление полученных знаний и включает в себя два задания: «Цифровой рисунок гипсового натюрморта из геометрических тел» и «Цифровой рисунок гипсового слепка античной головы». Оба задания выполняются в черно-белом варианте и тренируют у студента работу с композицией, построением, тональным решением и передачей фактуры материала.

Аудиторный формат практического задания позволяет группе работать с натурной постановкой, а не с фотоматериалами, что значительно лучше развивает пространственное мышление, столь необходимое при создании монументальных произведений. В процессе работы с натюрмортом студенты изучают основные этапы изображения многосоставной пространственной среды. Суть задания: построение многосоставной композиции, расстановка объемов и ритмов в пространстве и изображение этой системы в двухмерной цифровой плоскости. Исследование структуры объемов и их композиционного взаимоотношения, тональное решение изображения, прорисовка деталей объектов, а также сохранение целостной композиции листа (рис. 4). Конечно, все это есть и в базовой программе обучению академическому рисунку, но в данном случае ставится задача не просто нарисовать натюрморт, а использовать все инструменты графического редактора для увеличения скорости рендера.

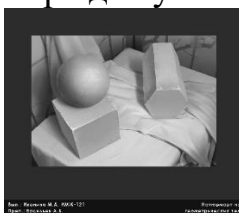


Рисунок 4 – Гипсовый натюрморт из геометрических тел

Последняя тема в курсе – это изображение гипсового античного слепка. Вопреки распространенному мнению среди непрофессиональных художников, работа с гипсовыми слепками не является анахронизмом академической школы. Практика изображения копий античных и итальянских образцов распространена и среди цифровых художников. В первую очередь это является отличным упражнением на тон и форму. Благодаря материалу гипса, имитирующему поверхность камня с небольшим подповерхностным рассеиванием и активным рефлексом, учебный рисунок или же стадик (от англ. study – учиться) развивает у художника умение изображать мельчайшие полутона и правильно рендерить форму посредством тона (рис. 5). Также изображение столь сложной структуры как человеческая голова подготавливает студентов к правильному ведению работы этап за этапом. Проводится анализ пластической формы головы, ее характерных особенностей (объем, ракурс, положение оси головы и шеи по отношению друг к другу), пространственное расположение в плоскости изображения. Суть задания:

изучить положение головы в пространстве, ее пропорции, выбранный ракурс, выполнить пластическое и тональное решение за счет лепки формы по плоскостям, с разбором деталей, подчиняющихся крупным массам.

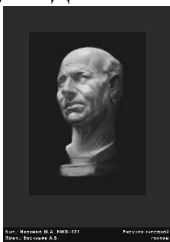


Рисунок 5 – Гипсовый слепок античной головы

Данный курс был внедрен в направление подготовки 54.05.02 «Живопись», по специализации «Художник живописец (монументальная живопись)» в виде дисциплины «Цифровой рисунок» для группы ИМЖ-121 в период 2021-2022 учебного года. Главной проблемой при реализации программы стало техническое оснащение компьютерных классов, не рассчитанных на работу с 2d графикой при натурном рисовании. Несмотря на это, в ходе освоения рабочей программы студенты смогли представить качественный результат, свидетельствующий об усвоении ими основ цифровой графики. Результатом работы за семестр стала выставка студентов на кафедре «Рисунка и живописи».

Список использованных источников:

1. Правительство Российской Федерации, Распоряжение от 21 декабря 2021 г. № 3759-р «Стратегическое направление в области цифровой трансформации науки и высшего образования» [Электронный ресурс]. – URL:

<http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202112070025?index=5&rangeSize=1> (дата обращения 15.09.2022)

2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть – М.: Добросвет –2000 г. – 387 с.,

3. Васильев А.В. Использование формальных методов анализа изобразительного искусства применительно к цифровой живописи и графике / А.В. Васильев, М.В. Горелов // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология: Сборник статей по материалам XLVIII международной научно-практической конференции, Москва, 13 мая 2021 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Международный центр науки и образования", 2021. – С. 5-27.

4. Гнездилова, Н. А. Компьютерная графика: учебно-методическое пособие / Н. А. Гнездилова, О. Б. Гладких. – Елец.: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2008. – 173 с.

5. Дерек Уоттс. Мир игры Anthem. Артбук / Дерек Уоттс, Стив Клит, Кен Фейрклаф и др.; пер. с англ. Светланы Касковой. – М.: Издательство АСТ, – 2020. – 208 с.

6. Лаврентьев А.Н., Жердев Е.В., Кулешов В.В., Мясникова Л.Г., Сазиков А.В., Бирюков В.Е., Покровская Л.В., Левина О.Ю. ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА: учеб. пособие /А.Н. Лаврентьев, Е.В. Жердев, В.В. Кулешов и др. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. – 280 с.: ил.

7. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, – 2018 г., – 464 с.

8. Монетов, В. М. Выразительные возможности компьютерных технологий в творчестве художника экранных искусств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Виктор Мартынович Монетов. – М., ВГИК, – 2005. – 181 с.

9. Новиков А.М. Постиндустриальное образование. – М.: Издательство «Эгвес», – 2008. – 136 с.

© Васильев А.В., 2022

УДК 7.04.017

ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА «ЦВЕТНОЙ СЛУХ» В ПРОЦЕССЕ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ

Вахрамеева Е.К., Шамшина Л.М.

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

Психологический феномен «цветной слух» является одним из видов Синестезии. Синестезия – это одновременная работа нескольких органов чувств, с помощью которых восприятие действительности приобретает нетипичную форму для человека. Цветной слух – это восприятие звука с помощью связи зрения и слуха. Человек слышит звуки и при этом возникают зрительные образы. Поскольку с изучения явления «цветного слуха» началось изучение феномена синестезии в целом, интересно заглянуть в историю этого вопроса. Сложный, неоднозначный характер цветозвукового синтеза, экзотичность, прихотливость возникающих синестетических образов, недоступность для прямого логического объяснения привлекали к нему самых разных исследователей. В наше время развитием цветного слуха занимается Дэвид Бердж, вот что он говорит о важности цветного слуха: «Цветной слух – это определенная часть звукового спектра, как яркий дисплей с различными цветами танцующими внутри музыкальной структуры различными способами, чтобы сформировать аккорды и тональности» [1].

Одним из представителей, которые обладают цветным слухом, является современный художник и музыкант Дмитрий Фадеевич Матковский. В ходе анализа выяснилось, что художник воспринимает

музыку как 3D-слои, чаще всего бывает, как прозрачные 2D. Он видит просвечивающиеся друг через друга окружности, которые могут двигаться в разных направлениях, их освещает свет, образуя поверх дополнительные круги, объекты постепенно сужаются и преобразуются в линию [2].

На основе творчества Дмитрия Матковского возможна разработка коллекции женской одежды на сезон весна-лето, потому что его приемы можно сопоставить с приемами, используемыми в моде. Описание восприятия звука Матковского представляет собой муарный узор. Так же в ходе исследования выяснилось, что изображение спирали тоже подходит под описание. Эти объекты будут использованы в качестве принта и формообразующих элементов.

Для осуществления проектирования коллекции были изучены креативные технологии в создании одежды и аксессуаров. На сегодняшний момент они разнообразны. Были выделены несколько технологий, подходящие под концепцию коллекции женской одежды, отражающие феномен «цветной слух». Информация представлена на схеме (рис. 1).

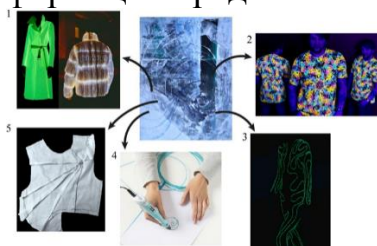


Рисунок 1 – Креативные технологии: 1. Флуоресцентные и люминесцентные красители, люминофор в составе ткани. 2. Флуоресцентная печать. 3. Использование светодиодной ленты. 4. 3D-печать с помощью ручки. 5. «Винтовой крой».

Неоновые цвета на сегодняшний момент возвращаются в моду. Дизайнеры используют флуоресцентные и люминесцентные краски, светящиеся в темноте ленты-светодиоды, добавляют люминофор в состав ткани, печатают принты неоновыми красителями. Люди, живущие в больших городах, не представляют уже свою жизнь без света и цвета. В темные времена суток нам комфортно находится при свете. Цвет может воздействовать на человека. Разный цвет по-разному влияет на человека. Ученые из Амстердамского университета утверждают, что зелёный цвет поддерживает хорошее настроение внутри вас и вашего окружения. «Приятность зелёного цвета проистекает из его родства с природой, которое вызывает чувство покоя и удовлетворенности», – говорит Леатрис Айземан, исполнительный директор Института Цвета Pantone [7].

Бренд одежды Akris в коллекции весна-лето 2021 года представил полностью светящиеся вещи. Дизайнер бренда Альберт Кримлер использовал ткани, состоящие из хлопка и шелка с добавлением люминофора. С помощью этого вещества полотно заряжается от дневного света и отдает его в темноте, получается яркое цветное свечение. Недавно

была разработана куртка – переосмысление куртки Мая, созданная из оптического волокна Франческо Рагацци, основателя Palm Angels. «Для меня метафорически это означало пролить свет на будущее, буквально поставить его в центр внимания» – говорит о разработке дизайнер [8].

В коллекции Dior сезона осень-зима 2022-2023 годов демонстрируется, как еще на сегодняшний момент можно вписать свет и цвет в костюм. Мария Грация Кьюри, креативный директор Dior, говорила о метавселенной: «Мне это неинтересно, – ответила она. – В данный момент важнее говорить о человечестве. Я предпочитаю проводить время с реальными людьми» [5], но несмотря на то, что человек не интересуется современными технологиями, они влияют на дизайн костюма, наступает эра цифровой моды. Мария Грация Кьюри представила черный комбинезон, украшенный светодиодной лентой по всей поверхности, выложив с помощью нее абстрактный симметричный узор. Яркий цвет и свет является в данном случае формообразующим элементом костюма. И благодаря этому человек сможет почувствовать себя комфортно в темноте, кроме этого, подчеркивается фигура, создается его присутствие, тем самым как бы говоря о том, что он находится здесь, что он существует.

Российская компания Fluor.Space занимается печатью с помощью флуоресцентных красок. Флуофор, из которого они состоят, имеет способность, как и люминофор накапливать свет, который виден при освещении УФ-лучами. Компания специализируется на товарах от домашнего декора до декораций мирового уровня. Даже основные направления в принте, которые будут популярны в 2023-2024 годах, связаны с современными технологиями: геометрические рисунки с визуальным эффектом, который достигается с помощью минималистичных форм, пейзажи из метавселенной, мраморные волны и муаровые принты, виртуальные цвета, градиентные ткани с эффектом цифрового амбре, цвета и текстуры изменённой реальности [9, 11].

Сегодня свет и цвет активно используются компаниями в создании текстиля и одежды. По-нашему мнению, как никогда свет и цвет в тандеме необходим людям. Они могут оказывать поддерживающий и оздоровительный эффект, поднимая настроение.

3D-печать в последние несколько лет находится на пике популярности. Существует два способа изготовления: с помощью 3D-принтера и 3D-ручки. Мы рассматриваем второй способ печати. Используя его, не нужно создавать заранее 3D-модель в специальной программе, а также это дешевле и быстрее по времени. Наиболее распространены «горячие» 3D-ручки. В качестве чернил 3D-ручка использует синтетические или природные полимеры, которые под воздействием температуры превращаются в пластичные нити. Чаще всего в качестве материала используется пластик ABS и PLA. Пластик ABS отличается прочностью и долговечностью, может применяться для склеивания пластмассовых

деталей. Пластик PLA изготавливается из растительного сырья, он пластичен и отлично подходит для создания гибких конструкций, но может быть хрупким. Температура плавления у PLA ниже, чем у ABS. Пластик PLA экологичен. Так же существует PLA, который светится в темноте и заряжается от дневного света, время его зарядки около пяти минут. Цветовая палитра ABS и PLA разнообразная, а цвета палитры насыщенные и яркие. Благодаря этой технологии можно создать любые небольшие объекты в короткий срок и в любых условиях, потому что ручку легко переносить в отличие от дорогой и долгой печати на громоздком 3D-принтере [10].

Такая технология конструирования как «винтовой крой» дизайнера Шинго Сато изучается по всему миру. Японский дизайнер проводит мастер-классы во многих странах. Его крой используют как европейские бренды, так и российские дизайнеры. К примеру, в 2019 году Мария Кузнецова в своей коллекции «Love letter» использовала технологию в конструировании рукава. В коллекции одежды «Holiday» 2020-2021 годов бренд Diesel создал джинсы. Платье с зигзагообразными вставками из шелка сделано по принципу винтового кроя у Giorgio Armani весна-лето 2022 года. Еще одни джинсы были представлены в коллекции Trussardi весна-лето 2023 года. Мы привыкли к плоским конструкциям одежды, а с помощью винтового кроя возможно создание любого объемного объекта, в том числе принцип спирали (раскручивание из центра), которое планируется использовать в проекте.

Цифровой, несуществующий мир оказывает воздействие на моду, создаются виртуальные дома мод, разрабатываются диджитал-коллекции одежды. Дизайнеры берут какие-то объекты из виртуального и приносят в наш мир, и наоборот наш мир тоже может влиять на виртуальный. К примеру, сегодня на подиумах мы видим, что обувь и одежда приобретает большие объемы и в игре «Kingdom Hearts» есть персонажи в огромной обуви, а в мультсериале «Gravity Falls» есть персонаж Мейбл, которая ходит в свитере оверсайз.

Сегодня есть возможность использовать человеческие сверхспособности или необычные особенности. Возникают новые связи между разными мирами, которые ведут к созданию нового продукта. Человек, воспринимающий звуки по-другому, в отличие от остальных, имеет много возможностей донести это восприятие реальности через творчество и новые технологии. Слушая звуки, возникает связь между человеком и внешним миром, появляются цветные зрительные образы, и они неосознанно или сознательно воплощаются в творчестве. У Дмитрия Матковского, творчество которого мы проанализировали, прослеживается во многих работах спираль. Удалось найти похожую спираль в виртуальном мире – игре «Luxuria superbia».

За последние несколько лет прогресс стремительно растёт и касается всех областей и сфер жизни человека, в том числе и моды. На сегодняшний момент, то, что казалось раньше невыполнимо или выполнимо частично, теперь может быть реализовано полностью. С помощью различных технологий создаются уникальные одежда и аксессуары, которые ранее были недоступны. Появилась потребность в развитии технологичной одежды в связи с развитием науки в целом [12].

Список использованных источников:

1. Ануфриева, М. И. Психологические основы проявления цветного слуха / М. И. Ануфриева, И. Н. Хазеева // Педагогический опыт: теория, методика, практика. – 2015. – № 4(5). – С. 368-371.

2. Сидоров-Дорсо А.В., Шон Эндрю Дэй (Sean Andrew Day, Ph.D). Синестезия: мнения и перспективы– М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2019. – 277 с.

3. Милеева, М. Н. Синестезия и особенности ее проявления / М. Н. Милеева, Т. Ю. Дудкова // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – 2009. – № 4. – С. 294-300.

4. Vogue Runway [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.com/fashion-shows> (дата обращения 09.10.2022).

5. 5 фактов о коллекции Dior осень-зима 2022 | Vogue Russia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.ru/fashion/5-faktov-o-kollekcii-dior-osen-zima-2022?image=621f16e472a3592de5a90ac0> (дата обращения 09.10.2022).

6. Directory [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://hypebeast.com/brands> (дата обращения 09.10.2022).

7. Маринич, Д. С. Влияние цвета в одежде на эмоциональные и социальные запросы потребителей / Д. С. Маринич // Форум молодых ученых. – 2020. – № 12(52). – С. 362-369.

8. Телеграм-канал «Шмот» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/zashmot> (дата обращения 12.10.2022).

9. Бунькова, Т. О. «Светящиеся» материалы в современной одежде / Т. О. Бунькова, Т. В. Автюхова // Инновации и современные технологии в индустрии моды: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирск, 19 мая 2021 года. – Саратов: Общество с ограниченной ответственностью "Амирит", 2021. – С. 190-193.

10. Как выбрать 3D-ручку: реальная фантастика для взрослых и детей? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://club.dns-shop.ru/blog/t-278-ruchki-3d/16032-kak-vyibrat-3d-ruchku-realnaya-fantastika-dlya-vzroslyih-i-detei/?ysclid=195whivy2750442382&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (дата обращения 09.10.2022).

11. Основные направления AW 23\24. Тренд-зона выставки ИНТЕРТКАНЬ 2022. Осень [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://solstudio.ru/blog/osnovnye-napravleniya-aw2324-trend-zona-vystavki-intertkan-2022-osen/> (дата обращения 15.10.2022).

12. Шамшина, Л. М. Особенности проектирования одежды в направлении wearable technology / Л. М. Шамшина, М. И. Привен // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. – 2016. – № 2-1(8). – С. 56-63.

© Вахрамеева Е.К., Шамшина Л.М., 2022

УДК 687.03

ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ

Верховская А.С.

Научный руководитель Манцевич А.Ю.

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

В современном мире влияние и значимость инновационных технологий приобретает все большее значение. Ежегодно появляются новые программные продукты и технологические концепции, применяемые в создании и реализации дизайнерских продуктов. Данный подход с использованием цифровых технологий не исключает классических способов проектирования творческих проектов, а наоборот, совершенствует, делая их более креативными и неординарными. В процессе создания и воплощении идеи дизайнер пытается передать неповторимость своего изделия. Таким образом, способность применять цифровые технологии при проектировании одежды и аксессуаров открывает большой простор для реализации самых смелых, необычных авторских задумок.

Дипломной работой по окончании бакалавриата по специальности «Конструирование изделий легкой промышленности» была разработана коллекция женской одежды под названием «Город звезд». Она состоит из пяти образов, включает различный ассортимент: платья, жакеты, блузку, юбку и брюки. Перед этапом эскизного проекта был проведен анализ последних модных тенденций, на базе которого выбраны дизайнерские, конструкторские и технологические принципы проектирования изделий.

В ходе анализа модных тенденций стало ясно, что трендом последних коллекций именитых модельеров является применение печати авторских принтов на ткани, а также использование 3Д печати для изготовления аксессуаров.

Основой для конструктивных и силуэтных решений послужил источник вдохновения коллекции – архитектурные линии большого города. Цветовая гамма состоит из черного, белого и красного цветов. При

изготовлении использованы материалы из искусственных и синтетических волокон: костюмная ткань из вискозы, тафта, шифон, а также искусственная кожа. На рис. 1 представлен художественный эскиз коллекции «Город звезд».



Рисунок 1 – Художественный эскиз коллекции

Сегодня для создания одежды с принтом собственного авторства применяется большое количество методов: шелкография, флексография, вышивка, сублимационная и прямая печать. При разработке коллекции была применена технология сублимационной печати, так как использовался синтетический материал. Принты для печати были разработаны в графическом редакторе «Иллюстратор».

Технология сублимационной печати состоит в переносе рисунка с сублимационной бумаги на ткань под воздействием высокой температуры и давления. При этом краситель не только остается на поверхности ткани, но и проникает вглубь волокна, что позволяет рисунку выглядеть более четким и ярким, а также устойчивым к любым воздействиям. Для изготовления принтов сублимационной печатью, необходимо использовать ткань с содержанием синтетических волокон, либо использовать двуслойную ткань. Это позволяет краситель более прочно закрепить на ткани [1].

В качестве оборудования в работе были использованы: принтер для сублимационной печати Mimaki, термопресс, а также чернила, бумага и термоскотч. На рис. 2 представлен процесс нанесения сублимационной печати.



Рисунок 2 – Процесс нанесения печати

К одному из комплектов в коллекции мною был придуман эскиз 3Д корсета, изначально разработанный в программе для 3Д моделирования Autodesk Fusion 360 с последующим рендерингом изделия, то есть процессом создания финального изображения на основе трехмерных данных. Этот этап дает возможность выполнить подбор цвета и материал для будущего изделия композицию в виде изображения для дальнейшей презентации. Эскиз представлен на рис. 3.



Рисунок 3 – Эскиз 3Д корсета в программе Autodesk Fusion 360

В начале работы была произведена визуализация эскиза будущего аксессуара, разработан макет корсета из бумаги, сканирование индивидуальной фигуры (в данном случае женского манекена 42 размера). Наиболее подходящим оказался метод объемного сканирования фигуры с помощью бодисканера, расположенного в инженеринговом центре РГУ им. А.Н.Косыгина Artec Eva [2].

При выборе технологии цифровой 3Д печати были проанализированы несколько методик аддитивного производства. Любые существующие 3Д-принтеры работают с помощью послойного формирования модели, поэтому процесс печати бывает достаточно долгим. По итогу была выбрана технология FDM (Fused Deposition Modeling) – изделие формируется послойно из расплавленной пластиковой нити. Данная технология является самой массово используемой в мире и наиболее выгодной с точки зрения стоимости расходного материала. В ней используется известный в промышленности синтетический полимер акрилонитрилбутадиенстирол (АБС). В результате печати были получены 6 отдельных частей будущего корсета, которые следовало соединить между собой, для чего в дальнейшем была использована 3D-ручка. С ее помощью напечатанные на принтере объекты крепятся и сплавляются между собой. Таким образом была получена плоская форма изделия. Чтобы придать ей объем, корсет изготавливался на манекене при помощи нагревания пластика феном. После этого изделие было крашено аэрозольными акриловыми красками черного и белого цветов, затем покрыто акриловым лаком [3].

Изделие создано с целью проведения эффектных фотосъемок лукбуков, а также для демонстрации на модных показах.

Инновационные дизайнерские концепции в индустрии моды, как правило, предполагают владение и понимание автором основных принципов работы с аддитивными технологиями. В данной коллекции представлены красота и функциональность использования современных инновационных технологий при создании и проектировании изделий легкой промышленности.

Было рассмотрено и изучено несколько способов сканирования, для моделирования и идеальной посадки корсета, изучены технологии 3Д печати, а также методы нанесения сублимационной печати на ткань. Фото готовой коллекции представлено на рис. 4.



Рисунок 4 – Коллекция «Город звезд»

В данной статье рассматривается актуальная на сегодня тенденция: объединение сфер инновационных технологий и дизайна костюма: симбиоз тканевых материалов и пластика. Данная коллекция была представлена на Московской Неделе Моды, а также в Омске на выставке, организованной кафедрой графического дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина «Латиница и Кириллица».

Список использованных источников:

1. Жукова А.А., Коробцева Н.А., Кузьмин А.Г. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОГО КРОЯ И ПРИНТОВ ПОСРЕДСТВОМ ПРИМЕНЕНИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ // В сборнике: ДИСК-2021. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века". Москва, 2021. С. 95-98.

2. Кузьмин А.Г., Кудринский С.В., Тюрин И.Н. МЕТОДИКА 3Д-СКАНИРОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ СРЕДНЕГО И БОЛЬШОГО РАЗМЕРА С ПОМОЩЬЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СКАНЕРА ARTES EVA // В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2020". Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века". Москва, 2020. С. 209-211.

3. Кузьмин А.Г., Фирсов А.В. МЕТОДИКА ЦИФРОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ АКСЕССУАРОВ С ПРИМЕНЕНИЕМ ПОСЛОЙНОЙ 3Д-ПЕЧАТИ // В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. Москва, 2019. С. 159-161.

© Верховская А.С., 2022

УДК 7.05

ПОИСК РЕШЕНИЯ И ПРИМЕНЕНИЯ В КОСТЮМЕ ПРИНТОВ НА ОСНОВЕ ГРАФИКИ НАТЮРМОРТА

Винникова А.В., Власова Ю.С.

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

Эволюция – это прогрессивное изменение, часто медленное и всегда постепенное. Мода эволюционирует каждый день – появляются различные тренды, новинки одежды, которые обсуждает весь мир. Она напрямую связана с изменениями, поэтому чтобы быть успешным в данной индустрии, необходимо постоянно оперировать свежими идеями, изобретать некоторые вещи заново, но уже с учётом актуальности [1].

Одежда – это зеркало мыслей и чувств. Она в значительно большей степени отражает наш внутренний мир, чем может показаться [2]. Творческие решения молодых дизайнеров – это основная идея преобразования мира. Изменение базового чертежа изделия, проектирование модельной конструкции – это непрекращающийся творческий процесс, который меняет не только взгляд на обычные предметы гардероба, но и на мир в целом. Приёмы конструирования неизменны, а новые подходы к созданию одежды появляются каждый сезон. Фэшн-дизайнер постоянно находится в поиске новых идей и подходов к созданию одежды. Источником вдохновения для создания новой коллекции могут стать пережитые впечатления, предметы и явления мировой культуры, исторические события, элементы окружающего мира, новые технологии и экологические проблемы. Часто дизайнеры обращаются к стилям и находкам прошлых эпох, переосмысливают их с точки зрения современности и дают им второй шанс. Дизайн одежды – увлекательная сфера деятельности, каждый дизайнер, художник, модельер вносит что-то новое, свой небольшой или же весомый вклад в развитие данной индустрии.

Одним из наиболее интересных методов в создании одежды является сведение творческого источника к графическому знаку. За основу берется любой предмет или разнообразный ряд объектов. В нашем случае источником вдохновения послужил осенний натюрморт. После карандашной зарисовки натюрморта была выполнена его черно-белая графика для стилизации элементов композиции. В графическом решении были добавлены структурные линии в часть объектов, другие же были обобщены, некоторые дополнены орнаментальными мотивами. Такие решения при выполнении графического варианта натюрморта придали ему оригинальность, самобытность. Проработка фактур особо выразительна, взгляд останавливается на ней, следуя за переплетением лент. В

графическом варианте были определены наиболее интересные области, где переход от реальных объектов к их стилизованным орнаментированным аналогам особенно выразителен. Для усиления стилизации изображения и максимального упрощения поисков, природные мотивы поэтапно приводятся от реалистичной зарисовки к графическому знаку, вписанному в прямоугольники (рис. 1) [3]. Важно сохранить узнаваемость природных мотивов. Таким образом был получен ряд выразительных графических мотивов, которые послужат основой для будущих принтов (рис. 1) [4].

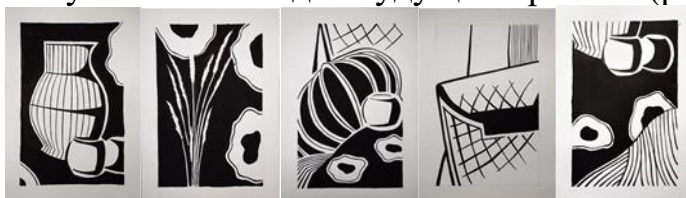


Рисунок 1 – Монорапортные орнаментальные композиции в черно-белой графике

Получившиеся условные орнаментальные композиции благодаря прямоугольной форме легко вписываются в прямоугольные детали края швейного изделия, в данном случае, пальто (рис. 2). При расположении принта на деталях края важно пропорциональное соответствие соотношения ширины и высоты композиции, во избежание визуальных искажений сложившейся композиции.



Рисунок 2 – Применение разработанных принтов в эскизах одежды

Получившиеся принты могут применяться как по отдельности, так и попарно. При этом могут быть совмещены в одном изделии два принта, являющиеся продолжением один другого. При таких вариантах букет на вышерасположенном принте может располагаться непосредственно над принтом с кувшином. Принт с тыквой может дополняться принтом с расположенным за ней плетеным корабом. Совмещение двух или более принтов в изделии может происходить как по границам деталей, так и с некоторым расстоянием между ними, придавая декоративность решению, помогая рассмотреть каждое изображение в отдельности, как бы окаймляя его фоном, подобно рамке. Также возможен и более авангардный вариант расположения принтов, при котором совмещение изображений на них происходит в случайном порядке. Так, кувшин может оказаться выше букета, или же букет может быть расположен сверху вниз. Подобные решения хороши для молодежной одежды, особенно дополненные яркими сочетаниями цветов.

Контрастное решение принта привлекает внимание к заполненным им областям – карману и кокетке. Именно крупный карман из-за своего размера является главным акцентом в изделии. Кокетка гармонично дополняет его. Все остальные части и элементы композиции изделия подчиняются этим главным. Модели пальто с применением таких принтов выглядят современно, оригинально. Унификация элементов изделия позволяет расширить модельный ряд, основываясь на одной базовой конструкции, сохраняя форму основных деталей кроя, делая такие модели более выгодными при производстве.

Список использованных источников:

1. https://studref.com/638076/kulturologiya/dizayn_metody_proektirovaniya_kostyuma#638
2. Колташова Л.Ю., Власова Ю.С. Эпатаж и мода – способ поиска новых дизайнерских решений. В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды, «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Москва, 2022. С. 96-103
3. Власова Ю.С. Исследование художественных форм в плоскостных и объемно-пространственных объектах. В сборнике: Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ - 2015). сборник материалов международной научно-технической конференции. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2015. С. 91-93.
4. Колташова Л.Е., Власова Ю.С. Создание орнаментов с использованием антропоморфных мотивов в графическом редакторе «Adobe photoshop CS3». В сборнике: Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016). сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей. 2016. С. 75-76.

© Винникова А.В., Власова Ю.С., 2022

ГРОТЕСК В ТВОРЧЕСТВЕ ОТТО ДИКСА

Власова К.А.

Научный руководитель Варакина Г.В.

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

Статья посвящена творчеству одного из интереснейших художников XX века Отто Диксу. В частности, нами рассмотрена проблема гротеска. Цель исследования заключалась в анализе гротеска в творчестве Отто Дикса и определении первопричин обращения художника к этому художественному приему. В основе исследования лежит следующая гипотеза: появление гротеска в творчестве О. Дикса обусловлено его судьбой и событиями жизни; в этом случае гротеск можно рассматривать как рефлексию на внешние события. В исследовании мы использовали следующие методы: описание, историческая реконструкция, формальный анализ, сравнение.

Творчество Отто Дикса условно можно разделить на несколько периодов: довоенный, военный и послевоенный. В послевоенном периоде доминирует тема человека и города, в которой ярко раскрывается проблема катастрофы личности. Сама проблематика определяет лицо стиля послевоенного периода, как гротескного.

Обратимся к краткому обзору раннего творчества живописца, в котором еще не прослеживается гротеск. Немецкий художник Отто Дикс родился в 1881 г. в городе Гера в Тюрингии в семье рабочего литейного завода. Он заканчивает дрезденскую Школу художественного мастерства и Академию художеств. В 1912 году Дикс отправляется путешествовать по Австралии и Италии, где вдохновляется полотнами знаменитых художников XV в. Ранние работы О. Дикса написаны под сильным впечатлением от картин старых мастеров и творчества В. Ван Гога. В работах нидерландского художника-постимпрессиониста О. Дикса привлекает эмоциональное звучание цвета, напряженный взгляд, искажающий действительность. Ранние работы художника тяготеют к таким направлениям, как импрессионизм и экспрессионизм, что можно проследить на примере картины «Бандамм (Железная дорога)» 1911 г. [1]. Написанный в 1912 г. О. Диксом «Автопортрет с гвоздикой» так же говорит о влиянии на его творчество работ старых мастеров, в частности, Альбрехта Дюррера. Дикс О. «зеркалит» работу А. Дюррера «Автопортрет с чертополохом» (1493 г.), изображая себя в похожей позе [1].

Причиной появления гротеска в работах художника является начавшаяся в 1914 г. Первая мировая война, которая «...в корне отличалась

от предыдущих военных конфликтов, в особенности тем, что растущая индустриализация позволила разработать более мощное оружие» [2, с. 20]. Творчество многих художников претерпело изменения, гуманистические надежды сменились пессимизмом и напряженностью. Особенно сильное эмоциональное потрясение испытали непосредственные участники этой войны, как, например, Отто Дикс. Отто Дикс в двадцать три года отправился на фронт в качестве добровольца: «Я должен был увидеть это воочию. Я настолько реалист, что должен видеть все своими глазами, испытать на себе, чтобы подтвердить, что все действительно так. Я должен был пройти весь ужас войны, и именно по этой причине я пошел воевать» [3]. Действительно, за годы войны художник многое увидел и многое на себе испытал: воевал на западном фронте, участвовал в боевых сражениях в России, Бельгии, Франции, получал ранения, но пережил войну без серьезных телесных увечий; был награжден Медалью Фридриха Августа и Железным крестом второй степени [4, с. 217].

Но если телесное здоровье Дикса было сохранено, то его моральное состояние было сильно подорвано. Произошедшие изменения в стилистике художника мы можем на двух автопортретах: довоенном Автопортрете с гвоздикой (1912 г.) и втором, написанном после того, как он попал в эпицентр конфликта Автопортрет солдата Дикса (1914 г.) [1]. На картине 1912 г. художник еще следует живописным традициям XV-XVI вв.: на нас смотрит бесстрашный, уверенный в себе юноша. С картины «Автопортрет солдата Дикса» 1914 г. человек, смотрящий на нас, выглядит почти незнакомым: он лишь отдаленно напоминает Дикса. Перед нами обобщенный образ солдата, участника ужасной войны. Уверенный взгляд первого образа сменяется потерянностью: человек попал в чуждый и враждебно настроенный к нему мир и стал свидетелем трагичных событий. Грязно-красный тон картины подчеркивает смятение и внутренние переживания художника [2].

Военные работы О. Дикса становятся выражением его сложного эмоционального состояния, своеобразным походным дневником личных воспоминаний и переживаний. За военный период им было сделано около 600 набросков, 50 из которых легли в основу его графического цикла «Война», опубликованного в Берлине в 1924 г. «Рисунки выполнены в черно-белых тонах и открывают для зрителя настоящую войну - с окопами, болью, страхом и смертью. Художник в своих произведениях весьма яростно обличил бесчеловечность и бессмысленность происходящих во время войн событий на примере Первой мировой войны» [2, с. 21]. Рука художника выхватывает из пугающего мрака гравюры то лицо погибшего, то изувеченное тело, то ужас смерти: «Я рисовал картины войны не для того, чтобы предотвратить войну. Таких претензий у меня и быть не могло. Я рисовал их, чтобы заклясть войну. Все искусство – это заклинание», – комментировал О. Дикс свой цикл [3].

Мало, кто так открыто показывал ужасы войны. По обличительности и гротескности их можно сравнить с сериями Франсиско Гойи «Бедствия войны» (1810-1820 гг.) и Жака Калло «Ужасы войны» (Большие бедствия войны) (1633 г.). Дикс применяет схожие с Ф. Гойей методы травления пластин и технику резцовой гравюры. Все эти работы объединены обличительной силой, ужасающей обыденностью смерти, брошенностью и забытостью несчастных [1].

В послевоенных произведениях художника можно увидеть своеобразное продолжение войны: «Острая социальная направленность отличает послевоенное творчество Дикса» [2, с. 22]. Общий смысл послевоенного творчества Отто Дикса можно сформулировать следующим образом: война не закончилась, мир – это фикция, оболочка, скрывающая настоящий ужас, проявляющийся в утратах, слезах, искалеченных душах инвалидов и женщин легкого поведения, нищих и бездомных. Социальной направленностью творчества он сближается с художниками школы «Новая вещественность». «Объект оставался в любом случае для меня главным, ибо «что» было важнее, чем «как»», – объяснял О. Дикс свой подход к живописи [3].

Влияние и репутация Отто Дикса в этот период расла. В 1927 г. он занимает пост профессора Дрезденской академии художеств, а в 1931 г. ему предлагают членство в Прусской академии художеств в Берлине.

Одним из ключевых произведений послевоенного периода Отто Дикса на тему катастрофы личности в городе является триптих «Большой город». Художник обращается к традициям средневековой алтарной картины, тем самым усиливая эффект воздействия на зрителя. В центральной части изображена роскошная жизнь дельцов, нажившихся на военном времени. Атмосфера шика и люкса; все здесь акцентируется на статусе и состоятельности. Боковые створки посвящены убогим и обделенным: нищим, калекам, женщинам легкого поведения, на которых война наложила свой неизгладимый отпечаток. Образы женщин из правой створки модные, но нелепые, словно обреченные, лица имеют сходство с масками – они лишены эмоций, жизни. Композиция створки выстроена так, что поток женщин кажется бесконечным. Гротескная подача реальности Диксом усиливает художественное воздействие триптиха, создает осязаемое эмоциональное напряжение [1].

Портреты Отто Дикса так же проникнуты острой характерностью и тяжелым гротеском. В некоторых работах он подчеркивает черты характера и особенности профессии изображаемых им людей, как, например, в «Портрете доктора Генриха Штадельманна» (1922 г.). В других работах образы получают болезненную трактовку: в них концентрируются напряженные размышления художника над проблемами, вызванными трагическими событиями современности. Так, на картине «Мать с ребенком» (1921 г.) изображены исхудавшие фигуры с иссохшими лицами.

В их глазах нет жизни, на лицах нет улыбок. Перед нами художник воссоздает характерный портрет военного времени [1, 5].

Весьма интересна аллегорическая картина на библейскую тему «Семь смертных грехов». В ней появляется символическая фигура фашизма: карлик, имеющий сходство с фюрером, сидит верхом на старухе Смерти, а за ним на людей надвигаются Голод, Болезнь, Война и другие бедствия [1]. После написания этой картины творчество О. Дикса было расценено германско-фашистским правительством как «дегенеративное искусство». После выставки около двухсот его полотен сожгли, а самого художника лишили звания процессора и запретили выставлять работы [4].

Почти весь период Третьего рейха О. Дикс прожил в добровольной ссылке, в глуши. Там он продолжил работать и открыл для себя новую тему: аллегорические религиозные сюжеты. Стилистая манера художника становится спокойнее и мягче, снова напоминает манеру старых мастеров [6].

В 1945 г. художника мобилизуют в народное ополчение «фольксштурм». Но на этот раз его мучения не продлились долго: в скором времени он попал в плен к союзникам. С этим событием связана его картина «Автопортрет в форме военнопленного» (1947 г.) [1]. После войны репутация художника восстанавливается, он возвращается к своей живописной манере, принимает участие в выставках, но его работы уже не вызывают эмоционального отклика от зрителей. Тема войны уходит из творчества О. Дикса, как и гротеск [7].

Таким образом, в своем исследовании мы пришли к следующим результатам:

- 1) в гротескном творчестве Отто Дикса можно наблюдать влияние со стороны импрессионизма, экспрессионизма, кубизма и футуризма;
- 2) на возникновение гротеска в творчестве художника повлияла Первая мировая война и ее последствия;
- 3) гротеск в работах О. Дикса имел следующие проявления: двухмерность и коллажность (в изображении послевоенного города); декоративность (в послевоенном творчестве); обличительная сила; катастрофа личности; пацифистские мотивы; эмоциональная напряжённость; острая социальная направленность; реалистическое изображение действительности.

Таким образом, гротеск проходит почти через весь жизненный путь художника. Война является главной причиной обращения Отто Дикса к этому художественному приему в своем творчестве. Гротеск возникает как результат увиденного и пережитого художником; он помогает выразить внутренние терзания и затем медленно угасает после завершения войн.

Список использованных источников:

1. Галерея [сайт]. - URL: <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,9,8186-otto-diks-xxe-otto-dix-500-rabot-1-chast.html> (дата обращения: 04.11.2022).
2. Вернигорова Е. С. Отображение военных реалий в творчестве Отто Дикса//Культурное наследие России. Область наук: искусствоведение, 2014. С. 20-23.
3. Истина, уродство и красота в «Войне» Отто Дикса // Zen Designer. – 2010-2022. – URL: <http://zen-designer.ru/artists/784-istina-urodstvo-i-krasota-v-qvojnej-otto-diksa> (дата обращения: 04.11.2022).
4. Житенев Д. Война и смерть глазами Отто Дикса//Археология русской смерти. Область наук: искусствоведение, 2015. С. 213-223.
5. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989– 456 с.
6. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. - М., 1994
7. Швец Т. П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). Область наук: искусствоведение, 2011. - С. 177-182.

© Власова К.А., 2022

УДК 398.49

ОБРАЗЫ СКАНДИНАВСКИХ БОГОВ В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ

Власова К.А.

Научный руководитель Завельская Д.А.

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

Цель статьи – анализ художественных образов скандинавских богов в их изначальном изображении, в древних источниках. Актуальность исследуемой проблемы обусловлена размытостью понимания, искажением канонических образов богов и их романтизацией в настоящее время.

Для изучения данной проблематики используются методы анализа и синтеза, а также метод сравнения.

Чтобы приступить к анализу, для начала нужно выяснить, что же такое образ персонажа. «Образ персонажа есть совокупность элементов, составляющих характер, внешность, речевую характеристику, поступки, социальный статус, которые показаны с помощью определенного набора художественно-композиционных и языковых средств» [1, с. 93]. В данной работе при анализе мы будем придерживаться этих элементов.

На протяжении многих столетий поэты, живописцы, писатели и другие деятели обращались к скандинавскому творчеству. Например, Дж.Р.Р. Толкин в процессе работы изучал древнегерманскую мифологию, уделяя особое внимание героическому эпосу, используя элементы сказаний из произведений «Беовульф» и «Старшая Эдда» (имена, сюжеты и множество других элементов), а А.С. Пушкин в своей поэме «Руслан и Людмила» изобразил живую голову, напоминающую голову великана Мимира [5, с. 2].

Интерес к скандинавской мифологии не утихает и в нашем двадцать первом веке. Его мы видим в череде мультфильмов, фильмов и сериалов (сериал М. Херста «Викинги» 2013-2020 гг.), в творчестве музыкальных коллективов («Пророчество Вэльвы» 2010-2022 гг.: песни «Ётунхейм», «Первая валькирия» и др.), сериях компьютерных игр («The Witcher 3: Wild Hunt» 2015 года, «God of War», 2018 года), ресторанах-музеях (ресторан Викингов Skal (Скель) в центре Санкт-Петербурга), множествах книг и энциклопедий и в других сферах.

Как мы привыкли представлять себе скандинавских богов? При их упоминании в мыслях возникает классический ассоциативный ряд: крылатый или рогатый шлем, плащ за спиной, длинная борода и страсть к сражениям. Но какие же боги были на самом деле? Насколько наше представление о них соответствует каноническим образам богам Скандинавии? Не все знают, что существует мало доказательств того, что головы богов венчали крылатые или рогатые шлемы, как и головы самих викингов. Их романтизированные версии с необычными головными уборами стали появляться в середине 17 века до 18 века и оказались популярными в 19 веке.

Для раскрытия проблемы мы будем обращаться к статьям, книгам и к главным и самым древним источникам: к песням о богах и героях, сохранившимся в рукописи примерно второй половины тринадцатого века, условно носящие название «Старшая Эдда» [4]. А также к другой рукописи, написанной Снорри Стурлусоном примерно в 1222-1225 гг. – Младшей Эдде [7].

Специфическая черта песен Эдд – их динамичность и сжатость. В одной взятой песне содержится много отсылок к другим, упоминание сюжетов и действий, уже произошедших, но не описываемых. Неискушенного читателя это может поставить в тупик. Чтобы полностью понять смысл происходящего в одной песне, требуется ознакомиться с другими источниками, когда для скандинава того времени одно имя или упоминание события может вызвать целый ряд ассоциаций.

В еще большее непонимание читателя может ввести наличие кеннингов. Кеннинги – это разновидность метафоры, описательные поэтические обозначения, заменяющие обычное название предмета или героя. Простые кеннинги еще можно понять без глубокого знания

мифологии: «сын Одина» (Тор), «змея крови» (меч). Сложные же заставляют задуматься: «потомок Хлодюн» (тоже Тор). Они играют характеризующую роль в составлении образов богов.

«Песни о богах содержат богатейший материал по мифологии, это наш важнейший источник для познания скандинавского язычества», - писал Гуревич в своей вступительной статье и был абсолютно прав [4, с. 7]. Образы скандинавских богов отличаются от образов богов других мифологий, но и имеют сходства. Главное отличие от той же античной мифологии: боги не бессмертны: они погибли со всем миром в борьбе с мировым волком и знают о своей участи. Для них время не остановилось, они вынуждены поддерживать свою молодость золотыми яблоками Идунн. «Боги отличаются от людей ловкостью, знаниями, в особенности владением магией, но они – не всеведущи по своей природе и добывают знания у более древних родов великанов и карликов» [4, с. 9]. Жизнь богов состоит из сражений (обязательно против ётунов), часто происходящих из-за столкновения разных миров, и пиров, отмечающих победы. Слава и память о подвигах важнее спасения души и прочих моральных и физических ценностей. Богини представлены сильными, отчаянными личностями, способными на все, находящимися наравне с мужчинами.

Разберем женские и мужские образы некоторых богов.

Один – верховный бог скандинавской мифологии. «В Одине видны черты «культурного героя» – мифического предка, наделившего людей необходимыми навыками и знаниями» [4, с. 12]. Не зря он считается главным богом: именно он с двумя своими братьями Вили и Ве создал систему из девяти миров и установил порядок. Добыл мёд поэзии, выпив который становишься мудрецом или поэтом, создал звезды из глаз Тьяцци. Он не способен устоять перед жадой знаний: ради понимания рун он девять дней добровольно висел на дереве, проткнув себя копьем, отдал за мудрость свой глаз. Таким образом достигнув просветления, он поделился знаниями с другими. Он умен, добывает мед хитростью и с помощью хитрости побеждает великана: «С Одином тщился в споре тягаться: ты в мире мудрейший!» [4, с. 209].

«Однако, в этом процессе Творения, как мы увидим, он выступает в том числе и разрушителем», – пишет в своей статье Д. Гаврилов, аргументируя это многими вещами: Один зовется «Богом Висельников и Тюрор повешенных», ему подчиняются вороны и волки, питающиеся падалью. Ради своих целей он сеет смуту и устраивает войны [2, с. 5].

«Один часто покидает Асгард и бродит по Миру, где испытывает повстречавшихся ему и творит справедливость. <...> В испытании, которое Один устраивает людям, он проявляет и свое коварство, и черное злодейство, хотя при этом он остается справедливым – высшим, хоть и жестоким посмертным Судом». В качестве примера можно вспомнить

наказание Одином конунга Гейррёда за его жестокость, что привело к бесславному для викинга концу [2, с. 6].

Как правильно подметил автор статьи, Один – сложный, многогранный персонаж, «столь же черен, сколь и светел» [2, с. 5].

Одина называют «Высокий», «Всеотец», «Ратей Отец». Он имеет целых 54 имени, характеризующие его: Вотан, Гримнир, Хрофт, Тунд, Игг и т.д.

«Внешне Один предстает высоким и сильным человеком, ему около пятидесяти лет, у него либо темные вьющиеся волосы, либо длинная седая борода и лысина». Так, как он умеет менять свой облик и часто скрывает свое божественное происхождение, его изображают и как готовым к битве воином в золотых доспехах, с копьём и белым щитом, так и как странника, спускающегося в человеческий мир в широкополой шляпе, скрывающей отсутствующий глаз, и серой мантии с синим капюшоном [3, с. 3].

Частью образа являются и два ворона – Хугин («думающий») и Мунин («помнящий»), летающих над миром и сообщающих обо всем Одину. Также бога сопровождают волки Гери (жадный) и Фреки («прожорливый») и Слейпнир – восьминогий конь Одина, порождение Локи.

Атрибуты, характеризующие Одина: копьё Гунгнир, чудесное кольцо Драупнир и Хлидскьяльв (престол, сидя на котором видны все миры и дела людей).

Кеннинги Одина: «груз виселицы», «деяние Рёгнира», «друг Мимира», «добыча Видура», «дар Гримнира» и др. [4, 6].

Тор – сын Одина и Фригг, бог грома и молний. «В мифах он описывается как богатырь, находящийся в расцвете сил, высокий и хорошо сложенный, со всклокоченными рыжими волосами и рыжей бородой» [3, 8].

Некоторые черты характера Тора мы можем увидеть благодаря его действиям: «Чья еще грудь вместила бы столько сведений древних! Но хитростью мощной тебя обманул я: ты в доме застигнут солнечным светом!». Тор обладает хитростью и умеет признавать силу противника [3, с. 241].

Тор – сильнейший из всех богов и людей, убийца великанов. Он постоянно чувствует в сражениях и не зря прозван «защитником людей»: «Разгневанный Тор один начал битву – не усидит он, узнав о подобном!» [3, с. 186].

Кеннинги Тора: «хозяин козлов», «страж Мидгарда», «потомок Хлодюн», «сын Одина», «муж Сив», «убийца змея», «отец Магни», «возничий», «сын Игга» и т.д. [4, 6].

Атрибуты Тора: Мьелльнер (боевой молот), железные рукавицы Ярнгрипер, без которых молота не удержать, пояс силы Мегингьерд, удваивающий мощь, колесница, запряженная козлами Тангниостром («скрежещущий зубами») и Тангрисниром («скрипящий зубами»). Раскаты грома принимались скандинавами за грохот бронзовой колесницы Тора.

Фригг – «...была высокой, красивой и статной женщиной, украшенной убором из перьев цапли, символом молчания или забывчивости» [4, с. 4]. Считается покровительницей брака, супружеской и материнской любви, домашнего очага. Жена Одина, верховная богиня, разделяющая с ним трон Хлидскьяльв. Обладает даром предвидеть будущее, но не раскрывает своих предсказаний: «...все судьбы Фригг, я думаю, знает, хоть в тайне хранит их» [4, с. 231].

Богиня тоже обладает хитростью и сумела несколько раз перехитрить даже Одина. В пример можно привести кражу золота с идола мужа любившей роскошь Фригг и способы, которыми она пыталась избежать гнева Одина и избежала.

«Дай, Фригг, мне совет, в путь я собрался к Вафтрудниру в гости!», – обращается Один к жене, получает напутствие: «Странствуй здоровым, здоровым вернись, доброй дороги! Пусть мудрость тебе там помощью будет с ётуном в споре!». Создается образ любящей, заботливой жены [4, с. 204].

Кеннинги Фригг: «соперница Земли, Ринд, Гуннлёд и Грид», «госпожа Фуллы, соколиного оперенья и Фенсалира», «госпожа асов и их жен», «дочь Фьёргона», «жена Одина», «мать Бальдра» и др. [4, 6].

Атрибуты: прядильный станок, пояс со связкой ключей.

Фрейя – «златоволосая и голубоглазая» богиня любви, плодородия, урожая, жатвы, красоты. Является самой прекрасной из богинь после Фригг. Делит с Одином половину павших воинов, считается предводительницей валькирий, чувствует в сражениях и часто изображается «...в кольчуге или шлеме, со щитом и копьем в руках, в то время как нижняя часть ее тела была покрыта обычным женским одеянием» [3, с. 18].

У Фрейи тоже много имен: Мардёлль, Хёрн, Ванадис, Сюр, Гевн, и Сюр и др. Считается, что она меняла их, странствуя по миру в поисках мужа, Ода.

Кеннинги Фрейи: «матерь Хносс», «дочь Ньёрда», «богиня ванов», «владычица павших», «богиня любви», «прекрасная в слезах богиня» [4, 6].

Богиня ездит в золотой колеснице с двумя котами, олицетворяющими ласку и чувственность. Интересно, что и сама богиня во время гнева походит на кошку: «Разгневалась Фрейя, зафыркала...» [4, с. 236]. Вепрь Хильдисвини – ее домашнее животное.

Атрибуты: волшебное оперение, надев которое можно обращаться в сокола, золотое ожерелье Брисингамен.

Таким образом, подводя итоги, мы можем заключить, что анализ художественных образов скандинавских богов получился плодотворным. Мы уточнили образы, раскрыли их с новых сторон и воссоздали канонические черты характеров и внешнего облика по древним литературным памятникам.

Список использованных источников:

1. Борисова Е.Б. Художественный образ в английской литературе XX века// Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Самара, 2010. С. 93-97.

2. Гаврилов Д. Белбог против Чернобога. Один против Одина// Мифы и магия индоевропейцев, М., альм. вып. 10, 2002. - 7 с.

3. Гербер Х. Мифы народов мира, Москва: Издательство «Центрполиграф», 2021 г. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.rulit.me/books/mify-severnoj-evropy-read-222850-1.html> (дата обращения: 02.11.2022 г.).

4. Гуревич А. Я. Старшая Эдда - Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах // Библиотека Всемирной Литературы, том 9 / пер. с древнеисландского А. Корсун»: Москва, Художественная литература, 1975. 752 с.

5. Королев, И. Е. Мифологические и фольклорные истоки поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // И. Е. Королев, В. А. Антонцева. –Юный ученый № 4 (18), 2018. С. 1-3.

6. Стурлусон С. Младшая Эдда. Пер. О.А. Смирницкой, под ред. М.И. Стеблин-Каменского, -М.: НИЦ Ладомир, 1994. 256 с.

© Власова К.А., 2022

УДК 069.152.5+004.032.6

ДИЗАЙНЕРСКИЙ ОПЫТ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОВЕДЕНИЯ ПЕРЕДВИЖНЫХ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ВЫСТАВОК

Войнова А.Д.

Научный руководитель Пушкарев А.Г.

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

Современные выставки последних лет являются частью дизайнерской организационной деятельности в направлении экспозиционного дизайна. Раскрывая тему, дизайнера увлекает возможность предложить оригинальную концепцию для подачи материала и сохранить культурно-предметное пространство с его самобытностью. В ходе данного процесса перед дизайнером ставятся определенные задачи, которые необходимы для осуществления выставочной деятельности:

привлечение посетителей к постоянной или временной экспозиции музея;

информационное и культурное просвещение;

популяризации музеев;

развитие международных контактов и поддержания связей с иностранными музеями;

охват аудитории в разных регионах.

Актуальные выставочные проекты отличаются вариативностью концепций организации пространства, образа и презентации для подачи отдельных коллекций или постоянной экспозиции музея.

Разнообразие видов выставок позволяет осуществлять новые методы международного культурного обмена. Постоянные выставки демонстрируют основные экспонаты музейного фонда, а также его коллекции. Таким образом особенно редкие и хрупкие экспонаты остаются в сохранности, продолжая нести в себе историческую ценность. Популярным видом проведения выставок остается онлайн формат. Такая выставка способна выполнять основную миссию музея на глобальном уровне через удаленный доступ, поддерживая при этом образовательные и эстетические потребности аудитории с помощью демонстраций виртуальных туров. Особенно выделяются передвижные выставки, которые являются одним из мощных инструментов охвата аудитории в регионах для расширения географии выставочной деятельности музея. Такие мероприятия проводятся с целью привлечения разной публики к проблеме, которую ставит выставка.

Однако не всегда выставки могут нести в себе сугубо образовательную функцию. В художественных галереях выставки являются инструментом продвижения творческой деятельности, а также демонстрацией достижений художника. Немаловажными являются персональные выставки, на которых выставляются работы, касающиеся определенного временного периода или темы, важной для автора.

Стоит также отметить внедрение современных мультимедийных решений, сопровождающие экспозиции на протяжении всего периода выставки. Помимо аудио и видео медиа, которые дополняют экспонаты информацией о месте его нахождения, назначения и принадлежности к определенной культуре, но так же о процессах, в которых участвовал тот или иной предмет, современные технологии также могут нести навигационный характер, приняв на себя роль гида, позволяющего человеку ориентироваться в выставочном пространстве по определенному хронологическому маршруту или реагировать на запросы посетителя. Более того, возможности технологий могут быть шире и быть связующим звеном между музеем и посетителем в интерпретационной задаче выставки, позволяющих гостю углубиться в восприятии контекста экспозиции, и её назначения. Однако наиболее привлекательным решением применения современных технологий являются методы привлечения посетителей к выставке через возможность интерактивного взаимодействия с экспонатом или его процессами. В данной ситуации можно рассматривать воссоздание событий или сцен с помощью трехмерного моделирования и их

демонстрации, позволяющим посетителям стать участниками определенных действий или наблюдателями. Таким образом информация усваивается быстрее, а зрелищность отображаемого в симуляции выглядит наиболее подлинной и правильной в отличие от традиционных макетов и технических рисунков.

Современный посетитель выставок привык видеть мультимедийные системы в качестве интерактивных экранов или специальных информационных зон, а также в качестве аудиогидов. Однако первый дизайнерский опыт внедрения мультимедийных систем в выставку произошел в 1993 году при проведении экспозиции «Мир минералов» в Государственном геологическом музее им. В.И. Вернадского. Уникальной её сделало внедрение базы данных об экспонатах и определенной информации о них, взятой из литературы.

Для передвижных выставок мультимедийный дизайн является незаменимым инструментом увеличения охвата аудитории или сохранения уникальных предметов экспозиции. Перебирая опыт прошлых выставок, дизайнеры более не ограничивали свои возможности в организации мероприятий.

Таким образом была создана первая интерактивная система для выставки в честь творчества Давида Бурлюка «Отец Российского футуризма» в Государственном музее русского изобразительного искусства в 1996 году, что дало рывок в развитии средств медиа, так как выставка сопровождалась каталогами и диском с специальной мультимедийной программой, являющейся необходимым элементом погружения в концепцию выставки.

Современная мультимедийная передвижная выставка способна решать задачи выставочной деятельности в нескольких регионах в один временной период. Таким образом она развивает процессы межкультурного обмена, расширяя при этом информационное поле выставочного пространства. Возникает возможность цифровизации выставки, что даёт ряд значимых преимуществ: сохраняет редкие и хрупкие экспонаты фонда в целостности; сокращает сроки транспортировки экспонатов; предоставляет посетителю доступ к каталогу экспонатов и информации о них; имеет несколько сценариев для реализации мультимедийных программ в экспозиции; предоставляет восстановленные копии экспонатов с внешним видом, соответствующим действительности своего времени.

В качестве примера можно привести передвижную выставку, посвященную оцифрованным памятникам наследия Дагестана «Слова камней: опыт чтения и трансляции наследия Кала-Корейша», которая проходила в Эрмитаже и в знаменитом лондонском Музее Виктории и Альберта в 2017 году. Главной задачей данного проекта было не только привлечь посетителей музея к ознакомлению с памятниками культурного наследия, но и сохранить исторически важные надписи и элементы декора

на надгробиях. Таким образом было принято решение сделать выставку передвижной, а экспонаты оцифровать и привести в изначальный вид с помощью инструментов трехмерного моделирования и таких методов, как мэппинг. Благодаря мультимедиа посетитель выставки смог ощутить себя в качестве исследователя и получить достоверный перевод надписей памятников, а также проанализировать орнаментальные мотивы плит. Более того выявить реальные размеры экспонатов и получить дополнительную информацию о них позволили такие технологии как дополненная реальность (AR) и интерактивные экраны.

Мультимедиа сохраняют в целостности экспонаты, несущие в себе историческую ценность и культурную значимость нации. Более того позволяют восстановить и передать контекст экспоната и его назначение. Современные передвижные мультимедийные выставки способны не только детально раскрыть тему обозначенных проблем в своей концепции, но и продемонстрировать труднодоступные объекты культуры и истории, сохраняя возможность интерактивного взаимодействия.

Список использованных источников:

1. Создание передвижной мультимедийной экспозиции: от идеи до застройки [Электронный ресурс]. URL адрес <https://solarsense.org/words-of-stones> (Дата обращения: 3.11.2022).

2. Информационные и медиа технологии в экспозиции [Электронный ресурс]. URL <https://studfile.net/preview/3800354/page:12/#23> (Дата обращения: 3.11.2022).

3. Государственный геологический музей им. В.И.Вернадского Российской академии наук ГГМ РАН [Электронный ресурс]. URL адрес <https://sgm.ru/ABOUT/index.php> (Дата обращения: 3.11.2022).

4. Капустин С.Н., Симонов К.В., Цифровизация выставочной индустрии: достижения, перспективы, вызовы – М. Инновационная экономика – 2019, 74с

5. Н.Н. Будюкина, Е.В. Клыгина, А.В. Самохвалов. К вопросу разработки концепции серии мультимедийных изданий по музейным выставкам – ISSN 1810-0198 Вестник ТГУ, т.18, вып.1, 2013, с 233

© Войнова А.Д., 2022

БЕРТИЛЬ ВАЛЛИЕН: ИСТОКИ ТВОРЧЕСКОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПУТИ

Володин А.А., Соколова А.С.

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

Развитие производственного мастерства, особенно в сфере творческих профессий, требует изучения опыта коллег, выдающихся авторов-новаторов, получивших известность в своих странах и за рубежом. В современном мире, когда развитие электронно-коммуникационных средств позволяет стирать границы между странами, удивительным является то, что в российском информационном поле представлено столь мало сведений о выдающемся современном дизайнере, художнике, работающим со стеклом как основным материалом выражения творческих идей, Бертиле Валлиене (рис. 1).



Рисунок 1 – Бертиль Валлиен, ©kostaboda.us

Авторы данной статьи ставят своей целью дать общие сведения о биографии художника и ознакомить русскоязычных исследователей с истоками его творческого и профессионального пути вплоть до его работы в качестве дизайнера стекольного завода Afors в 60-х годах XX века. Исследовательский материал, используемый авторами для данной статьи, базируется на изучении зарубежных источников, опубликованных в сети Интернет: на сайтах, посвященных художнику, в Википедии, на страницах сайтов музеев современного искусства, завода Kosta Voda, где он работает, интервью, а также интервью, опубликованных на сайте youtube.com.

Бертиль Валлиен (Erik Bertil Vallien) – признанный и широко известный в Швеции художник по стеклу, чье творчество представлено в крупнейших мировых музеях: Национальном Музее Искусств в Стокгольме, Музее Виктории и Альберта в Лондоне, музее Метрополитен в Нью-Йорке, Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, Национальном Музее Искусств в Токио, Музее Искусств в Монреале [4].

Автор работает с мифическим, фантазийным, наполненным символами миром образов, а также руководит исследовательским проектом в тесном сотрудничестве со своей командой. Валлиен известен, прежде всего, как мастер литья в песчаные формы. Его массивные суда темно-синего цвета и «стеклянные портреты» (рис. 2) – неотъемлемая часть современной истории стекла. В 2020 году Бертиль получил две крупные

международные награды: от Общества художественного стекла (GAS) и Музея Imagine, который назвал его «Художником будущего».



Рисунок 2 – Бертиль Валлиен. Коллекция Azur, © kostaboda.us

Бертиль Валлиен родился 17 января 1938 года в небольшом пригороде Соллентуны, к северу от Стокгольма. Его отец, Нильс Валлиен, был живописцем и пастором церкви, а мать Астрид – домохозяйкой. Бертиль был вторым из семи детей. Он, его братья и сестры воспитывались в строгой религиозной атмосфере. Их отец откололся от пятидесятнической церкви в 1950-х годах, чтобы создать собственную общину – Молитвенное общество, и часто проводил собрания в собственном доме.

Уже взрослый Бертиль находил религиозные ограничения противоречивыми. «Я отверг то, чему меня учили в детстве», – рассказывает художник. «Это особый вид свободной церковной религиозности, которая угрожала Адам и Проклятием, если вы не будете вести себя хорошо, был ужасающим. Некоторые вещи, фактически считались греховными; те вещи, которые для меня ни в малейшей степени греховными не были. Масса запретов и ограничений – вот, что ограничивало мой взгляд на мир и мою свободу. Поэтому я отказался принять это и страстно желал уехать» [1].

Бертилю было пятнадцать лет, когда он покинул дом, привлеченный динамичной жизнью большого города. Художник так описывает этот период сомнений и поисков: «У меня была большая потребность самоутвердиться. На самом деле я происхожу из довольно простой среды. Семья выходцев из рабочего класса, где было очень мало самосознания. В моём окружении не было никого, кто мог бы дать справедливую оценку тому, что я делаю. Этим людям нравилось смотреть, как я рисую лошадей, но не более того. Что касается профессиональной жизни, то лишь когда я поступил в Konstfack (Национальный колледж искусств, ремесел и дизайна), я получил некоторую обратную связь и смог сравнить свои умения со способностями моих сокурсников» [1].

После окончания начальной школы Бертиль некоторое время работал подмастерьем в фирме своего отца; пока однажды его потребность выразить свои художественные наклонности не нашла выход в том, что он покрыл рисунками стены фирмы, перед их последующей поклейкой обоями. Когда выяснилось, что его рисунки просвечивают сквозь обои, Бертиль оказался уволен. Он начинает подрабатывать в качестве оформителя витрин в одном из главных универмагов Стокгольма и всё чаще задумывается о возможности стать художником.

В 1955 году Бертиль был принят на двухлетний базовый курс на факультет керамики в Национальный колледж искусств, ремесел и дизайна (Konstfack). К концу этих двух лет он так и не определился со своей будущей

карьерой, пытаясь выбрать между тем, чтобы стать проповедником, пилотом или художником-керамистом. Промежуточный год военной службы дал ему время для принятия окончательного решения. В 1959 году он, наконец, решил продолжить учебу в Школе передового промышленного дизайна (HKS/SAID). Здесь он обучался под руководством Стига Линдберга – одного из ведущих шведских художников-керамистов того времени. На работы Бертиля периода учебы в школе повлиял выразительный стиль Линдберга. Валлиен с удовольствием изготавливал керамические сосуды, находя основное средство художественной выразительности в текстуре самой глины (рис. 3). Бертиль начинает активно работать с материалом, осваивая классические методы обработки глины и экспериментируя с новыми. В свой последний год учебы (1961 г.) он был награжден серебряной медалью Шведского ремесленного общества; также он получил первую премию на общеевропейском конкурсе и окончил колледж с отличием. В стокгольмских новостях отмечается, что шведский король, проявивший большой интерес к выставке студенческих работ в колледже, приобрел керамическое изделие Бертиля Валлиена.



Рисунок 3 – Бертиль Валлиен. Стилизованная лошадь. Керамика, ©mothersweden.com

По окончании колледжа в 1961 году Бертиль Валлиен получил грант от Ассоциации ремесленников и Королевского Фонда на двухгодичную поездку в Соединенные Штаты. Здесь он учился в Университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе. Вскоре Валлиен начал работать в Hal Fromholt Ceramics – небольшой фабрике, производящей в основном керамические изделия. Компания искала молодого дизайнера, и Бертиль приступил к разработке новых моделей, которые быстро стали бесценным активом для этого производства. У него была собственная мастерская, где он мог посвящать несколько дней в неделю работе для фабрики, а остальное время – своим собственным художественным экспериментам.

В Лос-Анджелесе Валлиен знакомится с другими художниками, так как Университет Южной Калифорнии, где он посещал различные лекции и семинары, был площадкой для встреч как самих авторов, так и искусствоведов и владельцев галерей.

Выставка в галерее Райдера (Лос-Анджелес) в июне 1962 года стала его первой персональной выставкой – на ней он представил около сорока скульптур и получил массу положительных отзывов в прессе. Весной 1962 года Бертиль получил награду «Молодые американцы 1962 года» музея современных ремесел в Нью-Йорке за свою скульптуру «Семья на ките»

(рис. 4), которая заняла первое место в разделе керамики. В октябре этого года он выиграл еще один приз – от Художественного музея Эмерсона за свою скульптуру «Бычья гора». В феврале 1963 года он провел вторую выставку в галерее Райдера.



Рисунок 4 – Бертиль Валлиен. Семья на ките, 1962. Керамика, ©mothersweden.com

Творческие работы в то время были продолжением выразительных, несколько стилизованных образов его бывших студенческих работ, хотя в них материал проявлялся энергичнее, а формы стали более монументальными.

В 1963 Бертиль Валлиен с женой Ульрикой (Ulrica Hydman-Vallien) вернулся в Швецию и обосновался в местечке Småland, известном своими стеклодельными мастерскими. Он получил предложение работы от директора легендарного «Дома стекла» Эрика Розена (Erik Rosén) и начал там свои творческие эксперименты. Валлиен приступил к работе на стекольном заводе Afors в качестве дизайнера-технолога. У шведской стекольной промышленности в это время был выбор: массовое производство бытовой посуды или художественное стеклоделие. В Afors производили посуду, и технологически мыслящему Бертилю была поставлена основная задача – разработать дешевые и функциональные стеклянные столовые изделия.

С самого начала Валлиен определил основную дихотомию роли художника и дизайнера на фабрике. В книге «Царство стекла» 1979 года он пишет: «Как будто у меня было две профессии. Одна – дизайнер хороших, функциональных полезных объектов, где я должен принимать во внимание рамки формата массового производства. Вторая – художник, где у меня есть полный контроль и свобода работы с моими идеями» [2].

Его отношение к роли дизайнера обусловлено тем, что он работал на промышленном предприятии, где необходимо было учитывать потребности рынка. Художник уверен, что в составе коллектива нельзя быть «культурным снобом», создающим лишь эксклюзивные, элитарные вещи. Выживание завода зависит от производства вещей по разумной цене, при этом эстетичных и функциональных. Серийные изделия лучше всего продаются и являются источником финансирования его художественно-выставочных работ.

Его ранней разработкой (1960 г.) был сервиз «Рулетка» – это емкости для сахара и соли, и две зеленые бутылки. В шестидесятые годы его дизайнерские работы были в основном направлены на создание комплектов бокалов, которые также были важной частью ассортимента фабрики.

Художник ежегодно выпускал как минимум одну коллекцию. Три из них (Dragoon 64, Hussar 65 и Picnic 67) имели огромный успех. Это сдержанные, с просторными ровными стенками и относительно толстостенными чашами изделия – данная характеристика присуща всем сервизам 1960-х годов. Автор разработал их, опираясь на тонкостенный стиль 50-х годов. Некоторые названия имеют отсылку к военной терминологии: Bassoon (1963), Visor (1965), Tundra (1967), Frigate (1968) и Drabant (1968). Другие имеют отношения к праздничным мероприятиям: Bacchus 66/Picnic, Bistro (1968) и Cheers (1969). Названия удачно отражают двойственность форм: сильные, мужественные и суровые, но при этом легкие и игривые.

Помимо десятка наборов столового стекла, Валлиен разработал ряд предметов быта, из которых следует отметить серию, выполненную из синего стекла (рис. 5). В серию вошли емкости (контейнеры) с крышками, банки для джема со съемными пробковыми крышками, бутылки, вазы и миски. Наиболее яркой чертой этой серии являются выразительный голубой оттенок и несколько органические формы. Они напоминают его керамические работы того же периода; это особенно заметно в дизайне емкостей, для декора которых он выбирает волнообразные узоры.



Рисунок 5 – Серия бытовых предметов, 14-23 см высотой. Стекло, ©mothersweden.com

Смешивая густую пасту из столярного клея со стекломассой, автор смог добиваться более предсказуемого результата в своих работах. Паста в этом случае действовала как щит. Эта техника применялась им и в серийном производстве некоторых чаш и бутылок.

Дизайнерская работа Валлиена в 60-х годах, позволившая создать ассортимент функциональных и креативных хозяйственных товаров, принесла стекольному заводу значительный доход и известность. В его авторских работах того периода ощущается непринужденная легкость потока творческого воображения, в то время как его сервизы и другая посуда этого периода обладают устойчивыми формами и богатым декором.

Помимо стекла и керамики, Бертиль в течение 1960-х годов работал и с другими материалами. На фабрике Voda (часть концерна Kosta and Afors) Бертиль был привлечен к разработке изделий из железа и дерева, добавив к ассортименту подсвечники и канделябры. Помимо того, им был изготовлен ряд уникальных изделий, включающий чаши большого размера.

Таким образом, творчество Бертиля Валлиена является важной частью развития мирового студийного стекла и стекольной промышленности. В своём творчестве Валлиен выступает и как разработчик функциональных изделий массового производства, и как создатель уникальных, авторских

неутилитарных изделий художественного стеклоделия – оба направления одинаково важны в работе с этим многогранным материалом.

Список использованных источников:

1. Бодэ, Бьерн. О Бертиле Валлиене. Детство, юность и учеба. Режим доступа: <http://www.bertilvallien.se/utbildning.htm> (дата обращения: 10. 09. 2022).

2. Бертиль Валлиен на стекольном заводе Afros. Режим доступа: <http://www.bertilvallien.se/designer60.htm> (дата обращения: 09. 08. 2022).

3. Бодэ, Бьерн. О Бертиле Валлиене. Среди апельсиновых рощ в городе ангелов. Режим доступа: <http://www.bertilvallien.se/usa.htm> (дата обращения: 20. 10. 2022).

4. Bertil Vallien [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. Режим доступа: https://sv.wikipedia.org/wiki/Bertil_Vallien (дата обращения: 15.09.2022).

5. Bertil Vallien. BIO [Электронный ресурс] / @ Glasstress. – Режим доступа: <http://glasstress.org/my-product/vallien-bertil/#1482314626436-0d1da5c7-e28acbe7-55d0639c-90a8> (дата обращения: 14.09.2022).

6. Bertil Vallien [Электронный ресурс] / @Kosta Boda. Режим доступа: <https://www.kostaboda.us/designers/bertil-vallien> (дата обращения: 14.09.2022).

7. Eriksson, Peer (2019) Artist Bertil Vallien in Kosta (видео). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ghvluXQ0s2o&ab_channel=PeerEriksson. Просмотров: 15.11.2021

8. Mother Sweden (2018) Artist Bertil Vallien in Kosta (Видео). Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=tvnhjTWW_w0&ab_channel=MotherSweden. Просмотров: 10.11.2021

© Володин А.А., Соколова А.С., 2022

УДК 658.827

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МНОГОРАЗОВОЙ ТРАНСПОРТНОЙ УПАКОВКИ В АВТОМОБИЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Воронкова А.Е.

Научный руководитель Чунакова Н.В.

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

Автомобиль – это конечный результат большого производственного процесса, состоящего из сбора множества деталей разного веса, формы и

размера. Обычно, большая их часть производится на других предприятиях. Из-за этого встаёт вопрос, как доставлять детали от субпоставщиков на автомобильный завод в соответствии с чётким графиком, чтобы сам производитель, непосредственно, мог эффективно производить автомобили и поставлять их на рынок. Необходимо также учитывать, что в автомобильной промышленности большинство перевозимых деталей очень хрупкие, а любое повреждение недопустимо.

Кроме того, производители предлагают различные комплектации автомобилей с несколькими вариантами двигателей и аксессуаров. Хранение большого количества деталей, ожидающих финальной сборки, является неэффективным. Это поспособствовало формированию сложной связи между производителями готовой продукции (ОЕМ-производителями) и поставщиками компонентов 1-го уровня, а также субпоставщиками, доставляющих компоненты 2-го, 3-го и 4-го уровня. На протяжении всего процесса необходимо соблюдать точные сроки доставки и обеспечивать сохранность высокого качества продукции. По этой причине, кроме чёткого планирования процесса, важную роль играет правильная подборка транспортной тары. Она должна быть прочной, надёжно защищающей от повреждений, облегчать транспортировку, а также соответствовать требованиям предприятия [1].

Автомобильный сектор производит значительное количество выбросов и загрязняет окружающую среду, однако, предпринимаются попытки их эффективного снижения. Современное решение, помогающее разобраться с большинством логистических проблем в автомобильной промышленности, а также уменьшающее загрязнение окружающей среды – многоразовая упаковка.

Компании, занимающиеся производством многоразовой упаковки, отмечают, что приём и отправка транспортной тары должны быть чётко спланированным процессом, иначе просто не будут иметь смысла. Такой процесс, где многоразовая упаковка проходит путь от производителя до конечного потребителя и возвращается обратно, называется обратной логистикой. Предполагается, что данный круговорот может протекать непрерывно, что поможет сократить количество упаковок, перемещающихся между производителями и потребителями [1].

Наиболее распространённым видом многоразовой упаковки, используемой в логистике и в автомобильной промышленности, в частности, являются пластмассовые контейнеры для хранения типа KLT. Изготавливается данная тара из сополимера полипропилена (рис. 1).

Многоразовые контейнеры имеют много плюсов. Они универсальны, что позволяет транспортировать в них самые разнообразные грузы. Универсальность достигается главным образом потому, что используемая транспортная тара устойчива к внешним воздействиям, водонепроницаема и герметична. Благодаря современным технологиям, помимо лёгкости и

прочности, ещё одним достоинством многоразовых упаковочных материалов является быстрый процесс их производства. Данный вид тары можно использовать в различных ситуациях, как для транспортировки, так и для хранения предметов. Многоразовыми транспортными контейнерами пользуются большинство компаний, особенно в автомобильном секторе.



Рисунок 1 – Пластмассовые контейнеры для хранения типа KLT

Однако, при упоминании многоразовой упаковки и её транспортировки, возникает вопрос по поводу возвратной тары. Даже контейнеры хорошего качества со временем изнашиваются, из-за чего может возникнуть множество проблем от повреждения транспортного контейнера до снижения качества транспортировки и порчи самой продукции, что является недопустимым, особенно в производстве автомобилей. Здесь следует упомянуть, что многоразовая транспортная упаковка должна подходить под определённые требования и условия, чтобы продлить возможность её использования в течение длительного периода времени. Под все вышеперечисленные критерии лучше всего подходит упаковка из ЕРР.

Многоразовая упаковка из ЕРР изготавливается из вспененного полипропилена. Контейнеры из данного материала применяются во многих отраслях промышленности и идеально подходят для транспортировки хрупких деталей, в большом количестве присутствующих в автомобильном производстве (рис. 2). Пенополипропиленовая упаковка обладает рядом преимуществ. ЕРР упаковка на 95% состоит из воздуха, благодаря процессу вспенивания полипропилена, что делает её на 65% легче контейнеров из другого материала. Из этого следует, что общий вес груза уменьшается, что, соответственно, приводит к меньшему расходу топлива, удешевлению стоимости транспортировки, а также упрощению ручной обработки из-за эргономичности упаковки и возможности её обработки одним оператором [2]. При возвратной логистике тара из вспененного полипропилена оказалась лучше традиционной многоразовой упаковки: помимо лёгкости, она оказалась прочнее пластмассовых контейнеров типа KLT. ЕРР-материал прочен, устойчив к ударам, падениям и царапинам. Кроме того, его легко чистить, что позволяет использовать данную тару в течение многих лет в сложных условиях. Срок службы контейнера из данного материала оценивается в 10-15 лет. Ещё одна область применения пенополипропилена – автомобильные бамперные установки и другие компоненты безопасности. Благодаря своим амортизирующим свойствам, ЕРР бесшумен при ленточной транспортировке, что благоприятно влияет на условия работы.



Рисунок 2 – Контейнер из вспененного полипропилена ЕРР

Не менее важным фактором, особенно в автомобильной промышленности, является экологичность. При использовании многоразовой упаковки из вспененного полипропилена компании существенно сокращают углеродный след, нежели при использовании традиционной упаковки.

ЕРР-материал долговечен, а тара, которую можно многократно использовать, соответственно, является экологически чистой, из-за отсутствия потенциального негативного влияния на окружающую среду. Ещё одним плюсом пенополипропилена является то, что на его производство затрачивается на 60% меньше сырья, чем на традиционные пластмассовые контейнеры. Упаковку из ЕРР-материала можно переработать по истечении срока службы.

Транспортная тара многоразового использования из вспененного полипропилена отличается большим разнообразием форм в зависимости от требований. Встречаются как закрытые, так и открытые контейнеры для хранения предметов различных размеров. На поверхность можно наносить тиснёные логотипы, изменять цвет, а также конфигурировать внутреннее пространство, благодаря чему контейнеры удобно хранить и различать на складе.

Таким образом, наиболее подходящей транспортной упаковкой в автомобильной промышленности являются традиционные пластмассовые контейнеры типа KLT или более современное и экологичное решение – контейнеры из вспененного полипропилена ЕРР. Данные виды тары отличаются прочностью, надёжно защищают хрупкие детали автомобилей от повреждений, решают задачи ресурсосбережения, отвечают требованиям экологичности производственного процесса. Многоразовая тара с возможностью вторичной переработки значительно уменьшает углеродный след и негативное влияние на окружающую среду.

Список использованных источников:

1. Производство многоразовой упаковки [Электронный ресурс]. – Knauf Industries Automotive. – Режим доступа: <https://knaufautomotive.com/ru/proizvodstvo-mnogorazovoy-upakovki/>

2. Лёгкие контейнеры для хранения и транспортировки для автомобильной промышленности [Электронный ресурс]. – Knauf Industries Automotive. – Режим доступа: <https://knaufautomotive.com/ru/legkiye-konteynery-dlya-khraneniya-i-transportirovki-dlya-avtomobilnoy-promyshlennosti-komebac/>

© Воронкова А.Е., 2022

ДЖЕЙН И ЖАННА: СТИЛЬ УСПЕХА И ГЛАМУРА

Ворошилова Е.Д., Фирсова Ю.Ю.

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

В современном мире продолжает набирать популярность, так называемый стиль «парижский шик» или «французский шик». Данный стиль ассоциируется с простыми, но при всем этом, эффектными образами французских девушек. Синонимы «парижского шика» – это легкость, небрежность, простота, минимализм в аксессуарах. Сочетание данных качеств и обеспечивает «парижскому шику» тот самый «французский шарм».

С момента становления стиля, он движется в ногу со временем, впитывая в себе все модные тенденции.

Ярким представителем данного стиля является Джейн Биркин – актриса и певица, родившаяся в Великобритании и позже переехавшая в Париж. С 16 лет участвовала в театральных прослушиваниях, а после получила свою первую роль в театре. Девушка обладала модельной внешностью и отлично выглядела в платьях и юбках. Именно Биркин, в 60-х годах, привезла в Париж моду на короткие платья. Девушка предпочитала платья без декольте и сочетала их с удобной обувью на низком ходу, что позволяло ей выглядеть не вульгарно. Брюки-клеш, еще одно нововведение, пришедшее в парижский стиль вместе с Биркин, а позже став главным символом моды 70-х годов. Джейн комбинировала брюки-клеш с футболками, водолазками, топами. Пожалуй, самым главным атрибутом стиля Джейн Биркин является плетеная корзина (рис. 1). Это «визитная карточка», самый любимый аксессуар, всегда и в любую погоду, сопровождающий образы мадам Биркин. Позже именно в честь Джейн Биркин была создана легендарная сумка «Birkin» модного дома Hermes.



Рисунок 1 – Образы: а) Джейн Биркин, б) Жанны Дамас

Джейн стала прародительницей использования мужских вещей в женском гардеробе, стерев практически полностью все правила. Ее стилистические решения опередили глобальные тренды на много лет вперед. Девушка отлично отражала парижский стиль, зачастую выбирая незамысловатый крой и минимализм в сочетании с комфортом. Сегодня Джейн – икона «парижского стиля», про себя же Биркин говорила: «Я не такая элегантная, как француженки, мне все равно». Образы Джейн

одновременно шокировали и вдохновляли, их всегда стремились повторить все француженки. Стиль Джейн Биркин образца 70-х годов до сих пор остается узнаваемым и вдохновляет девушек по всему миру на модные свершения. Биркин – остается иконой стиля и по сей день. Примеры образов Джейн Биркин представлены на рисунке 1а.

«Парижский шик» имеет армию поклонниц. Прекрасно отражает современный французский стиль фэшн-блогер и настоящая француженка, очаровательная девушка Жанна Дамас. Жанна родилась в 1992 году, в Париже. Дамас обладает собственным магазином одежды и кафе в Париже. Ведет активную светскую жизнь. Занимается писательством.

Важно отметить, что француженки являются самыми стильными и модными во всем мире, этот факт прекрасно подтверждает Жанна, при этом она следует главным отличительным чертам «французского шика» - ценит комфорт и лаконичность в своих образах. Дамас в повседневных образах, как и Биркин, комбинирует различные элементы одежды и использует разные интересные приемы. Основу гардероба Жанны составляют базового цвета футболки, топы, джинсы, жакеты, свитшоты и брючные костюмы. Жанна может надеть объемный свитер и поверх повязать тонкий пояс, мужской пиджак и высокие бархатные брюки. В обуви девушка отдает предпочтение все также комфорту, выбирая обувь на низком каблуке или вовсе на плоской подошве. В аксессуарах всегда придерживается минимума украшений и бижутерии. Также, как и Джейн Биркин, Жанна Дамас обожает дополнять свои образы плетеной корзиной (рис. 1б).

Девушки похожи внешне, Дамас также носит легкую небрежную и немного растрепанную прическу с челкой, как и Биркин в свое время. Жанна, как и Джейн также ведет светскую жизнь и является довольно популярной личностью, как в Париже, так и во всем мире. Можно сказать, что Жанна Дамас является современной последовательницей Джейн Биркин, придерживаясь практически таких же приемов в своем стиле и гардеробе, повторяя прическу и макияж. Помимо внешнего сходства, гардеробы двух девушек практически идентичны, но это именно тот случай, когда стиль проходит «сквозь века» в прямом смысле (рис. 2). Повседневные гардеробы девушек в сравнении показывают развитие фасонов одежды. Жакеты и пальто приобрели свободный крой, ушла приталенность. В длине изделий изменений фактически не проявилось. Жакет 21 века имеет классический английский воротник, с небольшим отлетом воротника, в отличие от такого же жакета 20 века, с большими воротниками. Тенденция увеличения длины в изделии затронула рубашку. С развитием моды рубашка 21 века приобрела свободный силуэт, а также минимальную отделку, в отличие от рубашки 20 века, где была использована сложная застежка и складки на перед. Длина современной рубашки теперь ниже уровня бедер, что не сказать о рубашке прошлого века, там длина была до бедер. Джинсы, джинсовой куртки, топы и брюки,

тут изменения произошли именно в отделке; конструктивных изменений, изменений силуэта и объема изделий фактически не произошло. Касаясь материалов гардеробов двух дам, в современном мире все также используются натуральные материалы, но теперь с явным добавлением синтетических волокон. Наблюдается тенденция к внедрению новых инновационных материалов. В тренде все также остается джинса, трикотаж, костюмные, пальтовые и платьевые ткани

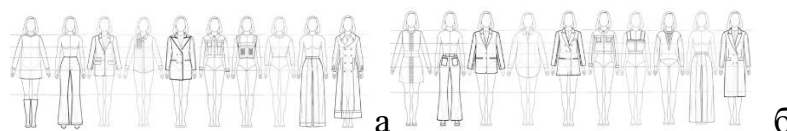


Рисунок 2 – Ассортиментная матрица гардероба: а) Джейн Биркин, б) Жанны Дамас

В авторской коллекции одежды (рис. 3) применимо комбинирование французского стиля с другими: кежуал, бохо и романтическим стилем.



Рисунок 3 – Фрагмент эскизного ряда авторской коллекции в стиле «Французский шик» «Джейн и Жанна». Автор – Ворошилова Е.Д.

В авторской коллекции главной задачей ставилась интеграция французского стиля для всех категорий российского потребителя 2030-х гг. Акцент будущей коллекции – свободные, объемные фасоны во французском стиле: больше «воздуха» в одежде, больше новых материалов, больше новых оттенков цвета.

Список использованных источников:

1. <https://www.thevoicemag.ru/fashion/trends/parizhskiy-shik-kak-odetsya-vo-francuzskom-stile/https://dzen.ru/a/YKs2cZzO7gg2NwND>
2. https://yandex.ru/search/?text=джейн+биркин+фото&lr=10716&clid=2270456&src=suggest_B
3. https://yandex.ru/search/?text=жанна+дамас+фото&lr=10716&clid=2270456&src=suggest_B

© Ворошилова Е.Д., Фирсова Ю.Ю., 2022

Авторский указатель

А

Абдуллина П.А., 4
Авдеева Л.С., 7
Авдеев М.С., 11
Агеева А.А., 15
Айрапетян М.К., 19
Акелькина А.А., 23
Алахова С.С., 26
Алибекова М.И., 60, 111, 132, 155
Андропова Н.С., 30
Аралушкина А.Д., 33
Арапова Д.М., 37, 41
Артемяева Ю.В., 44
Архипова А.Я., 48
Асютина М.А., 50
Атаева Ф.А., 56
Афиногенова О.А., 58
Ахмадеева А.Р., 60, 64
Ашимова Л.Р., 68, 71

Б

Бабаева Д.С., 74
Багдиян Е.А., 77
Баглей Н.С., 81
Бадалбаева К.А., 87
Байкова Д.В., 90
Баклашова В.И., 93
Балахнина Е.Е., 97
Балякина Н.О., 99
Банникова Е.В., 104
Бараник А.А., 107
Барбашев Г.О., 111
Бастов Г.А., 114, 117
Безверхая К.А., 121
Бекова Л.С., 124
Белицер Е.А., 129
Белослудцева А.К., 132, 136
Березина А.П., 140
Березина А.С., 144
Березюк Е.Н., 146
Береснева В.Л., 213
Бессонова К.М., 151
Бесчастнов П.Н., 242
Бикчурина С.К., 155, 157
Бирюкова Д.С., 160
Благова П.А., 167
Бодяло Н.Н., 26
Божко А.А., 171
Бойкова К.Г., 175
Борисова Ю.С., 181
Браткова В.М., 185
Бронникова К.М., 190
Бузанова Е.С., 195

Бузькевич А.О., 198
Букина М.В., 203
Булатова Е.Н., 205
Булганина А.Е., 208
Бурмистров А.К., 213
Бурова М.Д., 217
Бутко Т.В., 136
Буцера О.В., 74
Буцких А.А., 223
Быкова Д.Ю., 227

В

Вагнер В.В., 231
Ван Кэин, 235
Ван Юйси, 238
Вараксина Л.А., 242
Василенко Е.А., 245
Васильев А.В., 248
Вахрамеева Е.К., 255
Верховская А.С., 260
Винникова А.В., 264
Власова К.А., 267, 271
Власова Ю.С., 175, 264
Войнова А.Д., 276
Володин А.А., 280
Воронкова А.Е., 285
Ворошилова Е.Д., 289

Г

Горелкина Т.Т., 7
Громова М.В., 37
Гусева М.А., 227
Гусова Д.Т., 107

Д

Денисюк А.Н., 26

З

Заболотская Е.А., 7, 48
Задворная С.Т., 50

К

Казакова Н.Ю., 68, 71
Колташова Л.Ю., 60, 132, 157
Копылова М.Д., 64, 245
Коробцева Н.А., 223
Кузьмина А.А., 190
Куликова М.К., 41, 90, 203

Л

Леванова Е.А., 144
Лешуков А.Г., 4, 104

П

Пивкина С.И., 87, 195

С

Соколова А.С., 93, 280
Солтанова А.М., 117

У

Усачева О.В., 114

Ф

Фирсова Ю.Ю., 121, 155, 167, 289

Ч

Чистякова О.А., 93

Ш

Шамшина Л.М., 19, 58, 255

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2022»

Часть 1

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 №.....

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