

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



**ВСЕРОССИЙСКАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
«ДИСК-2020»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ЧАСТЬ 3**

МОСКВА – 2020

**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-2020»**

Часть 3

МОСКВА

УДК 378:001:891
ББК 74.58:72
В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020»: сборник материалов Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 283 с.

ISBN: 978-5-00181-002-5

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2020», состоявшейся 24-26 ноября 2020 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 378:001:891
ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., начальник Управления науки; Оленева О.С., доцент; Гуторова Н.В., начальник ОНИР; Рыбаулина И.В., заведующая кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующая кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель

Научное издание

ISBN: 978-5-00181-002-5 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020
© Коллектив авторов, 2020

УДК 671.121: 658.512.2

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ПИТЕРА ЧАНГА

Мальченко К.В., Стрижак А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Питер Чанг – британский ювелир, скульптор и дизайнер. Его необычные работы восхищают и интригуют многих людей по всему миру, а самого Чанга называют Фаберже 21 первого века. В чем же заключается гений данного ювелира? Почему его ювелирные работы так ценны для истории мирового дизайна? Ответ на эти вопросы я постараюсь раскрыть в данной статье.

Для начала рассмотрим факты из биографии Питера Чанга, оказавшие влияние на особенности его творческой деятельности. Питер Чанг родился в Лондоне. Его мать была англичанкой, а отец – китайским моряком. История семьи Чанга нашла свое выражение в его профессиональном труде: работы ювелира часто были вдохновлены морской тематикой и природными мотивами. Немаловажную роль в становлении творческих методов и принципов Питера Чанга сыграл период его обучения. Чанг получал образование в Ливерпульском колледже искусств. Он изучал графический дизайн, гравюру и скульптуру. Затем Питер Чанг учился в Atelier 17 в Париже по Ливерпульской стипендии, углубляя свои знания в гравюре, и в конце концов поступил в школу Слейда в Лондоне, где также изучал скульптуру. Так, навыки, полученные в процессе образования, определили концепцию ювелира и его принцип работы по созданию своих изделий. Питер Чанг никогда не разделял разные виды искусств: его объекты одновременно являются и скульптурами, и украшениями, и произведениями прикладного искусства. Сам Чанг о своих изделиях говорил так: «То, что я создаю, может быть скульптурой или украшением. У каждого человека будет своя реакция на них, и мне это нравится» [2].

Свою ювелирную деятельность Питер Чанг начал в середине 1980-х годов. Воспринимая украшения как носимую скульптуру, дизайнер отказался от типичных для ювелирных изделий материалов – золота, серебра – в пользу пластика – наиболее притягательного для него материала. В качестве первичного сырья Чанг использовал различные уже ненужные обществу предметы быта: выброшенные зубные щетки, одноразовые бритвы, пластиковые банки, крючки, линейки и прочее. В этом проявляется еще одна особенность изделий ювелира: они экологичные.

Главные преимущества пластика в понимании ювелира звучат так: «Я хотел что-то, что отражает эпоху, в которой мы живем, и мне нравилась

идея работать с одноразовым материалом, который давал мне свободу и роскошь рисковать и совершать ошибки. И мне всегда нравились его свойства, которые мы можем почувствовать, когда прикасаемся к нему. Природные материалы, такие как дерево, накладывают на нас свой собственный характер. Пластик, напротив, анонимен» [1].

Еще одним немаловажным для Чанга аспектом в выборе пластмассы как основного материала для работы являлся широкий спектр цветов, доступных для использования. Ювелир был одержим цветом. Питер Чанг изучал цвет, его влияние на человека, символику, экспериментировал с разными сочетаниями цветов в своих изделиях, не боялся его насыщенности и смело добавлял яркие и даже экстравагантные цвета в работы. Для того, чтобы придать украшениям нужный колорит, ювелир использовал акрил, полюбившийся ему еще в шестидесятых годах.

При создании своих произведений Питер Чанг уделял много внимания деталям, выполнял трудоемкую и сложную работу, доводя до совершенства каждую составную часть своего изделия. Поэтому процесс создания предметов, а порой и отдельных его элементов занимал недели, месяцы и даже годы. В такой особенности изготовления украшений выражается специализация Чанга, в первую очередь, как скульптура и гравюра.

Процесс создания изделий Питера Чанга можно описать так: сначала ювелир записывал пришедшую ему на ум идею (впечатления от чего-то услышанного или увиденного), затем он создавал эскиз своего будущего изделия и приступал к работе. Первым этапом было создание основы из дерева, пенопласта или другого пластика. Затем ювелир покрывал основу полиэфирной смолой и шлифовал ее. Третьим этапом было покрытие изделия акрилом и закрепление его лаком, если это требовалось. Также иногда Чанг добавлял в свои украшения вставки из драгоценных металлов (серебро, золото).

Как уже было сказано выше, главным источником вдохновения для Питера Чанга являлась окружающая нас природа. Ювелир любил изучать ее закономерности, математические модели, структуры и узоры: пчелиные соты, глаза и крылья насекомых, чешую рыбы. Но не только природные мотивы появлялись в работах Чанга. Дизайнер также черпал вдохновение и в человеческой жизни, урбанистике. В своих изделиях он использовал образы автомобилей, детали обуви, предметов человеческого обихода. Такое использование стилизованных образов из реального мира продиктовано еще одним аспектом концепции Питера Чанга. Это стремление продуктов дизайна развивать человеческое воображение.

Чтобы лучше разобраться творчество Питера Чанга, рассмотрим несколько его работ.

Брошь 1992 года, несомненно, можно назвать одной из самых узнаваемых работ Питера Чанга. Выполненная из переработанных

материалов и полиэфирной смолы, с штифтом из нержавеющей стали она имеет причудливую форму. Ее размеры составляют 17,2 x 6,8 x 1,9 см. [3] Украшение выглядит очень необычно и, как и многие произведения Питера Чанга, ассоциируется с подводным миром. Верхняя часть напоминает плавник, а нижняя – подводный цветок. Середина броши ярко украшена. Вдохновением для создания этой броши послужили образы подводного мира: его животные и растения. Это обуславливает обтекаемую форму изделия, напоминающую морского конька. В этом изделии ярко выражена главная концепция Питера Чанга. Это больше произведение искусства, нежели ювелирное украшение, причем произведение искусства, развивающее наше воображение, стимулирующее работу нашего мозга. Сейчас брошь можно увидеть в музее Виктории и Альберта (Victoria and Albert Museum) в Лондоне.

Следующее изделие также является характерным примером ювелирной деятельности дизайнера. Немецкий браслет или «German bracelet» был создан Питером Чангом в 2006 году из разноцветной акриловой смолы и алюминия. Его размеры составляют 18 x 17 x 5,5 см [4]. Украшение имеет форму треугольника, оно многослойное. Браслет сочетает в себе человеческие и природные начала, искусственное и естественное. Самый верхний слой браслета покрашен в золотистый цвет и напоминает по форме корпус автомобиля, а серебристая деталь на нем – фару. Нижние слои браслета похожи на чешую змеи, как и внутренняя сторона изделия, напоминающая брюшко этого существа. Намек на змеиный характер есть и на самом верхнем фрагменте браслета: деталь, похожая на фару, будто глаз в древнеегипетском изображении змеи.

Итак, рассмотрев творческие методы и принципы Питера Чанга, его концепцию, можно сделать следующий вывод об особенностях его дизайнерской деятельности по созданию ювелирных изделий. Питера Чанга по праву называют одним из ведущих британских ювелиров нашего времени. Дизайнер одним из первых применил переработанный пластик для создания ювелирных украшений. Он создавал уникальные изделия, предназначенные больше не для носки, а для рассматривания их как экспонатов. Также важной отличительной особенностью его украшений является их красочность, детальность и образность. Они были созданы для того, чтобы вызывать определенные эмоции и ассоциации у зрителя, стимулировать мозг к мыслительной деятельности, развивать воображение.

Список использованных источников:

1. DESIGN +. PETER CHANG. A BLAZE OF COLORS by PETRA HÖLSCHER [электронный ресурс] - Точка доступа: https://dnstdm.de/en/peter-chang_a-blaze-of-colors/

2. Unnatural selection: jewellery, objects and sculpture by Peter Chang [электронный ресурс] - Точка доступа:

<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/whatson/walker-art-gallery/exhibition/unnatural-selection-jewellery-objects-and-sculpture-peter>

3. Victoria and Albert Museum [электронный ресурс]: Metalwork Collection, Brooch, Peter Chang. - Точка доступа: <http://collections.vam.ac.uk/name/chang-peter/A15638/>

4. The Saleroom [электронный ресурс]: 'German bracelet', Peter Chang. -Точка доступа: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/adampartridge/catalogue-id-adam-p10071/lot-f66b2132-40bc-4ab2-9078-a5150111a9d0>

© Мальченко К.В., Стрижак А.В., 2020

УДК 7.05

СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ ПОДАЧИ И СТИЛИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ: РАЗРАБОТКА АВТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ В СТИЛЕ НЕОКЛАССИКА

Маркарова А.С., Ковалева О.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В современном мире мода меняется с такой скоростью, что невозможно выделить основные стили. Модельеры используют стилистические приемы, синтезируя несколько направлений в одно. Но, во всем этом круговороте есть то, что останется неизменным и это – классика.

Классический стиль является основой, из которой вытекает множество новых направлений.

Основные тенденции и способы подачи современного классического стиля перечислены ниже.

1. Виды и особенности ассортимента. В арсенале делового стиля присутствуют такие элементы одежды, как брюки, жакет, юбка, блузка, строгое платье, кардиган и классическое пальто. С появлением новых тенденций, к ним добавились: шорты, жилеты, короткие жакеты-болеро, бриджи.

Особенность современного ассортимента классического стиля в том, что его стали комбинировать с другими стилями, что дает возможность получать новые вариации и образы (рис. 1.).

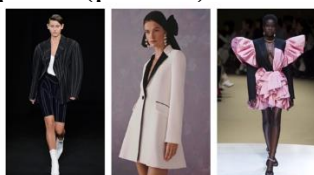


Рисунок 1.

2. Особенности форм силуэта. Стандартный силуэт бывает следующих видов: прямой, прилегающий и полуприлегающий. Мы выбираем силуэт, исходя от фигуры модели, она может быть А-образной, V-образной, Х-образной и Н-образной (прямой). Хотя сейчас, мы можем наблюдать самые разные решения, касательно, силуэта и формы (рис. 2).



Рисунок 2.

3. Особенности кроя. В основе лежит традиционный крой и силуэт, который, уже в зависимости от модели, меняют конструкторы и модельеры, используя различные приемы конструктивного моделирования [1].

4. Ткани и материалы. Ткани всегда нужно выбирать в зависимости от фигуры модели, с которой вы будете работать и силуэта, который вы хотите создать. От ткани и свойств, которые она имеет, сильно зависит результат. Классический стиль принято считать строгим, и сдержанным, обычно, используя для изготовления костюма такие ткани, как шерсть, твидовую ткань, кашемир, трикотаж и хлопок, но в ходе развития стиля и назначения, стали использовать, несвойственные для традиционного делового костюма материалы.

5. Виды отделок. Украсить и завершить образ можно за счет отделочных элементов, к которым относятся: канты, оборки, вышивка бисером или нитями, аппликации, контрастные декоративные строчки, также отделка перьями или стразами [2].

6. Орнамент и цвет. Изначально палитра деловых тканей была ограничена в женских костюмах, также, как и в мужских. Тремя основными цветами считались – черный, синий и серый, постепенно в палитру добавились пастельные тона. Но, так как сейчас классический костюм, современные девушки предпочитают также в качестве повседневной и вечерней одежды, модельеры стали использовать самые разнообразные, яркие ткани, играя с цветом, оттенками и контрастностью. Что касается орнаментов, здесь тоже представлено множество вариантов, от сдержанных – клетка, полоска, пье-де-пуль, до пестрых и броских – анималистические, природные принты или яркие узоры. Помимо этого, в своих коллекциях, модельеры, используют авторские принты или ручную роспись.

7. Аксессуары и дополнения. Кроме стандартного набора аксессуаров, в виде сумок, портфелей, платков, и элегантных, маленьких украшений, к ассортименту добавились поясные сумки, банданы, солнцезащитные очки, массивные украшения, броши, ремни-цепочки, головные уборы, маленькие декоративные сумки и т.д. [3].

Изучив данную тему, можно создать множество интересных и совершенно новых вариаций. То, что считается стандартным, обретет совершенно новый вид. Именно поэтому, классический стиль является предметом исследования и был выбран для создания дипломной коллекции. Каждая созданная модель вдохновлена элегантностью, силуэтом и деталями классического костюма. В итоге, мне удалось создать совершенно новые образы не для деловых встреч или совещаний, а для торжественных, вечерних мероприятий, в основе которых лежит традиционный классический костюм [4].

Путем синтеза классики и экстравагантности, мне удалось добиться поставленных целей и желаемого результата [5].

В ходе исследования разработана авторская коллекция с использованием трансформации и стилизации элемента мужского пиджака – воротника, который был применен не совсем по назначению и представлен в совершенно ином свете, что делает коллекцию уникальной. Также в моделях использован такой элемент мужского гардероба – галстук.

Моделям коллекции (рис. 3) свойственна четкость линий, приталенный силуэт, созданный за счет рельефов. Они создавались не для повседневной носки, особую ценность имеет то, что каждая модель индивидуальна и уникальна. Это проявляется в сложных лекалах, подогнанных четко под фигуру женщины, подчеркивая все ее достоинства.



Рисунок 3.

В ходе работы, был создан образ сильной, волевой, уверенной в себе девушки, не утратившей при этом утонченность. Образ состоялся, благодаря синтезу мужского и женского, старого и нового, это подчеркивает новаторство дипломной работы.

Подводя итог о современных тенденциях, могу сказать, что в наше время классический стиль применим не только в контексте деловой одежды, для работы, вечных совещаний и переговоров, но и для повседневной жизни. Все чаще можно наблюдать применение ассортимента данного стиля в комплектах, для вечерних и торжественных мероприятий.

Список использованных источников:

1. «Женский деловой костюм 2019...» - Женский журнал NewWoman.ru [Электронный ресурс] (Дата обращения: 10.11.2020).
2. «Индустрия моды», Седых И.А. – <https://dcenter.hse.ru/data/2019/06/03/1495959454/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%BC%D>

0%BE%D0%B4%D1%8B-2019.pdf [Электронный ресурс] (Дата обращения: 10.11.2020).

3. «Классические мотивы в моде xx и xxi веков», Бушуева С.С. - <https://cyberleninka.ru/article/n/klassicheskie-motivy-v-mode-xx-i-xxi-vekov> [Электронный ресурс] (Дата обращения: 11.11.2020).

4. «Классический стиль в одежде», Никитина Евгения <https://www.mia-donna.ru/statyi-po-teme/klassicheskiy-stil/> [Электронный ресурс] (Дата обращения: 10.11.2020).

5. «Модные тенденции и проблема разработки коллекций одежды на основе особенностей спроса» Титов. В.А.- <https://cyberleninka.ru/article/n/modnye-tendentsii-i-problemy-razrabotki-kollektsiy-odezhdy-na-osnove-osobennostey-sprosa/viewer> [Электронный ресурс] (Дата обращения: 10.11.2020).

© Маркарова А.С., Ковалева О.В., 2020

УДК 7.017

АНАЛИЗ АККАУНТА LESYANEBO.BRAND В INSTAGRAM

Маркина В.С., Тимохович А.Н.

Государственный университет управления, Москва

В современных реалиях существует большое количество брендов одежды, обуви и аксессуаров, все они соответствуют моде и трендам, поэтому бывает тяжело выделить среди них что-то особенное, продукция многих брендов имеет визуальное сходство. Данную проблему решает грамотное продвижение, в том числе и ведение Instagram-аккаунта бренда.

Согласно статистике, Instagram входит в топ-10 самых популярных запросов в Google; Россия находится на пятом месте в мире по количеству пользователей данной социальной сети [1]. При этом значительное количество пользователей совершает покупки одежды, обуви и аксессуаров через данную платформу (57% – женщины, 53% – мужчины), Instagram находится на четвертом месте по количеству сделок [2].

Следует отметить, что сегодня платформа Instagram настолько насыщена контентом, что становится сложным привлечь внимание пользователей. Необходимо стремиться к тому, чтобы потенциальный клиент остался на странице бренда, заинтересовать его, мотивировать к подписке на аккаунт бренда, предоставлять пользователю вовлекающий контент, после чего пользователь сам захочет совершить покупку. Сделать это помогает качественное оформление профиля в Instagram.

Главными критериями ведения профиля являются уникальность контента, стилистическое оформление профиля, соответствие идее и философии бренда, фиксирующие внимание фотографии в отдельности и их сочетание в целом в ленте аккаунта [3]. Соблюдение этих правил при

ведении аккаунта бренда в социальной сети Instagram дает бренду преимущество перед конкурентами.

Проведем анализ одного из аккаунтов брендов модной одежды и аксессуаров в России и сделаем вывод о том, насколько успешно бренд привлекает потенциальных покупателей через социальную сеть, в частности, с помощью визуальных решений при оформлении ленты аккаунта бренда.

Lesyanebo представляет собой российский бренд индустрии моды. Первоначально бренд создавался как нишевый проект, однако, сейчас бренд представлен в России, США, странах Европы и Азии. В профиле аккаунта бренда [lesyanebo.brand](https://www.instagram.com/lesyanebo.brand) есть ссылка на официальный сайт бренда, по ссылке мы можем узнать суть бренда. Ценности бренда заключаются в элегантности, женственности и комфорте. Эти ценности считываются и в самой одежде [lesyanebo.brand](https://www.instagram.com/lesyanebo.brand).

В ходе проведения анализа аккаунта fashion-бренда [lesyanebo.brand](https://www.instagram.com/lesyanebo.brand) в Instagram были выявлены следующие особенности ведения аккаунта.

Во-первых, каждую фотографию в ленте можно сравнить с отдельным произведением искусства, одежда идеально сочетается с общим стилем профиля, поэтому фотографии получаются эстетичными. Сейчас в социальных сетях существует тренд на общую стилистику фотографий в конкретном аккаунте – в движении, без нарочитого позирования, акцент на деталях.

Во-вторых, было выявлено, что у бренда есть немалое количество поклонников и последователей среди знаменитостей, однако, в постах фотографии с селебрити отсутствуют. По одному образу селебрити закреплено в актуальных историях с названием Muses. Можно сделать вывод о том, что бренд не стремится афишировать свой успех, не размещает неинформативные фотографии в ленте аккаунта с приемов и мероприятий, где были замечены звезды.

В-третьих, бренд четко следует графику публикации постов: посты размещаются линиями по три фотографии в одном образе. Зачастую эти линии контрастируют между собой по цвету: черный – белый – красный – бежевый и так далее (см. рис. 1).



Рисунок 1 – Цветовые линии в ленте [lesyanebo.brand](https://www.instagram.com/lesyanebo.brand) в Instagram

В-четвертых, бренд имеет почти 100 тысяч подписчиков в инстаграме, но при этом отсутствует верификация. Данная ситуация является неоднозначной, так как бренд широко известен и пользуется популярностью за границей (такой вывод был сделан на основании наличия одежды бренда у иностранных моделей).

В-пятых, с позиции визуального восприятия создается впечатление о том, что профиль в Instagram принадлежит американскому или европейскому бренду, так как фотографии содержат элементы винтажа, ретро, при этом все фотографии аккаунта стильные и идеально вписываются в современные реалии повседневной моды. Обработка фотографий преимущественно теплая, холодные оттенки встречаются редко и посредством цветокоррекции становятся более теплыми, создавая эффект дополнительного уюта.

В-шестых, хорошо запоминается стиль фотографа, так как на каждой фотографии модель находится четко в середине кадра, силуэт почти всегда прямой (за исключением редких фото в позе «сидя»), часто встречается зеркальная симметрия в кадре. На каждой фотографии соблюдается закон фигуры и фона: модель в кадре всегда четко отделена от фона. У всех моделей нейтральное выражение лица (есть только одна линия фотографий с улыбающейся девушкой), что хорошо сочетается со стилем одежды – современной классикой.

В-седьмых, каждая отдельная фотография в ленте аккаунта выполнена на высоком уровне с позиции цветокоррекции, композиционного решения, ракурса. Благодаря этому создается впечатление, что ленту профиля можно листать бесконечно, и там будут появляться все новые и новые референсы для будущих съемок (см. рис. 2).

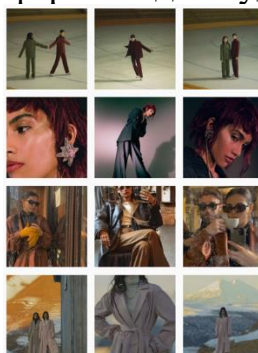


Рисунок 2 – Лента аккаунта lesyanebo.brand в Instagram

В-восьмых, посты в аккаунте бренда публикуются равномерно: 11-14 фотографий в месяц, около трех постов в неделю. Данная частота размещения контента позволяет, с одной стороны, не надоедать подписчикам, с другой стороны, не давать подписчикам забыть о бренде. В момент размещения отдельного поста композиционное решение, суть которого заключается в размещении трех фотографий в ряду в едином цветовом спектре, постоянно нарушается: наступает очередь новой линии, выкладывается одна фотография, а все предыдущие ряды смещаются, становится похоже на разрозненный инстаграм или странную задумку автора. В этом заключается небольшой минус такого оформления аккаунта.

Стоит заметить, что профиль lesyanebo.brand в Instagram имеет большое сходство с личным аккаунтом дизайнера бренда. Цвета, тона,

стиль обработки фотографий и атмосфера аккаунта являются идентичными, что позволяет сделать вывод о том, что дизайнеру действительно нравится то, что она создает.

Таким образом, мы можем сделать вывод об успешности ведения страницы fashion-бренда в Instagram. Контент аккаунта фокусирует внимание пользователей за счет интересных визуальных решений, мотивирует пользователей социальной сети неоднократно просматривать ленту аккаунта, при этом воспитывает в пользователях чувство стиля.

Можно сформулировать ряд рекомендаций для бренда, с целью привлечения большего внимания аудитории именно к процессу совершения покупки. Во-первых, на странице аккаунта отсутствует функция «магазин», что не позволяет потенциальному покупателю просмотреть цены на дизайнерские изделия и совершить покупку. Скорее всего, потенциальный потребитель будет воспринимать бренд в качестве красивого аккаунта социальной сети, посредством которого можно черпать вдохновение, о возможности покупки он даже не задумается. Во-вторых, бренду стоит создать собственные маски в Instagram, которые могли бы привлечь новых пользователей на его страницу, чтобы увеличивать количество подписчиков и, соответственно, потенциальных клиентов. По качеству обработки фотографий и собственному стилю дизайнера бренда можно сделать вывод о том, что маски будут иметь успех у пользователей социальной сети.

Список использованных источников:

1. Гогохия И. Инстаграм 2.0: хочу likes и followers. М.: АСТ, 2020. – 208 с.
2. Манелова Д. Как заработать в Instagram. М.: Альпина Пабlishер, 2020. – 218 с.
3. Филенко С.С. Особенности подготовки контента для аккаунтов fashion-брендов в Instagram // Актуальные проблемы управления - 2019: материалы 24-й Международной научно-практической конференции. М.: ГУУ, 2020. – с. 160-162.

© Маркина В.С., Тимохович А.Н., 2020

УДК 7.048.1

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ДРЕВНЕЙ СКАНДИНАВИИ**

Масленникова В.А., Колташова Л.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Древние Скандинавы – ранее мирные земледельцы, обрабатывающие богатые земли Дании, Швеции и Норвегии, а затем жестокие викинги – беспощадные войны, что ввергали в ужас все близлежащие земли.

История скандинавского народа многогранна, неоднозначна, сложна и противоречива, как и их искусство, что хранит в себе множество тайн. То, как грозным морским захватчиком удалось достичь таких непревзойденных высот в художественной обработке дерева и металлов, является загадкой. Неоспоримо одно – даже ранние образцы искусства викингов являются отражением дикой энергии данного народа и их мастерства.

Грозные оскалы львов, хищные птицы, нацеленные на добычу, драконы, изрыгающие пламя, мифические чудовища с длинными хвостами, плавно перетекающие в сложные растительные побеги, получившие название «плетенки», являлись характерным атрибутом величественных кораблей, оружия, ювелирных украшений, конских упряжей, сосудов и других предметов быта всех скандинавских земель.

Строя орнаменты по принципу симметрии, древние мастера свободно заполняли доступное им пространство хаотичным переплетением узоров, подчиняясь форме предмета. Начиная с одного завитка, орнамент превращался в уникальную композицию, сочетающую в себе основные линии и более мелкие художественные мотивы, объединяющие элементы тератологии и «плетенки».

Наиболее ярким орнаментальным элементом скандинавского искусства являлся тугой растительный завиток, напоминающий почерк древних викингов. Впоследствии данный элемент стал характерным атрибутом скандинавского искусства в период господства Европейского стиля барокко [1].

В следствии перехода скандинавского народа в христианский культ, изменились религиозные сюжеты композиций, однако их манера исполнения, общее строение орнаментов, ритмическое повторение мотивов и смысловая нагрузка остались неизменной, что отличает викингов от кельтов, принявших ту же веру. В доказательство тому стали сохранившиеся крестьянские избы, расписанные на библейский мотив, добавляющий особый колорит суровому северному региону.

Разделяя стили эпохи викингов и предшествующие им стили, искусствоведы выделили 9 направлений, характерных для культуры скандинавских народов. Первые 3 стиля появились до 9 века, а потому не имеют названий – стандартное обозначение римскими цифрами (I, II, III) является определением данных направлений. Как и большинство стилей, данные направления имеют подстили, обозначенные латинскими буквами. Последний подстиль III/E, или просто стиль E, считают наиболее важным [2]. Начиная с 750 г и вплоть до XI века характерные орнаментальные композиции стиля E являлись источником вдохновения всех скандинавских народов – мотивы «великого зверя», и общее строение «ленточных» и «хватающих» животных встречались как во время мирной жизни древних викингов, так и в эпоху завоеваний.

Ученые исследователи, археологи выделяют 6 периодов расцвета орнаментального искусства скандинавских народов: Осеберг (Броа), Борре, Йеллинге (Еллинг), Маммен, Рингерике и Урнес. Каждый из периодов обладает своеобразной, уникальной техникой исполнения орнаментальных композиций.

Осебергский стиль (775-875 гг.) назван в честь одноименного захоронения. Основа данного погребения – Осебергская ладья, стала отправной точкой в определении данного стиля. Благодаря хорошо сохранившимся носу и карме корабля, а также имеющимся похоронным атрибутам (резные деревянные сани, ложе и т.д.), ученые смогли выделить основные орнаментальные приемы данного направления – асимметричное переплетение «запутавшиеся звери», получившее свое название из-за «ленточных» животных.

Наиболее ярким представителем данного стиля считают Осебергские сани «Шетелига», обрамленные по бокам лепными украшениями, разделяющими изделие на два уровня, содержащие отличные друг от друга орнаменты, плавно переходящие на резные головы львов, расположенные по углам, что, очевидно, было заимствовано из континентального искусства.

В период с 850 по 950 год появился стиль Борре. Найденные там украшения и части конской упряжи содержали переплетение объемных и более мелких геометрических композиций, и зооморфных изображений голов животных, разделенных на столбцы и на две, три или четыре области разной геометрической формы.

Стиль Йеллинге (Еллинг), существовавший с 900 по 975 год, отличался от своих предшественников особой аристократичностью и изяществом. Позолоченные артефакты, принадлежащие самому конунгу, его жене или же их ближайшему окружению, были богато орнаментированы «ленточными» переплетениями животных и их голов, изображенных в профиль. Отказавшись от мотива «запутавшегося зверя», мастера – викинги заполняли тела животных геометрическими узорами,

что хорошо прослеживается в орнаменте серебряной чаши, что является наиболее ярким представителем стиля Йеллинге (рис. 1).



Рисунок 1 – Серебряный кубок

Одноименно названное место захоронения, найденное в Ютландии в Дании, стало характерным отражением стиля Маммен, существовавшего с 960 по 1025 год. Орнаментальное изображение крупных животных и птиц, заполненных изнутри различными полосами и точками, занимающими все свободное пространство, вместе со спиралевидным изображением конечностей и меньшей абстрактностью в исполнении животных, являлись характерной отличительной чертой стиля Маммен, присущего найденным артефактам, наиболее важными из которых стали орнаментированный церемониальный топор, инкрустированный серебряной филигранью (рис. 2а), и Камменная шкатулка, состоящая из пластин, вырезанных из рогов лосей (рис. 2б).



Рисунок 2 – а) ритуальный топор; б) Камменная шкатулка с резьбой по кости

Аналогично был назван и стиль Рингерике (1000-1075 гг.), место расположение которого находится к северу от Осло в Норвегии. Характерной особенностью данного стиля является все то же изображение крупных животных и птиц, дополненных расходящимися от них растительными мотивами, содержащими асимметричное переплетение лоз, завитков, листьев, а также небольшого нововведения в виде разнообразных крестов и пальметт – элементов растительного узора в виде листа пальмового дерева, напоминающего раскрытую ладонь [3]. Так самым ярким представителем стиля Рингерике стал орнаментированный камень из Норре Осарп, покрытый различными рунными надписями с изображением «великого зверя», расположенного под возвышающимся крестом и всевозможным растительным плетением (рис. 3).



Рисунок 3 – а) Рунный камень; б) Каркасная церковь Ставкирка

Последним представителем, характерным для периода расцвета скандинавской орнаментальной культуры, является стиль Урнес (1050-1125 гг.), названный в честь места расположения каркасной деревянной церкви Ставкирки в Норвегии (рис. 3а). Характерной особенностью данного стиля являются изящные растительные узоры, вытянутые змееподобные животные с различным количеством ног, продолговатыми глазами и мордой, расположенной в профиль. Все орнаментальные композиции плавно перетекали друг в друга, не создавая резкого перехода между различными формами, асимметрично переплетенными в общем круговом движении.

Анализ стилеобразующих элементов Средневековых скандинавских орнаментов позволил выявить этапы построения геометрических узлов. Орнаментам присущ аллегорический стиль построения, который в последующем оказал влияние на построение орнаментальных композиций барокко [4]. Уникальные скандинавские мотивы представляют огромный интерес для художников и дизайнеров. Они служат источником вдохновения и прототипом в создании на их основе новых образцов дизайна [5]. Сложны витиеватые узоры можно использовать в создании современных орнаментов на ткани и кожи. Трансформируя элементы: увеличивая их или уменьшая, добиваясь эстетической выразительности, можно использовать в декоративном или конструктивном решении современного костюма, обуви или аксессуарах.

Список использованных источников:

1. Ивановская В.И. Скандинавские орнаменты. Москва, 2008 г. с. 3-6;
2. Изобразительное искусство викингов [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://fiord.org/vikingpedia/izobrazitelnoe-iskusstvo-vikingov.html>
3. Пальметта [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
4. Каргузова Е.Д., Колташова Л.Ю. Народный бурятский орнамент как система знаков и символов. ФГБОУ РГУ им. А.Н.Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Сборник материалов Всероссийского форума молодых исследователей «ДИСК-2018», Часть-3, стр.104-108
5. Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Графика модного эскиза: Учебное пособие — М.: РГУ им. А.Н.Косыгина, 2018. —110 с., 6,27 МБ

© Масленникова В.А., Колташова Л.Ю., 2020

УДК 74.01/.09

ТЕРРИТОРИАЛЬНАЯ АЙДЕНТИКА ПРИДНЕСТРОВЬЯ И ПУТИ К ФОРМИРОВАНИЮ БРЕНДА СТРАНЫ

Маслов М.М.

*Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург*

Территории, а также различные их административные единицы – области, города, посёлки и страны в целом с древнейших времён создавали гербы и флаги для собственной идентификации. До конца XX века функцию территориальных символов несли исключительно гербы и флаги, но на рубеже XX-XXI веков их сменила современная территориальная айдентика, истоками восходящее к геральдике и брендингу товаров.

Территориальная айдентика – понятие, схожее по значению с термином «фирменный (или корпоративный) стиль», однако служит для идентификации не фирмы или товара, а территории – города, области, страны и т.д., создания и поддержания его положительного имиджа, формирования бренда, и представлении места в качестве товара. Территориальная айдентика Приднестровской Молдавской Республики в её классическом понимании – визуально-графический аспект бренда страны – практически отсутствует, её место занимает геральдика – совокупность дореволюционных, советских и постсоветских гербов и флагов, которые представляют собой довольно противоречивую группу. Может ли геральдика быть «альтернативной» территориальной айдентикой при отсутствии последней, рассмотрено ниже.

Герб города или страны несёт схожую с логотипом функцию, также является визуально-графическим идентификатором, но строится на других законах – семиотике и сложном языке геральдики, полностью понятной лишь посвящённому в азы создания гербов человеку. Отсюда следует, что закодированная в символы информация визуально запоминается не всем, но «прочитать» её до конца может лишь узкий круг людей, относящийся к высоко образованному слою населения, тогда как философия построения логотипа, как правило, заключается в том, что он должен быть понятен каждому.

Геральдика берёт своё начало между первым и вторым Крестовыми походами (XI-XII вв.), так как в связи с модификацией военного снаряжения идентификация воина являлась затруднительным процессом – лицо было закрыто шлемом. Стремление воинов быть узнаваемыми породило традицию наносить на щиты различные символы, которые вскоре создали крепкие ассоциации с конкретными личностями или их группами. Именно по этой причине подавляющее большинство гербов до сих пор имеют форму щита (рис. 1), а на английском языке слово «герб»

звучит как «coat of arms», что в литературном переводе на русский язык означает «гербовая накидка» – парадный атрибут одежды, надевавшийся поверх доспехов, с изображением герба.

Геральдика в СССР полностью изменила набор символов, по большей части, заменив военные орудия, орлов и прочую атрибутику «старой» геральдики на «культ» промышленной мощи, сельского хозяйства, во-первых, и во вторую очередь - исторических и природных объектов какого-либо региона. При СССР название городских и региональных эмблем - «герб» – сохранялось, как и преобладающая французская форма щита (рис. 1), что можно объяснить отсутствием более обоснованной формы для новых «эмблем городов» с одной стороны, и «данью традиции» – с другой.

С точки зрения графического дизайна, гербы СССР стали более стилизованными – они избавились от детально прорисованных орлов, львов, имперских и церковных символов, вместо которых на них стали изображать лаконичные пиктограммы, зачастую окрашенные только в один цвет, не считая фона. Также советские гербы были избавлены от военной атрибутики, на которая основана средневековая геральдика. Так, например, герб СССР (рис. 8) называют «самым мирным гербом» – он лишён всяких батальных символов, что немислимо было в более ранние периоды, когда гербы в первую очередь, идентифицировали воинов.



Ещё один классический пример перехода к лаконичным, стилизованным изображениям в гербе, а также символам, не свойственным традиционной геральдике, можно проследить на примере гербов города Бендеры (рис. 2). До образования СССР на гербе были изображены символы Российской Империи (город входил в состав Бессарабской губернии). В 1967 году при Советской власти был принят новый герб города (рис. 6), отражающий исторический объект – Бендерскую крепость, но упор был сделан на промышленную мощь города, бурно развивавшуюся в данный период.

Особое место в композиции герба г. Бендеры отдано Шёлковой промышленности – в Бендерах находится хлопковый комбинат «союзного» масштаба – очень крупное некогда предприятие для Советского Союза, благодаря которому город увеличился на несколько микрорайонов. Отсюда следует вывод, что философия советской геральдики признавала

историю, но на первое место ставила промышленность, труд и индустриальную мощь, как отдельных регионов, так и всей страны.

Современный герб Бендер (рис. 7), является репликой дореволюционного герба (рис. 2), однако, плохо воспроизводит льва с человеческим лицом, имеет ряд отличий, вроде каймы вокруг щита, что свидетельствует о утрате идентичности новой версии в сравнении с оригиналом. В мировой геральдике это единственный случай, когда лев изображён с человеческим лицом. Даже несмотря на некоторые изменения, произошедшие в геральдике при СССР, в настоящее время данная наука является достаточно устаревшим символьным языком. Однако, советские гербы очень эстетичны с точки зрения графического дизайна – они лаконичны, стилизованы и более понятны в сравнении с дореволюционными, так как рассчитаны на все категории населения.

Следует отметить, что после распада СССР в России, как и во многих странах СНГ советская геральдика была заменена на историческую – досоветскую, в особо критично настроенных регионах бывшего Союза – на новую. Молдавская СССР разделилась на современную Республику Молдова, принявшую в качестве официального румынский герб, флаг и язык, и самопровозглашённую Приднестровскую Молдавскую Республику, сохранившую советский герб и флаг, русский язык как основной. В Приднестровье, как и в Республике Беларусь, осталось много «советских символов» кроме гербов.

Так, например, по состоянию на октябрь 2019 года, в обеих странах органы внутренних дел всё ещё называются «милиция» (как было при СССР), а не полиция, как в Молдове, Украине, России. Кроме этого, в Приднестровье до сих пор действует КГБ (Комитет государственной безопасности), города награждаются «орденами», что было только при СССР. Ниже рассмотрены гербы Советского Союза, Молдавской ССР, Белорусской ССР, и современных Республики Беларусь и Приднестровской Молдавской Республики.

Для понимания общей картины приднестровской геральдики, стоит учесть, что различные соседние города долгое время относились к разным странам, и происхождение их гербов может быть совсем разное. Рассмотрим гербы некоторых городов Республики, проанализировав их происхождение, а также исторические варианты. Герб Города Бендеры (рис. 2-7) уже был рассмотрен выше, в том числе, его исторический вариант, к реплике которого вернулись после распада СССР.



Рис. 11 – Исторический и одновременно альтернативный герб Тирасполя, принятый в 1847 году; замененный при СССР, и восстановленный в 2018 году, для использования наравне с Советским (1978 года).
Рис. 12 – Проект герба Тирасполя 1868 года (не использовался).
Рис. 13 – Герб Тирасполя с 1978 года по настоящее время.

Рис. 14 – Проект герба Дубоссар (1872 г), аналогичный по исполнению проекту герба Тирасполя 1868 г (рис. 10).
Рис. 15 – Герб города Дубоссары, утвержденный в 2004 году.
Рис. 16 – Герб города Дубоссары, использующийся в настоящее время, на нем изображена ладья (дубас) и шляпы Дубоссарской ГЭС.

Ниже рассмотрим систему гербов города Тирасполь (лат. Tiras – Днестр, греч. «–поль» город) – столицы Приднестровья. Основан в 1792 году по особому указанию А.В. Суворова, рядом с уже строившейся на тот момент крепостью. Первый герба (рис. 11) был принят при Николае I, в 1847 году, когда Тирасполь относился к Херсонской губернии Российской Империи, именно поэтому он содержит сверху герб Херсона, как и проект нового герба Тирасполя (1868 год), так и не принятого в качестве официального символа города (рис. 12).

По диагонали поле герба пересекает стена, символизирующая Тираспольскую крепость, которая входила в систему крепостей Днестра, но почти не сохранилась, в отличие от Бендерской. Жёлуди символизируют дубовые леса, некогда окружавшие город [5]. Стоит отметить также, что советский герб Тирасполя (рис. 13) был принят только в 1978 году, а некоторое время до этого у города не было герба вообще. Как и герб Бендер советского времени, тираспольский герб также лаконичен по сравнению с дореволюционным, содержит информацию о местной крепости и промышленности, а также гроздь винограда, как и герб МССР, ПМР (рис. 9, 10), так как виноделие – одно из основных направлений сельского хозяйства и промышленности как Молдовы, так и Приднестровья.

Беспрецедентный случай в использовании гербов имеет место быть в Тирасполе – наравне с советским гербом (рис. 13), оставленного для официального документооборота, в качестве герба города в 2018 году указом Президента ПМР столице вернули также исторический герб (рис. 11). С этого времени в столице официально используются два герба [6]. Эта практика интересна с точки зрения социально-исторического положения Приднестровья: с одной стороны, исторический герб снова используется, в соответствии с тенденцией, присущей всему постсоветскому пространству, с другой стороны – наравне с ним оставлен герб города, разработанный при СССР, стилизованный и лаконичный.

Герб города Дубоссары, четвёртый по размеру в Приднестровье, обрёл свой вид только находясь в составе Республики Приднестровье. Известно, что в 1872 году был предложен вариант (рис. 14), выполненный в аналогичном духе с проектным гербом Тирасполя 1868 года (рис. 12), но также не был утверждён. Официального герба у города не было вплоть до 2004 года, когда был принят первый из существующих гербов (рис. 15), на котором изображён «дубас» – лодка, изготавливаемая из цельного ствола дерева, а также молнии, символизирующие электроэнергию, вырабатываемую Дубоссарской ГЭС [8]. Через некоторое время утвердили нынешний герб города (рис. 16), с ладьёй (вместо дубаса) и шлюзами гидроэлектростанции. Вызывает вопрос, насколько уместно изображение ладьи на гербе города, и похожи ли на неё были лодки-дубасы, давшие название городу. Изображение чрезмерно «живописно» – оно утратило

стилизацию, характерную для геральдики – река уже не показана символически, а как будто нарисована, имеет градацию насыщенности цвета (что нарушает семиотический аспект – реки в геральдике изображают одной волной, или их группой), форма щита – индивидуальная.

Важный вопрос, который возник в процессе исследования – можно ли отнести к территориальной айдентике существующие гербы и флаги Республики как визуальные идентификаторы места? Рассмотрев многочисленные примеры, и проведя аналогию с другими странами – «наследниками» СССР, выводим следующий результат – геральдика является древней наукой, подчиняющаяся правилам семиотики и особого языка пиктограмм, который создавался для другого общества, знания о котором имеет крайне малый процент жителей и гостей Республики. Это подтверждают и слова создателя советского герба города Бендеры А.Л. Афанасьева: «Герб, как и имя, не может быть случайным. Геральдика – наука, в которой каждая деталь проверена многовековым опытом...». «Прежде подобные детали легко читались людьми посвященными, но сейчас эта наука для многих все равно, что тайна за семью печатями. И все термины требуют пояснения». Гербы должны идентифицировать территорию, а создавать положительный образ и привлекать туристов – задача бренда, которая не ставилась в геральдике.

В то же время, фактически, гербы и флаги выполняют функцию территориального идентификатора, поэтому в данном исследовании вводится понятие «альтернативная территориальная айдентика» – традиционные визуальные атрибуты территории – герб и флаг, существующие для идентификации территории там, где отсутствует иной визуально-графический язык – территориальная айдентика в современном понимании, а также бренд места. Данное понятие необходимо в первую очередь потому, что сказать о том, что территориальной айдентики в ПМР нет вовсе, было бы неверно – её функции выполняет устаревшая символическая система – геральдика. С другой стороны, геральдика отвечает гораздо более узкому кругу задач, непонятна до конца, сложна для запоминания, и не может привлечь внимание так, как современные визуально-графические идентификаторы территорий, обладающие более широким набором свойств.

Создание единого стиля символов территории вне зависимости от разного этнического состава и истории городов – задача графического дизайнера. Такой пример уже был рассмотрен в геральдике – проектная серия гербов на белом фоне (рис. 5, 12, 14) выполнена в едином стиле, несмотря на разницу в национальном составе и исторической принадлежности. Её ценность в том, что исполнителям удалось выполнить

Ещё один положительный эффект от введения территориальной айдентики в ПМР – исчезает необходимость использовать сразу несколько

гербов, как например, в городе Тирасполь. Гербы могут занять важное место в музее, на них может опираться разработка коммуникативной стратегии бренда, используя исторический подход – переработка некоторых символов геральдики для формирования логотипа. Кроме прочего, айдентика в сравнении с геральдикой имеет потенциал более качественного развития и популяризации местных народных промыслов, как например, это было сделано при разработке бренда Сочи-2014, так называемое «лоскутное одеяло» для зимних олимпийских игр в России – посредством коммуникативного дизайна, то есть понятным и визуально гармоничным языком на весь мир были прославлены промыслы российских регионов, некоторые из которых переживают упадок. Продемонстрирована возможность с помощью графического дизайна привлечь внимание к национальным ремёслам не только российского населения, но и всего мирового сообщества.

В век информационных технологий и услуг города и страны непрерывно конкурируют за «умы», а также квалифицированную трудовую силу, туристов и инвесторов. В связи с чем как никогда важно корректное применение грамотно выполненных образцов территориальной айдентики.

Список использованных источников:

1. Карпова С.В. Брендинг: учебное пособие / С. В. Карпова. - М. КНОРУС, 2008.- 224 с.
2. Портал Геральдика.ру [Электронный ресурс] URL: <https://www.geraldika.ru/> (дата обращения 14.10.20).
3. В мире геральдики: энциклопедия / А. П. Левандовский. - Вече, 2008.- 226 с.
4. Приднестровье. Персональный сайт Артемия Лебедева [Электронный ресурс] URL: <https://www.tema.ru/travel/transnistria/> (дата обращения 14.10.20)
5. Гербу Тирасполя – 30 лет! Tiras.ru. Новостной портал СНГ [Электронный ресурс] URL: <https://tiras.ru/obshhestvo/4009-gerbu-tiraspolja-30-let.html> (дата обращения 16.10.20)
6. У Тирасполя будет два герба. Информационное агентство «Новости Приднестровья» [Электронный ресурс] URL: <https://novostipmr.com/ru/news/18-09-27/u-tiraspolya-budet-dva-gerba> (дата обращения 16.10.20)
7. Цитаты известных личностей [Электронный ресурс] URL: <https://ru.citaty.net/avtory/vadim-nikolaevich-krasnoselskii/> (дата обращения 16.10.20)
8. Heraldicum. Портал о геральдике [Электронный ресурс] URL: <http://www.heraldicum.ru/moldova/dubasari.htm> (дата обращения 20.10.20)
9. Маслов М.М. Айдентика города Москвы и формирование бренда // Актуальные проблемы дизайн-образования в ВУЗе. Сборник материалов

Всероссийской научно-практической конференции 20 декабря 2018, г. Орёл. С. 205-214.

10. Маслов М.М. Геральдика в контексте территориальной айдентики и коммуникативного дизайна на примере Приднестровья // Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» ДИСК-2019. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. Часть 2. С. 221-227

12. Саймон Анхольт, Джереми Хильдрет, Бренд Америка: мать всех брендов, М.: ООО «Издательство «Добрая книга», 2010.

13. Маслов М.М., Смирнова М.А. Исторический и современный подходы в территориальной айдентике города Владимир // Всероссийская конференция молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер-2018»: сборник материалов Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2018. – 315 с.

14. Конференции РСДРП 1912 года. Документы и материалы. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 1120 с. – (Серия «Политические партии России. Конец XIX – первая треть XX века. Документальное наследие») – ISBN 5-8243-0390-8, ISBN 978-5-8243-0954-6

15. Государственная администрация Рыбницкого района и города Рыбница [Электронный ресурс] URL: <http://rybnitsa.org/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0/> (дата обращения 20.10.19)

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

© Маслов М.М., 2020

УДК 37.02

**ФАКТОРЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА РАЗВИТИЕ
ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧЕНИКА
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Маслова А.Н.

Московский государственный педагогический университет, Москва

Министерство просвещения Российской Федерации обеспечивает разработку системы мер по развитию дополнительного образования детей. В рамках федерального проекта «Успех каждого ребенка» национального

проекта «Образование» к 2024 году дополнительным образованием должно быть охвачено 80% детей в возрасте от 5 до 18 лет. Федеральный проект предусматривает обновление содержания дополнительного образования всех направлений, повышение качества и вариативности образовательных программ и их реализацию в сетевой форме, чтобы они отвечали вызовам времени и интересам детей с разными образовательными потребностями [7].

Среди исследователей изобразительной деятельности детей дошкольного возраста особенно известны Е.И. Игнатъев, Т.С. Комарова, Н.П. Сакулина, С.Е. Игнатъев. Они внесли значительный вклад в совершенствование методов активизации изобразительной деятельности детей, что отразилось в составлении программ по изобразительному искусству, отличительной чертой которых явились задачи обучения, воспитания и развития, а ведущим видом деятельности стало рисование с натуры.

Е.И. Игнатъев в книге «Психология изобразительной деятельности детей» отмечает зависимость качества изображения дошкольника от мотивов деятельности, но объединяет эти факторы с общим состоянием ребенка в единую главу. В пример приводятся несколько педагогических экспериментов отечественных исследователей. В ходе эксперимента выявлена прямая зависимость качества изображения и отношения к изобразительной деятельности у детей [2, с. 36-37].

С.Е. Игнатъев в учебном пособии для вузов «Закономерности изобразительной деятельности детей» поднимает вопрос «что необходимо делать, чтобы развитие изобразительной деятельности не теряло своей первоначальной активности и для чего необходимо сохранять эту активность, об этом мы хотели рассказать в этом учебном пособии» [3, с.15-16].

Профессор Комарова Т.С. в учебном пособии «Изобразительная деятельность в детском саду» выделяла следующие факторы для успешного овладения изобразительной деятельностью с развитием творчества:

самостоятельность, возможность выражения собственного замысла и отражению личного опыта;

использование игровых приемов (музыкальных, театральных, художественно-речевых и т.д.) а также интеграции различных видов искусства;

творческий подход педагогов к отбору содержания и широкая вариативность занятий;

создание в дошкольном учреждении художественно-эстетической среды;

исключение формализма, сухости, излишнего дидактизма;

внимательное и тактичное отношение к результатам творчества, индивидуальности каждого ученика [4, с. 20-21].

При проведении поискового эксперимента, одна из задач была именно, выявления факторов, влияющих на развитие творческого потенциала ученика в системе дополнительного образования. Эксперимент проходил в 2017-2020 годах на базе двух частных дошкольных учреждений, а также двух учреждений дополнительного образования, с детьми 4-6 лет. Учитывалась эмоциональная составляющая, развитие творческого потенциала, получение знаний, умений и навыков, проверялась прочность усвоения знаний. Занятия живописью состояли из блоков: рисование с натуры, рисование по представлению, декоративная работа, лепка, работа с бумагой, беседы об изобразительном искусстве и красоте вокруг нас. Все занятия комбинировались в зависимости от поставленных задач. Например, рисование по представлению – живописная композиция, материал гуашь, цветная бумага, тема «букашки».

Процесс изобразительной деятельности у детей всегда эмоционально окрашен. На протяжении одного занятия можно наблюдать как радость от получившегося изображения, так и огорчение, если что-то не получается. Занятия изобразительным искусством влияют на развитие личностных качеств, а именно проявления самостоятельности, целенаправленности действий, умение завершить картину и оценить результаты. Программа изобразительного искусства всегда направлена на расширение и углубление представления о мире, а также включает знания о предметах и их свойствах. При рисовании предмета разбираются такие понятия как форма, размер, цвет – качества всех предметов, а также строение и положение в пространстве. Систематические занятия совершенствуют у детей чувство формы, цвета, ритма – важных составляющих образного мышления. Эстетическое восприятие формируется при знакомстве с образцами декоративно-прикладного искусства, детальном рассмотрении природных объектов и красоты вокруг нас. Педагог обращает внимание детей на многообразие оттенков осенних листьев, ритмичность расположения стволов деревьев. Здесь важна образная речь педагога, правильно подобранные репродукции, музыка, видео. Важно воздействием на все чувства ученика, поэтому используется музыкальное сопровождение, а также сенсорное восприятие. В программах по изобразительному искусству развитию сенсорного восприятия уделяется большое внимание. Сенсорные игры помогают понять форму и строение предмета, а значит обогатить знания о нем. Психологами изучается, как мир воспринимается через зрение, слух и осязание. Обычно преобладает один из видов восприятия. Что бы материал урока был усвоен каждым учеником, педагогу важно воздействовать на все чувства во время занятия изобразительным искусством [1, с. 20-25].

Самым большим блоком в учебно-тематическом плане у дошкольников является рисование по представлению. Этот блок можно разделить на рисование на темы и иллюстрирование. В процессе обучения ребенок проявляет желание создать образы на основе своей фантазии. Такое желание свидетельствует о взаимосвязях опыта, образного представления и яркого впечатления. Педагогу важно подготовить ребёнка к занятию по представлению, так как без отчетливых знаний о предмете невозможно создать изображение. Рисование и лепка являются средствами познания и отражения окружающего мира. Прежде чем проявиться на бумаге эти образы складываются в сознании ученика. Например, задание сказочный замок обладает большой вариативностью. Дети часто видят различные замки на страницах сказок, с удовольствием слушают рассказы про рыцарей и принцесс, так же необходима беседа об архитектуре того времени. Наглядными пособиями могут служить фотографии средневековых замков романского и готического периода. Дополнительным средством погружения в атмосферу будет служить музыкальное сопровождение, можно использовать аудиозаписи органной музыки. Сенсорное восприятие возможно обогатить дидактической игрой, где из объемных геометрических форм складывается здание. На основе полученных впечатлений, у каждого ученика формируется индивидуальный образ замка.

Блок рисования с натуры, является самым сложным для реализации с дошкольниками. Детям сложно изобразить видимый предмет на плоскости листа, и что бы не испугать юного художника подходит прием наглядного показа этапов работы – педагогический рисунок. Например, задание, приуроченное к празднованию масленицы «Чашепитие с самоваром» обладает большим набором творческих задач. Занятие начинается с беседы о русских традициях празднования масленицы, обязательна к показу репродукция картины «Купчиха за чаем» Бориса Кустодиева. Праздничную атмосферу натюрморта дополняют аудиофайлы с русскими народными песнями. Центром такого натюрморта является самовар, предмет всегда интересный детям, так как сейчас не используется. Педагог обязательно должен наглядно показать его устройство внешнее и внутреннее. В рисовании с натуры важно аналитическое мышление, проанализировать натуру помогает её тактильное восприятие. Каждый ученик обязательно должен изучить натюрморт тактильно. Важно обратить внимание на красоту и функциональность самовара. Когда ученик начинает сам находить и подчёркивать красоту в предметах и явлениях можно говорить о формировании художественного вкуса.

Проанализировав опыт отечественных ученых и данные педагогического констатирующего эксперимента нами были отмечены следующие факторы, влияющие на развитие творческого потенциала ученика в системе дополнительного образования:

создание в учреждении дополнительно образования творческой среды;

оформление выставок личных и коллективных;

оформление кабинета наглядными пособиями, репродукциями и предметами искусства;

использование разнообразных игровых методов и необычных приемов работы;

исключение формализма и сухости, а также большого пересечения со стандартными программами детских дошкольных учреждений;

развитие самостоятельности в выражении собственного замысла и отражению личного опыта – важно предоставлять возможность творческого самовыражения, поощрять желание дополнять и завершать рисунок деталями:

лично-ориентированный подход и изучение индивидуальных способностей ребенка.

Список использованных источников:

1. Венгер Л.А. Воспитание сенсорной культуры ребенка от рождения до 6 лет. М.: Просвещение, 1988

2. Игнатьев, Е.И. Психология изобразительной деятельности детей / Е.И. Игнатьев. – Москва : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1959. – 190 с. : ил.

3. Игнатьев С.Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2007.

4. Комарова, Т. С. Изобразительная деятельность в детском саду/ Т. С. Комарова. – Москва : Мозаика-Синтез, 2014. – 101 с. : ил. – (Библиотека программы «От рождения до школы»).

5. Комарова, Т. С. Методика обучения и воспитания в области дошкольного образования / Т. С. Комарова. – Москва : Мозаика-Синтез, 2012. – 108 с.

6. Дополнительное образование детей. Минпросвещения России [Электронный ресурс] URL: https://edu.gov.ru/activity/main_activities/additional_edu_of_children/ (дата обращения 10.11.20)

© Маслова А.Н., 2020

УДК 617.57-77

РАСШИРЕНИЕ СМЫСЛОВ В ПОВСЕДНЕВНОМ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ

Матвеева А.С., Мартемьянова Е.А.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусства), Москва*

Ювелирное искусство является мировым историческим видом декоративно-прикладного искусства, в котором находит воплощение присущее человеку стремление к красоте. Ювелирные украшения – элемент ежедневного базового гардероба большинства людей.

К ювелирным товарам относят изделия из драгоценных металлов (золото, серебро, платина), высокохудожественные изделия из недрагоценных металлов и сплавов в сочетании с камнями-самоцветами природного и искусственного происхождения, а также коллекции из декоративных и поделочных материалов (стекло, кость, рог, пластмассы). Ювелирные украшения – это группа товаров специального эстетического назначения.

Таким образом, эстетические свойства, красота являются главными потребительскими свойствами ювелирной продукции, до настоящего момента затмевая утилитарную функцию. Также стоит отметить срок эксплуатации ювелирных изделий из драгоценных металлов, который исчисляется десятками лет.

Факторами, формирующими потребительские свойства ювелирных товаров, являются материалы и способы производства. Производство ювелирной продукции, в свою очередь, тесно взаимосвязано с развитием передовых наукоемких технологий и технологических процессов их создания. Одним из таких технологических процессов является ручное изготовление ювелирных изделий, с использованием современных инструментов и механизированного оборудования.

Особенностью производства ювелирных изделий является то, что они расцениваются как произведения искусства и создаются художниками – ювелирами. Производство ювелирных изделий начинается с разработки эскиза, изготовления модели и ее утверждения.

Основные технологические процессы производства, следующие: заготовка, создание форм, отделка, огранка и закрепка. По характеру производства ювелирные изделия делят на серийные и единичные. Ассортимент ювелирных изделий можно подразделить также по видам, конструкции, отделке, комплектности и др.

Изделия для украшения по характеру использования делят на группы: украшения для головы (серьги), для шеи и платья (бусы, цепочки,

колье, кулоны, медальоны, броши и др.), для рук (кольца, браслеты). Особое внимание стоит уделить изготовлению ювелирных гарнитуров, состоящих из изделий с единым художественным решением.

Ежегодный объем розничных продаж ювелирных изделий в России составляет 240 млрд. рублей. Однако, согласно статистике BusinessStat (анализ 2014-2018 гг., прогноз 2019-2023) и ТАСС, в период с 2014 по 2020 продажи ювелирных украшений России постепенно снижаются, что приводит к падению рынка и росту импорта. Ускорение к изменению отношения к ювелирной продукции повлекла пандемия Covid-19, когда розничные магазины по всей России закрылись более чем на месяц, что привело к падению продаж ювелирных украшений более чем на 90%. Но, стоит отметить, что, в противовес, интернет-продажи ювелирных компаний выросли до 80%, в общем объеме [3, 8].

Падение покупательной способности скажется на выборе потребителей: теперь, с большей вероятностью, предпочтение будет отдано не золотым украшениям с бриллиантами, а серебряным изделиям с недорогими или синтетическими камнями, считают эксперты.

Таким образом, онлайн-торговля и использование технологий виртуальной и дополненной реальности в презентацию товара увеличит объемы продаж и заинтересует новую большую категорию потребителей, использующих Интернет-ресурсы для покупки товаров.

Актуальность исследования обусловлена потребностью в изменении функциональных свойств ювелирных изделий для повышения удовлетворенности продуктом и обеспечения конкурентоспособности на мировом рынке, по причине дороговизны и устаревания имеющихся аналогов.

Целью исследования является комплексное изучение проблемы дизайн-проектирования ювелирных изделий, с учетом модификации функционала группы устройств для индивидуальных потребностей потребителя с применением аддитивных технологий и микроэлектроники.

Объектом исследования является современный рынок ювелирных изделий, а также смежные области.

Предметом исследования является ювелирная гарнитура: серьги, кулон, брошь, кольцо и браслет, материалы и конструкции.

Проблема заключается в глубокой стагнации ювелирной отрасли. На 2020 год рынок ювелирных изделий представлен следующими компаниями: «МагнаТ», 2003; «РУССКИЕ САМОЦВЕТЫ», 1912; «Красносельский Ювелирпром», 1919; «Бронницкий Ювелир», 1924; «SOKOLOV», 1993 (первые изделия появились в продаже весной 2014); «EFREMOV», 2008; «Адамас», 1993; «Московский ювелирный завод», 1920; «Эстет», 1991 и т.д. [9]. Был проведен анализ продукции, от исторических образцов до новых коллекций. И несмотря на специфику классического ювелирного искусства, на многих ювелирных заводах

постепенно внедряются новые технологии и выпускаются экспериментальные коллекции.

Поиск формы, основанный на функциональности и соответствующий новым требованиям в проектировании ювелирных изделий будет способствовать созданию серий индивидуальных для каждого потребителя коллекций гаджетов: колец – визитных, кредитных и дисконтных карт (кольцо-визитная карточка от Хидеаки Мацуи), USB-флеш-накопителей (кольцо-флешка, Swarovski, Philips), ювелирных наушников и т.п. [1].

Представленные аналоги в современном масштабе не сочетают в себе характеристики, отличающиеся высокой функциональностью, долговечностью, гибкой индивидуальной настройкой и ценовой доступностью [1, 9]. В связи с этим, возникает потребность в разработке промышленного дизайна ювелирных украшений специального назначения с использованием аддитивных технологий и микроэлектроники. В ходе проводимого исследования будут определены дальнейшие возможности использования ювелирных украшений, как идентификаторов на мероприятиях, применение виртуальных презентаций, живого изображения в изделии, движение элементов. На данном этапе исследования составлены списки материалов, технологий производства, осуществляется проверка гипотез для их сочетания.

Были проанализированы следующие современные направления и тенденции, которые бы смогли повысить уровень ежедневной эксплуатации ювелирных украшений:

персонализация и кастомизация опыта каждого клиента, автоматизация знаний о предпочтениях пользователей и формирование зоны безопасности, станут основными инструментами для обеспечения конкурентоспособности на рынке;

изменение гендерных эталонов, подхода к воспитанию детей, равноправие полов, повлечет изменение вкусовых и функциональных предпочтений (smart watch, мобильные приложения, браслеты-трекеры локации);

дематериализация предмета роскоши стимулирует конкуренцию за качество опыта с гаджетом.

Основные характеристики новых устройств – инновационные материалы и технологии изготовления, модульность, инновационные крепления, трансформируемость формы, цвета, освещенности, смарт-функции. Таким образом, внешний вид устройства напрямую зависит от новой эстетической и утилитарной функции.

Подводя итог следует заметить, что исследования по замене материалов, методов производства, функционала и сопутствующих характеристик помогают определить лучшее будущее для ювелирной отрасли.

Список использованных источников:

1. Благочевская И. Полезные кольца [Электронный ресурс] / И. Благочевская // lookatme: [сайт] – М., 2006. – URL: <http://www.lookatme.ru/flows/aksessuaryi/posts/14476-umnyie-koltsa.html> (Дата обращения: 15.10.2020).
2. Бреполь Э.: «Теория и практика ювелирного дела» – Л.: Машиностроение (Ленингр. отд-ние), 1977.
3. BusinesStat. Готовые обзоры рынков. Анализ рынка ювелирных изделий в России в 2014-2018 г, прогноз на 2019-2023 гг [Электронный ресурс] – URL: (Дата обращения: 17.10.2020).
4. Заева Н. А., Безденежных А. Г. «Проектирование современных ювелирных изделий с подготовкой конструкторско-технологической документации.» Издательство: Кострома: Изд-во Костром.гос., 2017.
5. Карел Тойбл «Ювелирное дело», Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1982
6. Новиков В. П., Павлов В. С, «Ручное изготовление ювелирных изделий», Издательство: «Политехника», 1991.
7. «Полное руководство по обработке металлов для ювелиров, Тим МакКрайт, Издательство: ИД Дедал-пресс, 2016.
8. «ТАСС. Эксперты рассказали, как изменится ювелирная отрасль России после пандемии коронавируса.» [Электронный ресурс] – URL: <https://tass.ru/ekonomika/8515371> (Дата обращения: 17.10.2020).
9. Ювелирные заводы России: список лучших [Электронный ресурс] – URL: <https://topster.plus/list/yuvelirnye-zavody-rossii-spisok-luchshih> (Дата обращения: 15.10.2020).

© Матвеева А.С., Мартемьянова Е.А., 2020

УДК 685.34.01

ОСОБЕННОСТИ УЧЕТА ЖИЗНЕННЫХ ЦИКЛОВ ТРЕНДОВ ОБУВИ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ КОЛЛЕКЦИИ

Матышина Н.О., Рыкова Е.С.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Сферы современной жизни опираются на модные тренды, именно они диктуют обществу развитие определенного направления в той или иной области. Особенно актуально влияние модных тенденций в легкой промышленности: тренды на одежду, обувь и аксессуары обновляются каждый сезон.

Существует несколько факторов появления модных тенденций. Один из них – это непосредственно образ жизни человека. После тщательного анализа увлечений, образа мышления и устоявшихся привычек общества

вычисляются тренды, которые будут восприняты как актуальные. Например, тренд на оверсайз или расслабленный образ возник благодаря стремлению современного человека к комфорту в повседневной жизни.

Немаловажным фактором развития тенденций моды является политическая и социальная ситуация в мире. Таким образом появился устоявшийся тренд на экологичность: проблема сохранения природных ресурсов является одним из актуальнейших направлений политики многих стран. В свое время феминистическое течение привело к тому, что женщины стали использовать в своем гардеробе предметы одежды, присущие ранее только мужчинам. Существование определенных субкультур может привести к созданию целой эстетики, как пример, появление субкультуры панков привело к возникновению нового стиля «гранж», время от времени мелькающего на модных подиумах.

Еще один фактор возникновения трендов – влияние поп-культуры: фильмов, музыки, сферы искусств, а также трендсеттеров. Трендсеттеры – это люди, имеющие определенное влияние на общество, к ним относятся блогеры, звезды, журналисты, политики и другие известные личности. Стремление людей походить на кумиров приводит к тому, что используемые трендсеттерами предметы гардероба становятся актуальными и востребованными, то есть они диктуют свое мнение, как тренд. В этом плане создателем тенденции может стать и крупный модный дом. Выпуск нового фильма или взлет какой-либо музыкальной группы также может создать тренд на определенную эстетику. Так, зачастую, целые линейки выпускаемой магазинами одежды имеют принты и надписи определенной тематики, например футболки «metallica».

На становление трендов оказывает влияние и цикличность моды. В этом случае принимается в расчет переосмысление истории костюма. Эта периодичность не случайна, и ее можно просчитать определенными математическими алгоритмами. Существующий на данный момент тренд на квадратную форму носочной части обуви был актуален как в 60-е и 90-е годы XX века, так и в первой половине XIX века.

Тренд – это заметное направление развития, в нашем случае, в модной сфере. Существуют тренды, играющие лишь сезон, но есть и другие, остающиеся актуальными долгое время. Если рассмотреть несколько сезонов, идущих друг за другом, можно предположить, какие тренды оказываются долгосрочными, а какие краткосрочными.

На долгосрочные тренды оказывает влияние современный образ жизни людей и определенная обстановка в обществе, именно поэтому долгосрочные тренды актуальны несколько сезонов подряд. Внутри долгосрочных трендов идет разветвление на среднесрочные, связанные с определенными эстетиками и событиями внутри одного периода времени. Они также могут длиться несколько сезонов, но их гораздо легче заменить новыми.

К долгосрочным и среднесрочным трендам относятся образ, силуэт и форма [1]. Образ жизни современного человека стремится к комфорту и расслабленности, что привело к появлению устоявшегося тренда на обувь спортивного стиля и использование спортивной объемной подошвы в сочетании с классическими конструкциями верха, тренда на подошву без каблука или устойчивый каблук-столбик, удобный и невысокий каблук «kitten-heel» и др. Актуальны комфортные конструкции обуви, в том числе обувь с высокими берцами на шнурках, лоферы, кроссовки и др. Если говорить о форме и силуэте, то среди известных трендов квадратную, трапецевидную и удлиненную форму носочной части, а также платформу можно назвать среднесрочными трендами, отвечающим за цикличность моды, тогда как округлая форма носочной части, повторяющая анатомическую форму стоп – это долгосрочный тренд.

Краткосрочные тенденции можно назвать ультрамодными трендами, это то, что будет актуально лишь сезон. К ним относятся декор, цвет, принт и материалы [1]. В разное время мы наблюдаем на подиумах использование разных элементов, будь то перья, банты или цепи, клетка или анималистический принт, фактурные или глянцевые материалы. Некоторые из упомянутых приемов переходят из сезона в сезон так, что кажется, что они относятся к среднесрочным или долгосрочным трендам. Это, например, так называемая неустаревающая классика: клетка, цветочный принт и так далее. При классификации приемов декорирования важно оценивать их в сочетании с цветовым и фактурным решением.

Краткосрочные тенденции отличает негативная особенность. Применение вещи относящейся к трендам краткосрочного характера, приводит к тому, что общество покупает такую вещь на один сезон и перестает использовать после его завершения, несмотря на то, что ее еще можно носить. В этом случае мы говорим о нерациональном использовании предметов потребления, что приводит к увеличению глобальной проблемы экологии. В связи с тем, что краткосрочные тенденции невозможно исключить из сфер жизни общества, важно хотя бы минимизировать потери при их использовании. Так, одним из решений возникшей проблемы, выступает разработка коллекций с возможностью замены некоторых деталей на другие в последующем сезоне.

Рассмотрим «способ замены» на примере коллекции «Взрослые тоже играют в игры», созданной для сезона осень-зима 2020-2021 (рис. 1). При создании коллекции учитывались тренд на конструкцию верха обуви – ботинки с высокими берцами на шнурках, тренд на белую или светлую обувь и тренд на обувь с элементами альпинистского снаряжения – декор в виде фастексов и строп [2]. Первый тренд относится к долгосрочным тенденциям. Он наблюдается на подиумах уже некоторое время и явно не исчезнет в ближайшие сроки. Второй тренд скорее среднесрочный, в следующем сезоне он трансформировался в тренд на обувь базовых

цветов. Третий тренд – краткосрочный, как только текущий сезон закончится, альпинистская тематика уже не будет актуальна. Если рассматривать другие характеристики коллекции, можно сделать вывод, что округлая форма носочной части, формованная подошва чёрного цвета и контрастная шнуровка не являются яркими трендами текущего и последующего сезона, но их использование не противоречит современной моде.



Рисунок 1 – Коллекция «Взрослые тоже играют в игры», дизайнеры Матыцина Н.О., Миронова Е.С. (архив кафедры ХМК и ТИК РГУ им. А.Н. Косыгина).

На рис. 2 представлена адаптация одной из моделей коллекции «Взрослые тоже играют в игры» под тренды сезона весна-лето 2021. Одной из заметных тенденций будущего сезона являются цепи. В результате, заменив стропы и фастексы на цепи в качестве декора, мы продлили актуальность созданной коллекции.



Рисунок 2 – Адаптация коллекции «Взрослые тоже играют в игры» под тренды сезона весна-лето 2020

Таким образом, учет жизненных циклов трендов при проектировании коллекции обуви позволит влиять на продолжительность ее актуальности, что в свою очередь приведет к более рациональному использованию предметов потребления и улучшению экологической ситуации в мире.

Список используемых источников:

1. Определяем цикл жизни тренда [Электронный ресурс] : URL: <http://www.fashionblog.com.ua/mimoletno-ili-nadolgo-opredelyaem-tsikl-zhizni-trenda/>

2. Матыцина Н.О., Миронова Е.С., Рыкова Е.С., Фокина А.А. Актуальность коллекций family look в контексте современной моды // Материалы всероссийской научной конференции молодых исследователей «Инновационное развитие техники и технологий в промышленности». Часть II. –М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. –257с. С.182-184

© Матыцина Н.О., Рыкова Е.С., 2020

УДК 009:687.01

АСТРОМОДА КАК КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К РАЗРАБОТКЕ КОЛЛЕКЦИЙ ЖЕНСКОЙ ОДЕЖДЫ

Махиня Е.В., Коробцева Н.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Сейчас сам термин «астромода» стал чрезвычайно популярным; а точнее сказать – «модным». В многочисленных средствах массовой коммуникации; на сайтах и форумах термин этот постоянно мелькает, назойливо привлекая к себе внимание. Однако, как правило, в этих многочисленных упоминаниях за ним ничего не стоит; в основном термин используют самодеятельные теоретики от астрологии в контексте советов, отвечая на вопросы, например: «Какой цвет одежды в наибольшей степени подходит тому или иному знаку зодиака?» и другие.

С точки зрения планетарного воздействия на атмосферу и магнитное поле Земли, в применении к тенденциям в искусстве, архитектуре, в моде и, в частности, в женской одежде. термин этот чрезвычайно емко; и стоит за ним стройная концепция, к тому же обладающая чрезвычайно интересными и разнообразными маркетинговыми возможностями.

Концепцию астромоды впервые в нашей стране начал разрабатывать ученый физик Евгений Цветков в 60-х годах прошлого столетия. Беглого знакомства достаточно, чтобы понять: в Советском Союзе эта концепция не содействовала автору в достижении научного авторитета, а наоборот ставила под угрозу научное имя. Собственно, так и получилось: Е. Цветков, имеющий некоторые разногласия с советской доктриной, был вынужден эмигрировать; и свои дальнейшие исследования – в том числе и по вопросам астромоды, – вел уже в совсем других странах. В итоге исследование Е. Цветкова «Астромода» так и не было напечатано и по сегодняшний день опубликовано лишь на нескольких сайтах [9].

В 90-е годы прошлого столетия проблемами астромоды заинтересовалась журналист и астролог Вероника Ткаченко, которая занялась исследованием взаимосвязи моды и астрологии.

Разногласия между методами исследования и выводами Е. Цветкова и В. Ткаченко – предмет отдельного анализа; однако оба автора закономерно утверждают большую эффективность и перспективу направления астромоды.

Прежде всего, анализ исторических тенденций моды в периоды той или иной астрологической ситуации позволяет экстраполировать эти данные на период сходной астрологической ситуации в будущем – ведь повторение астрологических ситуаций циклично, точно так же, как циклично и их влияние на всю нашу жизнь – и моду в том числе. А это

позволяет прогнозировать не только грядущее изменение модных тенденций, но и предпочтения покупателей, их потребительское поведение в тот или иной период. Подобное прогнозирование может стать существенной поддержкой дизайнерам одежды в замысле и разработке своих новых коллекций.

В 1997 году на XIV Международной конференции астрологов Испании (XIV Congreso Iberico de Astrologia) В. Ткаченко выступила с докладом о новом подходе к прогнозированию моды, который вызвал широкий отклик среди как астрологов, так и профессионалов модной индустрии. С тех пор многие из этих идей были апробированы в творческом и производственном процессе, в ходе консультаций для модельеров, крупных Домов моды и частных лиц.

Однако простой прогноз главных тенденций изменения моды на следующий сезон или другой обозримый период отнюдь не исчерпывает всех маркетинговых возможностей астромоды. Сочетание астрологического, психологического и маркетингового анализов способно верно нацелить дизайнера одежды на расширение целевой аудитории своего будущего бренда и экономической эффективности своих будущих коллекций. И, несомненно, помочь организовать продуктивное продвижение и результативную рекламную кампанию.

Примером тому может служить разбор тенденций современного направления моды. Сегодня мы находимся в эпохе знака Овна. Знаком Овна управляет планета Марс, а Солнце находится в этом знаке в возвышении. Стихия знака – Огонь. Овен – это сама творческая сила жизни, ее начало. Марс и Солнце вызывают стремление Овна к самовыражению. В главенствующей цветовой гамме много красного, белого и черного; и не только в моде, но и во всех видах визуального искусства. Как будто входят в моду сама свобода и интеллект, обнажая не только плечи красоток, но и характеры, и сюжеты поведения людей, их желания и мысли; открывая чуть больше, чем обычно; смелее и напористей, чем раньше; не стесняясь в выражениях. Это Марс будоражит умы и души, и не дает спокойному течению жизни пить чай и следовать традициям; революция ума и моды, напористость и агрессия – вот что движет людьми в этот период; отсюда и красный цвет в одежде, и яркая помада, и чуть более чем нужно открытые плечи, чуть длиннее вырез... «...женщина-Овен выставит себя больше, чем надо, чуть больше, чем принято. От этого у нее только улучшится настроение. Но только “чуть-чуть”, чтобы не переступить той грани, за которой ее поджидает убийственная для любой женщины вульгарность» [9].

Все эти тенденции мы сегодня видим в женской моде:
некоторая агрессивность и эпатажность в одежде;
высокие разрезы, большие декольте и открытые спины;
преобладание прямых линий;

красные и бордовые тона в сочетании с черным цветом; обращение к эстетике авангарда (супрематизма и даже Лефовским традициям);

но при этом – с парадоксальным тяготением к классике, не дающим перейти внешнему образу в примитив и пошлость.

Если обратиться к прежним периодам эпохи Овна под управлением Марса, то мы увидим сходные тенденции женской моды, направленной на самовыражение, стремление привлечь к себе внимание – некоторой агрессивностью, необычностью одежды, эпатажем.

1846-1851 гг.: запатентован первый кринолин; вошло в моду большое декольте.

1927-1935гг.: чрезвычайно популярными становятся прозрачные белые блузы и более чем короткие юбки, платья из шифона и атласа с глубокими вырезами в стиле Греты Гарбо.

И это не просто идеи для дизайнера и разработки коллекции, но и готовая концепция рекламной кампании! Однако эта схема продвижения и рекламы направлена на достаточно узкую целевую аудиторию: на психотип женщины-Овна. Для расширения целевой аудитории необходимо преломление главных модных тенденций эпохи Овна в планетарных психотипах других знаков; умение примирить в единой капсульной коллекции потребности и запросы разных психотипов потребителей. И вот тут на помощь дизайнеру-маркетологу вновь придет астрологический анализ, вкупе с анализом психологическим, с опорой на цветотерапию и подсознательные образы гармонии и счастья. Недаром Е. Цветков в своих исследованиях опирался на теорию коллективного бессознательного К.Г. Юнга.

Таким образом, астрологический подход, отраженный в самом термине «астромода» представляется весьма перспективным – как на этапах замысла и разработки коллекций женской одежды, так и на этапе ее продвижения и реализации. Подтверждением теоретического обоснования эффективности послужит практическая разработка коллекции женских пальто с учетом планетарного склада психотипа потребителей.

Список использованных источников:

1. Блохина И. Костюм, мода, стиль. Иллюстрированная энциклопедия

Минск, «Харвест», 2012.

2. Богомолов Г., Андреева А. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. От Древнего Египта до модерна. М., «Паритет», 2008.

3. Брун В., Тильке М. История костюма от древности до нового времени. М., Эксмо (при участии издательства ОКО), 1996.

4. Иллюстрированная энциклопедия моды. М, «Артия», 1987.

5. Кэссин-Скотт Дж. История костюма и моды. Иллюстрированная энциклопедия. М., «Эксмо-Пресс», 2002.

6. Нанн Дж. История костюма. 1200-2000. М, «Астрель». 2003.
 7. Ткаченко В. Астрология моды и красоты. М, РИПОЛ классик, 2006.
 8. Ткаченко В. Интервью для журнала Lingerie.
<http://fashion-astrology.com/article/det.php?id=444>
 9. Цветков Е. Астромода. <http://www.proza.ru/2016/04/04/1751>
- © Махиня Е.В., Коробцева Н.А., 2020

УДК 745/749

СОВРЕМЕННЫЕ ИМИТАЦИИ НАТУРАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ДИЗАЙНЕ

Махова Т.О., Сотникова О.С.
Сочинский государственный университет, Сочи

В статье рассматривается вопрос появления имитаций натуральных материалов. Представлен обзор основных, часто используемых искусственных материалов, их основные свойства, качества и состав. А также рассматриваются возможности дальнейшего развитие в сфере материаловедения.

С повышением потребительского спроса на производимую продукцию, происходит повышение ее технических свойств. Современный дизайн стал гораздо больше ориентироваться на передовые технологии и материалы. Удобство в эксплуатации, комфортность, долговечность, стиль – все эти качества стали неотъемлемыми требованиями.

Множество искусственно созданных материалов для строительства и отделки появилось в последнее пятидесятилетие, придя на смену натуральным материалам. Например, имитация дерева и камня на данный момент достигла уровня, превосходящего по многим критерия натуральные материалы, и служат гораздо дольше.

На сегодняшний день в сфере строительства разрабатываются новые строительные материалы, используемые в интерьере и экстерьере, которые приходят на смену устаревшим. Появление новых материалов, позволяет расширить реализацию дизайнерских проектов.

Согласно данным документа Industrial Technologies arm of the Research and Innovation department of the European Commission, до 70% всех новшеств в области архитектуры и дизайна связаны, так или иначе, с сырьём и веществами, имеющими обновлённые или улучшенные свойства [1].

Кокцинская Е.М в статье «Умные» материалы и их применение (обзор)» рассказывает о новом этапе в создании материалов. В XXI веке, помимо способности создавать материалы с необходимыми свойствами, ученые создали ряд «умных» материалов таких как сплавы с «эффектом

памяти», самовосстанавливающиеся материалы, самосмазывающиеся материалы, самоочищающиеся материалы, проводящие полимеры (полимеры с собственной проводимостью), магнитореологические и электрореологические жидкости, электрохромные материалы [5].

Рассмотрим наиболее популярные материалы для внутренней отделки:

1. Гибкий камень – материал, внешне и по фактуре имитирует породы натурального камня, но, в отличие от натурального камня обладает гибкостью и легкостью, которая позволяет использовать его для отделочных работ внутренних и наружных поверхностей, а также потолков и поверхностей необычных форм.

2. Акриловый камень – от гибкого камня он отличается тем, что, технология склейки швов позволяет достичь видимости цельности полотна.

3. Кориан – твердый композитный материал, разработанный Дональдом Смокумом в 1967 году, долговечен и гибок. Позволяющий создавать любые формы, этот материал стал излюбленным инструментом Захи Хадид, Рона Арада и Марка Ньюсона, и единственной преградой для его массового использования остается лишь очень высокая цена [4].

4. Цветущие обои – это обои, рисунок на которых нанесен термокраской. Смена температуры, воздействующей на полотно обоев, способствует проявлению дополнительных частей рисунка, он видоизменяется.

5. Жидкие обои – обеспечивают поверхности стен оптимальную циркуляцию воздуха. Это предотвращает появление плесени. Эти обои изготовлены из хлопковых волокон с добавлением целлюлозы.

6. Древесный композит – материалы, где древесина смешивается с мономерами, которые затем полимеризуются и смешиваются с древесиной в процессе экструзии для приобретения требуемых свойств. Этот материал часто применяют для изготовления перегородок в интерьере, террасной доски [2].

7. Умное стекло – используется для остекления окон и для создания различных стеклянных перегородок внутри помещения. Также умные стекла обладают такими свойствами как самоочищение. Из него изготавливают автоматически открывающиеся, само обогреваемые окна. Умное стекло позволяет снизить потери тепла, сократить расходы на кондиционирование. Также умное стекло позволяет заменить жалюзи и шторы. Технология стекла с переменной прозрачностью позволяет осуществлять переход режимов из матового в прозрачное одно нажатие кнопки, мгновенно обеспечивая конфиденциальность и зонирование пространства.

8. UV-печать – это технология, в основе которой лежит краска, которая полимеризуется под воздействием ультрафиолета и может быть

использована практически на любых поверхностях: обоях, плитке, тканях, мебели, пластике и т.д.

Натуральные полудрагоценные камни в современных интерьерах многие потребители предпочитают заменить на керамогранит или керамическую плитку, на которую при помощи UV-печати нанесены фотоизображения натуральных камней. Имитация мрамора в плитке может являться и напольным и настенным покрытием. Использование искусственного камня популярно не только в мокрых зонах, но и в гостиной (рис. 1).



Рисунок 1 – Использование искусственного камня в интерьере

На ряду с мрамором также популярны покрытия с древесным рисунком. Натуральное дерево нельзя использовать в прихожей или ванной: от перепада влаги и температуры оно быстро придёт в негодность. На помощь дизайнерам пришло такое новшество как появление древесной стилизации в плитке. Производители керамической плитки и керамогранита, для большего сходства учли тот факт, что в природе не повторяется древесный орнамент в спилах, не бывает трёх одинаковых сучков подряд. Для того, чтобы искусственное покрытие выглядело натурально и благородно, они предлагают плитку с большим количеством вариантов фактуры и разных тонов. Покрытия бывают матовыми и глянцевыми, гладкими и имитирующими текстуру дерева.

В производстве плитки также применяют имитации фактур ткани (рогожка, циновки, ковры) и имитации окисленных металлов, состаренных поверхностей.

Еще одним из интересных синтетических материалов является метакрил. Метакрил – инновационный материал, пришедший в дизайн в начале тысячелетия в помощь пластику, благодаря своим свойствам, неограниченной цветовой гамме и большим возможностям механической обработки завоевал свое место в дизайнерском мире.

Полиметилметакрилат (ПММА), или органическое стекло – акриловая смола, синтетический виниловый полимер метилметакрилата, термопластичный прозрачный пластик известный под наименованиями Plexiglas, Deglas, Acrylite, Lucite, Perspex, Setacryl, плексиглас, акрима, новаттро, плексима, лимакрил, плазкрил, акриллекс, акрилайт, акрипласт, акриловое стекло, акрил, метаплекс и многими другими. Может подвергаться окрашиванию и тонированию [3]. Это твердый, прозрачный, легкий, термопластичный материал.

Механическая прочность, жесткость; стойкость к атмосферным воздействиям; возможность механической и термической обработки, совмещение с натуральными материалами, окрашивание, регулировка

прозрачности – ряд качеств, позволяющих дизайнерам использовать метакрил в различных сферах. Популярным он стал в 60-х годах. Этот материал позволял дизайнерам воплощать идеи «космического» стиля.

Миру были представлены первые невидимые стулья, светильник Acrilica (рис. 2). Одним из необычных произведений из метакрила является прототип «жидкого» стола Захи Хадид (рис. 3).



Рисунок 2 – Плексиглас (метакрил)

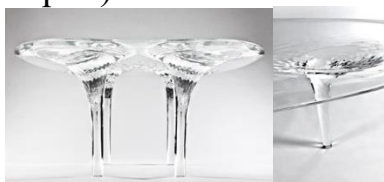


Рисунок 3 – Жидкий ледяной стол архитектора Захи Хадид

Еще один дорогостоящий материал, состоящий из атомов углерода, объединенных в кристаллы и выровненных параллельно продольной оси волокна, при своей ультраleggкости демонстрирует суперпрочность и супержесткость, а также высокое сопротивление химическому, климатическому и термическому воздействию – это углеродное волокно.

Одним из интересных дизайнерских решений является формирование объема с помощью шнуркового переплетения (рис. 4), которое, задействовал в своем экспериментальном проекте дизайнер из Южной Кореи. Иль Хоон Рох (Il Hoop Roh) [5].



Рисунок 4 – Карбоновое кресло Luno, дизайн корейской студии Il Hoop Roh

Эпоксидные смолы – материалы, обладающий повышенной механической и химической стойкостью, устойчивы к влаге и перепаду температур. Из них изготавливают клеи, лаки, листы и многое другое.

Главное достоинство материала – возможность придать любую форму за счет текучести в жидком состоянии и хорошей пластичности во время отвердевания. Мебель из эпоксидной смолы достаточно дорогая – поэтому и появляется он в эксклюзивных дизайнерских решениях. Самыми дорогими считаются марки с высшей степенью прозрачности. Серьезным минусом является токсичность – при работе с синтетической смолой нужно обязательно проводить работы в хорошо проветриваемых

помещениях и в средствах, защищающих дыхательные пути – респираторы.

В дизайне интерьеров используются различные материалы со своими особенностями, и каждый может внести свою изюминку в любой интерьер.

Применение их в отделке (в архитектуре и дизайне) популярно т.к. эти материалы неприхотливы в эксплуатации, имеют более эстетичный дизайн.

В настоящее время происходит переход от использования материалов свойства которых определяются только их структурой к многофункциональным материалам со свойствами, реагирующими на внешние факторы, которые смогут усовершенствовать многие виды отделочных и строительных материалов и способствовать появлению новых.

Это следующий этап развития искусственных материалов, который откроем новые возможности в сфере дизайна и строительства.

Список использованных источников:

1. Инновационные материалы в дизайне и архитектуре – сенсационное интервью с Dr Sascha Peters Электронный ресурс: <https://museum-design.ru/innovatsionnyye-materialy/>

2. Wood-polymer composites, Edited by K Niska, Luleå, Sweden and M Sain, ISBN 9781845692728 Электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Древесно-полимерный_композит

3. Вагнер-Высецкая Э. Имитация янтаря глазами химика : // Янтарь и его имитации сборник / отв. ред. З. В. Костяшова, редколлегия: З. В. Костяшова, Т. Ю. Суворова, А. Р. Манукян. – Калининград : Министерство культуры Калининградской области, Калининградский областной музей янтаря, 2013. – 113 с. – Материалы международной научно-практической конференции 27 июня 2013 года. – ISBN 978-5-903920-26-6.

4. Булаева М.Н., Вещугина К.В., Молькова Е.Ю. ИННОВАЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ // Международный студенческий научный вестник. – 2018. – № 5.; URL: <http://eduherald.ru/ru/article/view?id=18664> (дата обращения: 29.10.2020).

5. Кокцинская Е.М. "Умные" материалы и их применение (обзор) // Videонаука: сетевой журн. 2016. №1(1). URL: <https://videonauka.ru/stati/13-tekhnicheskie-nauki/42-umnye-materialy-i-ikh-primenenie-obzor> (дата обращения 19.06.2016).

© Махова Т.О., Сотникова О.С., 2020

УДК 7.07-05

СЕКРЕТЫ МАСТЕРА – ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Маякова Е.Д.

Московский государственный институт культуры, Москва

Одним из важнейших условий успешности процесса становления профессионализма молодых специалистов в сфере хореографического искусства является педагогическое мастерство преподавателей, их опыт и талант. В настоящей статье мы хотим проанализировать педагогическую деятельность выдающегося хореографа, заслуженного деятеля искусств России и Марийской АССР, лауреата Государственной премии Марийской АССР и Государственной премии имени Олыка Ипая, профессора, академика Михаила Петровича Мурашко. Для автора, встреча с Мастером стало уникальной возможностью, и по настоящее время является основным камертоном учебной и творческой деятельности.

М.П. Мурашко является выпускником первого набора кафедры хореографии Московского государственного института культуры (1965-1969 гг.). Его преподавателями были выдающиеся хореографы Г.А. Настюков, В.И. Уральская, Э.П. Перова, Б.Г. Каштаков А.Н. Шульгина, Т.А. Устинова, Е.Н. Сергиевская, М.И. Шляпникова, О.А. Золотова, Д.М. Иванова, М.Д. Яницкая, И.В. Смирнов, А.Т. Дегтяренко, А.А. Климов, М.В. Смирнова, К.Б. Рихтер, А.А. Борзов, Н.М. Толстая, К.С. Зацепина, Я.Д. Сех, К.П. Макарова и многие другие.

Но особое значение для М.П. Мурашко стали уроки Г.А. Настюкова, первого заведующего кафедры хореографии МГИК, преподавателя дисциплины «Искусство балетмейстера». Г.А. Настюков, по воспоминаниям Михаила Петровича, умел мотивировать студентов, вызывая интерес к своему предмету: «Огромное количество теоретического материала, практические показы, анализ работ профессиональных балетмейстеров, споры и диспуты – так проходили занятия по этому предмету» [1, с. 32].

Немало важную роль в профессиональном становлении Мастера сыграли уроки классического танца, которая вела Э.П. Перова. Она бережно передавала умения и навыки, как в методике исполнения, так и сочинения различных комбинаций. О В.И. Уральской, занимавшей на тот момент должность заместителя кафедры народного танца, Михаил Петрович отзывается: «покровительство моего учителя я ощущаю и сегодня. А знания, полученные на уроках «Методика преподавания классического танца» и «История хореографии», которые вела Валерия Иосифовна, позволяют мне до сегодняшнего дня чувствовать себя не

лишним в искусстве танца» [1, с. 35]. На уроках народно-сценического танца Михаил Петрович впитывал знания от лучших мастеров таких, как М.И. Шляпникова, Б.Г. Каштаков, А.А. Борзов. Каждый из них передал свой богатый опыт в области исполнения и методики преподавания народно-сценического танца. А с танцевальной культурой русского человека и многочисленных регионов нашей страны знакомила мастер русского танца Т.А. Устинова и вместе с ней О.А. Золотова. На русском танце студенты не только исполняли номера из репертуара Хора им. М. Пятницкого, сочиненные на региональном материале, но и вели диалог с преподавателем, в котором затрагивались вопросы о методах обработки фольклорного материала, значении музыки и костюма в танце. Со слов Михаила Петровича он извлек важнейший урок, а заключается он во фразе Татьяны Алексеевны: «Моя школа в том, что я много видела. Я постоянно учусь, учусь у всех и у вас в том числе» [1, с. 41].

Во время обучения в институте Михаил Петрович часто выезжал в командировки по сбору фольклора и постановки танцев в Коми АССР, Карелию, в молодежный ансамбль «Миорица», в Государственный Сибирский русский народный хор, в Саратовское хореографическое училище, в город Куйбышев. Данные командировки позволили М.П. Мурашко применить, полученные навыки, и сделать первые шаги в балетмейстерской работе за пределами учебного заведения.

После окончания института, впитав традиции своих преподавателей, Михаил Петрович получает приглашение стать главным балетмейстером Государственного ансамбля танца «Марий Эл». Начав работать, в арсенале Михаила Петровича были только марийские движения, а сюжеты, музыку, костюмы необходимо было адаптировать для сцены и вместе с этим найти соответствующие образы и режиссерские решения. В начале своего творческого пути в качестве главного балетмейстера Государственного ансамбля Марий Эл М.П. Мурашко большое внимание уделил изучению археологии, истории, этнографии, мифологии, музыкального искусства данного народа. Этот пример выступает ярким творческим методом – прежде чем приступить к творческой деятельности по постановке народно-сценического номера, хореограф-постановщик должен глубоко изучить культуру народа. Среди первых танцев М.П. Мурашко были: горномарийский танец «Арслан кайык» («Горные орлы»), «Сыны Акпарса», «Пеледыш пайрем» («Праздник цветов»).

Михаил Петрович в своей творческой работе над сочинением хореографического произведения четко придерживается следующих аспектов: проработка замысла, поиск качественного музыкального материала, сочинение интересной, образной хореографии, стремление к качественному исполнительскому мастерству, разработка костюма, декорации, художественного освещения. На своих уроках М.П. Мурашко подробно раскрывает сущность каждого аспекта и наталкивает каждого

студента на размышления и свой путь раскрытия данных аспектов, при этом Михаил Петрович подчеркивает, что несостоятельность хотя бы одного компонента приводит к несостоятельности всего произведения. Танцы, поставленные М.П. Мурашко, составляют «золотой фонд» марийской народной хореографии, например, «Сыны Акпарса», «Горные орлы», «Пять пар», «Девичий пир», «Хитрый Миклай», «Волянка», «Двенадцать», «Праздник цветов», «Марийская свадьба», «Строй» и многие другие.

Следует не упускать факт, что М.П. Мурашко имел опыт работы балетмейстером в Государственном ансамбле народного танца Белоруссии. Его пригласил министр культуры, который особо подчеркивал, что нужны новые белорусские танцы. К работе были привлечены профессиональные композиторы, художники, фольклористы, аранжировщики. За короткие сроки была представлена новая концертная программа, которая состояла из двух отделений, которая включала такие номера, как «Белая Русь», хоровод «Завивание березки», героическая поэма «Юность революции», танец-игра «Лучинки» и другие.

Э.И. Шумилова выделяла национальную основу в танцах программы: «Я не знаю, кто по национальности Михаил Мурашко, но в танцах он настоящий белорус, и это очень видно в номерах программы. Его умение выстроить представление, где главной хореографической темой является одно движение – шаг «Крыжачка», проходящей от начала до конца, говорит о высоком профессионализме автора. Этот шаг – яркое движение белорусского народного танца – в разных местах предстает совершенно по-разному, в разных качествах, и можно только удивляться изобретательности балетмейстера, умеющего на одном главном движении, постоянно варьирующемся, выстроить не только одно произведение, но и программу в целом» [1, с. 72]. Э.И. Шумилова верно подметила, во время сочинения хореографических произведений Михаил Петрович руководствовался традициями своего учителя Г.А. Настюкова – умение сочинить танец на одном движении и на одном композиционном принципе. Сейчас Михаил Петрович учит так и своих студентов. Он с радостью делится со своими студентами авторским творческим методом, наработанный им в профессиональной деятельности и этот бесценный дар становится важным трамплином для постижения творческой профессии молодыми специалистами.

Далее М.П. Мурашко вернулся в Московский государственный институт культуры в роли заведующего кафедрой и позже возглавил, созданный им хореографический факультет, здесь он проявлял бесценный опыт работы балетмейстера только уже в новом качестве. Одновременно с педагогической деятельностью Михаил Петрович из студентов кафедры организывает Российский театр национального танца, в котором ставит программу из танцев разных народов России.

Помимо творческой деятельности, организация факультета, Российского театра национального танца потребовало от М.П. Мурашко поиск решения большого количества организационных вопросов: сочетание учебного и творческого процесса, репетиционного и концертного, организация гастролей по России и странам Европы.

Как точно подмечено А.А. Борзовым, «студенческий, а по исполнительскому уровню – высокопрофессиональный, театр Михаил Петрович превратил в исследовательскую лабораторию, где теория и практика соединяются в одно целое, тем самым создав новый оригинальный метод подготовки специалистов-хореографов. Этот метод выражается в простой, но очень весомой по содержанию формуле: учебная группа – театр танца – лаборатория. Студенты – артисты – педагоги и репетиторы – исследователи и сочинители» [1, с. 7].

Это еще один секрет мастерства, которым восхищает М.П. Мурашко, это яркий пример для молодых специалистов, как в своей работе нужно уметь сочетать разные виды деятельности: балетмейстерской, педагогической и руководящей. В идеальной модели за каждую работу может отвечать отдельный специалист, но как правило в действительность не всегда так происходит, поэтому нужно быть готовым ко всему.

Свою творческую энергию и силу Михаил Петрович продолжает воплощать в постановках на государственные ансамбли и детские коллективы. Его приглашают в качестве жюри на различные смотры, конкурсы, фестивали, как российских, так и зарубежных. Уже несколько лет проводится, организованный Михаилом Петровичем международный фестиваль-конкурс исполнителей танца и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей» в городе Йошкар-Ола.

На занятиях Михаил Петрович сочетает в себе требовательность, строгость одновременно с мягкостью, трепетом, заботой к своим студентам. Когда он заходит в хореографический зал, сразу чувствуется безусловность его авторитета, и во многом это связано с богатейшим опытом работы балетмейстера в различных государственных ансамблях.

В работе со студентами М.П. Мурашко применяет как теоретические, так и практические методы. На уроках Михаил Петрович видит не просто студента, а личность, которую он хочет более подробно узнать и раскрыть. Не даром, он просит юного первокурсника написать свою биографию, и дает задание сочинение сольного номера. В сольном танце человек самовыражается, показывает свое восприятие мира и свой характер, и все это действие происходит под соответствующую музыку.

Прежде чем приступить к выполнению практического задания по теме, он проводит лекционный урок, содержащий в себе яркие примеры, видео из репертуара государственных ансамблей, на практике наглядно показывает, чтобы он хотел видеть. Таким образом, у студентов

формируется правильный образ задания и результата, который должен получиться в итоге.

В процессе творческой работы и оценки студенческих постановок, Михаил Петрович делает детальный анализ: интересуется мнением и взгляд остальных студентов, при этом он направляет всех на критический мыслительный процесс, на расширение профессионального кругозора.

Также М.П. Мурашко занимается и научно-исследовательской деятельностью. Он написал и издал следующие книги: «Танцы Марий Эл», «Танцы Марийского края», «Марийские сюжетные танцы». В данных книгах автор собрал исторические, этнографические и фольклорные сведения о Марийском крае и людях, его населяющих, а также раскрыл самобытность и творческое своеобразие танцев. Затем Михаила Петровича увлекла тема русского народного танца, какие в нем есть жанры, виды, формы. И он изложил свое понимание знаковых терминов русского танца в книге «Формы русского танца», «Русская пляска», «Классификация русского танца», «Русский перепляс» и другие.

Книги Михаила Петровича Мурашко о танцах марийского народа позволяют проникнуть в историю и познакомиться с танцевальной культурой Марийского края; книги о русском танце, знакомят с постановками М.П. Мурашко и дают возможность преподавателю и студентам разговаривать на одном языке и не путаться в понятиях виды, формы, жанры.

Михаил Петрович Мурашко – этой выдающаяся личность и пример для студентов. Его творческий путь – это пример становления молодого специалиста в профессионала своего дела. Сначала большую роль в этом сыграли преподаватели, которые дали крепкую основу для дальнейшей работы, а потом и он сам. Михаил Петрович добился огромных успехов, поставив множество хореографических произведений, ему есть, чем поделиться со студентами. На занятиях он мастерски организывает учебный процесс и всегда четко знает, чего хочет от своих учеников. М.П. Мурашко полностью отдается учебному процессу и нам, своим студентам. Для нас он мастер, который открыт как энциклопедия, а мы в свою очередь черпаем оттуда все секреты его мастерства.

Список использованных источников:

1. Балетмейстер Михаил Мурашко – М., 2011.
2. Мурашко М.П. Классификация русского танца. – М., 2012.

© Маякова Е.Д., 2020

УДК 72.033

ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ GOTHIC STYLE IN ENGLISH ARCHITECTURE

Медведева Е.А.

Научный руководитель Куликова Е.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Gothic is a period in the development of medieval art, covering almost all areas of material culture and developing on the territory of Western, Central and partly Eastern Europe from the XII to XV centuries. Gothic style gradually replaced the Romanesque style. At the end of the XIV century, Europe was covered by the so-called international Gothic. Basically, the Gothic style was manifested in the architecture of temples, cathedrals, churches, and monasteries.

Gothic originated in the middle of the XII century in the North of France, in the XIII century it spread to the territory of modern Germany, Austria, the Czech Republic, Spain, and England. In Italy, Gothic penetrated later, with great difficulty and a strong transformation, which led to the appearance of "Italian Gothic". In the countries of Eastern Europe, the Gothic style penetrated later and lasted there a little longer – until the XVI century [1].

The word comes from the ital. “gotico” – unusual, barbaric – and first used as an expletive. Giorgio Vasari, an Italian painter and architect, was the first who applied this concept in a modern sense in order to separate the Renaissance from the middle Ages. Gothic completed the development of European medieval art, emerging from the achievements of Romanesque culture, and in the Renaissance, Medieval art was considered "barbaric". Gothic art was cultic in purpose and religious in subject matter. It appealed to the higher divine forces, eternity, and the Christian worldview [2].

The main characteristic feature of Gothic cathedrals is their openwork structure, which makes it possible to distinguish Gothic cathedrals from other massive structures of the previous Romanesque architecture. A set of structural construction techniques that allowed changing the load distribution in the building and significantly lightening its walls and ceilings is called the "frame system of Gothic architecture". Thanks to this invention, the area and height of the structures being built have significantly increased. Gothic's defining features are pointed arches, rib vaults, buttresses, and extensive use of stained glass. Combined, these features allowed the creation of buildings of unprecedented height and grandeur, filled with light from large stained glass windows.

The Gothic style in English architecture is divided into three periods: Early English or First Pointed (late XII – late XIII centuries), Decorated Gothic or Second Pointed (late XIII – late XIV centuries), and Perpendicular Gothic or Third Pointed (XIV – XVII centuries) [3].

The Early English period, which lasted until the end of the XIII century, is characterized by strict lines, four-part vaults and minimum of decorative elements. This is, for example, Westminster Abbey, it is built in the most "French" manner.

At the beginning of the XIV century, a new style was born in England, called Decorated Gothic. The number of decorative elements increased, and the shape and size of windows changed. This was already the brainchild of English architects, who created their richly decorated masterpieces on the basis of classical Gothic.

During the period of Perpendicular Gothic, in the XV-XVII centuries, the location of decorative elements of Gothic structures changed, and perpendicular lines began to prevail in them. Fan vaults appeared, as in Gloucester Cathedral, the arches of the vaults were supplemented with new elements. Innovations of English architects were used in both religious and secular architecture.

Neo-Gothic – a special style that originated in England in the XVIII century, has become a new direction in architecture. It appeared due to the fact that the British were disillusioned with French values and ideals, and created their own style. A special heyday of neo-Gothic came in the Victorian era, in which there were real masterpieces that represent this unique style.

Churches and monasteries in England were built mostly outside the city, in the bosom of nature. Such structures were in perfect harmony with the surrounding landscape and were visible from afar. Moreover, the unlimited space allowed to build cathedrals not only in height, but also in breadth. This was one of the distinctive features of English Gothic. Often, English architects took Romanesque buildings as a basis, since they were quite roomy and did not require a radical restructuring. That is why the British focused more often on the decorative, rather than on the constructive side of the new art, they seemed to put Gothic clothes on the Romanesque core.

Even the main requirement of the Gothic - the aspiration to the sky - English architects tried to reveal in their own way. Building cathedrals more and more elongated in length, they provided them with pointed arches, repeated many times in the Windows, and the same abundance of vertical wall covers with the addition of a third tower, no longer the facade, but located above the middle cross.

The main focus of Cathedral construction in England became large abbeys, such as Westminster, in cities and rural areas were distributed parish churches. The characteristic features of English Gothic were identified early enough. Canterbury Cathedral already had a number of significant differences from the French buildings: it had two transepts, one shorter than the other. The double transept later became a distinctive feature of the cathedrals of Lincoln, Wales, and Salisbury, in which the identity of the Gothic architecture of England was most clearly expressed [4].

The creative imagination of the masters of the late Gothic was more and more directed to the search for forms that amaze the eye. This search found its most striking expression in the later Gothic structures of the early XVI century, which were crowned by three large single – hall chapels – Windsor, Cambridge and Westminster – late Gothic monuments of the early Renaissance in England during the first Tudors.

English Gothic architecture has its own special flavor and occupies an important place in the world art culture. It developed according to European laws, but on the basis of national, purely English architectural traditions. Taking the French Gothic traditions as a basis, English architects brought a lot of interesting nuances and created something special and truly unique.

Список использованных источников:

1. Любимцев И.А., Алехин В.Н. Краткая история английской архитектуры, Уральский федеральный университет, ЭБС АСВ, 2015.

2. Klein Bruno, de La Riestra Pablo, Gothic. Architecture. Sculpture. Painting, Ed. Konemann, 2014.

3. Википедия – многоязычная универсальная интернет-энциклопедия. [Электронный ресурс]: [//https://wikipedia.org/](https://wikipedia.org/)

4. HiSoUR – интернет-сервис [Электронный ресурс]: [//https://www.hisour.com](https://www.hisour.com)

© Медведева Е.А., 2020

УДК 792.8

**МУЗЫКА П.И. ЧАЙКОВСКОГО
КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Меринова Д.С.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Музыка П.И. Чайковского занимает особое место в классическом и современном балетных театрах. К ней обращалась масса хореографов: Ю. Резингер, М. Петипа, Л. Иванов, В. Бурмейстер, Ю. Григорович, Р. Нуреев и многие другие. Тем не менее, эта тема не исчерпала себя: даже в XXI веке она фигурирует в творчестве современных авторов (Матс Эка, М. Борна, Дж. Ноймайера, Н. Дуато, Б. Эйфмана). Таким образом, музыка П.И. Чайковского является источником развития отечественной и мировой хореографической культуры.

Тот факт, что музыка композитора не только дошла до нас сквозь века, а даже приобрела большее признание и интерес со стороны общества, говорит о невероятной значимости музыкального наследия. Поэтому

особенно важно балетмейстерам-современникам досконально знать шедевры композитора, осознавать реформаторскую роль П.И. Чайковского в развитии балетного спектакля, анализировать лучшие хореографические решения музыки П.И. Чайковского балетмейстерами прошлого. Все вышперечисленное поможет не только сохранить лучшие музыкальные и хореографические творения, но и воспитать компетентных специалистов, которые на основе полученных знаний, смогут создать нечто новое.

Особенностью развития русского хореографического искусства является преемственность. Великие балетмейстеры всегда опирались на опыт предшественников: невозможно создать кардинально новые пластические и музыкальные решения, не анализируя лучшие образцы искусства. Поэтому популяризация балетных спектаклей П.И. Чайковского является актуальной задачей сегодня, тем более что в 2020 году мир празднует 180-летие со дня рождения великого композитора.

Произведения П.И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» доказали, что музыка в балете может быть главным героем, нести глубокую смысловую нагрузку, давать психологическую характеристику внутреннего состояния персонажей, а не являться примитивным аккомпанементом к движениям. Эти балеты идут по всему миру и имеют множество хореографических редакций, обогащая репертуар театров.

Музыкальная реформа, осуществленная композитором, открыла новый этап в развитии балетного искусства. Он соединил хореографию и музыкальный симфонизм, а форма и содержание балета стали сливаться воедино – музыкальная драматургия влекла за собой драматургию танцевальную.

Однако современные балетмейстеры подтверждают своим опытом, что фрагменты опер, другие симфонические произведения могут быть прекрасной основой спектакля. Так, Джон Кранко поставил балет «Евгений Онегин» на музыку музыкального цикла «Времена года», нескольких инструментальных номеров из опер «Черевички», «Франческа да Римини», увертюры к «Ромео и Джульетта» и других фрагментов. Василий Медведев создал одноименный спектакль на симфоническую музыку П.И. Чайковского. А балет Бориса Эйфмана на тот же сюжет сделан на компиляции музыки П.И. Чайковского к опере «Евгений Онегин» и произведений современных авторов.

Борис Эйфман обращался к музыке композитора не раз: так, знаменитые спектакли «Идиот», «Красная Жизель», «Мусагет», «Анна Каренина» также поставлены на музыку П.И. Чайковского. Но особенно интересен его балет «Чайковский. PRO et CONTRA.», фабулой которого является жизненный путь композитора. Драматургия спектакля развивается через воспоминания Чайковского, которые проносятся перед смертью, словно видеорядом, показывая только самые яркие моменты

судьбы. Этот прием помогает затронуть огромный пласт жизни в сжатое время. Более того, происходящее на сцене, несмотря на кажущуюся обособленность эпизодов друг от друга, объединяется в единую, цельную, законченную композицию за счет нахождения и взаимодействия с кордебалетом главного персонажа на сцене. Это является большим режиссерским достижением балетмейстера.

Введение реквизита – кровати помогает расширить диапазон движений. Очень интересно пластическое решение спектакля, поражают слаженностью и высоким мастерством групповые поддержки.

Аллюзии с великими произведениями композитора неожиданно и новаторски смотрятся в тесном соседстве друг с другом, что является гениальным решением балетмейстера. С одной стороны, для зрителя очень важно понимать, что происходит на сцене, и когда он узнает в действе знакомые ему образы, это вовлекает его в спектакль, призывает к осмыслению. С другой стороны, у зрителя сохраняется предвкушение развязки, ведь происходящее на сцене не является дословным пересказом источника, это новое, ранее невиданное произведение.

Метафора белого и черного лебедей, как полярных сторон человеческой души, воплощена не только в балете «Лебединое озеро», но и в видении Бориса Эйфмана жизни композитора. Весь спектакль от начала до конца пронизывают всевозможные антитезы: мир творчества и искусства – реальная и суровая жизнь, личность композитора – его внутреннее «Я», Милюкова – баронесса фон Мекк, вдохновение – муки творчества, черные – белые лебеди. Таким образом, спектакль предстает крайне контрастным и при этом однозначным: здесь только черное и белое, середины нет, а значит и понятия «добро» – «зло» прозрачны и недвусмысленны.

Музыка П.И. Чайковского подвигла множество балетмейстеров разных поколений создать спектакли. Отечественное хореографическое наследие не было бы таким обширным, не будь произведений великого композитора. Педагогам в сфере хореографического искусства стоит уделять особое внимание изучению творчества П.И. Чайковского, предлагать студентам исполнять фрагменты наследия, а также создавать свои этюды на знаменитую музыку.

Список использованных источников:

1. Красовская В.М., Русский балетный театр второй половины XIX века. - Л.: Искусство, 1963. - 551 с.

2. Слонимский Ю.И., «Лебединое озеро» П. Чайковского. - Л.: Искусство, 1962. - 79 с.

3. Брянцева В. Н. Чайковский Петр Ильич // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А. М. Прохорова – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 29 : Чаган – Экс-ле-Бен. – С. 12–13.

© Меринова Д.С., 2020

УДК 611:74(075)

КОСТЮМ И АКСЕССУАРЫ В СТИЛЕ «ГРАФФИТИ»

Микунова А.С.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Достаточно продолжительное время уличная живопись занимает высокое положение в жизни общества. Она вошла во всеобщую культуру и распространяется на многие виды искусства. Так что же такое «Граффити»?

В историческом контексте граффити называют рисунки и надписи, каким-либо образом нанесенные на различные поверхности. Но в современном понимании граффити считают видом уличного искусства, которое заключается в нанесении рисунков и надписей с помощью краски, чаще аэрозольной, на всевозможные поверхности, преимущественно на стены. Людей, которые их рисуют, называют райтерами. Внимание народных масс было обращено к этому направлению в 1971 году, когда о том, что такое граффити, впервые упомянули в печатном издании. Речь шла о райтере по имени Деметраки, который работал курьером и оставлял свою подпись во всех уголках Нью-Йорка. Этой подписью был тег Таки183, где Таки – часть его имени, а 183 – название улицы, где он жил. Позже надписи стали больше появляться в пределах метрополитена и железнодорожных депо. Движение приобрело соревновательный характер, уличные художники стремились оставить как можно большее количество свои тегов.

Сегодня существуют такие виды граффити:

1. К виду Tagging относят подписи авторов. Такой тег может быть самостоятельной работой, а может быть подписью к работе другого вида (рис. 1).

2. К Writing, собственно, и относят то, что мы чаще всего сейчас понимаем под граффити – выполненные в различных стилях рисунки на стенах; более изощренные, чем просто теги, они отличаются продуманностью, объемным изображением (рис. 1).

3. Bombing рисуют на транспорте и в прочих экстремальных местах, а художников называют бомберами. Такое граффити не отличается сложностью и аккуратностью выполнения, ведь главная задача бомбера – сделать так, чтобы его не поймали при нанесении рисунка.

Сюда же относят надписи в стиле Scratching – они выцарапываются точильным камнем, обычно на стеклах.

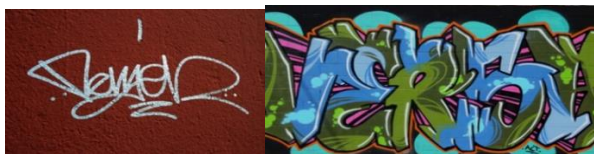


Рисунок 1 – Вид граффити «tagging», «writing»

Отходя от самого граффити, рассмотрим его применение в костюме и аксессуарах. Во второй половине прошлого века стали происходить странные события в мире моды. Странные в том плане, что в прошлые времена они встречались крайне редко. Но за последние 50 лет все кардинально изменилось. Теперь модные дизайнеры для того, чтобы почерпнуть вдохновение выходят на улицы. Они наблюдают за жизнью простых людей, за тем, что они делают, чем живут, как одеваются и многое вносят в свои коллекции. Конечно, это подвергается некоторой обработке и любопытной публике предстают новые шедевры, истоки которых могут находиться на городских мостовых и старых заборах.

Сегодня об этом стиле знают абсолютно все. Его могут наблюдать жители разных городов и разных стран. Граффити превратилось в уличное искусство и стремительно развивается. А ведь это не новшество. Настенные рисунки известны из глубины веков. Но, в наши дни оно стало массовым и отражающим многие аспекты современной жизни. Принтами стали украшать всё, что возможно и забавные картинки пользуются огромной популярностью у людей разного возраста.

Не только молодое поколение рисует на стенах, дорогах, заборах, но и уже состоявшиеся и знаменитые художники начинают творить на улицах. Пикассо он привлекал тем, что является предельно лаконичным и позволяет при помощи минимальных графических элементов создавать лица, фигуры людей и различные объекты.

Не удивительно, что модные дизайнеры тоже обратили к нему свои взоры. Рисунок граффити прекрасно вписывается в современные тенденции фэшн индустрии. Молодежь в наши дни является главным потребителем и заказчиком всего нового и оригинального. Модный бизнес прекрасно этим пользуется.

Яркие рисунки со стен и заборов с легкой руки дизайнеров стали переползать на все что угодно. Это может быть одежда, аксессуары, обувь, и все другие изделия, которые декорируются необычными принтами. Знаменитый кутюрье Роберто Кавалли (рис. 2), известный рядом скандалов, попадал под пристальный взгляд судебных органов. Джейсон Уильямс, Виктор Чапа и Джеффри Рабин подали иск в суд Калифорнии на дизайнера за то, что он использовал их произведения, выполненные еще в 2012 году в Сан-Франциско. Вот что они говорили: «Картина, которую мы втроем создали в Сан-Франциско, была для нас особенной. Мы расстроены, и очень обидно, что кто-то, укравший ее, теперь отрицает

свою вину. Доказательства вы можете видеть своими глазами: это наша картина, механически скопированная на платье», – говорят художники.»



Рисунок 2 – Работа известного кутюрье для медийной личности.

По их мнению, Кавалли нарушил их авторские права. Рисунки были использованы во всей коллекции одежды и аксессуаров. На многих, якобы, стояла даже подпись самого мастера. Законные исполнители этих произведений потребовали компенсации за использование рисунков граффити и даже отзыва всей коллекции дизайнера. Помимо того, на некоторых рисунках стоит подпись самого дизайнера, что ложно свидетельствует о том, что данные творения принадлежат именно ему. Граффитисты хотят не только получить компенсацию за использование торговой маркой их рисунков, но и добиться полного отзыва всей коллекции «Graffiti».

Для тех, кто любит привлекающие внимание наряды этот стиль прекрасно подойдет. Но даже если в повседневной жизни человек носит классическую и не очень выразительную одежду, то на отдыхе можно позволить себе что-то броское и активное с оригинальными принтами.

Конечно, вещи с такими принтами больше подходят для весеннего и летнего периода, когда вокруг мы наблюдаем буйство красок и хочется ему соответствовать. Именно для этой поры подойдут образы в стиле «максимализм», а именно со всевозможными граффити и принтами. Ибо зимой наша одежда становится намного сдержаннее и спокойнее.

Если Вам нравятся подобные вещи, то не стоит облачаться в них с головы до ног. Достаточно пустить в ваш образ акцент, одну или две вещи стиле граффити, чтобы выглядеть привлекательно. Рисунки бывают максимально разнообразными и подойдут любому возрастному контингенту, как молодежи, так и людям в возрасте.

Многие из этих работ являются настоящими произведениями искусства. И почему бы их не надеть на себя в качестве одежды? Возможно, они станут самым ярким пятном в гардеробе, поводом хорошего настроения и комфорта!

Помимо использования граффити в костюме, это уличное искусство активно распространяется и на аксессуары, его можно носить и на себе! В виде украшений. Разумеется, далеко не все девушки и молодые люди предпочтут такой стиль, он подойдет и понравится лишь некоторым. Как раз тем, кто увлекается рисованием на стенах или у кого много друзей,

рисующих граффити. Однако, украшения сами по себе хороши, потому что они яркие, подходят для молодежи (не разделяясь на гендеры) и почти к любой спортивной одежде. Пока компания Artdéco предоставляет не такой широкий выбор ассортимента, но даже уже имеющиеся аксессуары не оставляют равнодушными. На материалах, есть и кольца, и ожерелья, и брелки, и подвески на телефон – каждый может выбрать то, что нравится ему. На некоторых аксессуарах есть изображения граффити целиком, на остальных – отрывками. Большая цветовая палитра в аксессуарах помогает выбрать самые разные цвета и их сочетания, а значит подобрать бижутерию к любому наряду.

Стиль и техника граффити как особого вида городского «андеграундового» искусства постоянно развиваются и совершенствуются. Каждая страна вносила нечто новое и свежее в это искусство. Но после того, как рисунки со стен города переместились на стены музеев, галерей и памятников архитектуры, встал вопрос о вандализме и провокационной сути граффити. В это же время отдельные работы начинают выставляться в тех же музеях и становятся предметом повышенного спроса среди богатых коллекционеров.

Если рассуждать именно о искусстве граффити в костюме и аксессуарах, то почему именно сейчас форма костюма нагружается изображением? Да именно, потому что развитие формы подошло к концу, а новой формы еще не существует.

Список использованных источников:

1. Медведева, О. П. Искусство граффити / О. П. Медведева. - Ростов на/Д : Феникс, 2005. - 77 с.

3. Большая Российская энциклопедия [Текст] : [в 30 т.] / научно-редакционный совет: председатель - Ю. С. Осипов и др. - Москва : Большая Российская энциклопедия, 2004.

4. Иванова, Т.О. Искусство граффити / Т.О. Иванова–Казань, 2005.

5. Большакова, Г.В. Виды и стили граффити / Г.В. Большакова – Москва, 2006.

© Микунова А.С., 2020

УДК 712.03=811.112.2

ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН LANDSCHAFTSDESIGN

Мирошниченко Е.С., Казарян О.В.
Научный руководитель Дембич Н.Д.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Unsere Welt ist voll von unterschiedlichen Formen, Geräuschen, Gerüchen und Ereignissen. Wir sind so sehr an die Vielfalt um uns herum gewöhnt, dass es immer schwieriger wird, etwas zu finden, was uns wirklich in Erstaunen versetzt.

Aber die Schönheit der Natur und die verborgene Kraft der Pflanzen ziehen uns unaufhörlich an, fesseln die Aufmerksamkeit und provozieren die Vorstellungskraft. Stetig lässt das Grün die Menschen entspannen und romantisch fühlen. Bereits vor langer Zeit haben die Menschen das erkannt und die Gestaltung von Gärten und Parks als eine der Formen der Kunst betrachtet.

Design bedeutet meist Entwurf oder Formgebung. Es ist ein Lehnwort aus dem Englischen, das wiederum aus dem lateinischen „designare“, deutsch - „(be)zeichnen“, abgeleitet ist und in vielen Sprachen zieren gebrauch gefunden hat. Design beinhaltet eine Vielzahl von Aspekten und geht über die rein äußerliche Form- und Farbgestaltung eines Objekts hinaus. Insbesondere umfasst Design auch die Wechselwirkung des Designers mit der Funktion eines Objekts sowie mit dessen Interaktion mit einem Benutzer [1].

Landschaftsgestaltung ist ein Sammelbegriff für die Realisierung der durch die Landschaftsplanung und Landschaftspflege erstellten Konzepte Methoden und Maßnahmen.

Die Prinzipien des heutigen Landschaftsdesigns halten von die Natur zu lernen, ressourceneffizient und nachhaltig zu gestalten und die Schönheit der Natur zu schätzen und die Menschen in Kommunikationsprozesse mit der Natur einzubeziehen. Die Landschaftsdesigner beschäftigen sich mit der Dekoration der Parks, Gärten und Hofgrundstücke. Ihre Hauptaufgabe ist mit Hilfe der Pflanzen, Gartenzubehöre und der Teile der natürlichen Landschaft alle auf dem Grundstück vorhandenen Mängel umzuwandeln und dabei harmonische und gemütliche Atmosphäre zu schaffen. Der Beruf des Landschaftsdesigners fordert außer die Fähigkeiten zur Formbildung noch gute Fachwissen und Kreativität. Die Landschaftsdesigner, beschäftigen sich mit freien natürlichen Flächen sie suchen neue Wege und schaffen Arbeiten, in denen sich Perfektion mit Erfindergeist und Gespür für einzigartige Gestaltung part.

Die raumbildenden Elemente der Landschaftsgestaltung sind: Pflanzen, Beläge, Oberflächen, Hecken, Mauern etc. sowie topographische Modellierungen. Terrassierungen, neu geschaffene Rondelle zur Staffage mit

Treppenaufgängen gehören ebenfalls hierzu. Landschaftsarchitektonische Räume verändern sich durch den Einsatz von dynamischer Vegetation ständig und nie „fertig“ oder in ihrer Entwicklung abgeschlossen. Er beinhaltet die Planung und Gestaltung von Landschaft zur Schaffung und Aufrechterhaltung von funktionalen, nachhaltigen und bedeutsamen Orten.

Landschaftsgestaltung als Qualitätsvolle Raumentwicklung, gesteuert durch strategische Gestaltung und Optimierung von öffentlichem Raum. Die Landschaftsgestaltung umfasst nicht nur dekorative, sondern auch ökologische, funktionale und ästhetische Aspekte der Einwirkung auf den Menschen. Außenräume, Grün- und Freiflächen hat es seit der Antike in allen europäischen Städten gegeben. Die historischen Wurzeln der Landschaftsgestaltung sind in der Kulturgeschichte der Landschaft verankert.

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts, vor allem aber zu Beginn des 19. Jahrhunderts rückte die Verschönerung der Landschaft außerhalb von Park- und Gartenanlagen erstmals in den Fokus. Der Barockgarten ein ganz und gar künstliches, durch den Menschen geschaffenes Gebilde. Bei der Planung wurde höchster Wert auf Regelmäßigkeit und Symmetrie gelegt. Ab 1750 wurde der Barockgarten durch den Englischen Landschaftsgarten abgelöst, der dem Geist der Empfindsamkeit besser entsprach. Vollständig erhaltene Gärten des Barocks sind heute nur noch selten zu finden. Vielerorts verschwand der pflegeintensive Barockgarten vollständig, häufig vermischte er sich auch mit dem neuen Stil des Landschaftsparks.

Mit dem aufkommenden Industriezeitalter haben Landschaft und Garten ihre künstlerische Sprache verloren. Architekten des 19-20. Jahrhunderts entwarfen die Stadt der Zukunft als Maschine, Künstler wurden zu Schöpfern "autonomer" Kunstwerke für den Kunstmarkt. Der Landschaft waren kein Thema für Industriezeitalter. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist Freiraumplanung zunächst vorrangig als ein soziales, der menschlichen Gesundheit und der Stadtgliederung dienendes Anliegen verstanden worden. Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen landschaftsstrukturelle Ziele hinzu (Grünzüge) und das Berufsbild wandelte sich zur Landschaftsarchitektur.

Ab 1966 legte Ian Hamilton Finlay in Schottland seinen einzigartigen Garten an. Finlay war ein schottischer Lyriker, Schriftsteller, Künstler und Gartenkünstler. Ein Little Sparta ähnlicher Garten, Fleur de l’Air, wurde von Finlay inmitten einer alten terrassierten Olivenplantage in der französischen Provence gestaltet. [2] Der Garten mit einer 1,5 Hektar großen Fläche ist eher als Park oder – in Anlehnung an das Dessau-Wörlitzer Gartenreich – als Gartenreich zu bezeichnen. Er enthält Skulpturen und Tempelbauten im neoklassizistischen Stil. Solche beschrifteten Steine sind auch in seinem «little Sparta» in den Pentland Hills bei Edinburgh ausgestellt.

Im Dezember 2004 wählten fünfzig Künstler, Galeristen und Kunstexperten Little Sparta zum „größten Kunstwerk der Nation“ («the nation’s greatest work of art») [1].

Die Dürftigkeit bisheriger Grün-Planungen wurde im Licht dieser Entwicklung immer deutlicher erkennbar. Die Geschichte der Gartenkunst wurde wieder entdeckt. In dieser Situation waren nicht zuletzt Kunstakademien gefordert. Das Gestalten oder die Planung von Parks und Grünanlagen bedarf qualifizierten Personals.

Mit der Umweltbewegung der letzten Jahrzehnte entstand auch ein neues Interesse am "grünen Raum". Die menschliche Nutzung hat die einstige Naturlandschaft maßgeblich geformt und verändert. Historisch gesehen ist eine kontinuierliche Zunahme des Anteils der Stadtbevölkerung festzustellen. Seit dem Jahr 2008 wohnt mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung in Städten, während 1950 noch 70% auf dem Land lebten. 2030 werden es 60 Prozent sein, und zur Mitte des Jahrhunderts werden sich bis zu sieben der dann auf der Erde etwa zehn Milliarden lebenden Menschen in urbanen Zentren konzentrieren – mit gewaltigen Konsequenzen für den gesamten Globus. Global gesehen, gilt der Mensch heute als wesentlicher Einflussfaktor auf die Biosphäre der Erde. Es sind zwei weitere Vertiefungsrichtungen dazugekommen, zum einen das Ziel des Naturschutzes und der Landschaftspflege, zum anderen die kommunikative Bedeutung von Grün- und Freiflächen.

Heute wird gerade den ästhetischen Qualitäten der Lebensumwelt wieder verstärkte Bedeutung beigemessen, was sich in der aktuellen Landschaftsgestaltung deutlich widerspiegelt.

Список использованных источников:

1. Design [Электронный ресурс] URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Design#Theoretische_Grenzen_des_Designs

2. Булкина Т.А. Сборник текстов на немецком языке для студентов специальности 250109 "Садово-парковое и ландшафтное строительство" [Электронный ресурс] URL: <https://infourok.ru/sbornik-tekstov-na-nemeckom-yazike-dlya-studentov-specialnosti-sadovoparkovoe-i-landshaftnoe-stroitelstvo-723108.html>

3. Landschaftsarchitektur [Электронный ресурс] URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Landschaftsarchitektur>

4. Landschaftsplanung im Prozess und Dialog Beiträge zur gemeinsamen Fachtagung von BfN, BBN und FH Erfurt vom 27.03. – 29.03.2017 in Erfurt Hrg. von Ilke Marschall.

5. Urbanisierung: Die Menschheit zieht in die Städte [Электронный ресурс] URL <https://www.spektrum.de/video/die-menschheit-zieht-in-die-staedte/1535159>

© Мирошниченко Е.С., Казарян О.В., 2020

УДК 7.05

ИННОВАЦИОННЫЕ СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ДИЗАЙНА ФАКТУРЫ В КОСТЮМЕ

Молоткова Д.А., Ковалева О.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Мир модной индустрии развивается стремительными темпами. Быстрая смена тенденций заставляет дизайнеров по всему миру активно искать новые и креативные способы создания костюма, а также инновационную фактуру материалов и декора изделий. Данный фактор влияет на развитие текстильной промышленности, главной задачей которой является своевременное реагирование на появление новых тенденций в моде. Важно учитывать эстетическую, утилитарную и экономическую функции. Под фактурой принимают поверхность материала, ее рельефность. Также к фактуре можно отнести декоративные элементы на костюме. Современная фактура функциональна. Она способна сохранять тепло, светиться в темноте, отражать свет.

Возрастающая тенденция к персонализации у покупателей способствует созданию уникальных изделий с инновационной фактурой, способных подчеркнуть индивидуальность носителя. Создать новую форму можно при помощи 3D-принтера, работающего с пластмассой на основе линейных синтетических высокомолекулярных соединений.

Модельер Ирис Ван Херпен использует данный метод во всех своих коллекциях (рис. 1). Она сочетает изогнутые детали из пластика и силикона с легким шифоном. Таким образом получается современный декор. Существенным минусом 3D-принтера является его неспособность создать материалы идентичные натуральным.



Рисунок 1 – Применение 3D-принтера в создании декора.

Необычным способом создания фактуры на ткани является нанесение разнообразных составов на ткань. Например: термохромный препарат помогает изменить цвет изделия в местах соприкосновения с телом человека, а фотохромный состав меняет цвет под воздействием солнечного света. Помимо этого, в современных модных коллекциях применяют люминофор. Люминофор – это нетоксичный пигмент, аналог фосфора. Люминофор, нанесенный на одежду, накапливает в себе солнечный и искусственный свет и потом светится в темноте.

В качестве примера можно рассмотреть коллекцию светящихся вечерних платьев Rami Kadi Haute Couture autumn-winter 2015-2016 с вышитыми вручную светлячками (рис. 2). Светящаяся фактура на изделиях выглядит очень эффектно и необычно. Применение светящихся нитей, пряжи и составов пользуется большим спросом в модной сфере. Изделия с подсветкой функциональны. Светящаяся одежда делает людей заметными в темное время, сумки и рюкзаки с подсветкой дают возможность быстро находить нужные вещи. Стоит отметить, что «умные ткани» пользуются большим спросом, это очень перспективное направление в текстильной промышленности.



Рисунок 2 – Светящаяся фактура.

Использование цифровых принтов и термотрансферной пленки на ткани также актуально. С помощью нанесения пленки на ткань можно добиться эффекта разных фактур: бархатная, глянцевая, матовая, шероховатая. Кроме того, существуют неоновая и светоотражающая пленки. Термотрансферная пленка переносит на ткань при помощи теплового воздействия.

Лазерная резка помогает создавать неповторимый узор за небольшое количество времени. Перфорация, сделанная лазером, получается точной и симметричной. Обычно рисунок создается из различных форм: гороха, треугольника, ромбов и завязывается в сложный рисунок. Иногда перфорация на коже имитирует тончайшее кружево. Резка лазером применяется в верхней одежде, вечерних платьях, аксессуарах. Данная технология помогает работать с такими материалами как пластик, кожа, замша, полиэстр, шелк, хлопок неопрен и т.д. Многие дома моды применяют лазерную резку для создания изделий от кутюр. Данный прием часто использует модельер Ирис Ван Херпен. Испанский бренд TOUS сделал наличие перфорации на аксессуарах своей отличительной чертой. А Sportmax вырезал принт в виде гусиной лапки на верхней одежде из кожи. В масс-маркете перфорация тоже используется.

Таким образом на примере рассмотренных способов создания инновационной фактуры мы пришли к выводу, что новые технологии все сильнее проникают в текстильную промышленность. Модные дома активно используют последние разработки в текстиле для создания уникальных коллекций. Несомненно, с каждым годом «умной ткани» будет больше. Фактура костюма станет более функциональной и доступной для покупателя. Она будет реагировать на температуру тела, светиться, двигаться, менять температуру и цвет. Фактура никогда не

потеряет своей актуальности. Это главный отличительный элемент модного дома, а также способ самовыражения в костюме.

Список использованных источников:

1. Данилова О.Н.; Зайцева Т.А. Адаптация методов прогнозирования в дизайне современного костюма. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-metodov-prognozirovaniya-v-dizayne-sovremennogo-kostyuma/viewer> (Дата обращения: 01.10.2020).

2. Проценко А.С.; Кулешова А.А. Инновационный дизайн материалов. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnyu-dizayn-materialov/viewer> (Дата обращения: 01.09.2020).

3. Митрофанова Н.Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-tekstilnoe-iskusstvo-v-poiskah-novyh-form-smyslov-i-sredstv-vyrazitelnosti/viewer> (Дата обращения: 02.10.2020).

4. Назаров Ю.В.; Попова В.В. Инновационный текстиль. Основные виды и области применения. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnyu-tekstil-osnovnye-vidy-i-oblasti-primeneniya/viewer> (Дата обращения: 02.10.2020).

5. Горожанкина Е.О. Влияние фактора сезонности на цветовое решение формы костюма в коллекциях современных модельеров. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-faktora-sezonnosti-odezhdy-na-tsvetovoe-reshenie-formy-kostyuma-v-kollektsiyah-sovremennyh-modelierov/viewer> (Дата обращения: 03.10.2020).

© Молоткова Д.А., Ковалева О.В., 2020

УДК 7

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ ТАПИССЕРИЯ КАК ИСТОЧНИКИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КОТ-Д'ИВУАРЕ

Момин С.Р.

Научный руководитель проф. Уваров В.Д.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Кот-д'Ивуар – франкоязычная страна, находится в Западной Африке. Первые жители этой страны прибыли между XI и XV веками с культурным разнообразием, который представляет настоящую этническую мозаику. В этой стране существует более 60 этнических групп, разделенных на четыре основные группы: Акан, Манде, Гур и Кру. Традиционные текстили и ткани Кот-д'Ивуара, являются синонимом библиотеки для познания

народа, исторического ориентира, личную традицию, социальную идентичность. Эти традиционные ткани выражают определенную жизненную силу, необычайную легкость благодаря её цветовой гармонии, благородству, яркости цветов графического дизайна. С размытием границ между изобразительным и прикладным искусством в начале 20-го века традиционный текстиль стал источником вдохновения для создания современной таписсерии в Кот-д'Ивуаре.

Искусство стенного ковра – область художественного творчества, уходящая своими корнями в Древний Египет и получившая широкое распространение в средневековье. В последние десятилетия двадцатого века оно значительно обогатилось новыми средствами выражения, нетрадиционными приемами формообразования, новаторским художественно-образным, философским содержанием. Становится очевидным формирование самостоятельного текстильного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах [1]. Его постоянное присутствие отмечается во всех цивилизациях с функциями, которые варьируются в зависимости от потребностей, вызванных климатом, и дополнительным комфортом, красотой и даже престижем, которые сообщества стремятся добавить к своей одежде или своим домам, в королевские дворцы как в частных резиденциях.

Кроме того, торговля между древними народами Африки и их внутрирегиональные перемещения способствовали определенному распространению традиционного ткачества в Кот-д'Ивуаре, положение которого в центре субрегиона имеет большое преимущество [2]. В начале 20-го века вопрос о границах между изобразительным и прикладным искусством сделал возможным «возрождение» гобеленов. В результате в нашем обществе и наших обычаях обнаруживается значительное присутствие традиционных набедренных повязок. Это, например, холст Корого с изображением Боголана (сделанный из грязи, в переводе с Бамбара), происходящий из Мали и Буркина-Фасо, и набедренная повязка Бауле, которая в образе Кенте или Кита родом из Ганы. Из всех народов Кот-д'Ивуара «Акан», «Сенуфо» и «Дан» сохранили искусство традиционного ткачества в первоначальном виде [3]. Благодаря этому мероприятию, получают великолепные набедренные повязки с различными узорами, современные таписсерии и скульптуры индивидуальности. Ткачество – это не просто практическая деятельность по представлению идеологий, оно остается новым средством выражения мировоззрения этих народов. Упомянутые народы также известны ткачеством своих традиционных набедренных повязок [4].

В настоящее время, символические узоры плетеных набедренных повязок обретают обновленные знаки, смысл которых вдохновлен повседневными реалиями: печали и радости. В любом случае

традиционная набедренная повязка Кот-д'Ивуара становится графическим носителем знаний. Образовательные символы и идеологии, восходящие к истокам и опыту соответствующих народов. Созданные таким образом знаки остаются неисчерпаемым резервуаром смысла, передающим культурные ценности. Традиционный текстиль Кот-д'Ивуара – является книгам для познания народов, их истории, обычаев и ноу-хау [5]. Все раскрыто, все есть: волокна, техника ткачества, краски и узоры. Эти ткани выражают определенную жизненность, необычайную легкость за счет роскоши, благородства и яркости цвета. Такой образ свидетельствует о неподражаемом изяществе и социальном статусе, который человек занимает в обществе [6]. Это причина того, что современные африканские силы также выражаются в традиционных костюмах. Традиционный текстиль в целом назван не случайно. Причины такого социального поведения проистекают сначала из стремления к идентификации, а затем из желания общаться через искусство одежды. Набедренная повязка представлена повсюду своими яркими цветами, разнообразием узоров и яркостью красок, а техники печати и окрашивания сделали ее богатым смыслом текстильным искусством. Название, данное набедренной повязке, рассматривается как стратегия продаж. В этой исследовательской работе мы поговорим о трех различных типах традиционных текстильных изделий: Кенте, Бауле, традиционных набедренных повязках Сенуфо и Якуба [7]. «Новое искусство для новой нации», – таков был один из сильных слов первого президента Сенегала во время его инаугурационной речи в декабре 1966 года, когда была открыта структура, которая в то время называлась мануфактурой национальной промышленности. рамки для появления современного пластического искусства через живопись, скульптуру, архитектуру, таписсерии для обучения художников, дизайнеров, студентов, чтобы продвигать и универсализировать искусство африканской таписсерии [8].

В Кот-д'Ивуаре этот новый современный художественный подход был впервые представлен в начале 1980-х годов Жераром Сантоном, профессором ткачества и настенного искусства в национальном институте дизайна и искусства Кот-д'Ивуара [9]. После своего художественного образования во Франции Жерар Сантони вернулся в свою страну и занялся искусством современной таписсерии, черпая вдохновение в традиционных текстилях, узорах и пейзажах своей родной. Большинство его таписсерии схожи с традиционными набедренными повязками Бауле с индиго, красным, белым и черным цветами. Считающийся отцом современной таписсерии Кот-д'Ивуара, обучение ткачества Жерара Сантони принесло огромную пользу многим студентам [10]. Сегодня появляются несколько современных мастерских по производству таписсерии и это современное искусство можно найти в галереях, общественных пространствах и многом другом. Поэтому, повешение произведений художественные картины на

стенах является идеальным способом чтобы добавить индивидуальности и характера помещению. Именно с этой точки зрения добавляется новая тенденция украшения интерьера объектов дизайна с использованием искусства таписсерии, предлагая оригинальный и привлекательный декор.

Особая техника ткачества, применяемая в мастерских Национального Института дизайна и искусства Кот-д'Ивуара, остается наследницей, отреставрированной одной из фабрик «Royales des Gobelins de Paris». Здесь опыт служит вдохновению талантливых чернокожих африканских художников, отличающихся собственной интуицией.

Статья предполагает, что традиционный текстиль и современная таписсерия являются средством коммуникации для общества, прежде всего из-за их посланий, которые опираются на актуальную и социальную жизнь, политические изменения, социальные мутации и даже в экономических трудностях. Затем, благодаря своей гибкости адаптации к новым ситуациям, набедренные повязки и ткани не позволяют себе удивляться ни другим тканям, ни времени, потому что эти культурные идентичности остаются «арсеналом» человеческих, культурных и социальных ценностей, узаконенных передача из поколения в поколение. Традиционный текстиль и таписсерия Кот-д'Ивуара и других африканских стран иногда передают очень символическое послание. Самое первое сообщение является культурной принадлежностью. Но помимо культурной принадлежности, они передают знания.

Список использованных источников:

1. Уваров В.Д., «Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса (1960-1990 гг.) Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д.иск. Спец. 2000. с.414
2. Philippe David, La Côte d'Ivoire., Karthala Éditions 2009. P.311.
3. Emmanuel Avicé, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales 1951 – P.94.
4. Jocelyne Etienne-Nugue et Elisabeth Laget., Artisanats traditionnels, Cote d'ivoire Collection Artisanats traditionnels en Afrique noire . Paris, 1985. P. 30-187.
5. Jacques Anquetil, Mémoires d'un tisserand, Au fil du temps, Nil Éditions, Paris 1996, p. 294.
6. Claude Fauque; Otto Wollenwebe. Tissus d'Afrique, Éditions Alternatives 1991, p.37.
7. John Gillow African Textiles, Chronicle Books, 2003 – p. 240.
8. Katie Birkwood «The Keiskamma Tapestry at the RCP of South Africa to London» <https://history.rcplondon.ac.uk/blog/south-africa-london-keiskamma-tapestry-rcp> дата обр. 11.012.2019
9. Michel Alihonou. Le Pagne Baoulé: Pourquoi Est-Il Prisé En Côte D'ivoire? URL. <http://Plumedivoire.Com/Aujourd'hui-Nous-Faisons-Un-Tour>

Particulierement-Chez-Les-Baoules-Pour-En-Savoir-Plus-Sur-Le-Pagne-Baoule/
дата обр. le 09.11.2019.

10. Raoul Germain Blé, Le pagne un moyen de communication,
URL:<http://journals.openedition.org/communication/3026>; DOI:
10.4000/communication.3026, ата обр. 02.12.2019.

© Момин С.Р., 2020

УДК 72.023

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ ВАНН

Мончинская А.О., Дрынкина И.П.

*Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Актуальность рассматриваемой проблемы заключается в применении современных ванн в концептуальных проектах объектов различных назначений.

Сегодня ванны являются не только предметом для принятия ежедневных гигиенических процедур, но и элементом дизайнерского решения современной ванной комнаты. В нашу жизнь постоянно внедряются свежие перспективные технологии. Так, современные ванны могут иметь нестандартную форму, изготавливаться из необычных материалов, быть неотъемлемой частью интерьера.

Рынок производителей сантехники постоянно растет, появляются инновационные материалы и идеи их применения. Дизайнеры, благодаря инновационным материалам, разрабатывают самые разнообразные формы данного оборудования.

Анализируя аналоги, можно выделить шесть основных форм для ванн. [1]:

1) круглые – такие модели могут быть большого объема, монтироваться в середине помещения или у стены, применяться в качестве домашних бассейнов;

2) овальная ванна – допускает разные варианты установки: если вы хотите сосредоточить все внимание именно на этом предмете интерьера, поместите ее по центру помещения; одинаково хорошо она будет смотреться в углу или у стены;

3) прямоугольные – традиционная форма удобна при использовании людьми нестандартного телосложения, высокого роста;

4) квадратные ванны – чаша квадратной ванны не обязательно имеет соответствующую форму; каркас может иметь угольный вид, а сама купель будет круглой, в форме капли, лепестка и т.п.;

5) угловые или же треугольные модели легко встраиваются в любом углу ванной комнаты, имеют большой внутренний объем, может иметь плавные очертания, считается крупногабаритным предметом;

б) асимметричная ванна: оригинальное решение для нестандартных интерьеров, которое позволяют оптимально использовать ограниченную площадь помещения или подчеркнуть ее достоинства ванной, сделать акцент.

В зависимости от конфигурации их можно разделить на: многоугольные; угловые; трапециевидные; ванны сложной формы.

Ванны для инвалидов и пожилых людей – благодаря эргономичной разработке конструкции изделие удобно в использовании и обладает большим количеством дополнительных возможностей. Такие функциональные модели способны существенно облегчить жизнь пожилым людям и малоподвижным [2].

Виды ванн для людей с ограниченными возможностями: ванна с дверцей для пожилых; перекидная ванна; резервуар для мытья маломобильного на кровати; гидромассажные конструкции.

Были изучены материалы, которые используют при создании ванн.

Чугунные ванны сейчас, как ни странно, в моде. Это связано с тем, что ретро-стили и вещи из прошлого стали пользоваться большой популярностью. Модели из чугуна десятилетиями доказывали нам свою надежность и долговечность. Помимо этого, они характеризуются высокой степенью звуко- и теплоизоляции. Главный недостаток чугунной сантехники – очень большой вес и габариты – тоже остался неизменным.

Стальные ванны – это выбор тех, кто не может позволить себе сантехнику из более дорогих материалов. По внешнему виду они несколько не проигрывают своим аналогам, но вот эксплуатационные характеристики у них намного хуже. Она имеет скользкое и хрупкое покрытие, быстро нагревается и так же быстро остывает. Кроме того, процесс заполнения сопровождается громким звуком льющейся воды.

Металлическая ванна – металлическая ванна является идеальным приобретением для тех, кто предпочитает легкие и одновременно прочные конструкции. Тем более, что ассортимент магазинов предлагает широкий выбор изделия, однако она имеет высокую теплопроводность.

Мраморные ванны, пожалуй, наиболее дорогие. Дороже стоят только овальные модели из редких пород дерева, изготавливаемые под заказ. У желающих приобрести мраморную ванну есть два варианта: модель из натурального мрамора или из искусственного (литьевого) камня. Последний вариант стоит значительно дешевле и смотрится он довольно хорошо. Кроме того, ухаживать за изделием из искусственного камня значительно легче, чем за настоящим мраморным.

Стеклянная ванна – в изготовлении стеклянной ванны применяется специальное двухслойное стекло высокой прочности, поэтому разбить

такое изделие практически невозможно. Стекло также может быть матированным или иметь какой-то оттенок. Комбинированные ванны могут иметь прозрачные боковые вставки, одну или несколько.

Керамика – материал, получаемый из смеси глины с минеральными добавками путем обжига, используется для изготовления ванн не так давно, но уже эти модели нашли своих горячих поклонников. Керамические ванны обладают многими достоинствами и не лишены недостатков.

Деревянная ванна пользуется популярностью и несёт не только функциональную нагрузку, но и используется как самостоятельный объект декора. Ванна, созданная из дерева, всегда выглядит эксклюзивно и довольно богато, она экологична и достаточно долговечна.

Акрил – это современный синтетический материал, который вобрал в себя все достоинства своих природных аналогов. Акрил такой же легкий и пластичный, как сталь, также хорошо сохраняет тепло и поглощает звук, как чугун и так же хорошо смотрится, как мрамор. Единственный недостаток таких ванн – недолговечность акрилового покрытия [3].

Quaryl – запатентованная разработка компании Villeroy&Boch – смесь кварцевого порошка и акрила. Чтобы изготовить ванну, горячую массу закачивают в стальную отполированную форму, где она остывает. Извлеченное изделие не требует дополнительного армирования за счет наличия кварца в составе. Высокая прочность материала позволяет придавать чаше формы практически с вертикальными стенками, недоступными при использовании акрила или чугуна. То есть при одинаковых наружных размерах кварцеловая чаша будет более просторной и удобной [4].

FLIGHT – материал представляет собой сплав двух листов литьевого акрила, между которыми заливается смесь на основе минерального композита. Эти модели эстетически привлекательны, а кроме того, у них отсутствует характерный для акриловых ванн армирующий слой, который нередко является источником неприятного запаха.

NEOROC – Композитный материал Neoroc представляет собой уникальное соединение измельченного доломитового мрамора (природного материала, возраст которого составляет более 500 миллионов лет) с полимерной смолой. Эта технология позволяет мастерам бренда Jacob Delafon создавать ванны самых разнообразных конфигураций [5].

Хочется обратить внимание на несколько интересных деталей производства изделий из Neoroc, в частности ванн Grands Boulevards: на литое изделие гладким слоем наносится окрашенная терморезистивная смола GelCoat, обладающая эластичностью и устойчивостью к ударам и сколам, а также высокой стойкостью к воде и растворам солей, благодаря чему создается идеальное покрытие для ванны.

Терморезистивная смола обеспечивает надёжную защиту поверхности чаш из Neogoc от ультрафиолетового излучения и разнообразных механических воздействий, а высокое содержание камня делает ванну очень прочной и устойчивой конструкцией.

Подытожив всё вышеперечисленное, можно сделать вывод, что такой большой ассортимент материалов и форм позволяет подобрать или создать под заказ идеальную для каждого интерьера ванную. Также они могут являться совершенно самостоятельным и завершённым элементом декора, преображая помещение и дополняя его.

Список использованных источников:

1. 1st-Сантехника <http://1stvl.ru/> 2020 ©1stсантехника - просто сантехника
2. Особенности конструкции ванны для инвалидов и пожилых людей <https://centr-dolgolet.ru/articles/vanna-dlya-pozhilykh-lyudey>
3. Ванны <http://www.o-vannoy.ru/vanny/> «О-Ванной.ру», 2014–2020
4. Композитные материалы в изготовлении ванн – современное решение <http://vslux.ru/dizajn/vanny-is-kompozitnyh-materialov-quaryla-litjevogo-mramora-starylana/> © Copyright 2020, All Rights Reserved
5. JACOB DELAFON <https://www.jacobdelafon.ru/zakony-elegantnosti/>
© Мончинская А.О., Дрынкина И.П., 2020

УДК 72.023

ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ КЕРАМИЧЕСКОЙ ПЛИТКИ: СТРУКТУРА МАТЕРИАЛА

Морозова Д.А., Дрынкина И.П.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Актуальность рассматриваемой проблемы заключается в применении керамической плитки в проектах различных назначений. Наряду со своей универсальностью, керамика является одним из экологически чистых продуктов, что наводит на рассмотрение ее как альтернативного варианта множеству отделочных материалов и декоров.

Керамика в переводе с греческого означает гончарное искусство. Его истоки исходят от собственно гончарства – обработки глины и создания из нее различных изделий путем обжига. Присмотрев такую особенность у глины, древние жители начали облеплять свои хижины этим материалом, а вокруг разжигали костры, тем самым обжигая его и делая прочным (рис.1).



Рисунок 1 – Аналог древних хижин из обожженной глины

Но благодаря свойствам глины племена могли еще и украшать свои дома – перед обжигом они вырисовывали на глине узоры, которые закреплялись огнем и были долговечны [1].

Главной целью было защитить постройки от гниения и природных ненастий, поэтому керамика начала свой новый путь в жизни людей, дав основу для развития различных способов ее обработки.

Плитку, отдаленно напоминающую современную, нашли в Междуречье. По внешнему виду и функциям она больше похожа на мозаику, хоть и размером с кирпич, а каждый элемент вмещает в себя целостный рисунок, а не деталь, как в случае с более поздними мозаиками [2].

Великие древние цивилизации активно пользовались керамической плиткой. Одними из первых техникой изготовления этого материала овладели в Древней Греции, Древнем Египте и Вавилоне. Римляне переняли опыт изготовления керамической плитки у греков. Люди научились изготавливать из нее домашнюю утварь – посуду для варки, хранения продуктов, сосуды для воды, прясла, грузила, различные талисманы и украшения. Прочно войдя в быт, керамика стала как бы материальным летописцем истории развития и совершенствования умений и навыков человека. Опыт древних государств неocenим. В древности керамической плиткой украшали в основном храмы и дворцы, реже – дома очень богатых людей, знати (рис. 2).



Рисунок 2 – Дворец Топкапы, Стамбул

Так сложилось не только потому что керамическая плитка по тем временам была очень дорогим облицовочным материалом, но и из-за того, что в сравнении с другими покрытиями плитка безоговорочно выигрывает по всем позициям: она и практична, и удобна, и декоративна. Особую роль при выборе облицовки храма или дворца, играл внешний вид материала. Он должен был быть не просто «нормальным» или «симпатичным», и даже не «красивым». Материал должен был быть ярким, прекрасным, он должен был впечатлять, ошеломлять. Древняя керамическая плитка с этой задачей справлялась отлично – у нее просто не было достойных соперников.

Форма керамических изделий, их отделка и украшение отражали уровень культуры того или иного народа в разные исторические эпохи. Остатки материального мира прошлого, в том числе керамика, могут поведать о расцвете и упадке целых цивилизаций.

Нами было проведено исследование структуры материала.

Керамическая плитка особую твердую структуру получает после процесса обжига. Но чтобы создать нужный материал, для начала

подбирается определенный тип глины, который смешивается с добавками и водой. Пластичный материал поддается легкому воздействию рук и инструментов, приобретая нужную форму, которая вскоре будет подвержена высокой температуре.

Особую популярность имеет красная глина, которая при правильном процессе производства становится прочным материалом, который используют как во внутренней, так и во внешней отделке стен зданий.

Вторая, не менее популярная глина – белая. В конечном производстве материал хрупок, по сравнению с красной, однако более пластичен и порист, что возвышает ее в лидеры по производству рельефных бордюров и декоров. Хрупкость материала отмечается только в условиях перевозки или резки, но на, верно, подготовленной поверхности становится надежным материалом, правда, только для настенного использования.

Третий тип – керамогранит. Это та же белая глина, но с добавлением каолина и дополнительных составляющих, которые выпекаются при более высоких температурах, и в результате мы получаем один из прочнейших и надежных материалов. Такой материал был открыт позже всего, но популярность обрел за короткое время – его использование не ограничено. Керамогранит выступает одним из лидеров отделочных материалов, т.к. широко используется в интерьерах жилых и общественных, на фасадах зданий.

На основе исторического обзора было проведено исследование о предпосылках развития керамического ремесла, которое зародилось еще среди древних племен и уже имело немалую значимость в хозяйстве того времени. И, как было вскоре отмечено, развитие цивилизации и культуры внесло немалый вклад в востребованность и стилистику керамики, выявив ее самые важные качества. Таким образом, экологичность материала и универсальность в использовании в различных зонах назначения делает керамику востребованной в художественной и промышленной сфере, а также в создании уникальных проектов с использованием керамической плитки.

Список использованных источников:

1. <https://wikiplitka.com/sprav/istoriya-keramicheskoy-plitki>
2. <http://proplitki.ru/dizayn/drevnyaya-mozaika.html>
3. <https://wikiplitka.com/sprav/istoriya-keramicheskoy-plitki>

© Морозова Д.А., Дрынкина И.П., 2020

УДК 378.16

ЗАДАЧИ ФОРМИРОВАНИЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕТОДИЧЕСКИХ ФОНДОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНСТИТУТОВ

Морозова Евд.В.

Научный руководитель Калашников В.Е.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день из-за стремительного развития технологий происходит цифровая трансформация во всех сферах деятельности человека. Цифровые технологии быстро распространяются и обновляются, открывают неограниченные возможности для доступа к цифровым инструментам, материалам и сервисам, что безусловно преимущество [1, с. 14]. Но онлайн трансформация в сфере художественного образования требует более тонкого, комплексного подхода, т.к. помимо получения информации с интернет-ресурсов необходим непосредственный контакт с культурным наследием. Методический фонд в данном случае служит наиболее продуктивным элементом оснащения образовательного процесса, поскольку предоставляет такую возможность.

Каждая техническая революция отражается и на искусстве, например, появление фотографии во многом утратило интерес с традиционному способу передачи действительности также, как кино, в известной степени изменило значимость театра. Но все же на данный момент ни один экран смартфона или других устройств не способен в полной мере передать те детали, которые есть в жизни. Важно использовать современные технологии, как дополнительный способ освоения материала, но не как основной. Например, онлайн-версия учебного материала фонда может служить вспомогательным элементом в обучении. Методический фонд, как небольшой музей на базе учебного заведения, с преимуществом подбора материала конкретно по учебной программе, выполненных студентами прошлых лет и возможностью посещения фонда в любое время для просмотра и обсуждения работ, которые помогают раскрывают направленность учебно-творческих заданий, анализировать преподавателям и студентам качество выполненных работ, проследить рост уровня профессиональных навыков с первого по последний курс обучения [2].

В России эталоном организации системы хранения учебных работ по праву можно считать музей при Российской Академии художеств, основанный в середине XVIII века. Основу коллекции составляют наброски, эскизы, ранние произведения воспитанников академии, знаменитых русских художников, скульпторов и архитекторов, а также

собрание дипломных и курсовых работ выпускников. Экспозиция занимает 33 зала и насчитывает более 600 экспонатов [3].

Основная цель фонда – сохранение и обогащение творческих достижений учащихся и преподавателей, программно-методическое обеспечение образовательного процесса факультета, а также популяризация искусства.

Деятельность фонда условно можно разделить на три части:

методическая: подготовка изданий учебно-методической направленности, подбор материалов для учебных заданий;

просветительская: каталогизация работ, учет и систематизация работ с присвоением каталожных данных, обеспечение сохранности экспонатов методического фонда, создание условий хранения работ с соблюдением температурно-влажностного режима (ТВР), организация онлайн-галереи фонда;

творческая: возможность копирования материалов фонда с целью повышения профессиональных навыков.

«Копирование в условиях разрыва с традицией воспринимается как замена наставников в обучении» [4, с. 394].

Реализация данной цели подразумевает решение следующих задач:

сохранение и преемственность традиций классического художественного образования, корреляция современного образования с художественными традициями прошлого;

формирование творческой индивидуальности студентов;

повышение качества образования;

обогащение современной методики преподавания достижениями и опытом старой художественной школы;

обеспечение мотивации студентов и преподавателей к совершенствованию творческой деятельности.

Помимо общих целей и задач, изложенных выше, важно учитывать специфику учебного заведения на базе которого формируется фонд. Например, будущее преобразование фонда кафедры рисунка и живописи института искусств РГУ им. Косыгина может происходить следующим образом:

смена основного помещения фонда (из-за его аварийного состояния), удовлетворяющее всем требованиям условий хранения;

составление визуального плана расположения работ;

перенос всех материалов в новое помещение;

атрибуция, классификация и систематизации произведений;

экспертная оценка с целью установления антикварной ценности;

отбор работ в «золотой фонд»;

определение групп предметов, которые нуждаются в особых условиях хранения;

фотофиксация;

параллельная организация и корректировка методической базы на других кафедрах института искусств;

В перспективе – отлаженная система функционирования фонда с регулярным пополнением работ; взаимодействие с выставочным залом, на базе которого возможно экспонирование методического материала; с музеем художественных тканей, а также с будущим дизайн центром университета.

Таким образом, методический фонд – важнейшее звено в целостной системе художественного образования [5, с.149]. Грамотно организованный фонд может стать: инструментом для популяризации, сохранения и продвижения культурного наследия, хорошей практической базой для усвоения профессиональных навыков у студентов, а также перспективой разработки и реализации проектов и программ, направленных на осуществление совместных мероприятий с другими организациями. Дальнейшая практическая и теоретическая разработка проблемы использования методического фонда и освещение всех её нюансов имеет важное значение для развития и преобразования культуры.

Список использованных источников:

1. Трудности и перспективы цифровой трансформации образования / Уваров А.Ю, Гейбл Э., Дворецкая И.В., [и др.] ; под ред. А.Ю. Уварова, И.Д. Фрумина . – М. : Государственный университет-Высшая школа экономики, 2019. – 344 с.

2. Тольяттинский художественный музей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.thm-museum.ru/index.php>

3. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://artsacademymuseum.org/>

4. Андреева, А. В. Основы копийного мастерства как формы обучения монументальной канонической религиозной живописи / А. В. Андреева. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2012. – № 8 (43). – С. 393-397. – Режим доступа : <https://moluch.ru/archive/43/5298/>

5. Гребенникова А. В. Методический фонд как средство повышения качества специальной и профессиональной подготовки студентов художественно-графических факультетов: на материале преподавания дисциплин рисунка и живописи на 1-2 курсах : автореф. дис. ... канд. пед. наук / А. В. Гребенникова. – Курск: КГУ, 2000. – 149 с

© Морозова Евд.В., 2020

УДК 685.34.01

АБСТРАКЦИОНИЗМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ОБУВИ

Мочалина Д.Р., Рыкова Е.С.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Абстракционизм – направление в искусстве начала XX в. – форма изобразительной деятельности, в рамках которой художники отказываются от изображения реальных предметов и явлений. Она исключает взаимосвязь с узнаваемыми предметами, представляет собой сочетание геометрических форм, цветовых пятен и линий, сравнимое с функциями музыки.

Уже в первой половине XIX в. можно видеть в европейской живописи (рис. 1) одновременно совершенствование натуралистической техники и нарастающую тенденцию к условности.



Рисунок 1 – У. Тернер «Дождь, пар, скорость», 1848 г.

С середины XIX в. усиленно идут поиски новых изобразительных средств. Именно абстракционизм стал новым способом достижения гармонии в начале XX вв. Привычный мир стремительно менялся, и художники вызывали ощущение комфорта и удовлетворения у зрителя лишь с помощью цвета, геометрических форм и законов композиции.

Основоположниками данного направления считаются русский художник Василий Кандинский (рис. 2а) и нидерландский художник Пит Мондриан.



Рисунок 2 – а) В. Кандинский «Беспредметное» 1910 г.; б) Д. Поллок «Номер 48» 1949 г.; в) М. Ларионов «Лучистая композиция. Преобладание красного», 1914г.

Радикальные идеи и новый взгляд на окружающий материальный мир оказали влияние на молодых и перспективных художников, позже основавших абстрактный экспрессионизм – одно из главных художественных направлений в американском искусстве. Его основоположник – Джексон Поллок (рис. 2б).

Из отечественных художников стоит упомянуть Наталью Гончарову, Михаила Ларионова (рис. 2в), Евгения Михнова-Войтенко. Идеи беспредметной живописи оказали влияние на Александра Родченко, Лазаря Лисицкого, Любовь Попову, а также таких европейских художников и скульпторов, как Константин Бранкузи, Умберто Боччони, Пауль Клее и т.д.

В основе картин, состоящих из хаотичных цветовых сочетаний и геометрических форм, лежит понятие, объединяющее всех представителей абстрактного направления, – стремление к гармонии. Влияние абстракционизма можно обнаружить повсюду – от архитектуры до кинематографа, не стала исключением и мода [1].

Так, в коллекции Haute Couture, которую Карл Лагерфельд создал для Дома Chanel в 2009 году, можно увидеть платье, которое прямо отсылает к знаменитой работе В. Кандинского – «Квадраты с концентрическими кругами».

Нидерландец Мондриан также оказал огромное влияние на мир моды. Его картины регулярно модифицируются модными домами – первооткрывателем стал модный дом Hermès, который в 1930-х создал линию аксессуаров со вставками из разноцветной кожи. Одна из осенних коллекций Ив Сен-Лорана была полностью посвящена Питу Мондриану. И в XXI веке дизайнеры продолжают трансформировать его работы. Примерами «трансформации» служат коллекции Proenza Schouler, 3.1 Phillip Lim, Ronaldus Shamask и многих других модных домов, включая Christian Louboutin с его знаменитыми «платформами Мондриана».

Также дизайнеров вдохновляют работы упомянутого выше Джексона Поллока. В его картинах искали идеи: Доменико Дольче и Стефано Габбана, Анн Демельмейстер, Дрис ван Нотен и Вивьен Вествуд. Ричард Николь на показе 2013 года почти полностью воспроизвел в одном из образов «Лавандовый туман», а Раф Симонс нашел вдохновение в визуальной эстетике «Номера 20».

Бесценный вклад в развитие моды внесли работы Казимира Малевича – основоположника супрематизма. Его идеи нашли отображение в виде орнаментов и лаконичных форм в образах Burberry, Raf Simons, Roland Mouret и многих других модных домов [2].

По итогам анализа направления абстракционизм нами разработана коллекция обуви «Color Field», в основу которой положены картины Василия Кандинского. «Color Field» – это буйство красок, палитра эмоций. Реализация коллекции предполагается методами печати на кожи. На сегодняшний день в основном используются две печатные технологии: сольвентная (пленочная) и УФ-печать (ультрафиолетовая). Сольвентная используется достаточно давно. Технология ее заключается в том, что чернильный пигмент растворяется в сольвенте, который понижает в структуру материала, предназначенного для печати. Но печать

сольвентными пигментами имеет недостатки: токсичность за счет компонентов сольвента и использование только рулонных материалов. УФ-печать является более новым методом печати, с помощью УФ-принтеров можно украсить принтами любые поверхности из кожи и искусственных материалов, даже темных цветов. Исходя из достоинств и недостатков методов печати, для коллекции «Color Field» нами была выбрана ультрафиолетовая печать по коже. На каждой модели обуви будет воспроизведено произведение великого художника: берцы на ботинках украсит картина «Круги в круге» 1923 г., а в основе дизайна кроссовок лежит произведение «Композиция IV». Туфли и ботильоны также являются результатом трансформации в принт картин Василия Кандинского (Абстракция 1 и Абстракция 2). Коллекция «Color Field» для смелых и молодых людей, которые не боятся заявить о себе (Рис. 3).



Рисунок 3 – Эскизы из коллекции «Color Field»

Мы пришли к выводу, что абстрактная живопись как средство самовыражения не уступает музыке в воплощении «беспредметного», а при необходимости может быть более конкретной, чем слово. Обладая во всем объеме средствами рисунка и пластическими возможностями скульптуры, воссоздавая иллюзию пространства реального и фантастического, значительно превосходя скульптуру в возможностях манипуляции объемами, живопись обладает своим собственным уникальным средством – цветом.

В целом, метод работы над новыми моделями обуви, предполагающий наличие творческого источника, является наиболее перспективным и распространенным методом при создании коллекции. Ассоциативный подход к трансформации первоисточника дает бесконечное богатство идей. Использование творческого источника в качестве основы принтов для обуви позволяет внедрить кастомизацию на производство, формируя уникальный продукт, основанный на технологическом процессе из взаимозаменяемых этапов производства обуви.

Список использованных источников:

1. Энциклопедия кругосвет. Абстракционизм. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/ABSTRAKTSIONIZM.html
2. Влияние абстрактного искусства на современную моду <https://posta-magazine.ru/article/abstract-art-and-fashion/>

© Мочалина Д.Р., Рыкова Е.С., 2020

УДК 792.8

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ
ПРИ ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ
ПО ТЕХНИКЕ ЛЕСТЕРА ХОРТОНА**

Мустафенко М.Г.

Научный руководитель Махарадзе М.Ш.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На протяжении длительного времени классическая хореография придерживалась строгих канонов. В начале 20 века перемены захватывают все сферы жизни. Технический прогресс, изменения общественно-политических условий, новые типы социальных отношений – все это ускоряет темп жизни и приносит новые веяния во все ее сферы.

В изменившихся условиях искусство не может оставаться в застывшей форме, появляются новые, более свободные его формы. Особенно это касается танца как способа творческого самовыражения. Рождается свободный пластический танец, который является выражением личности и стремится к гармоничному слиянию экспрессии, музыки, пластики, костюма.

Для формирования индивидуального стиля используется синтез разных стилей и техник. Именно такой подход позволил создать совершенно новое направление – Модерн, которое вывело искусство танца за пределы строгих рамок классики и реформировало его. Первый театр модерна в Америке и одну из первых танцевальных трупп создал Лестер Хортон.

Традиционно технику Лестера Хортон (Horton technique) включают в так называемую «большую четверку» техник танца модерн, наряду с техниками Марты Грэм, Хосе Лимона и Мерса Каннингема.

Собственный подход хореографа включил элементы различных этнических танцев и воплотился в созданных им спектаклях. Лестер использовал самые разные приемы народных танцев, среди них танцы индейцев, японские, афро-карибские, яванские и балийские элементы.

Школа Хортон положила начало модерн-джаз танцу, техника которого объединяет джазовый танец и танец модерн.

Эта техника подчеркивает человеческое тело в целом, использует анатомический подход. Она требует развивать и применять силу, гибкость и координацию в пространстве, расширять диапазон движений, чтобы достичь свободы выражения чувств. Система упражнений тренирует все части тела, включая и мышцы лица, что позволяет развить выразительные способности.

Лестер Хортон подчеркивал, что его интересует создание комплексной системы, основанной на корректирующих упражнениях и помогающей подготовить к любому стилю танцев, а не для того, чтобы исполнять его хореографию.

Отсюда тщательная проработка словаря техники, состоящего из так называемых «Studies» – набора упражнений, которые в свою очередь подразделяются на:

Fortifications – комбинации для развития максимальных возможностей тела: координации, баланса, эластичности мышц и диапазона движений суставов;

Preludes – короткие фразы, призванные быстро активировать и тонизировать психофизический инструмент танцовщика;

Rhythmic studies – развитие умения передавать различные качества движения и быстро переключаться с резких стаккатированных (движения, исполняющиеся отрывисто, отделяя одно от другого паузами) движений на мягкие и плавные.

В технике Хортона большое внимание уделяется работе по параллельным позициям, что позволяет снизить риск травм, поскольку работа исключительно в выворотных позициях дает чрезмерную нагрузку на суставы. Это важно, т.к. расширяет возможности для более широкого охвата любителей танца, танец становится ближе для всех желающих.

Его техника не имеет стиля, это подчеркнутый анатомический подход к танцу, призванный воплощать неограниченную свободу драматического выражения чувств.

Наследие Хортона сохранилось благодаря компании Lester Horton Dance Theater Foundation, Inc., которая занимается сохранением и продвижением вклада Хортона как танцора, хореографа и педагога. Кроме того, различные танцевальные компании, такие как Joyce Trisler Danscompany, специализируются на технике Хортона, а также Американский театр и школа танца Элвина Эйли.

Традиционный подход Лестера Хортона к изучению современного танца раскрывает творческие способности учащихся.

Анатомический подход школы Хортона не только развивает силу, гибкость, координацию и расширяет диапазон движений у учащихся, но и способствует развитию выразительности, артистичности за счет того, что тренирует все части тела, включая и мышцы лица. Занимаясь по данной системе, учащиеся развивают эмоциональные способности, не случайно эта техника включена в подготовку профессиональных актеров.

Этническая основа изучения современной хореографии по системе Хортона позволяет учащимся познакомиться с ритмопластическими особенностями и приемами народных танцев – индейских, японских, афро-карибских, яванских и балийских.

Техника Хортона позволяет сформировать индивидуальный танцевальный стиль танцующего на основе синтеза разных стилей и техник, не включая сложных выворотных позиций, без излишней нагрузки на суставы, рекомендована широкому кругу любителей танца.

Основанная на корректирующих упражнениях техника Хортона помогает подготовить учащегося к любому стилю танца, интересна как для начинающих, так и для профессиональных танцоров.

Список использованных источников:

1. Бизо, Ричард. "Саломея" Лестера Хортона 1934-1953 и позже ". Журнал танцевальных исследований, Vol. 16, № 1 (Весна, 1984), стр. 35–40.
2. Фоулкс, Джулия Л., Современные тела: танец и американский модернизм от Марты Грэм до Элвина Эйли. Чапел-Хилл: Университет Северной Каролины Press, 2002.
3. Мерфи, Жаклин Шэй. Люди никогда не прекращали танцевать: истории современного танца американских индейцев. Журнал Folklore Research Press, 2007.
4. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. – М.: Издательский дом «Один из лучших», 2004 г. - 33с.
5. Персес, Марджори Б., Форсайт, Ана Мари, Белл, Шерил. Техника танца Принстонской книжной компании Лестера Хортона , 1992.
6. Превоц, Найма. Танцы на солнце: голливудские хореографы 1915-1937 гг. Исследовательская пресса Мичиганского университета, 1987.
7. Уоррен, Ларри. Лестер Хортон: пионер современного танца. Нью-Йорк: горизонты танцев, 1977.

© Мустафенко М.Г., 2020

УДК 747.012.1

**ОБЪЁМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ
ТРАНСПОРТНО-ПЕРЕСАДОЧНЫХ УЗЛОВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ**

Напреенко Л.С., Волкодаева И.Б.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Развитие транспортной инфраструктуры в современном городе – это важнейший процесс, позволяющий обеспечить социально-экономический рост и повысить уровень привлекательности городской среды, а также комфортности проживания [1, с. 8]. С увеличением площади застройки становится невозможным охватить весь город прямыми беспересадочными маршрутами, поэтому создание узлов пересадок является неотъемлемым условием развития качественной городской среды. Даже при наличии привлекательной городской среды, каждый человек выстраивает в ней

собственные границы возможных передвижений, обусловленные внутренней зоной комфорта и дополнительными ограничивающими факторами, такими как время в пути, предпочтительный вид общественного транспорта, наличие определённой инфраструктуры, например лифтов или пандусов, число используемых видов общественного транспорта [2, с. 18].

Транспортно-пересадочный узел (ТПУ) – это инфраструктурный элемент планировочной структуры города транспортно-общественного назначения, который выполняет функции по распределению пассажиропотоков между видами транспорта и направлениями движения, а также параллельно обеспечивает пассажиров дополнительными услугами. Грамотно организованный в том числе и в дизайнерском контексте ТПУ является точкой притяжения населения.

Первоочередная задача, стоящая перед проектировщиками на этапе планирования ТПУ в месте пересечения транспортных и пассажирских потоков, заключается в определении объёмно-пространственной структуры узла. Согласно классификации комплекса градостроительной политики и строительства города Москвы [3] все ТПУ делятся на две категории: плоскостные; капитальные.

В данной классификации к плоскостным ТПУ относятся исключительно перехватывающие парковки (рис. 1).

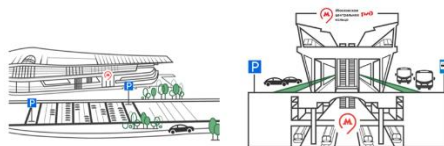


Рисунок 1 – Схема плоскостного и капитального ТПУ

Проанализировав примеры существующих транспортно-пересадочных узлов, как в отечественной, так и в зарубежной практике, а также определение ТПУ как общественного пространства, которое объединяет различные виды транспорта, можно расширить данную классификацию, приняв во внимание большее различие структурных вариантов.

В данной статье предложена следующая классификация транспортно-пересадочных узлов с точки зрения объёмно-пространственной структуры:

- плоскостной одноуровневый ТПУ;
- плоскостной двухуровневый ТПУ;
- капитальный многоуровневый ТПУ.

Одноуровневый плоскостной транспортно-пересадочный узел подразумевает, что все пешеходные и транспортные связи находятся на одном уровне. ТПУ такого класса можно увидеть в любом даже небольшом городе, это, например остановка нескольких маршрутов одного или нескольких видов транспорта (рис. 2).



Рисунок 2 – Плоскостной ТПУ в городе Москве

Двухуровневый плоскостной транспортно-пересадочный узел связывает не более двух уровней пешеходных и транспортных потоков (например метро и наземный транспорт). В австрийском городе Грац при реконструкции одноименной станции перемещение трамвайных линий под землю позволило создать современный вариант такого типа транспортного узла. Благодаря разделению людских потоков по уровням комплекса все виды транспорта имеют простой переход между собой (рис. 3).

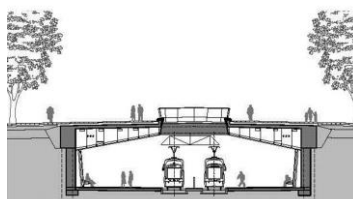


Рисунок 3 – Плоскостной двухуровневый ТПУ в городе Грац, Австрия

К достоинствам плоскостных транспортно-пересадочных узлов относится невысокая стоимость проектирования и реализации, а также создание качественно нового общественного пространства, которое, помимо удобства совершения пересадки, может решать общественные и бытовые задачи за счёт размещения малых архитектурных форм и небольших торговых точек.

Для многоуровневых капитальных транспортно-пересадочных узлов характерно наличие нескольких уровней, целью которых служит разделение пассажиропотоков и уменьшение пятна застройки (рис. 4). Для создания современного транспортного узла такого типа необходимо создать пространство, обеспечивающее исключительные возможности для пассажиров [4, с. 44].



Рисунок 4 – Схема капитального ТПУ Восточный Кулун, Гонконг

Капитальные ТПУ гораздо дороже в проектировании, строительстве и эксплуатации, однако, большая площадь позволяет разместить как полноценные транспортные комплексы, так и дополнительные общественные и торговые пространства, что может существенно снизить издержки.

Использование той или иной объёмно-пространственной структуры транспортно-пересадочного узла должно учитывать как существующую

городскую застройку и ландшафт, так и расчетные пассажиропотоки, и пропускную способность будущего узла.

Список использованных источников:

1. Власов Д. Н. Транспортно-пересадочные узлы / Д. Н. Власов. – М.: издательство МИСИ-МГСУ, 2017. – 193 с.

2. Напреенко Л.С., Волкодаева И.Б. Особенности структуры транспортно-пересадочных узлов в городской среде // Вестник Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2019. №3(44). С.18-24

3. Комплекс градостроительной политики и строительства города Москвы [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [М.] – Режим доступа: <https://stroim.mos.ru/tpu>

4. Власов Д. Н., Данилина Н. А. Устойчивое развитие транспортных узлов в градостроительном планировании. // Промышленное и гражданское строительство. 2016. №9. С.44-49.

© Напреенко Л.С., Волкодаева И.Б., 2020

УДК 75.041

**ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ
МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ ЕКАТЕРИНБУРГА**

Нетреба Е.С.

Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург

На основе проведенного анализа экспозиционно-выставочной деятельности выявлены тенденции обращения молодых екатеринбургских художников к индустриальной теме за период с 2010 по 2020 год. Исследование условий и предпосылок к возрождению образа завода показывает коллаборацию интересов предприятий и творцов. Выявляются аспекты, обуславливающие обращение к данной сюжетной линии начинающих творцов. Систематизируются и анализируются выставки этой тематики.

При написании статьи применялись теоретические методы: анализ выставочных проектов, периодическая литература, анонсы выставок на сайтах галерей, книги отзывов с выставок, диссертационных исследований по проблеме, интервьюирование представителей заводской среды и молодых художников, участвовавших в проектах, обобщение теоретических положений и эмпирических данных по изучаемой проблеме.

Для уральского региона тема «Труда» актуальна и важна. Практика создания картин на производственную тематику имела широкое распространение в советский период. Существовали творческие десанты художников, создававшие серии картин, отражающие трудовые будни заводчан. С кистью, карандашом и углем в руках художники исследовали

заводы и стройки Урала, называя свой творческий труд по сбору изоматериала художественно-исследовательской работой, а объектами исследования – ударников уральского строительства, их героический труд, а также рождающийся в результате их труда новый индустриальный пейзаж [1]. В Свердловске трудятся такие художники как И. Симонов, Н. Костина, Б. Семенов, Ю. Пименов, Б. Щербаков, Е. Гудин, М. Гуменных, Б. Иогансон, А. Бурак, С. Киприн, П. Усачев, С. Волочаев, А. Казанцев, В. Игошев и многие другие [2]. Создаются произведения, звучащие на всесоюзных выставках. Но с началом перестройки, изменением целей, которые ставят перед собой художники, отказом от программных идеологических тем в искусстве, индустриальная тематика уходит из творческого арсенала творцов практически на 20 лет. Для того, чтобы тема промышленного производства начала возрождаться, необходимо было вырасти новому поколению творцов, не пресыщенных ею.

В настоящее время, наблюдается интерес к данной сюжетной линии в творчестве преимущественно молодых авторов. Вновь создаваемые работы имеют уже непредвзятое отношение и отражают более «человечный» взгляд на образ завода. Живя и трудясь в области, где промышленное производство, является регионообразующим фактором, эта тема обязана была подняться вновь.

Одним из первых проектов, в основу которого ложится задача отразить сегодняшний производственный процесс, становится «Летопись современного завода» проведенного в 2010-2012 годах. Как описывается на сайте 2-ой Уральской индустриальной биеннале современного искусства, а данный проект становится ее параллельной программой, он успешно реализуется при поддержке Екатеринбургской галереи современного искусства, Северского трубного завода, Синарского трубного завода и компании «Синара-Транспортные машины». Инновационный проект галереи «Летопись современного завода» создан для возрождения промышленного жанра в новых экономических условиях и для реальной поддержки молодых художников [3]. На завод были приглашены несколько художников, которые неделю жили и работали на заводах, собирая материал к картинам. По итогам работы были проведены ряд выставок [4]. Авторами, ставшими участниками данного проекта явились Е. Пензина, А. Загребина (рис. 1) и М. Сергучева. К теме А. Загребина затем обращается в своей выпускной квалификационной работе двумя годами позднее.



Рисунок 1 – Загребина Алена. Лето. 2016 г.

В 2016 году самостоятельно, без поддержки со стороны производства, дуэт молодых художников (Р. Саржанов и Е. Нетреба) создает серию работ по производственным процессам уральских заводов. Эта серия демонстрируется на выставке в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов руководству страны и иностранным делегатам в Сочи в 2017 году, представляя образ Свердловской области, отраженной в современном искусстве (рис. 2). В 2018 году Р. Саржанов получает стипендию Министерства культуры РФ на реализацию проекта отражающего современного человека труда. На отчетной выставке в 2019 году он экспонирует серию групповых и одиночных портретов рабочих, а также интерьеры и производственные процессы заводов «ВИЗ-Сталь» и Челябинского металлургического предприятия.



Рисунок 2 –Саржанов Руслан, Нетреба Елизавета. Стальной малахит. 2017г.

В 2019 году происходит формирование выставочного проекта «Человек труда». Его основой становится приглашение художников поработать на заводе «ВИЗ-Сталь». Основным составом становятся недавние выпускники Уральского государственного архитектурно художественного университета: Р. Саржанов, Е. Нетреба, М. Кузнецов, Л. Лошкова, А. Манукян, Д. Округина (рис. 3), О. Хатмулина; и студенты 2-5 курсов А. Базина, Д. Боровикова, М. Гилева, Ф. Головина, А. Кобелева, М. Корень, Е. Курбатова, Д. Мазин, Д. Попова, М. Попова, А. Федорова, Е. Фурса. Молодые творцы в течение месяца рисуют в заводских цехах, собирают материал к картинам, пишут этюды, делают зарисовки и погружаются в атмосферу производственного процесса. После создания произведения формируется комиссия из членов СХР, и в результате ее оценки картины рекомендуются к закупке и передаче в музей завода «ВИЗ-Сталь». В данном проекте, так же получается, соблюсти интересы завода – желание отразить современный его образ, а начинающим авторам получить поддержку своему творчеству.



Рисунок 3 – Паровой риформинг. Округина Дарина. 2019 г.

Созданные произведения, демонстрируются на торжественном закрытии фестиваля-конкурса Уральского региона «Славим Человека Труда» в театре эстрады и в Ельцин-центре в 2019 году, где получают высокую оценку руководства области, заводов и простых работников предприятий [5]. Эти же работы ложатся в основу выставки «Человек труда» проводимой в 2020 году в Екатеринбурге, в залах резиденции губернатора Свердловской области. Они дополняются галерей работ из авторских собраний художников, показывающих труд на заводе Богдановических «Огнеупор» (Р. Саржанов, Е. Нетреба), на Уралмашзаводе (Н. Костина), экстерьеры цехов Качканарского и Нижнетагильского заводов (А. Анцыгин), сельскохозяйственный труд (В. Костин). Представлены не только творческие поиски художников, но и программные выпускные квалификационные работы студентов УрГАХУ: А. Трошков «Путейцы», руководитель А.М. Томилов, 2013 год; А. Загребина «Перерыв», руководитель И.М. Анцыгин, 2014 год; курсовая работа М. Гилевой «В цеху ВИЗ-Стали», руководитель В.В. Костин, 2019 год.

Появление темы промышленного труда в учебных работах так же подтверждает возрождение интереса к образу производственного процесса.

Рассматривая изменения тенденций на всероссийских выставках, мы также можем все чаще наблюдать прохождение на них произведений этой линии. Так в 2018 году появляется всероссийский проект «Время вперед» [6], который успешно реализуется уже третий сезон. В нем художники приглашаются для сбора материала на заводы по всей стране, а созданные ими творения затем демонстрируются в Москве на итоговой выставке. И если в первом сезоне художники от Екатеринбурга не принимают участие, то во втором, в финал проходят 7 человек с 21 работой. И. Лемонова (рис. 4.) становится победителем в номинации ДПИ, у других художников (Р. Саржанов, Е. Нетреба) работы закупаются в частные коллекции партнерами проекта.



Рисунок 4 – Металл. Лемонова Инна. 2020 г.

Анализируя всероссийские молодежные выставки, самой крупной из которых является «Молодость России», мы также можем увидеть значительное увеличение картин индустриальной направленности. И такая тенденция наблюдается не только по Уралу, но и по другим регионам. Рассматривая же только Екатеринбургских авторов, мы увидим, что на крайней выставке «Новое время», которая входит в программу выставочного фестиваля «Молодость России», художники широко представлены произведениями индустриальной темы, наряду с бытовой сюжетной линией, портретами и пейзажами. М. Попова завоевывает внимание зрителя эстампами серии «Человек труда сегодня», а соавторы Р. Саржанов и Е. Нетреба демонстрируют групповой портрет «Стальные рыцари». М. Попова с графическими листами серии «Печи. ВИЗ-Сталь» (рис. 5.) принимает участие во всероссийской выставке «УралГРАФО». Прохождение молодых авторов на такие значимые фестивали с работами из заводской серии еще раз свидетельствует о значимости отражения в современном искусстве этой темы.

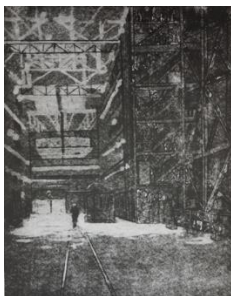


Рисунок 5 – Лист 5. Серия «Печи. ВИЗ-Сталь». Попова Мария. 2019 г.

По результатам представленного анализа следует признать, что индустриальная тематика начинает активно проявляться в творчестве молодых екатеринбургских творцов. При этом она находит отклик и заинтересованность и со стороны промышленных производств, которые также переосмысливают ценность и силу изобразительного искусства. Основываясь на источниках: положений выставок, интервью с представителями заводов можно сделать вывод, что поддержка начинающих авторов входит в цели и задачи промышленных предприятий, а имеющийся симбиоз взаимовыгоден. Поддерживая художников, заводы сами инициируют возрождение интереса к промышленной тематике.

Важно то, что, сегодня, художник со свежим взглядом и новыми пластическими решениями обращаются к этой сюжетной линии. А демонстрация образов героев труда важна для выстраивания правильных ценностных ориентиров в обществе.

Список использованных источников:

1. Трифонова, Г. С. Формирование искусства Урала и Сибири в период советской индустриальной эпохи 1930-х. Выставка «Урало-Кузбасс в живописи / Г.С. Трифонова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока.- 2019. №1 –С. 40- 45.

2. Булавин, В.С. Художники и Уралмаш. /В.С.Булавин, Д.М.Ионин, Б.В.Павловский.- Л.: Художник РСФСР, 1983.-160 с.

3. Вторая Уральская индустриальная биеннале современного искусства, параллельная программа [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [М.]. :Министерство культуры Российской Федерации. Государственный центр современного искусства. Уральский филиал Государственного Центра Современного Искусства – Режим доступа : http://second.uralbiennale.ru/catalog/item/151/modern_art_gall

4. Картины екатеринбургских художников о Людинове покажут в музее ЛТЗ [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Л.] Людиновский городской портал – Режим доступа : <https://iludinovo.com/news/2012/kartiny-ekaterinburgskih-hudozhnikov-o-lyudinove-pokazhut-v>

5. «Ждали суровых бородатых мужиков»: что увидели уральские студенты в цехах металлургического завода [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [Е.]. : Сетевое издание «Е1.РУ Екатеринбург Онлайн» 2017. – Режим доступа :<https://www.e1.ru/news/longread/66362230/?fbclid=IwAR0xNXKS14QMrgjNKpT1WSEIGTCrGuAEsivXsdN0YwUr211WTEFFLA23Iuz4>

6. Выставка Время вперед [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – [М.]. : Время вперед. 2018-2021 – Режим доступа : <https://vvpfest.ru/>

© Нетреба Е.С., 2020

УДК 74.01

ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ ДИЗАЙНА МОБИЛЬНОГО ПРИЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ПРИЕМНОЙ КОМИССИИ ГУУ

Никитина М.Д., Тимохович А.Н.
Государственный университет управления, Москва

Мобильные приложения как средство коммуникации прочно вошли в жизнь многих людей. Сейчас большинство повседневных и рабочих действий совершается с помощью смартфона с установленными

приложениями. Дизайн мобильного приложения является важной составляющей, поскольку он определяет понятность и функциональность приложения [1]. Появилась необходимость исследовать и доказать популярность мобильных приложений, а также разработать уникальный продукт в виде мобильного приложения для приемной комиссии Государственного университета управления (ГУУ).

Согласно отчету «Digital 2020» от We Are Social и Hootsuite в мире количество уникальных пользователей мобильных телефонов равняется 5,19 млрд. Этот показатель вырос на 2,4% за последний год, а именно на 124 млн пользователей [2].

Компания App Annie каждый год выпускает отчет по состоянию рынка мобильных приложений. В отчете App Annie «State of Mobile 2020» отмечается, что с 2016 по 2019 год во всем мире было скачано 204 млрд. мобильных приложений. За три года этот показатель вырос на 45%. В списке стран по количеству скачиваний Россия занимает 6 место: она показывает результат в 5125 млн. скачиваний приложений за 2019 год. Показатель роста за последние три года для России составил 35%.

Отчет также предоставляет информацию о том, сколько времени пользователи проводили в мобильных приложениях в 2019 году. Так, в среднем, пользователи тратили на мобильные приложения 3 часа 40 минут в день. Начиная с 2017 года данный показатель вырос на 35%. Для России этот показатель составил 2,5 часа в день, и прирост с 2017 года был равен 10%. Также предоставляется информация о том, что при использовании смартфона, 10 из каждых 11 минут уходят на мобильные приложения в то время, как только 9% «мобильного времени» уделяется на просмотр страниц в браузере [3].

Приведенные данные говорят о повсеместном распространении мобильных приложений во всем мире и в России, в частности, а также о глобальном росте их использования.

Отчет «Digital 2020» приводит данные касательно использования социальных сетей. Выяснено, что 50% из тех 3,7 часов в день, которые пользователи проводят в смартфонах, тратится на социальные сети и мессенджеры. Если учитывать смартфоны и компьютеры вместе, то среднестатистический пользователь в день тратит на социальные сети 2 часа 24 минуты, показатель повысился на две минуты по сравнению с прошлым годом. В России в день на социальные сети у пользователя уходит 2 часа 26 минут [2]. Таким образом, можно утверждать о стабильной и все еще растущей популярности социальных сетей, и их прочном присутствии в жизни пользователей.

Мобильные приложения разрабатываются под определенную целевую аудиторию. Основной целевой аудиторией для приложения приемной комиссии Государственного университета управления являются именно самым поступающие, те, кто в будущем станут студентами.

Согласно теории поколений такую аудиторию можно охарактеризовать как поколение Z. Отчет App Annie предлагает информацию об этой категории пользователей мобильных приложений. Утверждается, что число сессий в популярных приложениях на одного пользователя из поколения Z больше на 60%, чем у представителей более ранних поколений. Также говорится, что у 98% поколения Z есть свой смартфон [4].

Приведенные выше статистические данные подводят к важности разработки именно мобильного приложения приемной комиссии ГУУ для осуществления коммуникации с необходимой целевой группой. С помощью мобильного приложения абитуриент может узнать о специальностях и определиться с направлением поступления, используя только свой смартфон. Однако, принимая во внимание изложенную выше статистику по социальным сетям, дизайн мобильного приложения был выполнен с использованием элементов известных в России социальных сетей. Это решение является уникальной идеей для разработки мобильного приложения ГУУ. Данная идея позволяет интересно преподнести информацию для целевой аудитории в привычной им среде.

Исходя из идеи был разработан дизайн мобильного приложения для приемной комиссии ГУУ. В мобильном приложении, как можно увидеть на рис. 1, используются фирменные цвета ГУУ – синий и розово-красный (Pantone 654 CP и Pantone 199 CP).

В начале работы с приложением пользователь попадает на первый экран. В верхней части экрана можно увидеть обновленный логотип ГУУ. Ниже следуют три большие прямоугольные кнопки, выполненные в розово-красном цвете. При нажатии на кнопку она выделяется серым цветом, как показано на рис. 1. В шапке, выполненной в синем цвете, можно увидеть название экрана – «Сообщества». Здесь проводится аналогия с социальной сетью ВКонтакте, в данном случае «Бакалавр», «Магистр» и «Аспирант» – это отдельные сообщества, каждое со своим уникальным контентом, как и в социальной сети ВКонтакте. Таким образом, пользователю предлагается выбрать интересующий его уровень образования.

Второй экран мобильного приложения представляет собой перечень направлений подготовки внутри выбранного уровня образования. Вверху экрана располагается уровень образования, написанный шрифтом синего цвета. После него идут три кнопки розово-красного цвета, позволяющие переключаться между формами образования: очная, очно-заочная, заочная. Далее представлен список направлений, который может меняться при переключении формы образования. Активная форма выделяется кнопкой розово-красного цвета. В некоторых случаях, когда уровень образования не подразумевает какую-либо форму, кнопка будет неактивна. Как можно заметить в шапке, данный экран называется «Участники». Также, как и в социальной сети ВКонтакте, где в сообществе можно найти его

участников, здесь участниками являются направления подготовки внутри уровня образования. Каждый участник в социальной сети уникален, также, как и направление подготовки с идентификационным кодом.

При выборе направления подготовки пользователь переходит на его «Профиль». Как и в социальной сети ВКонтакте, где можно перейти на личную страницу любого из участников сообщества, пользователь может открыть страницу направления, на которой перечислена вся необходимая информация о выбранном направлении. В частности, профиль содержит проходной балл, число бюджетных и платных мест, перечень вступительных испытаний, стоимость обучения и образовательные программы. Данная информация на сайте приемной комиссии ГУУ разбросана по различным разделам, и нет возможности увидеть ее на одном экране, приложение решает такую проблему. Дизайн данного экрана был вдохновлен экраном профиля в социальной сети Instagram. Как можно увидеть на рис. 1, в профиле присутствует аватарка, выполненная в виде уникального кода направления на розовом фоне, а также числовое обозначение баллов и мест расположено по аналогии с подписчиками в Instagram.

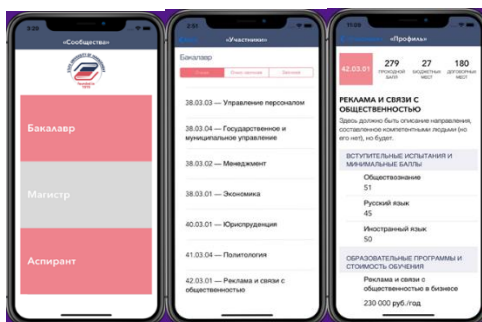


Рисунок 1 – Экраны мобильного приложения для приемной комиссии ГУУ

Среди приложений в магазине App Store были найдены схожие по функционалу, но не по дизайну, приложения. Мобильное приложение для приемной комиссии ГУУ разработано с учетом современных тенденций; проведен анализ по текущей статистике по использованию мобильных приложений и социальных сетей; разработана и описана уникальная идея для дизайна мобильного приложения, которая отличает приложение «Абитуриент ГУУ» от мобильных приложений других вузов; разработан и обоснован дизайн основных страниц мобильного приложения.

Список использованных источников:

1. Филенко С.С., Макарова Т.Л. Анализ мобильных приложений моды. Дизайн и технологии, 2020. №75 (117). с. 106-113.
2. Вся статистика интернета на 2020 год - цифры и тренды в мире и в России // Web Canape [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.web-canape.ru/business/internet-2020-globalnaya-statistika-i-trendy/> (дата обращения: 12.11.20).
3. Годовой отчет State of Mobile 2020 от App Annie: россияне потратили в приложениях более \$1 млрд // Apptractor [Электронный

ресурс]. – Режим доступа: <https://aptractor.ru/measure/user-analytics/state-of-mobile-2020.html> (дата обращения: 12.11.20).

4. Отчет App Annie за 2019 год: взгляд в прошлое, заметки на будущее // Habr [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://habr.com/ru/company/productivity_inside/blog/485352/ (дата обращения: 12.11.20).

© Никитина М.Д., Тимохович А.Н., 2020

УДК 7.036

ИНТЕГРАЦИЯ СТРИТ-АРТА В СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО INTEGRATION OF STREET ART INTO CONTEMPORARY ART

Никурадзе О.И., Тимохович А.Н.
Государственный университет управления, Москва

The phenomenon of street art has captivated the world for the past century. This direction of art has a long history of creation. Throughout history street art has received a mixed reaction in society. Despite the hardship street art has become one of the most popular areas of contemporary art, having achieved recognition in many countries around the world. Yet street art is being considered vandalism by some up to this day. Even while being one of the most popular art forms street art is still under-researched. There also is no systematization of artworks created up to date, as well as there is no division by type. However, to understand the phenomenon of street art fully, throughout the study of its origins and present is required.

Street art is the broadest worldwide art movement that has ever occurred in the history of art. In our time, street artworks are actively sold and bought, exhibited in galleries and museums. The purpose of this research paper is to consider the features of the street art museification process. Based on the goal, the following objectives were set: to find out the reasons for the process of museification taking place all over the world and consider the positive and negative aspects of this phenomenon; to track whether the idea of street art is preserved during museification; to study existing examples of museums and galleries that house street art both in Russia and worldwide; to consider possible options for further development of this process.

Artists use public spaces to draw the attention of a wide audience to existing social problems. Works of street art created in various techniques, due to their popularity, get appropriated by advertising, and also continuously receive institutional approbation through gallery exhibits, which leads to an increase in prices for works sold at auctions. Placing street artworks within a closed space has several negative and positive features.

First, it is important to understand what goals the artist pursues when exhibiting his work in museums, galleries, and festivals. Often, street artists do

this not only for the sake of glorifying their name and financial profit, but also to explain to people what they do, accompanying such events with lectures, seminars, round tables, screenings, and even masterclasses. It is also a good opportunity for artists to communicate within their close creative circle. Nonetheless, it is impossible to perceive street art properly in a museum. In this case, the desired message is unlikely to be delivered, because street art interacts with people precisely within the urban space, where the element of surprise plays a role.

Secondly, not everyone has the opportunity to see things that are created by artists abroad first-hand. Photos of artworks on social networks do not make a real impression. The rare exhibitions that are organized in our country allow people to get acquainted with the work of other street artists, to understand what significant issues they spotlight in their works.

Third, museums, in some cases, are legal platforms for exhibiting street art. In some countries, street art is more of an act of vandalism than it is art. Museums allow artists of a certain area to legally express their ideas through street art. Of course, it should be noted here that street art itself is a protest, and it tends to exist as an illegal practice in any place.

Moreover, museums are institutions that promote the research of street art as a direction of art and not just a cultural phenomenon. Besides, by treating street artworks as works of art, museums ensure their protection, documentation, cataloging, and restoration [1]. But even if we accept the fact that street art can enter a museum as a part of the cultural heritage of modern society and go down in the history of art, the problem of censorship of such works remains [2].

It is interesting to trace the attitude of the authors of works to the processes mentioned above. There are two main groups. The first of them will be those who work not only on the street, but actively cooperate with various art institutions, and earn money by selling their works to collectors and lovers of street art. Not all street artists are subject to the process of commercialization; some believe that the movement of street art to the gallery kills the phenomenon of street art as such. This is the second group of street art masters, which is fiercely opposed to the sale of their works, believing that this way radically erases the idea of street art [3; 4]. Based on conflicting opinions and lack of the same assessment, it is impossible to give an unambiguous interpretation of the process of street art museification.

Separately, it is worth mentioning the artists of the "street wave", who create their works on canvas and exhibit them in museums and other art spaces, using the techniques used by street art masters same time. This also includes the concept of post-graffiti, which implies the same thing [5]. Of course, the intrusion of street art into traditional museums is inconvenient. In this regard, the museum sphere is being updated, and new public spaces that are more suitable for displaying works of contemporary art, including street art are being organized. Let's look at some examples. In Russia, the first street art museum of

its kind was opened in Saint Petersburg in 2014 [6]. It is located outside the cultural center of the city, partly on the territory of the existing plant for the production of laminated plastics. Its uniqueness lies in the fact that the space of an industrial enterprise is not similar to a gallery or museum in the usual sense of the word, it allows artists to work experimentally in any form and scale and create works that will not be ignored by the public. In other words, the works are placed in a natural environment there, as close as possible to their original context [7].

In Europe, murals, like other types of street art, are also, even more, subject to commercialization: works are bought, sold, placed in museums and galleries. This is not a widespread phenomenon, but in large cities and in the centers where this art direction is most developed, museums dedicated to street art are being created. For example, the street art Museum in Amsterdam (Street Art Museum Amsterdam-SAMA) is organized as an ecomuseum, which contains works not only by local but also foreign artists. This project goes beyond one building and is an open-air Museum. The Museum organizes walking tours of street art that can be found in the new West area [8]. This form of presentation contributes to a deeper immersion in the culture of street art.

It is important, however, that visitors intuitively first look at the works of "Museum" street art as works of art, part of the cultural heritage. The message (social, political, agitational, etc.) that street art initially carries loses its power in the context of a museum. At the same time, the emotional aspect inherent in the street art disappears, since the spectators already assume what they will see in advance. Also, the museum does not always imply a wide audience, while the works of street artists in their natural environment are designed for people of different ages, from different social backgrounds, and with different levels of education. Moreover, the street is available for free and at any time, whereas, in museums, viewers must pay for admission, and, also, they are limited to the museum's opening hours. Thus, the form and place of presentation of the word – "museum" or "street" have a "fundamentally different figurative result" [9].

The idea of creating online street art museums looks interesting and is being actively implemented – there are already multiple well-known Internet resources: Art Crimes, Global Street Art, International Graffiti Archive, Street Museum of Art. They allow you to get acquainted with the phenomenon of street art in different cities of the world and make it possible to study and identify the regional specifics of this direction, due to having a large database of photos of various works.

It is also possible to create special city routes that could introduce an interested audience to the street art culture in a particular country [10]. The problem is that most of the works created in an urban environment are short-lived, because they are performed spontaneously, and the place of their execution is not agreed with the persons to whom it belongs and those who can destroy them.

Thus, street art is a self-sufficient direction of contemporary art, the main features of which are:

1. Harmony of the artistic image with the urban environment.
2. Sharply emphasized socio-cultural context of the work.
3. Political subtext of the image that reflects the interests of a particular segment of society.

Over time, street art is becoming more popular, gaining momentum and getting more attention. This and other factors indicate that certain changes will occur in this area in the future, one of which will be the opening of special spaces, where works are done by street artists will be presented. Thus, the answer to the question about the possibility of exhibiting street artworks outside of their usual habitat requires certain rethinking.

So, even though the defining characteristic of street art the fact that it exists outside the space of the galleries and museums, it is located in the open air, the process of museumification is currently developing rapidly. When studying various examples of street art museums and galleries, the positive and negative aspects of this phenomenon were considered. Positive aspects include introducing potential visitors of museums and galleries to the ideas and methods of street art, popularizing the creativity of individual street artists, educating and expanding the mental boundaries of viewers, documenting, recording, and reviewing this phenomenon. Nevertheless, the institutionalization of street art partly distorts the original idea of street art. It is on the street, in the real world, where street art meets different audiences, people of different social strata every day of the week. The process of museification generates a discourse among street artists themselves: some are not opposed to their work ending up in museums, and even actively support this idea, while most others disapprove of the appropriation of their art by museums.

Список использованных источников:

1. Блажко Н.П. Стрит-арт в контексте музея // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. - 2016. - №2 (6). - С. 171-174.

2. Кораблева А.В. Стрит-арт, публич-арт, уличное искусство: дифференциация понятий // Эстетика стрит-арта. - СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2018. - с. 10-17.

3. LA Artist Vows to Whitewash Banksy Painting on London Bargain Store After Paying \$700,000 for it in Protest of Street Art Being Bought and Sold // DailyMail URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-6393147/LA-artist-vows-whitewash-Banksys-Slave-Labour-Londonbargain-store-paying-700-000.html> (дата обращения: 10.11.2020).

4. Все что я знаю об уличном искусстве // Tima Radya URL: <https://all.t-radya.com/2/> (дата обращения: 10.11.2020).

5. Knight C.K. Public Art: Theory, Practice and Populism. - Malden: Wiley-Blackwell, 2008. – 204 p.

6. О Музее // Street Art Museum URL: <https://streetartmuseum.ru/o-muzee/> (дата обращения: 10.11.2020).

7. Сергеева Е.В. Религиозная тематика в стрит-арте и ее интерпретация в выставочных проектах // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. - 2018. - №1 (9). - с. 99-101.

8. Museums With Ideas, Goals and Sometimes Art. But Walls? No. // The New York Times URL: https://www.nytimes.com/2017/03/14/arts/design/museum-of-homelessness-london-no-building.html?_r=0 (дата обращения: 10.11.2020).

9. Дроздова-Пичурина Н.Н. Урбанизация музея vs. Музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // Вопросы музеологии. - 2016. - №1 (13). - с. 10-22.

10. Аграмакова О.И. Особенности экспонирования стрит-арт работ // Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология. - Курск: Курск. гос. ун-т, 2015. - с. 18-20.

© Никурадзе О.И., Тимохович А.Н., 2020

УДК 004.9

РАЗРАБОТКА АНИМИРОВАННОЙ 3D МОУШН-ГРАФИКИ В СРЕДЕ 3DS MAX

Ничуразова А.А., Никитиных Е.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Моушн-дизайн (Motion Design) – в настоящее время считается новым направлением 3D анимации в нашей стране. Специалистов в данный момент не так уж много, а профессия достаточно востребованная.

Без моушн-графики не обойдется любой телеканал, киностудия или видеопроизводство. Профессия Моушн-дизайнера сочетает в себе огромное количество навыков: от графического дизайна и анимации до основ драматургии, режиссуры и сторителлинга. Дело в том, что люди гораздо быстрее идентифицируют изображения, чем визуализируют текст. По этой причине, для передачи различных сообщений предпочтительнее всего использовать различные визуальные эффекты. Морфинг в моушн-дизайне отлично соответствует этой концепции. Преобразование изображений и форм позволяет продемонстрировать больше за меньшее время. В настоящее время используется многочисленное количество логотипов, которые переходят из одной фигуры в другую.

Сфера применения моушн-дизайна начинается от рекламных роликов до снимков продукта, маркетинговых кампаний и дизайна игр. В этих задачах, за счет использования возможностей 3D открываются новые

ракурсы для отображения картин и сцен, и таких результатов почти невозможно было бы достичь никаким другим способом.

Три главных преимущества анимационной 3D-графики перечислены ниже.

Позволяет достаточно быстро доставлять сообщения. В рекламе и инфографике краткость и понятность – два ключевых параметра из-за ограничений по времени.

Позволяет раскрыть сложные идеи, концепции, данные в простой и понятной форме. Систематизирует изображение, состоящее из тысячи слов. В краткий по времени ролик вмещается большое количество информации, которая легко усваивается зрителем.

Цепляет и удерживает внимание зрителя. Поскольку большинство пользователей выбирают видео, а не чтение с экрана. Анимационная графика гораздо более привлекательна для зрителя, и поэтому так популярна в настоящий период времени.

Также, как и в случае с веб-дизайном, популярность моушн-дизайну принесло повсеместное распространение компьютеров и интернета.

В предыдущий период времени разработка анимированной графики являлась сложным, трудоемким и дорогостоящим процессом. Но с развитием компьютерных технологий быстрее пошло и развитие моушн-дизайна. С начала 2000-х годов, он уже плотно вошел в видео индустрию, а с 2010-х обосновался в медиа и маркетинге.

Сегодня моушн-дизайн используется практически везде, где создается контент.

3D-модели в разрезе являются одним из популярных трендов в моушн-дизайне.

Digital-сюрреализм является результатом многочисленных попыток, чтобы показать трехмерную жизнь на плоских экранах. Сюрреалистическое цифровое искусство демонстрирует нам виртуальный мир, который наполнен четкими визуальными элементами и материалами, одновременно знакомыми и вымышленными для зрителя.

Такое перекрытие расширяет границы реальности и заставляет известные объекты вести себя необычным образом и создает захватывающие воображаемую графику.

Самые используемые редакторы на данный момент такие как: Cinema4D, 3D Max, Blender, Autodesk Maya. Каждая программа имеет свои преимущества и недостатки. Рассмотрим, почему стоит выбрать 3Ds MAX. 3Ds MAX является несомненным лидером среди программ трехмерного моделирования. Данная программа имеет широкое применение в областях компьютерной графики и анимации. Для осознания этого, перечислим основные направления, где используется 3Ds MAX:

- визуализация дизайн интерьеров и архитектурный дизайн [1, 2];
- подготовка рекламных и научно-популярных проектов для TV;

компьютерная графика и спецэффекты (в том числе и в кинематографии) [3, 4];

компьютерная анимация;

компьютерные игры.

В работе был использован плагин RayFire, ниже приведён список его возможностей.

Поддержка Bullet и NvidiaPhysX. Через пользовательский интерфейс RayFire позволяет создавать симуляции RigidBody, воздействовать на объекты во время симуляции с помощью Forces, SpaceWarpsi MouseCursor. Интерактивная система сноса. Создает динамическое моделирование и разрушает объекты в соответствии с их материалом и силой столкновения во время моделирования. Каждый фрагмент может быть разрушен в дальнейшем с надлежащей силой столкновения.

Модификатор Shatter. Повреждение и фрагментация на основе тетраэдра.

Voronoi модификатор. Интерактивный модификатор разрушения на фрагменты Voronoi в реальном времени.

Модификатор кирпича. Позволяет быстро фрагментировать геометрию в кирпичи или камни.

Кэшировать объект. Позволяет кэшировать геометрию и анимацию в одном файле, чтобы хранить его вне сцены.

Объект трассировки. Трассировка изображения на фрагменты.

Модификатор кластеров. Группирует простые фрагменты в более сложные кластеры.

Бомбардировщик. Позволяет создавать всевозможные взрывы.

В начале работы над сценой была создана сфера. С помощью плагина RayFire, на ней были обозначены 5 направляющих, по которым будет проводиться её нарезка при анимации. Следующим действием в работе было создание плоскостей (Plane) в соответствии с заданными ранее направляющими, как показано на рис. 1а.

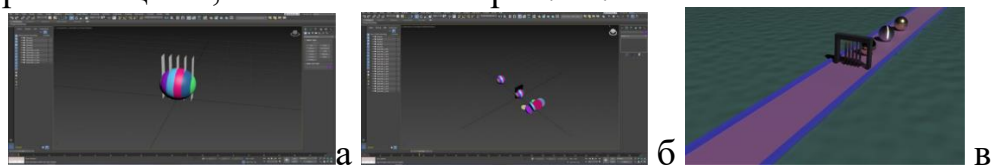


Рисунок 1 – а) плоскости, расставленные в соответствии с направляющими; б) разрезание сферы во время анимации; в) итоговая визуализация.

После чего сфера была продублирована несколько раз, и каждый дублированный объект был сдвинут на расстояние от оригинального объекта. Затем была выполнена запись анимации объектов. Расстояние между ключами составило 120 кадров.

В окне Track view-curve editor, график движения объектов был изменён на линейный тип.

После этого, тип плоскостей, через которые буду проходить сферы, был изменён на состояние static rigid body. Также у данного объекта с помощью инструмента MassFxtool, нужно изменить значение mesh type на original. После всех сделанных действий, при проигрывании анимации, можно было пронаблюдать, как плоскости «Разрезают» сферы (рис. 1б).

С помощью объекта Plane, была создана дорога, по которой будут двигаться сферы.

Внутри данного бокса был помещён второй, и с помощью инструмента Proboolean вырезан из первого. После чего была выполнена корректировка размеров полученной рамки, чтобы сферы могли без препятствий через неё проходить.

После настройки физических свойств объектов, была создана камера, для выставления нужного ракурса. После выставления камеры, для каждого объекта в сцене были применены свои материалы, с помощью инструмента Material editor.

После наложения текстур на объекты, в проект были добавлены звуковые эффекты через панель Track view. Были добавлены характерные звуки для разрезания металла.

Последним этапом стал вывод всей композиции. С типом рендера «ART», его качеством в значении x-high и разрешением 1280x720. (рис. 1в) Наилучшее впечатление на зрителя можно произвести с указанными выше настройками фотореалистичного рендера. В результате работы была создана 3д моушн-графика, с изменением физических свойств объектов, что является популярным трендом в дизайне.

Использование визуальных эффектов в рекламных роликах позволяет компаниям продвигать презентацию своих продуктов на рынке. Это важный аспект для любой маркетинговой кампании. От совершенствования деталей и эстетики, за счет чего можно добиться построения более эффектной картинки до повышения драматических моментов и увеличения общего впечатления от рекламы.

В своей работе моушн-дизайнеры постоянно изучают новые способы объединения 2D и 3D. Это приводит к появлению возможности предложить зрителям небольших рекламных роликов и крупных бюджетных проектов множество новых интересных впечатлений. Эта тенденция будет продолжать развиваться, а её популярность будет постоянно расти, особенно для цифровых рекламных роликов и для маркетинга.

Список использованных источников:

1. Разработка приложения для визуализации здания университета с помощью средств дополненной реальности/Никитиных Е.И., Шлык М.В.// Инновационное развитие техники и технологий в промышленности

(ИНТЕКС-2020). Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина". 2020. С. 11-14.

2. Трехмерное моделирование и визуализация здания университета/Никитиных Е.И., Элеменкин А.Н.// Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020). Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина". 2020. С. 133-136.

3. Разработка 3D моделей для проектирования изделий текстильной и легкой промышленности/ Михайлов М.М., Никитиных Е.И.// Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2019. С. 129-131.

4. 3D-моделирование комплекта модульной системы мягкой мебели для зоны отдыха в школах/Лукина Е.С., Никитиных Е.И.// Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020). Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием, посвященной Юбилейному году в ФГБОУ ВО "РГУ им. А.Н. Косыгина". 2020. С. 147-150.

© Ничуразова А.А., Никитиных Е.И., 2020

УДК 004.921:74

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТОВ МАШИНОЙ ВЫШИВКИ СТЕКЛЯРУСОМ ДЛЯ ДЕКОРИРОВАНИЯ ОДЕЖДЫ

Новикова П.А., Борзунов Г.И.

*Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Вышивка известна с давних времен и является одним из самых распространенных видов народного творчества. Отдельного внимания при этом заслуживает вышивка бисером и стеклярусом, поскольку подобные декоративные элементы на одежде, сумочках, аксессуарах и элементах быта из этих материалов всегда привлекают внимание. Сегодня подобный вид рукоделия переживает второй расцвет. Современные дизайнеры одежды создают из бисера и стекляруса, действительно, шедевры, некоторые из которых можно смело причислить к произведениям искусств. Не отстают и специалисты по проектированию интерьеров, например, грандиозные бисерные инсталляции Бенджамина Бола.

Разработка проекта вышивки стеклярусом достаточно трудоемкий процесс, занимает много времени. Кроме того, реализация проекта в материале не всегда приносит желаемый результат. Поэтому очень актуальной становится задача визуализации конечного результата еще на стадии проектирования. Эта задача решается с помощью современных информационных технологий, позволяющих значительно упростить рабочий процесс по созданию дизайн-проекта машинной вышивки и сократить временные и материальные затраты в данной области.

В данной работе на первой стадии проектирования предлагается использовать специальные фильтры свободно распространяемого графического редактора GIMP. Была решена задача выбора оптимальных фильтров, выявлены их наиболее удачные сочетания, определены параметры, позволяющие адекватно визуализировать стеклянные композиции (пока в режиме 2D).

На основании эмпирических исследований был создан универсальный алгоритм и разработана методика создания схем для вышивания стеклярусом длиной 10 мм – одним из наиболее популярных стандартных размеров стекляруса [1]. В качестве примера на рис. 1 представлен исходный вариант изображения, для которого создавалась схема для вышивания, готовая схема и её увеличенный фрагмент (для наглядности). Данное программное обеспечение может быть использовано и в других сферах деятельности дизайнера, например, при разработке орнаментальных композиций. Некоторые подобные решения, полученные после применения фильтра графического редактора GIMP «Калейдоскоп» к исходному изображению, приведены на рис. 2. Из полученных орнаментальных композиций также можно создать схему для вышивания, используя разработанную методику. И из одного изображения получается многовариантный дизайн-проект.

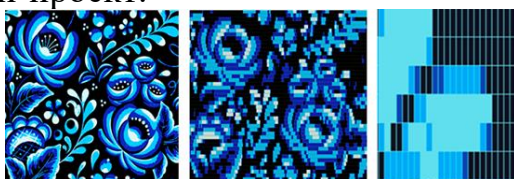


Рисунок 1 – Исходное изображение, готовая схема, ее фрагмент.

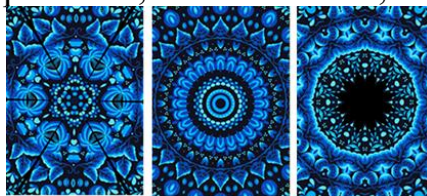


Рисунок 2 – Полученные орнаменты.

Вторая задача, которая возникает при разработке дизайн-проекта вышивки стеклярусом, это оптимальный подбор исходного материала по размерам и количеству. Кроме стекляруса в работе могут использоваться пустотелые трубчатые элементы из дорогостоящих металлов, которые

нарезаются из соответствующих прутков. В этом случае необходимо решить проблему экономичного раскроя подобных линейных материалов. Основным критерием здесь может являться минимум обрезков.

Раскладку деталей нужного размера можно произвести вручную. При полном переборе перестановок деталей можно найти оптимальный вариант в соответствии с выбранным критерием. При небольшом количестве деталей этот метод имеет смысл. Однако в масштабах производства подобное решение проблематично, поскольку нужно обработать огромные массивы информации.

В этой ситуации главная роль отводится автоматизации решения задачи оптимального раскроя. Современные математические методы и алгоритмы дают возможность быстрого поиска необходимого решения. В результате работы было выявлено, что для вышивки стеклярусом круглых или овальных фрагментов диаметром от 20 до 40 мм оптимальными являются цилиндрические заготовки длиной 6 и 2 мм. При таком двухкомпонентном заполнении количество коротких элементов минимально и используются они у границы окружности для ее сглаживания [2].

Вопросы инсталляции и визуализации одежды со стеклярусом, авторских полотен, элементов интерьера широко используются авторами при проектировании элементов одежды и аксессуаров. Применение компьютеров значительно упрощает и ускоряет процесс проектирования декоративных элементов. Появляется возможность предварительного просмотра большого количества вариантов изделия до того, как оно поступило в работу, с целью выбора наиболее соответствующего замыслам автора.

Визуализация изделия – третья задача, которая решалась в представленной работе. Последовательность действий, следующая:

по любому изображению в графическом редакторе подготавливается схема для вышивания стеклярусом;

по готовой схеме технологом производится оптимальный раскрой, позволяющий определить, какой объем материала и какие типоразмеры нужно использовать для наименьших потерь;

производится визуализация изделия с использованием программного обеспечения для 3D-моделирования, анимации и визуализации, например, Autodesk 3dsMax. В качестве примера был смоделирован один из вариантов визуализации стеклярусной композиции, полученной по исходному изображению (рис. 1). Вариант представлен на рис. 3.

В результате дизайнер с помощью любого графического редактора получает возможность увидеть не только непосредственно будущую вышивку, но и как ляжет эта вышивка на тот или иной фрагмент одежды – рубашки, пиджака, платья. При этом можно менять цвет отдельных элементов, выбираю наилучшие сочетания.

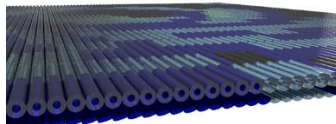


Рисунок 3 – Результат визуализации стеклярусной композиции.

Список использованных источников:

1. Таблицы размеров бисера, рубки и стекляруса [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.beautybead.ru/tablitsy-razmerov-bisera-rubki-i-steklyarusa.html> (дата обращения 08.10.2020).

2. Новикова П.А., Борзунов Г.И. Применение оптимального раскрыя для трубчатых элементов. – Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2020): сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020, с.22-26.

© Новикова П.А., Борзунов Г.И., 2020

УДК 7

**ПРИМЕНЕНИЕ АРОМАТИЗИРОВАННОГО ТЕКСТИЛЯ
В ДИЗАЙНЕ ТОРГОВЫХ ПРОСТРАНСТВ
НА ПРИМЕРЕ ПАРФЮМЕРНОГО МАГАЗИНА «CHANEL»**

Нунех А.Ф., Назаров Ю.В.

*Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Использование отделочных материалов с парфюмерным наполнителем является хорошим способом удовлетворения эмоциональных и чувственных запросов потребителей. Этот метод повышает ценность торгового пространства, влияет на настроение и выбор покупателя [1]. При этом важно знать, как поведут себя с течением времени ароматы, интегрированные в ткани, чтобы парфюмерная композиция оставалась долговечной и качественной. Современные тренды активно влияют на расширение сфер применения «умного текстиля», предоставляя ему все новые позиции и ниши. Технологам долго не удавалось создать ароматизированные текстильные ткани с мягким парфюмерным ароматом пролонгированного действия. Успех к экспериментаторам пришел только в конце прошлого XX века. Особое распространение и популярность ткани с парфюмом получили в Азии. Ароматические вещества подвергаются нанокапсулированию и вводятся в волокнистый материал. Нанокапсулы устойчивы к воздействию влаги, к стирке и к химической чистке, при этом заключенные в них ароматные вещества не испаряются и не разлагаются. Капсулы активируются в момент движения или соприкосновения, выделяя заключенные в них ароматы в окружающую среду [2]. Ароматизированный материал –

абсолютно инновационное открытие, которое ещё дорабатывается и совершенствуется. И такие известные бренды, как Chanel, могут себя защитить от «пиратской» продукции с помощью ткани с эксклюзивным ароматом. Все ароматы имеют в своей основе природные растительные масла. Природа во все времена была источником вдохновения для творцов и экспериментаторов.

«Chanel» – это торговая марка с историей. Первый аромат под этим брендом был создан в 1920 году, последний – в 2020 году. К столетнему юбилею линии ароматов «Chanel» решено было создать в одном из фирменных магазинов бренда памятный зал. Соответственно, данное торговое пространство было оформлено как музейная экспозиция. При этом цель проектировщиков состояла в том, чтобы погрузить посетителя в определенную атмосферу и создать у него ощущение ценности духов как истинного произведения искусства. За основу художественной концепции был принят образ «Дерева». Авторы отталкивались от идеи, что приятные ароматы всегда создаются природой, являющейся источником абсолютной красоты и гармонии [3]. Ниспадающие с верхушки дерева шёлковые ткани напоминали ветви и плоды. Они были выполнены из материалов различных цветов, пропитанных ароматами духов Chanel. Каждая шёлковая «ветвь» имела свой аромат.

Шёлк – это отличный материал, хорошо сохраняющий запахи. Придание ощутимых ароматизированных характеристик текстилю является сложной задачей. Есть разные способы введения маслянистых жидкостей в текстиль. Современная технология микрокапсулирования является прогрессивным процессом, позволяющим получать элементы в диапазоне менее одного микрона и до нескольких сотен микрон. Капсулы обычно наносятся на поверхность материала путем набивки или распыления, поскольку из-за их небольшого размера (3-8 микрон) они переплетаются с волокнами ткани. Микрокапсулирование может эффективно контролировать скорость высвобождения ароматических соединений [2]. Шёлк по своим тактильным свойствам напоминает слой кожи. Он легкий, прозрачен, хорошо сохраняет форму; свет и тень могут свободно проникать сквозь скульптурную тканевую оболочку.

По периметру выставочного пространства, для создания аналогии с музеем, были расположены натянутые на подрамники и заключенные в изящные рамы полотна автоматизированной таписсерии. Плоскостной настенный ковёр превратился в сложное синтетическое произведение искусства с абстрактными изображениями [4]. Произведения таписсерии пропитаны ароматами методом микрокапсуляции, каждому абстрактному изображению соответствует «свой» аромат. Рядом с картинами расположены этикетки с наименованиями парфюма. Таким образом, посетитель может увидеть «цвет, как изображение аромата». Располагая ароматизированную таписсерию в интерьере торгового пространства,

удалось создать эмоциональный фон, уникальную атмосферу. Любой бренд может быть идентифицирован путем создания у потребителя незабываемых эмоциональных впечатлений.

Наряду с запахом очень важна роль звука для завершения пространственного сенсорного эксперимента. Английский химик и парфюмер Джордж Уильям Септимус Пьесс (Septimus Piesse) применил термин «ноты» к характерному запаху, а также ввел термины «Accord», «гармония» и «прогрессия», ставшие метафорами, которые актуальны в парфюмерной индустрии и поныне. Пьес предположил, что «звуки влияют на обонятельные нервные окончания в определенной степени», и что «в запахах, как и в музыке присутствуют октавы» [5, с. 42]. В соответствии с его теорией, в музейном пространстве было предложено сформировать определенное сочетание звуков и аккордов, чтобы сопровождать каждый аромат в отдельности с помощью звуковых датчиков движения. При приближении посетителя к стенду с определенной продукцией возникнет оригинальный музыкальный фон. Каждому отдельному аромату соответствует свой, особенный аккорд, индивидуальное музыкальное дыхание. Таким образом, посетитель этого необычного музея, расположенного в торговом зале, получает незабываемый мультисенсорный опыт. В этом торговом пространстве аромат Chanel можно не только вдохнуть, но ещё и увидеть, услышать и прикоснуться к нему. Согласно маркетинговым исследованиям, сенсорный маркетинг является одним из основных генераторов имиджа бренда в сознании потребителя благодаря его влиянию на память и эмоции [6]. Соответственно, в данном музейном проекте, была предложена новая концепция презентации бренда через организацию интерьерного пространства с помощью мультисенсорного дизайна.

Термин «синестезия» – означает смешанное ощущение. Это явление связано с чувственным восприятием, когда при раздражении одного органа чувств возникают ощущения, сходные с другими чувствами. То есть сигналы, исходящие от различных органов чувств, смешиваются и синтезируются. Человек не только слышит звуки, но и видит их, не только осязает предмет, но и чувствует его запах и вкус [7]. Обоняние часто называют чувством памяти: действительно, запах может напомнить об очень давнем событии. Аромат невидим, неосязаем и неслышим. Но настроение, эмоции, чувства тоже обладают этими качествами. Поэтому с профессиональной точки зрения очень важно понимать, каким способом проектировщик может воздействовать на чувства потребителя [8]. Энди Уорхолл говорил, что «Coca-cola» прекрасна тем, что на вкус она всегда одинаковая – не важно, принц её пьёт или нищий.

Искусство дизайнерского подхода заключается в том, чтобы расширять горизонты восприятия. Девиз продвинутых профессионалов – не ограничиваться только зрительным восприятием, а воздействовать на

все сенсорные коммуникации. Пришло время смело экспериментировать с разными материалами, технологиями и формами.

Список использованных источников:

1. Buchbauer, G. 1993. "Fragrance compounds and essential oils with sedative effects upon inhalation", American Pharmaceutical Association. 52, pp. 560-664.
2. Mendapara S, Karolia A. Application of Antimicrobial and Fragrance Finish in Combination by Microencapsulation on Cotton Fabric. Journal of the Textile Association. 2005;66(4):155-9.
3. Jellinek, J. Stephan. "Odours and perfumes as a system of signs." Perfumes. Springer, Dordrecht, 1994. pp. 51-60
4. Уваров В.Д. Знаковая символика в искусстве таписсерии. Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2018): сборник материалов Международной научно-технической конференции. Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2018. – С. 167-171.
5. Piesse GW. The Art of Perfumery and the Methods of Obtaining the Odors of Plants: With Instructions for the Manufacture of Perfumes for the Handkerchief, Scented Powders, Odorous Vinegars, Dentifrices, Pomatums, Cosmetics, Perfumed Soap, Etc., to which is Added an Appendix on Preparing Artificial Fruit-essences, Etc. Lindsay & Blakiston, Philadelphia, 1867, pp. 41-43
6. Lindstrom M., Brand sense: How to build powerful brands through touch, taste, smell, sight and sound., Free Press, New York, 2005, pp. 102-138
7. Прокофьева Л.П., "Синестезия в современной научной парадигме" Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика, vol. 10, no. 1, г. Саратов, 2010, pp.3-10.
8. Herz RS, Eliassen J, Beland S, Souza T. Neuroimaging evidence for the emotional potency of odor-evoked memory. Neuropsychologia. 2004 Jan 1; 42(3):371-8.

© Нунех А.Ф., Назаров Ю.В., 2020

УДК 74.01/.09

МОДНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ АНТОНИО ЛОПЕЗА КАК ОСНОВА В РАЗРАБОТКЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ В 21 веке

Осипова А.А., Колташова Л.Ю.

Научный руководитель Алибекова М.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Модная иллюстрация за последние несколько десятилетий зарекомендовала себя как полноценная индустрия, которая призвана демонстрировать материал, цвета и дизайн одежды.

Сегодня мода, являясь эталоном, обладающим признаками новизны и оригинальности, которые весьма быстро распространяются и довольно быстро исчезают, характеризует поверхностные изменения внешних форм и образцов одежды. В связи с этим модная иллюстрация является неотъемлемой частью феномена «моды», так как рисунки служат образцом для изучения стиля, они невольно дают представление об истории дизайна моды и социальной культуры определенного промежутка времени [1].

Модные иллюстрации создаются иллюстраторами, то есть творческими личностями, которые придумывают новые модели в моде. Именно эти люди продолжают изливать новые тенденции в индустрии моды. Без их инноваций в индустрии моды ничего нового не появится, и мода перестанет существовать.

Одной из значимых фигур в модной иллюстрации является Антонио Лопез, художник, родившийся в середине 60-х годов и продемонстрировавший тенденцию фотографии как доминирующую среду в модных СМИ. Про Лопеза говорят, что он человек, который изменил всех. Антонио обладал явным талантом. Он не делал зарисовки с натуры, он создавал новое, придумывал его. Художник работал с такими известными изданиями как New York Times, Vogue и Harper's Bazaar [2].

Проводя анализ его творчества, можно сделать вывод, что его работы обладали динамикой линий, обеспечивающие движение рисунков и уверенными, сексуальными позами моделей, которых он изображал, в итоге давшие перезагрузку фэшн иллюстрации.

Бывший редактор французского Vogue Джоан Джульетта Бак говорит, что иллюстратор убедил ее в том, что «идеальная жизнь проживается путем рисования линий» [2].

Лопес прожил свою жизнь с головокружительной скоростью, став во главу угла гламура, упадка, творчества и веселья.

Антонио Лопес обладал множеством техник и работал акварелью, тушью, углем, пастелью, в результате чего стиль его работ был настолько

разноплановым, но большинство иллюстраций напоминало стиль комиксов с особенностями, характерными иллюстратору, а именно динамика фигур, уверенность линий и четкая расстановка акцентов (рис. 1) [2].



Рисунок 1 – Работы иллюстратора Антонио Лопеза

На основе творческого анализа работ художника были созданы разноплановые эскизы моделей одежды в богемном стиле.

Богемный стиль предполагает свободный крой, в основном прямого и трапецевидного силуэтов с минимальным количеством членений, и выполненных из натуральных тканей. Доминирующими цветами этого стиля являются экрю, оттенки зеленого, розового, темно-коричневого, синего и фуксии. Цветовая гамма наполнена как пастельными тонами, близкими к природным – экрю, бежевым, светло-зелёным, хаки, коричневым, жёлтым, так и яркими – синим, фиолетовым, фуксия и им подобные. Также в этом направлении преобладают и «экологические» расцветки, то есть, выбеленные цвета, словно выцветшие на солнце, при этом одежда выглядит не просто полинявшей, но ещё и потрёпанной, довольно сильно помятой. Что касается принтов, то основными являются пейсли, разноцветные окружности неправильных форм, загадочные узоры, цветочные, этнические и геометрические [3].

В первой серии эскизов выполнены однофигурные композиции (рис. 2). В моделях прослеживается динамика фигур и комиксный стиль, характерные работам художника. Как и предполагает богемный стиль, модели свободного трапецевидного силуэта с наличием многочисленных складок и сборок. Исходя из того, что природа является талантливым творцом прекрасного и неиссякаемым источником вдохновения, в основу костюма были заложены цветочные и растительные орнаменты. Для полной завершенности работы выполнена проработка заднего плана, внесением элементов орнамента и графических линий [4].



Рисунок 2 – Однофигурная композиция

Вторая серия эскизов несет в себе двух и трехфигурные композиции (рис. 3). В этих моделях также прослеживается динамика фигур и комиксный стиль. Костюм свободных форм, с наличием оборок. Также образ моделей дополняют такие аксессуары, как ремни (широкие и узкие),

цепочки (длинные и укороченные), браслеты и платки. В основе орнамента тканей также заложены природные принты, поскольку природа понятна всем, именно из природного источника человек извлекает понятие о красоте и гармонии. В этой серии моделей имеется графическая проработка, выполненная за счет графических линий разной толщины, уравнивающая композицию и придающая работам завершающий вид [4].

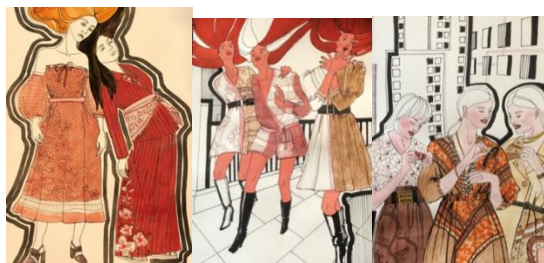


Рисунок 3 – Двух- и трехфигурные композиции

Третья серия эскизов представляет собой многофигурную композицию (рисунок 4). Модели этих работ динамичны и представляют уже конкретную смысловую нагрузку, свою историю. Модели костюма свободного кроя, струящиеся и легкие, наполненные сборками, рюшами, бахромой. Образ дополняют сумки, повязки и вплетенные в волосы резинки. В основе костюма также заложены природные принты. Так как эта серия моделей выполнена в светлых тонах, то было решено выполнить задний план в контрастной проработке, а именно с помощью черного фона, за счет чего модели выдвигаются на передний план.



Рисунок 4 – Многофигурная композиция

В основу всех работ легла художественная графика Антонио Лопеза. Все работы выполнены по своему принципу и в основном отражают стиль комикса и дух богемного стиля, при этом они все имеют чувство пространства, динамики и завершенности композиции.

Проделанная работа показывает, какое значение имеет наличие чувства вкуса и способность воплотить его в эскизе, каким и обладал энергичный, талантливый и великолепный Антонио Лопез.

Список использованных источников:

1. Малинская А.Н., Смирнова М.Р., Разработка коллекции моделей: теория и практика // Иваново – 2008.
2. VOGUE. Антонио Лопез – человек, который изменил всех [Электронный ресурс] – https://www.vogue.ru/peopleparties/cinema/antonio_lopes_chelovek_kotoryu_izmenil_vsekh.

3. Осипова А.А., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Особенности стиля «бохо» в одежде// Сборник Всероссийского форума молодых исследователей М. 2019. Ч. 3 С. 57-61.

4. Белько, Татьяна Васильевна. Создание бионической модели функционирования моды в костюме : автореферат дис. ... к. т. н: 05.19.07 / Москва, 1996. - 16 с.

© Осипова А.А., Колташова Л.Ю., 2020

УДК 659.131:659.136

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В РАЗВИТИИ РЕКЛАМНОЙ ГРАФИКИ КОСТЮМА

Очинская К.О., Заболотская Е.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Настоящее исследование посвящено визуальному анализу графических образов костюма, размещенных на рекламных страницах журнала Рижского дома моделей «Rigas Modes».

Актуальность данной темы заключается в изучении зарождения, этапов становления и развития графической подачи костюма как самостоятельного направления в рекламе на примере конкретного модного издания.

Цель настоящей работы – выявление динамики художественных приемов, используемых в графической подаче костюма в период 50-х – 80-х годов.

В исследовании были поставлены следующие задачи: проанализировать и систематизировать стилистические изменения и формы подачи костюма, как объекта рекламы данного издания журнала мод. Параметрами визуальной оценки явились: стиль графики, трактовка фона, цвета и особенности подачи формы костюма. Методика исследования строится на фиксации во времени признаков предмета исследования. Результаты визуального анализа изменения параметров графики отражены ниже.

Визуальный анализ показал, что в 50-е годы в графической подаче моделей в журнале «Rigas Modes» отсутствует черная обводка, а присутствует обводка не ярких цветов, или модели представлены в сепии (оттенках коричневого). Реалистические костюмы изображены в сюжетной среде и отражают идеал женской фигуры и стиля 50-х годов. В моделях подчеркивается узкая талия, создавая силуэт «песочных часов». Обложка журнала – «рисованная». В период начала 50-х годов обложка представляла собой некую художественно-реалистическую картину, но ближе к середине этого десятилетия она стала более декоративной,

плоскостной. К 60-м годам в графической подаче костюма появляется тонкий черный контур, который прослеживается во всех моделях: изображения становятся более контрастными по сравнению с изображениями начала десятилетия.

В 60-х годах появляется более толстая обводка силуэта костюма и некоторые модели размещаются на цветных листах, обычно мягких светлых тонов: зеленого, розового и синего. Ближе к середине 60-х годов появляются фиолетовый фон и новые сочетания цветов, более дерзкие, к примеру, черный, желтый, красный и серый, фиолетовый и белый, бледно-розовый и пастельно-желтый. Силуэт костюма становится более прямоугольным, а прически моделей – объемными.

В конце 60-х и начале 70-х годов наряду с художественной подачей костюма идет его подача фотографическая. Графическое изображение меняется, оно становится более манерным, отсутствует та академическая реалистичность костюма, какая была в 50-х и 60-х годах. В одном журнале могло быть несколько графических работ в разной стилистике, что отличало его от оформления журналов прошлых лет. Контур костюма становится либо очень ярким, либо еле заметным. Происходит трансформация фигур моделей: они становятся более вытянутыми. Прически моделей – менее объемными. Силуэт костюма также меняется на более прямоугольный, а изображения моделей – на фантастичные и фантазийные.

В 80-е годы рисованной графики костюма уже не так много, как было в прошлых десятилетиях. В начале этого периода техника исполнения моделей напоминает технику начала 50-х годов (не очень активная обводка границ форм и легкая светотень). Костюм приобретает трапецевидный силуэт. Так же, как и в 70-х годах в иллюстрациях журнала преобладает фотография, и графические работы могут быть выполнены в разных стилях. Модели в костюмах по стилю подачи фигуры схожи с моделями 70-х годов, а цветовое оформление фона схоже с 50-ми годами (розовые, зеленые, черные цвета).

На основе анализа временного развития рекламной графики костюма при примере журнала «Rigas Modes», можно сделать вывод, что течением времени и развитием технологий рекламная подача костюма претерпела значительные изменения. Однако наряду с современными методами изображения костюма (фотография, компьютерная графика и т.д.) «ручная» форма остается актуальной и в наше время, хотя меняются силуэты костюма, его назначение, стилистика подачи и художественные приемы.

Список использованных источников:

1. Глинтерник Э.М., Становление и развитие рекламной графики в России; Автореф.дис. кандидата искусствоведения, 17.00.06/ Глинтерник

Элеонора Михайловна; Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия –СПб, 1995,-26.

2. Глинтерник Э.М., Становление и развитие рекламной графики в России: Торгово-пром. плакат и товар. знак в конце XIX - начале XX в.; Автореф.дис. кандидата искусствоведения,17.00.06/ Глинтерник Элеонора Михайловна; Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия –СПб, 1995,-167.

© Очинская К.О., Заболотская Е.А., 2020

УДК 368:687.01

ФОРМИРОВАНИЕ ЖЕНСКОГО ГАРДЕРОБА НА ОСНОВЕ КЛАССИФИКАЦИИ СТИЛЕЙ ЖИЗНИ

Орлова А.А., Коробцева Н.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Потребности современного общества исходят из определенных характеристик жизни людей из разных классов. Понятие «стиль жизни» (англ. Lifestyle), которое впервые ввел немецкий социолог Макс Вебер, подразумевает индивидуальный уклад жизни человека, в котором отражается совокупность интересов, ценностей, целей, способов достижения целей и использования различных ресурсов (биологических, социальных, материально финансовых, информационных и др.), поведенческие характеристики и предпочтения человека [1]. Стиль жизни является главным фактором для изучения потребительского поведения в социологии, а также совокупные взаимосвязи стиля жизни со структурными изменениями в самом обществе в процессе модернизации. Формализация стилей жизни предоставляет необходимую информационную базу для предпринимателей и маркетологов при реализации определенного товара, а также для разработки авторского бренда одежды с ориентацией на определенный тип потребителя.

Целью настоящего исследования является анализ классификаций стилей жизни и построение на их основе индивидуального женского гардероба. В задачи входит адаптация существующих типологий стиля жизни для российских потребителей и составление мудбордов стильного женского гардероба по выбранным типологиям стиля жизни.

Особенное значение классификации стиля жизни придают американские маркетологи. Рассмотрим один из наиболее известных подходов к классификации стиля жизни – это метод VALS (Values and Lifestyle – «ценности и жизненные стили»), который был разработан в 1978 году Стэнфордским исследовательским институтом (США, штат

Калифорния). Метод VALS в большей степени опирается на теорию иерархии потребностей по А. Маслоу («пирамида Маслоу») [2].

В основание пирамиды заложены физиологические потребности, удовлетворение которых является необходимым условием для жизни, на уровнях выше последовательно находятся потребность в безопасности, любви, уважении, познавательные потребности, эстетические потребности и самоактуализация. Потребность в самореализации является высшей ступенью, которая обычно объединяет потребность в познании, эстетику и самоактуализацию.




По системе VALS разделение американских потребителей происходит на девять сегментов, объединенных в четыре основные группы: потребители, на которых оказывают влияние собственные потребности (11%), потребители, на которых оказывают влияние внешние факторы (67%), потребители, которые руководствуются внутренними факторами (22%) и потребители, сочетающие признаки предыдущих трех групп или «интегрированные», процент которых невелик [3, с. 157]. Каждая группа характеризуется определенным набором ценностей, образцов поведения, демографических и психологических характеристик в соответствии со сформировавшимся стилем жизни.

Метод VALS получил большую популярность в маркетинге. Но, в связи с тем, что любой стиль жизни является в той или иной степени «смешанным» с другими стилями, то в 1989 г. в данную методику были внесены изменения. Она получила новое название VALS-2 [3; 4, с. 34]. Методом социального опроса население США разделилось на три основные группы, которые были разделены на восемь типов потребительских групп: Актуалайзеры (actualizers) – лидеры, активные, высокая самооценка, большие ресурсы, стремление к самореализации. Самореализовавшиеся (fulfilleds) – педанты, зрелые личности, ценят практичность, высокий уровень знаний и ресурсов, хорошее образование. Верящие (believers) – консервативные люди, принципиальны, ориентированы на традиционные ценности, невысокий уровень ресурсов. Достигающие (achievers) – карьеристы, стабильны и предсказуемы, высокий уровень ресурсов, развитый вкус, главные ценности – семья и работа. Стремящиеся (strivers) – постоянный поиск своего места в окружающем мире, чужое мнение является опорой, низкий уровень ресурсов. Экспериментаторы (experiencers) – энтузиасты, стремятся к новым впечатлениям, жизненные ценности не сформулированы, предпочитают спорт. Мейкеры (makers) – практики, предпочитают традиционные ценности, досуг заключается в домашних заботах, средний уровень ресурсов. Выживающие (strugglers) – бедные люди, без образования, престарелые, удовлетворяют необходимые нужды, нет потребности в самореализации.

На основании классификаций групп потребителей по методике VALS-2, при помощи метода социального опроса среди 50 человек респондентов, которых представляют женщины 25-40 лет, были определены 3 группы потребителей для составления идеального гардероба – это Актуалайзеры, Самореализовавшиеся и Стремящиеся. Вопросы для исследования были адаптированы под российские демографические и психологические особенности. В табл. 1 представлены подборки идеального гардероба на основании ответов групп респондентов. При подборе гардероба был задействован метод комбинаторики (материалы+цветовые сочетания) [5, с. 250].

Анализ жизненного стиля и классификация личностных (психологических) характеристик потребителей оказывают особое влияние на формирование гардероба и выбор бренда одежды. Человек подбирает вещи в соответствии с собственным мироощущением и предпочтениями, которые формируются исходя из образа жизни. В табл. 1 представлен образец повседневного гардероба для женщин, из трех разных групп потребителей, на основании ответов респондентов из исследования по методике VALS-2.

Таблица 1 – Составление женского гардероба на основании классификации стилей жизни

Группа потребителей, Предпочтения	Гардероб
1. Актуалайзеры. Предпочтения: комфорт, классика, эстетика, престиж, популярность бренда; сочетания черного и красного оттенков цвета. Стиль: классика.	
2. Самореализовавшиеся. Предпочтения: классика, традиционность, практичность, натуральность; природные оттенки цвета. Стиль: классика, кэжуал, романтика.	
3. Стремящиеся. Предпочтения: комфорт, спортивная эклектика, свобода, подражание, демократичность; яркие и природные цвета и оттенки. Стиль: кэжуал, спортивный, бохо, романтика.	

Каждый тип потребителя ориентирован на свою линейку товаров и брендов. Определение профиля потребительского сегмента дает возможность разрабатывать темы для рекламы, варианты оптимального размещения рекламы и продвижения товара. Для более подробного анализа связи между товаром и стилем жизни потребителя, для изменения товара и разработки эксклюзивных условий продажи используются специфические вопросы.

С помощью психографического анализа существует возможность понимания стилей жизни определенной группы потребителей для эффективного продвижения продукции в разных сегментах рынка и формирования индивидуального гардероба [4]. Представление бренда (товара) в соответствии с ожиданиями, мечтами, желаниями и надеждами покупателей позволяет создавать предложение, заведомо отвечающее спросу. Нестандартный подход к интересам потребителей и грамотное позиционирование бренда с опорой на мнение и предрасположенность потребителя представляет широкий спектр возможностей для успешной реализации товаров и услуг. Необходимо отметить, что известные и широко используемые в Европе и Америке, психографические методы не были апробированы в России. Для российского населения требуется адаптация представленных методик со своим набором высказываний и описательных характеристик. Поэтому, методики, рассмотренные в настоящей статье, могут послужить образцами для дальнейших разработок в сегменте российской экономики.

Список использованных источников:

1. Статт Дэвид. Психология потребителя. – СПб.: Питер, 2003. – 446 с.
2. Бест Р. Маркетинг от потребителя. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 696 с.
3. Посыпанова О.С. Экономическая психология: психологические аспекты поведения потребителей. Монография. – Калуга: Изд-во КГУ им. К.Э. Циолковского, 2012. – 296 с.
4. Русецкая Э. А., Козел И. В., Русецкий М. Г. Преимущества психографического сегментирования рынка страховых услуг // Дайджест-финансы. 2013. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/preimuschestva-psihograficheskogo-segmentirovaniya-rynka-strahovyh-uslug> (дата обращения: 01.10.2020).
5. Зеленова Ю. И., Белгородский В. С., Коробцева Н. А. Адаптация комбинаторного метода при проектировании моделей из кружевных полотен. // Вестник славянских культур. - 2020. – Т.56. - с.248-262.

© Орлова А.А., Коробцева Н.А., 2020

УДК 004.946

ГЕЙМИФИКАЦИЯ В ОБРАЗОВАНИИ

Павленко А.Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В последние годы технологии развиваются стремительно быстро в том числе и в сфере гейминдустрии. Улучшается графика, изображение становится четче, сюжеты – продуманнее, а геймплей – сложнее. Платформ для проектов появляется больше: теперь можно играть не только на компьютерах и приставках, но и на смартфонах и планшетах. Расширяющиеся возможности способствует увеличению интереса аудитории к видеоиграм. Дети в буквальном смысле «вырастают» с новыми гаджетами и подчас разбираются в них лучше взрослых. Согласно исследованию, опубликованному НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году среди геймеров «каждый шестой – школьник» [1]. Из рапорта о состоянии гейминдустрии в Европе, опубликованного ISFE (Interactive Software Federation of Europe) в 2018 году, следует, что одну из самых многочисленных групп составляют подростки 11-14 лет. Исходя из представленных данных, можно сделать вывод, что возрастная категория приблизительно 10-18 лет является частыми игроками видеоигр. Если обратить внимание на современное положение дел в школах и вузах, то можно заметить, что большую часть времени люди проводят в руках с телефоном, играя в разные приложения. Замечая эти тенденции, многие образовательные организации все чаще используют игры в обучении, и в этом помогает набирающая популярность «геймификация».

Геймификация – это процесс, в котором используются инструменты и способы мышления, взятые из игровых проектов [2]. Почему геймификация эффективна в образовании можно понять, сравнив обычный процесс обучения и игровой. Как известно, многим ученикам кажется скучным и неинтересным решение заданий по учебникам и утомительное заучивание информации. А именно интерес и вовлеченность в процесс влияют на успешное усвоение материала. Игра позволяет взаимодействовать не просто с «сухими» цифрами и данными, бесконечным переписыванием и повторением одного и того же – она преобразует данный процесс. Он становится захватывающим благодаря возможности взаимодействия с внутриигровыми элементами. В игре присутствует интерактивность и разные механики, помогающие вовлечь и удержать внимание мозга. Одним из ключевых элементов игры является «эффект погружения», то есть иммерсивность. Она строится на дизайне игры и тех эстетических чувствах, которые испытывает игрок; а также на элементах геймплея, сюжета, заданий и выполнения определенных целей

и, как итог, мотивирующих наград. Главным условием такого образовательно-игрового проекта является тонкий баланс между обучающей функцией и развлекательной, сохранение последней крайне важно, иначе игрок не будет получать удовольствие от процесса и потеряет интерес. За поддержание удовольствия и интереса согласно мнению профессора Би Джей Фогг (BJ Fogg) из Стэнфордского университета могут отвечать 3 критерия: мотивация, импульс и возможность. Игроку необходимо иметь возможность соревноваться с другими игроками или преодолевать свои личные рекорды; участвовать и проявлять себя; пробовать разные варианты действия в игровом пространстве. Более кратко игру можно свести к схеме: цель/интерес – выполнение задания – достижение цели – поощрение. Все эти процессы помогают регулировать игровые механики.

Игровые механики – правила игры и такие ее элементы, как баллы, бейджи, достижения, уровни и другие награды. Зачастую именно они отвечают за мотивацию и заинтересованность в собственном успехе. Например, проходя различные задания, игрок получает новые баллы, которые в игре заменяют денежные активы. Чем больше заданий будут пройдены успешно, тем больше будет количество баллов (выигрыша). Игровые баллы позволяют приобрести виртуальные товары, купить новые уровни и т.п. Если говорить про несколько иную категорию элементов, таких как очки, то количество набранных за каждый уровень очков является своеобразной оценкой достижений игрока. «Очки – цифровое обозначение значимости вашей работы» [3]. Соревновательный интерес могут увеличить как «доски почета», где публикуется рейтинг других игроков и место субъекта среди них; так и возможность бросить себе вызов. Например, в таких играх, как викторины, тесты на эрудицию или игры на скорость мышления, где ограничено время или имеется лимит допуска ошибок.

Во многих играх есть система «трех звездочек»: только выполнив задание на максимальные три звездочки, игрок может продвинуться дальше по игре, открыть следующие локации и узнать продолжение сюжета – а это хорошая мотивация. Подогреваемый интересом игрок может даже вопреки своей лени, стремиться успешно выполнить задание. В данном случае даже частые провалы и постоянные возвращения к начальной точке не будут так заметно утомлять субъекта, а повторы только усилят запоминаемость информации. Приятным сюрпризом для игрока (один из вариантов поощрения) будут неожиданные бонусы и виртуальные подарки.

В качестве примера приведенных выше игр можно упомянуть популярное приложение для изучения иностранных языков Duolingo. В нем короткие разнообразные задания: подбор слов к картинке, расстановка слов по порядку, перевод на слух, произношение, запись и т.п. Система

достижений помогает понять какую тему стоит повторить, а какая уже выучена полностью, а очки опыта дополнительно мотивируют (рис. 1).



Рисунок 1 – Интерфейс Duolingo (достижения и уроки)

Также есть возможность соревноваться достижениями с друзьями, пригласив их на платформу. Приложение сделано красочно, интуитивно понятно и просто. Многие пользователи ссылаются на то, что так им намного легче усваивать иностранные языки и нет ощущения «зубрежки».

Еще один пример Minecraft Education Edition. Не так давно на основе одной из наиболее популярных игр среди школьников – Minecraft, инди-песочницы, в которой большие границы для творчества – было выпущено новое издание Minecraft Education Edition. Суть его заключается в реализации виртуального пространства для учителей и учеников с осуществлением эффективной работы в обучении. Это приложение активно применяется во многих образовательных учреждениях. Несколько его особенностей:

виртуальные доски, где учитель может записывать текст в режиме реального времени;

учитель может создать неигровых персонажей, которые могут помогать ученикам;

можно создавать URL ссылки для перехода за дополнительной информацией и т.п.

Одним из самых масштабных дополнений выступает Chemistry Update. Ученики могут комбинировать элементы на «крафт столах», получать задание на изготовление формул и объектов, или, наоборот, на расщепление предметов на отдельные составляющие (рис. 2).

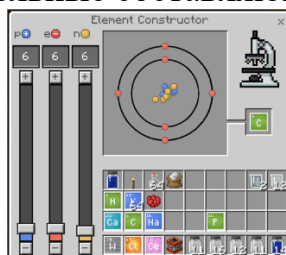


Рисунок 2 – Интерфейс Minecraft Education Edition («крафт стол»)

Это полезный опыт, который в игровой форме на уровне визуального восприятия и непосредственного комбинирования химических элементов помогает лучше понимать даже такой сложный материал, как химия [4].

Подводя итог можно сказать, что геймификация в образовании может существенно помочь ученикам усваивать материал, причем как школьного возраста, так и более старшего. Такой подход также укрепляет

вовлеченность в образовательный процесс, стимулирует и мотивирует заинтересованность в саморазвитии. Любая игра на принципах геймификации имеет возможность «разнообразить» учебный процесс, внести в него элемент развлечения, так популярный среди современного поколения [5].

Список использованных источников:

1. Седых И. А. Индустрия компьютерных игр-2020 НИУ ВШЭ Центр развития. 2020 г.

2. Татаринов К. А. Геймификация в обучении студентов Балтийский гуманитарный журнал. 2019 г

3. Коваль Н. Н. Геймификация в образовании Педагогическая наука и практика. 2016 г.

4. Демин В. Р. Разработка программного приложения игрового обучения Проблемы и перспективы эволюции технических систем, машин и механизмов: сборник статей Международной научно-практической конференции. 2020 г.

5. Банных Г. А. Геймификация в университетском образовании: сравнительный анализ практик Стратегии развития социальных общностей, институтов и территорий: материалы III Международной научно-практической конференции: в 2-х томах. 2017 г.

© Павленко А.Н., 2020

УДК 7.023

ФЕНОМЕН БУМАЖНОГО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Павлов В.С.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На протяжении более пятидесяти лет, от основания и до нашего времени, явление уличного искусства стало массовым, охватив своей идеей лаконичности, бунтарства и смелости пространства городской среды, став новым языком межкультурных коммуникаций современного мира. Несанкционированные произведения, выполненные на уличных стенах, преследуемые блюстителем закона за нарушение общественного порядка и акт вандализма, уже не становятся инновационной сенсацией в современном мире, но все же, как любая другая деятельность человека, поражает своими подходами в методах воплощения идей через образы и формы, что придумываются уличными творцами. Улица – это одна большая площадка для самовыражения, где сочетаются и встречаются плоды отнюдь не идентичных надписей, а скорее отдельных уникальных

изобразительных кластеров, сформированный самим стрит-арт сообществом.

Уличное искусство – это свободная демонстрация своего творчества в городской среде, не нуждающаяся в одобрительном мнении со стороны арт критиков и властей [1]. Это – феномен, в основе которого лежит художественный смысл, переданный через формальный образ, как основного метода свободного высказывания, куда также входит поднятие острых социальных тем и проблем.

За весь период существования уличного искусства, как отдельного признанного культурного явления двадцатого века, его выразительность постоянно менялась, и проходил длительный этап формирования новых методов и приемов нанесения изображения в пространстве городской среды. Идея уличного искусства нацелена на эгоцентричную игру, где авторы соревнуются в мастерстве исполнения, количестве нанесенных надписей, а также разработке собственного изобразительного языка с остальными членами огромного сообщества [2]. В этом виде творчества соперничество является главной целью для каждого участника, не ориентируясь на реакцию простого, не посвященного в тему, общества.

Безусловно, уличное искусство не храниться подолгу, если оно не легализовано, законсервировано или не музеефицировано самими властями [3]. То, что рисуется в городском пространстве недолговечно из-за заделки произведений коммунальными службами в монотонный цвет домов, поэтому застать изображения уличного искусства в первозданном виде становится большой редкостью. На практике рассматриваются контрметоды, по борьбе с уличными рисунками, в основе которой лежит удаление всей настенной композиции, чаще проводимое путем растворения или закрашивания [4]. Этот феномен борьбы присутствует как со стороны художников, пытающихся с помощью закрашки чужих работ отхватить от улицы свой кусок в виде привлекательного и хорошо видимого всем места расположения своего будущего творения, так и со стороны истеблишмента, порицающий незаконные действия, в виде несогласованных рисунков на территории частных владений. Туда же можно отнести и вмешательство погодных условий, где рука человека не властна над силами природных явлений. Погода является, пожалуй, одним из главных разрушителей не только настенного, но и любого вида искусства, начиная с архитектурных памятников и старинных настенных муралов.

Стрит-арт невозможно представить без акта порчи имущества, так же, как и без уничтожения самих настенных изображений. К этому явлению уличные творцы относятся с особой иронией и пониманием, продолжая пользоваться и разрабатывая новаторские способы, чтобы оставить след на улицах, порицая рекламные вывески и баннеры с внушающим контекстом, что развешиваются без согласия потребителей,

коими являются все жители цивилизованного общества. На это несогласованное действие мир уличного искусства отвечает ультиматумом, рисуя то, что его адепты сами пожелают видеть на своих улицах, даже если это будут обычные имена и незамысловатые силуэты.

Мир уличного искусства, чаще представляется в виде нанесения изображения с помощью аэрозолей и трафаретов, являющимися главными иконами почти в каждой городской среде. Но не одними граффити тэгами и рисунками охотно пользуется стрит-арт сообщество. Существуют менее популярные и куда более временные техники, не носящие такого вредоносного характера, как распыляемая краска. Речь идет о бумажных гравюрах, картонных трафаретных вырезках, стикерах, плакатах и вообще всего, что связано с бумажными материалами. Такой, своего рода, благоприятный способ самовыражения, уходит со стен постепенно, не оставляя следов своего существования. Безусловно, в непогоду, на солнцепеке и при сильном ветре произведения становятся уже не такими привлекательными или вообще стираются с лица городской стены, при этом такой тип временной инсталляции не нарушает традиции стихийной, сопернической и противозаконной борьбы. Бумага – это универсальный материал, который не требует к себе особого внимания и больших затрат, нежели аэрозоли, маркеры и другие красочные средства. Расклейка печатной продукции в виде плакатов и стикеров легко заменяется на множество тиражируемых оттисков, наносимых так же, как и трафарет в короткие сроки, однако, и такие методы до сих пор подвержены скепсису среди деятелей стрит-арт сообщества.

Многие из уличных художников черпали вдохновение из печатной продукции на тему современного искусства, антирекламы и концептуального искусства, руководствуясь позицией альтернативного смысла и художественного видения [5]. Такие ориентиры позволили по-новому взглянуть на предмет уличного искусства с благоприятным оттенком для широкой публики, переходя черту от устоявшихся правил и придя к новым стилевым движениям.

Особого мастерства для расклейки стикеров не требуется, их распространение может вестись не одним лицом, а целой группой, что является каноничным для уличного искусства, так как такой метод нанесения ущерба с помощью тиражирования, схож с политикой граффити райтеров, которые пишут граффити тэги как в одиночку, так и целой группой [6]. Более агрессивные росписи или рисунки, меняются на уже готовые графические изображения, клеящиеся даже в самых людных местах, читерски опережая ручную работу, что является противоречивой чертой в методах исполнения.

Что же касается плакатов, то их каноничность сочетания со стенами уличного пространства уходит глубоко в древность, когда их значение не имело художественного смысла, а применялось исключительно ради

передачи информации. Приближаясь к двадцатому веку плакат постепенно трансформируется, приобретая черты отдельного вида творчества, став предметом коллекционирования и активно тиражируясь благодаря методам машинной печати, применяемой в начале нового столетия.

Здесь масштабы расклеивания работ будут намного больше, нежели в случае со стикерами. Расклейки такого уличного творчества предполагает заранее заготовленную клеевую основу, с помощью которой будет держаться изображение. В этом случае художники не слишком изощряются и предпочитают проверенные средства, вроде клейстера, пшеничной пасты или ПВА.

Также немаловажным и по своему значимым приемом уличного искусства служит применение и расклеивание готовых трафаретных вырезок, как альтернативный способ самовыражения, не распространенного в широких кругах уличного искусства. Здесь инструмент для нанесения рисунка на поверхность в виде простой вырезанной формы выступает уже как отдельный арт-объект, клеящийся с помощью скотча и различных клеевых смесей. Идея такого рода пришла в голову французскому уличному художнику Блек Ле Ра [7], который значительно переосмыслил опыт прошлого и применял старые заготовки, как один из видов нового универсального вида творчества. Этот элемент стал универсальным инструментом и объектом искусства в одном лице, который легко срывается со стен, не разрушая тем самым фасад зданий слоями краски.

Таким образом, изображения и инсталляции, сделанные в уличной среде, принадлежат самой улице и отданы в жертву как ее обывателям, так и самой природе. Из этих факторов смело можно сделать вывод, что стрит-арт это временное явление, соответственно его можно отнести к своего рода акциям, перформансам или даже хэппенингам, став одноразовым видом уличного диалога между зрителем и художником, не оставляющим за собой следа.

Список использованных источников:

1. Blanche, U. (2015) Street Art and related terms - discussion and attempt of a definition. Street & Urban Creativity. Scientific Journal. 1(1). pp. 32-40.
2. Chang J. Can't Stop Won't Stop: A History of The Hip Hop Generation. London: Picador, 2005. – 546 p.
3. Костарева, И. Пост-граффити как стрит-арт становится предметом музейного искусства // Design mate.[Электронный ресурс]. URL: <https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti> (дата обращения 12.11.2020)
4. Ferrell J. Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston, MA: Northeastern University Press, 1996. – 265 p.
5. Lewisohn C. Abstract Graffiti. London: Merrell Press, 2011. – 176 p.

6. Lunn, Matthew, Street Art Uncut, Melbourne: Craftsman House, 2006. – 143р.
7. Уличный художник Блэк Ле Ра: Бэнкси – это не миссия! // Ярмарка мастеров. [Электронный ресурс]. URL:<https://www.livemaster.ru/topic/1039109-ulichnyj-hudozhnik-blek-le-ra-benksi-8212-eto-ne-missiya> (дата обращения 12.11.2020)
8. Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art / P. Nguyen, S. Mackenzie (eds). - Gestalten, 2010 – 160 p.
9. Brodie M. Mike Brodie - A Period of Juvenile Prosperity. Oakland, CA: TBW Books; Santa Fe, NM: Twin Palms, 2013. – 104 p.
10. Gavin F. Street Renegades: New Underground Art. Laurence King, 2007. – 128 p.
11. Kilgallen M. et al. Margaret Kilgallen: In the Sweet Bye & Bye. Los Angeles, CA: California Institute of Arts; London: RedCat, 2005. – 207 p.
12. Петров А. Кит Харинг, из интервью Дэвиду Шефу для Rolling Stone, август 1989 // Contemporary artist.ru. [Электронный ресурс]. URL: http://contemporary-artists.ru/Keith_Haring.html (Дата обращения 14.11.2020)
13. Трауберг Д. Animals sprayed by graffiti artist // BBC News. [Электронный ресурс]. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3077217.stm> (Дата обращения 17.05.2020)

© Павлов В.С., 2020

УДК 687.01

**СТРУКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННАЯ
ХАРАКТЕРИСТИКА
НАЦИОНАЛЬНОГО КОРЕЙСКОГО КОСТЮМА «ХАНБОК»**

Павлова А.А., Бутко Т.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В последнее время влияние культуры Азии на современный мир проявляется все больше. Не обошло это явление и Россию. В основном, оно наблюдается в молодежных течениях, таких как «к-поп» (музыка и танцы) и южнокорейские «дорамы» (сериалы). Мода на одежду в азиатском стиле начинает широко внедряться в повседневность и вызывает желание узнать о культуре Кореи, ее особенностях, костюме, традициях и обычаях. Говоря о костюме, главное, что может рассказать о национальных особенностях одежды – это традиционный национальный корейский костюм «Ханбок», являющийся неотъемлемой частью корейской культуры [1].

Дословный перевод слова «Ханбок» (한복), означает «корейская одежда». Но это название больше принято в Южной Корее, а в Северной Корее он называется «Чосонот» (조선옷), что в переводе значит «одежда Чосона». «Чосон» называлось Корейское государство в период 1392-1897 гг. История формирования «Ханбок» уходит в древние времена от 1 века до нашей эры по 7 век нашей эры, когда выделились основные его элементы костюма (рис. 1).



Рисунок 1 – Корейские актеры в национальном костюме «Ханбок»

Пережившие трагическое разделение, народы Кореи трогательно относятся к своему культурному наследию – классическому костюму. И в Сеуле – столице Южной Кореи, и в строгом аскетичном Пхеньяне – столице Северной Кореи, жители с удовольствием меняют городскую одежду на «Ханбок». Традиционные праздники и просто события в жизни принято встречать в национальной одежде. «Ханбок» классифицируется на несколько видов согласно статусу и возрасту того, кто его носит. Сегодня он одевается в специальных случаях. Есть несколько видов изделия согласно его функциям [2].

Предшественниками «Ханбок» являются шаманские костюмы северокорейских народов. Главное достоинство этой одежды не сковывающий движений покрой, что обусловлено активной хозяйственной деятельностью. На формирование основных деталей костюма влияли исторические события, которые происходили в Корее, а также немалое влияние оказали соседские взаимоотношения с иностранными государствами [3]. Не обошлось и без влияния западной культуры. В «Ханбок», элементом, демонстрирующим заимствования из западной одежды, является укороченная куртка «Чокки», которую носили в холодное время года.

Корейский национальный костюм отличается простотой и округлостью линий. Большую роль играет цветовое решение. Все детали костюма продуманы столетиями. «Ханбок» не только красив, но также очень практичен. Костюм шьется из натуральных тканей, в нем не жарко летом и не холодно зимой. Несмотря на то, что одежда закрывает все тело, даже в жару в нем комфортно. Зимний вариант шьется из тканей, хорошо сохраняющих тепло. Этот костюм очень удобен в носке, кочевой жизни, холодных погодных условиях. Покрой изделий и ткани, из которых изготавливают костюм «Ханбок», очень комфортны, корейская одежда

была удобной для работы и домашних дел. Все детали костюма продиктованы не изменчивой модой, а условиями жизни народа. Необычные пропорции, особенности линий кроя, цветовые решения и композиции национальных узоров придают костюму особую утонченность и изящество, отражают самобытность корейской культуры.

Как и у всех народов, корейский «Ханбок» являлся знаком социальных различий. Помимо качества ткани, важную роль играл цвет костюма. Так, богатые и знатные люди носили яркую, насыщенную разными цветами одежду. Для аристократии одежду делали из узорчатого шелка и высококачественного хлопка для разных сезонов, украшенную узорами. Костюм простых крестьян выполнялся из однотонной, неокрашенной, не привлекающей внимания ткани. Для этого использовали обесцвеченную пеньку или хлопок. Только в праздники они могли позволить себе более яркие краски.

Кроме того, цвет в культуре Кореи имеет символическое значение. Каждое событие в жизни отличало свой цвет. Например, до замужества женщина носила, преимущественно, красный и желтый цвета. После свадьбы цвет ее ханбока отражал положение мужа в обществе. По цветовому решению отличается не только финансовое положение человека, его место в обществе, но также особые дни в его жизни (рождение, свадьба, юбилеи и т.д.).

Праздничный «Ханбок» надевается на Лунный новый год, праздник урожая, день поминовения, большие семейные праздники. Свадебный «Ханбок» – отличается пышностью и символичностью. Он состоит из большего числа элементов, чем обычный. Жених и невеста надевают почти все детали национального костюма в определенных цветах. Костюм становится не очень удобным, но это придает празднику особую торжественность. Молодые и гости проникаются особой атмосферой национальной культуры, и праздник надолго остается в памяти. Королевский «Ханбок» это отдельный вид костюма. Визуально он отличается от всех видов, за счет более дорогих тканей и украшений. «Чогори» королевы длиннее обычного, а «Чхима» имеет два ряда золотой и серебряной вышивки. В «Ханбоке» для короля обязательны «Туругаги» с драконами – символами королевской власти [4].

Классический национальный корейский костюм «Ханбок» имеет достаточно сложную структуру изделий одежды различного ассортимента, особенности и функции которых складывались веками в соответствии с жизненным укладом, культурными традициями, природными и климатическими условиями жизни корейского народа. Костюм многослоен, адаптирован к различным жизненным ситуациям. Структурно, его можно разделить на одежду нижнего слоя (аналог современного нижнего белья), средний слой, верхнюю одежду, головные уборы, носки, обувь и традиционные аксессуары.

Нижний слой представлен штанами «Коджени», которые раньше одевались под нижние юбки в женской одежде и «Пачжи» – нижняя часть мужского костюма, которые в отличие от западного варианта, делаются намного шире, что связано с традицией сидения на полу и для использования в хозяйственной деятельности.

Средний слой, основу костюма, представляют блузы «Чогори», по крою похожие на жакет, которые носили и мужчины, и женщины. Характерными элементами этих жакетов являются округлая линия рукавов «Пэрэ» и воротник «Кит», концы которого четко пересекаются, и на него пришивается сменная тесемка «Тонджон». Главный элемент «Чогори» – «Откорым» – две длинные ленты, завязанные на груди определенным образом, по нему оценивается красота и качество костюма. Нижняя часть женского костюма представлена широкой юбкой в виде колокола «Чхима». Иногда под ней носили дополнительную юбку «Сокчихима». Слева к «Чхиме» крепится подвеска из плетеных нитей «Норигэ», украшение женского костюма, которое обычно девушке дарил отец или возлюбленный.

К верхней одежде можно отнести укороченную куртку «Чокки», для холодного времени года; более длинный жилет «Магоджа», который носили мужчины, накидывая поверх «Чокки»; традиционное длинное мужское пальто «Турумаги», надеваемое в особых случаях поверх жакета и брюк.

В качестве головных уборов использовались «Чоктури» – нарядный женский головной убор, похожий на корону; тканевая повязка «Мангон» под шляпу, чтобы шляпа не натирала лоб; «Кат» – мужская шляпа из конского волоса; соломенная конусообразная шляпа «Саткат», которую, преимущественно, носили крестьяне.

Завершают костюм белые носки «Посон» на ногах и кожаная обувь «Каджуксин» [5].

В современной Южной Корее искусство «Ханбока» превращено в отдельную отрасль моды. Несмотря на национальную ценность костюма, влияние западной моды привнесло особые изменения. В 20-21 веках «Ханбок» потерял свои громоздкие конструкции, но при этом не потерял самобытность и выразительность. Его элементы стали более удобными, а наиболее узнаваемые из них, интерпретированы в коллекциях современных дизайнеров. В 1996 году каждая первая суббота месяца в Корее была объявлена временем ношения «Ханбок». Производители ввели новые модели корейского костюма, ориентированные на молодежь. Это было встречено с большим энтузиазмом – новый виток моды вернул людей к наследию предков [6, 7]. Проведенное исследование позволило выявить ассортимент корейской национальной одежды и ее характерные особенности для разработки коллекции современной молодежной одежды в стилистике национального корейского костюма «Ханбок».

Список использованных источников:

1. Пан, Х. Д. Одежда. Корея. Краткие сведения / Х. Д. Пан. – Пхеньян, 1998. – С. 324 - 326, С.373 - 377.
2. Эксплуатационные свойства материалов для одежды и методы оценки их качества. / К. Г. Гущиной, С.А. Беляева, Е.Я. Командрикова и [др.] - М. : Легпромбытиздат, 1984. – 312с.
3. Джарылгасинова, Р. Ш. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год / Р. Ш. Джарылгасинова. – М. : СССР, 1985. – 90 - 91 с.
4. Вишнева, М. А. Ханбок в наши дни/ М. А. Вишнева // Издательский цент «Quantum» - 2020. - № 4 (43) – С. 239 – 242
5. Интернет-магазин современных ханбоков, Хван Ли Сылъ / [Электронный ресурс]. – Сеул – 2020. – Режим доступа : <https://leesle.com>
6. Алейникова, А. Б. Ханбок: особенности традиционного корейского костюма / Научно – популярный журнал «ИКСТАТИ» / под ред. А. В. Набока, Е. А. Ершова / [Электронный ресурс]. Санкт – Петербург – 2020. - Режим доступа : spb.hse.ru/ixtati/news/339372890.html.
7. Бутко Т.В., Гусева М.А., Андреева Е. Г. Композиционно-конструктивный анализ моделей одежды промышленных и дизайнерских коллекций. // Учебное пособие для бакалавров и магистров по направлению 29.03/04.05 Конструирование изделий легкой промышленности / Москва, 2018 - 92с.

© Павлова А.А., Бутко Т.В., 2020

УДК 658.512.2

МУЖСКАЯ ЭСТРАДНАЯ КАПСУЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ НА ОСНОВЕ ТВОРЧЕСТВА БОЙЗ-БЕНДА MONSTA X

Павлова А.А., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю., Третьякова С.В.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Азиатская культура давно распространила свое влияние на весь мир и покорила его. Не обошла она и Россию. Среди азиатских стран наибольший вес в фэшн-индустрии имеет сейчас Южная Корея. Изучен вопрос, как можно применить невероятно популярный уличный корейский стиль в современной моде, интегрируя культуры двух народов: Кореи и России. Этот симбиоз актуален как никогда и дело не только в интересе к к-поп субкультуре. Просто корейская молодежь умеет создавать уникальные тренды. Главный девиз этого направления в моде – «смешиваем и сочетаем». Нежное платье и грубые ботинки, спорт шик, оверсайз, лого на показ, обилие аксессуаров. На этом фоне популярные музыкальные группы имеют большое влияние на молодежь, и на то, как

она одевается, где главной задачей и является анализ концертных костюмов к-поп группы «Monsta X», изучение их влияния на молодежную моду.

Корейская музыка, иначе называемая к-поп, ворвалась в мировое музыкальное общество не так давно. Стремительное развитие интернета позволило и российской молодежи подключиться к этой музыке и полюбить ее. К-поп – это не просто исполнители песен, это мощная индустрия, влияющая на многие сферы, в том числе и на моду. «Корейский стиль» представленный в концертных костюмах к-поп групп оказывает влияние на молодежный стиль в одежде. В к-поп музыке используется смешение жанров – рок, хип-хоп, этно, рэп. Корейская популярная музыка не похожа на традиционную эстрадную песню, исполнитель должен не только петь, но танцевать, хорошо двигаться. Поэтому сценический костюм должен быть не только красивым, но и удобным, эргономичным. Арт-директор придумывает концепцию костюма, рисует и отдает эскизы стилисту, который выбирает ткани и аксессуары, а потом все передается профессионалам для изготовления одежды для певцов.

С развитием к-поп музыки появилось много музыкальных терминов - трейни, айдол, эра. Кто такой айдол? Идол, айдол, айдору (в переводе с японского языка – кумир). Молодой человек (возраст 18-25), медиа-персона, привлекательная внешность, умеющий петь и танцевать, хорошо и стильно одеваться. Следовательно, основополагающей задачей работы является анализ одежды и модных тенденций айдолов различных мужских групп: в чем они выступают, какая одежда используется, сочетание одежды, соответствие одежды «эре», т.е. музыкальному клипу и т.п. с последующим созданием новой капсульной мужской коллекции на основе творчества К-Поп группы MonstaX.

Изменения в мужской моде направлены, прежде всего, на практичное и вместе с тем стильное решение, которые характеризуются следующими положениями:

в 2020 году актуальны предметы гардероба (жакет, джемпер, свитер, водолазка), которые имеют высокий ворот и делают своих хозяев мужественными и обаятельными; большая высота ворота всегда гармонирует с обувью любого вида, которая предназначена для любых случаев жизни, и с любой верхней одеждой; высокий ворот должен быть открытым и не скрываться под шарфом или платком;

большим спросом пользуются пальто и куртки с высоким воротником, который сделан из меха и имеет большой объём;

мода 2020 года – классические кардиганы и верхняя одежда с большим воротником, а также носить различные ремешки и пояса;

вещи, составляющие ансамбль, должны подбираться в единой цветовой гамме – классических, синих и бежевых тонах, серых, а также доминирующих красных тонах; яркие цветовые тона не страшны для

мужского стиля, поскольку они гармонично уравниваются нейтральными монохромными и ахроматическими цветами в одежде;

полосатые и клетчатые вещи по-прежнему популярны, а также разнообразные необычные принты. Можно применить фотопечать или сложные орнаменты разных стилей, даже картинки в традициях поп-арта;

большой популярностью пользуются некоторые нестандартные сочетания – смешения классической одежды и спортивной обуви.

За основу разработки творческой коллекции взяты три клипа Monsta X: Alligator, Shine Forever, Fantasia и каждый из них разнообразен, но при этом они логически связаны между собой и несут в себе различные эмоции. В табл. 1 приведена классификация капсульной мужской одежды для айдолов.

Таблица 1 – Ассортимент мужской одежды для айдолов.

Группа	Описание модели	Материал, конструкция	Основной акцент
Ateez	Красная кожаная куртка длиной выше линии талии. Брюки мужские, зауженные к низу, рубашка – классического кроя.	Искусственная кожа, хлопок и полиэстер	Красный цвет
BTS	Красное пальто прямого силуэта, классического покроя с черным воротником пиджачного типа. Облегающие черные кожаные штаны. Сорочка черная.	Драп, кожа, синтетика	Красное пальто и кожаные штаны
The Boyz	Демисезонная куртка прямого силуэта с членением на линии груди, длиной ниже линии бедер. Рукава с большим расширением на локтевой линии.	Джинса, хлопок	Джинсовые элементы
BTS	Пиджак трапецевидного силуэта длиной до линии бедер. Рубашка с втачным рукавом без воротника, с V образным вырезом, джинсы с разрезами на уровне колена.	Бархат, хлопок, синтетика, джинса	Нашивки: шевроны, эмблемы
A.C.E	Дубленка, с элементами искусственного меха на воротнике, по низу изделия и на рукавах с опущенной проймой.	Искусственная кожа, искусственный мех	Яркий мех, глянцевая основа
MonstaX	Рубашка классического стиля с втачными рукавами. Джинсы прилегающие, с разрезами на уровне выше колена.	Джинса, хлопок, полиэстер	Аксессуары
	Белый облегающий свитер с воротником, полностью закрывающим горло. Кожаный рукав на левой руке, с ремнями на правой руке. Кожаные штаны.	Искусственная кожа, шерсть	Кожаный рукав, аксессуары
	Классический пиджак полуприлегающего силуэта с воротником пиджачного типа, пояс на талии, закругленные концы бортов. Зауженные брюки. Сорочка.	Полушерсть	Аксессуары
	Чогори – жакет до талии с втачными рукавами, полностью скрывающие кисть,	Хлопок, полиэстер	Чогори

	сорочка из легкой ткани без воротника, свободные штаны, образующие складки.		
ЕХО	Полуприлегающее пальто длиной ниже линии бедер, с острыми бортами внизу. Полуприлегающие джинсы, с разрезами на уровне колена, рубашка	Драп, кожа, синтетика	Рваные джинсы

На основе проведенного анализа музыкальной группы Monsta X можно расставить основные акценты для создания капсульной коллекции:

о цветовой гамме – поскольку данная коллекция основана на творчестве к-поп группы, то за основу взят официальный «цвет группы» - красный. Также для гармоничного раскрытия всей сущности группы использовались такие цвета как белый и черный;

об «изюминке» коллекции – основной идеей коллекции, стало совмещение двух культур в одно целое. За основу взята русская мужская рубаша, самого простого кроя – туникообразная, которая соединена с современным стилем в одежде корейских мужчин;

о фактуре и орнаменте – за основу орнаментов взят официальный логотип Monsta X (рис. 1а). Разработан орнамент, который включает микс: логотип группы и орнаментальные народные мотивы, которые используются для украшения мужских рубаш;

о использованных материалах – использованы различные материалы: костюмная ткань, искусственный мех, козам, хлопковая ткань и джинса.

Рубаша является основой русского национального костюма. Носили ее и как верхнюю одежду и под одеждой. Были праздничные варианты. Рубахи всегда украшали вышивкой, тесьмой. Это делалось не только для красоты, а также каждый элемент рисунка имел свои символы, который должен оберегать хозяина рубахи. Сейчас это уже не имеет такого значения, но искусство вышивки по-прежнему актуально. Шили рубахи из натуральных материалов. При кройке изделия были некоторые секреты. В подмышках делали специальные вставки-ластовицы, для удобства при движении. На рукавах добавляли треугольные клинья. Рубахи были либо без воротника или со стоячим жестким воротником. У горла была косая застежка, это дало народное название-косоворотка.

Идея интегрирования русской рубахи (рис. 1б) в сценический костюм к-поп группы и этим соединить две культуры является сегодня очень актуальной. Туникообразный покрой рубахи не ограничит активные движения при танце и будет хорошо сочетаться с другими деталями костюма, включая вышивку, которая соединит русские и корейские мотивы. Натуральные материалы помогут легко перенести тепловые перегрузки на сцене.



Рисунок 1 – а) основной цвет группы – красный; б) русская рубаха

В современном музыкальном мире произошло новое событие-к-поп. Корейская поп-музыка стала иметь огромное значение в мире музыки, и этим не ограничивается ее влияние на молодежь. Стиль одежды айдолов вошел в мировую моду. Айдолы буквально создают свою моду. Их образы очень яркие, продуманные до мелочей. На сцене они необычные, притягательные и красивые. Западные артисты, за небольшим исключением, стараясь быть сугубо индивидуальными, зачастую не очень разбираются в моде, стремясь создать свой уникальный стиль, который сложно адаптировать под какой-нибудь модный бренд. Тут и появляются южнокорейские айдолы. В каждой группе много участников, есть возможность попробовать разные образы в едином стиле. Их костюмы тщательно продуманы стилистами до самых мелких деталей. В тоже время, такие идеи можно частично перенести в повседневную моду, что очень нравится современной молодежи.

Солисты «BTS» – на сегодняшний день самой популярной поп-группы в мире – появляются на красных дорожках в Prada, Celine, Berluti, Givenchy, Bottega Veneta. Влияние к-поп исполнителей простирается не только на современную музыку, но и на модную индустрию. В век интернета очень сложно быть в стороне от модных музыкальных течений. Русская молодежь тоже не осталась в стороне. Грамотно сделанная музыка, красивые певцы, шикарные костюмы – все это к-поп. Наши молодые любители современной музыки полюбили корейских ребят и тоже подхватили «корейский стиль» в одежде.

«Monsta X» – к-поп группа со своей индивидуальностью, харизмой, что не позволяет ей затеряться в условиях жесткой конкуренции. У них свой особенный стиль, который привлекает к ним молодежь по всему миру. У этой группы динамичная музыка, отличная хореография, красивые сценические костюмы.

На основе проанализированного материала об айдолах и основных аспектах их жизни разработана современная капсульная коллекция для мужчин молодого возраста от 18-25 лет на основе творчества MonstaX с акцентом на три эры группы: Alligator, FantasiaX, Shine Forever, где в «капсулу» входит и мужская русская рубаха. Особенность коллекции это: соединение русской культуры с корейским стилем айдолов, где главным предметом одежды тоже является мужская рубаха; цветовая гамма – в коллекции использован официальный цвет группы – красный (рис. 1а);

использование различных видов материалов – кожа, бархат, мех, с добавлением различных аксессуаров.

Список использованных источников:

1. https://djuls.com/2020/07/19/корейские_трейни_путь_к_успеху/ (Дата обращения: 27.09.2020)
2. Алибекова М.И., Белгородский В.С., Андреева Е.Г. Архитектоника формы в композиции костюма: монография. - М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. - 221 с.
3. Егорова Я. Е., Алибекова М.И., Третьякова С. В. Плоский крой: от истоков к современности//Сборник Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2018». РГУ им. А.Н. Косыгина, 2018. С. 21-24.
4. https://djuls.com/2020/02/22/что_такое_кроп/ (Дата обращения: 29.09.2020)
5. <http://www.showasia.ru/> (Дата обращения: 17.10.2020)
6. Ашижева Н.З., Колташова Л.Ю. Красное и чёрное в современном нарядном ансамбле// Сборник материалов «Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности». 2018. С. 145-147.

© Павлова А.А., Алибекова М.И.,
Колташова Л.Ю., Третьякова С.В., 2020

УДК 7.05

**ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОМФОРТНОЙ СРЕДЫ
МОЛОДЕЖНОГО ПРОСТРАНСТВА**

Панфилова Н.Э.

Удмуртский государственный университет, Ижевск

В современном мире молодежное общество невозможно представить без досуговых центров, спортивных комплексов, мест развлечений, ребята помимо образовательной деятельности заинтересованы в развитии других своих способностей и идей. Именно поэтому каждый город беспокоится о наличии молодежных пространств, такая среда является универсальной территорией для развития культурного потенциала школьников и студентов.

Актуальный досуг подростков предполагает наличие специально спроектированной комфортной среды, где человек имеет возможность заняться своими увлечениями, обучиться по дополнительным предметам, поработать за ноутбуком, пообщаться со сверстниками. Для создания такого многообразного и универсального пространства необходимо следовать факторам, которые способствуют улучшению этой среды, делая ее уникальной и функциональной.

Культурные факторы. Одна из главных целей при проектировании молодежного пространства для дизайнера это создание максимально

благоприятной для людей среды. В данном случае в приоритете находятся молодые люди от 16 до 24 лет, это основная масса посетителей. Организация игровой зоны (настольные игры), помещение для занятий за ноутбуком, помещение для проведения мастер-классов, семинаров, лекций, коворкинг. Такие возможности одного пространства дают толчок развитию подростка в разных направлениях.

Социальные факторы. Как и все люди, подросток имеет право на удовлетворение своих потребностей. Постоянная активность, желание быть всегда в движении, стараться придерживаться своему ритму жизни – это потребность физическая. Биологическая потребность будет реализована в молодежном пространстве в виде, зоны, где можно попить чай, согреться и перекусить. Само пространство может быть оформлено ярко и стильно, это будет стимулировать положительные эмоции у подростка, радость и комфорт, а наполнение программы на данной площадке способствовать саморазвитию и самоутверждению личности, что также является неотъемлемой частью его индивидуального роста [3, с. 81].

Экономические факторы. Зачастую для реализации крупных молодежных проектов необходимо их продвижение с помощью грантов [4]. Работая с государством, необходимо учесть все возможности и границы для реализации тех или иных идей. Чтобы создать действительно креативное и современное пространство руководители проекта могут быть озадачены поиском партнеров, которые бы помогли реализации интерьеров, графики и других аспектов. Также спонсоры являются важным звеном в работа над любым дизайн проектом.

Молодежное пространство представляет собой мобильную и универсальную площадку, где планируются яркие, запоминающиеся и массовые мероприятия, для этого встает вопрос о волонтерах, которые смогут закрыть многие задачи и помочь в распространении информации о молодежном пространстве и работе на его территории.

Региональные факторы. Проектируя дизайн объект на территории, принадлежащей государству территории, необходимо учесть аспекты, на которые больше всего в этом году правительство обращает свое внимание и выделяет ресурсы. Например, 2020 год в Удмуртской республике – это юбилейный год, со дня ее создания прошло ровно 100 лет. Это означает, что новые пространства должны привлекать туристов города и его жителей к культурному наследию и истории места, где они обитают. Это может быть представлено в виде спортивного мероприятия, в виде национальных мастер-классов, выставок, массовых собраний и концертов.

Также региональный фактор проявляется во взаимодействии проектируемого пространства с природным ландшафтом территории. Молодежное пространство, расположенное в парке культуры и отдыха должно вписываться в единую концепцию территории, если же место

расположения – это сквер университета, то также следует спроектировать среду, поддерживающую общую стилистику и фирменный стиль вуза.

В графическом оформлении тоже может прослеживаться региональный фактор, например, удмуртская звезда может стать одним из образов, отраженных на постерах, плакатах, стенах молодежного пространства [2].

Сезонные факторы. При проектировании молодежного пространства большое внимание к себе требует подбор материалов для его создания. В летний период отлично будет смотреться применение деревянных конструкций с влагостойкой обработкой от дождя, но в зимний период необходимо подобрать уже другой, более устойчивый к погодным условиям материал. Также сезонные условия обуславливают посещаемость молодежного пространства [1]. Например, в осенний период, на территорию проектируемого объекта будут приходить больше студентов, школьников, так как они еще начинают обучение, не имеют большой нагрузки по предметам и могут свободно провести свой досуг.

В оформлении сезонный фактор может отражаться в графике, украшении интерьера согласно праздникам, важным датам. Например, ко Дню Рождения Пушкина, молодежное пространство может стать похожим на библиотеку или роскошный зал для бала.

При условиях определённого времени года перед дизайнером стоят разные задачи, этот фактор будет оказывать большое влияние на процесс проектирования и жизнь на площадке после открытия. Это связано с состоянием атмосферы на земле, если подразумевается уличная площадка, наличием влаги (для планирования ухода за растительными зонами на территории пространства). Также такие явления, как дождь, снег, необходимо учитывать дизайнеру при проектировании уличной комфортной среды (подразумевание крыш, козырьков).

Все приведенные выше факторы оказывают огромное влияние на проектирование молодежного пространства, дизайнеру необходимо изучить культурные, социальные, экономические, региональные, сезонные аспекты и провести исследования, чтобы прийти к достойному результату и реализации проекта.

Таким образом, на основе выявленных факторов влияния можно обозначить ведущие тренды при создании комфортной среды молодежного пространства (табл. 1).

Таблица 1 – Формирование трендов в работе над дизайн-проектом комфортной среды молодежного пространства

Тренд	Описание
Зонирование пространства	Доступность площадки проявляется в ее многообразии: коворкинг, рабочее место за ноутбуком, зона чая и кофе, территория для проведения мастер-классов и лекций, выставочное место
Внимание к моде и актуальным новостям при оформлении пространства	Посещение стильного и приятного глазу пространства развивает у подростка положительные эмоции и желание поделиться своими чувствами со сверстниками
Поиск спонсоров и средств бюджетирования	Грамотное распределение бюджета поможет создать уютное, стильное, привлекательное и функциональное пространство
Государственная поддержка	Взаимовыгодное сотрудничество для организации мероприятий, актуальных для определенной территории
Традиционные и народные веяния	Несмотря на современность пространства, использование традиционной орнаментики и обращение к истокам может сыграть положительную роль в формировании главной графики площадки, в ее современной интерпретации
Подбор материалов с учетом сезонности	Одна и та же площадка молодежного пространства может быть открыта и летом, и зимой, необходимо лишь подготовить ее к погодным условиям

В качестве примера молодежного пространства можно привести реализованную концепцию «Дома научной коллаборации» (рис. 1), а также «Точка кипения» (рис. 2), расположенные на базе Удмуртского Государственного университета в городе Ижевск. Данные объекты были спроектированы с учетом потребностей современной молодежи в саморазвитии, интересу к передовым технологиям, дизайну, они решают такие задачи, как дополнительное образование студентов и школьников и организацию их культурного досуга в целом.



Рисунок 1 – Дизайн проект аудитории и коворкинга «Дома научной коллаборации УдГУ». Дизайнеры: Дубовцева Е.В., Панфилова Н.Э.



Рисунок 2 – Дизайн проект аудиторий и зала для лекций и конференций «Точки кипения» на базе УдГУ. Дизайнеры: Ившина С.Н., Рысаева Л.С., Панфилова Н.Э.

Проводя исследования, анализируя существующую ситуацию с молодежными пространствами в городе, дизайнер способен спроектировать объект, который будет удовлетворять потребности

большинства аудитории, привлекать внимание посетителей комфортом, следованиям современному веянию, функциональностью и разнообразием.

Список использованных источников:

1. Ившин К.С., Дубовцева Е.В. Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: материалы XII международной научно-практической конференции вузов России. Санкт-Петербург, 2020. С. 319-325;

2. Ившин К.С., Дубовцева Е.В. Концептуализация национальных дизайн-продуктов. Дизайн. Материалы. Технология. 2018. № 2 (50). С. 105-108;

3. Молодежь в городе: культуры, сцены и солидарности: коллект. моногр. / сост. и науч. ред. Е. Л. Омельченко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 502с.;

4. Официальный сайт Федерального агентства по делам молодёжи «Росмолодежь» [Электронный ресурс].

© Панфилова Н.Э., 2020

УДК 378.1

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

Пахомова А.В.

*Нижегородский государственный
педагогический университет имени Козьмы Минина, Нижний Новгород*

История первых российских дизайнеров начинается с конца XIX века, но официально дизайнеры с соответствующим по их специальности полноценным образованием появились в XX веке. На сегодняшний день, в век высоких технологий, дизайн-образование в России имеет тенденции к развитию.

Российские вузы стремятся наладить связь с вузами мирового значения, при помощи которых можно было бы реализовывать совместные

проекты со студентами из разных стран, где те, смогли бы обмениваться профессиональными, культурными идеями и мыслями.

Первой тенденцией, которая появилась не так давно, можно считать контакт между российским дизайнерским образованием и иностранными университетами. Но некоторые вузы давно развили деловые отношения с иностранными вузами – это называется международным сотрудничеством университетов. В свою очередь, это является процессом подготовки профессиональных кадров, способных эффективно работать в новых условиях. Таким образом, появилась потребность в универсальной образовательной программе международных отношений между вузами. Именно это способствовало активной поддержке:

студентов: набор иностранцев в университет, организация и реализация обменной программы, и поддержка индивидуальной студенческой мобильности;

преподавателей, которые участвуют в программе обмена: их стажировки в зарубежные вузы, создание совместных образовательных программ, организация летних школ и дополнительных курсов.

Помимо этого, в каждом университете, участвующем в программе международных отношений, должны решаться вопросы сертификации, то есть выдачи двойных дипломов, международное признание документов об образовании и аспекты международного сотрудничества, касающиеся обмена студентами или преподавателями, для администрации – управление трудовыми ресурсами и процедура оформления в консульстве, в информационной службе и др.

В настоящее время Россия увеличивает свою роль в процессе интернационализации образования, которая отвечает за расширение национальной практики в образовательном процессе вузов всех стран и за процесс международной интеграции в целом. В связи с чем потребовалось такое активное включение российского дизайн-образования в процессе международной академической мобильности? Данные процессы вызваны следующим:

повышение своего престижа за рубежом и в собственной стране, его постоянная поддержка;

достижение официальной аккредитации университетов в Европе и мире;

желание вырасти среди других региональных университетов и быть наравне с зарубежными;

поиск финансовой поддержки за счет программы обмена и привлечения иностранцев в Российский вуз.

К примеру, в России и США существует схожая тенденция – расширение международного сотрудничества с Китаем. Китайский рынок образования признают на сегодня перспективным для международного

взаимодействия на фоне мощного экономического, политического и культурно-образовательного подъема КНР.

Таким образом, эффективная международная стратегия сможет вывести вузы с образовательными программами дизайн-сферы на повышение его престижа в международной среде. Это позволит студентам быть в курсе последних событий в дизайне, развивать национальные взаимоотношения, которые помогут обмену профессионального опыта между студентами из разных стран, иметь первоклассную программу обучения, способствующую подготовке высококвалифицированных специалистов – будущих дизайнеров.

Вторая тенденция появилась не так давно, но в последнее время имеет большой спрос – «проект-стажировка-работа» – когда со стороны российского вуза и компании, которые, в первую очередь, имеют между собой деловые связи, происходит поддержка студентов в их творческих начинаниях. Хорошим примером может служить «АвтоВАЗ», дизайнерское подразделение которого каждый год реализовывает проекты с университетами. Стоит отметить, что сейчас появляется большое количество выставок и конференций по дизайну, которые могут и объединяться в целые площадки для всеобщего обсуждения и демонстрации дизайн-проектов. Помимо этого, разработка концептуальных проектов обеспечивает студенту ориентировку не только на рынок, но и на создание образа будущего, чего требуют компании от выпускников-дизайнеров. Это также хорошо сказывается на стремлении студентов-дизайнеров, которые только погружаются в эту сферу и получают большой объем новой информации, которая позволяет заглянуть в будущее дизайн-сферы в целом.

Данная тенденция хорошо работает на рынок труда, на который в будущем будут выходить как специалисты своего дела выпускники-дизайнеры. Каким образом реализуется данная программа «проект-стажировка-работа»?

«Проект» – этап создания дизайн-проекта студентом под руководством преподавателя. Данный этап подразумевает собой то, что студенты-дизайнеры активно занимаются разработкой проектов на протяжении всего семестра, и в конце – во время сессии – предоставляют его на оценку преподавателю. Однако, после сессии следует студенческая практика, на которой все студенты полученные умения и навыки реализовывают в практическом плане – в дизайнерской компании. Но традиционные практики заменяются на стажировки, это действует в том университете, который заключил с компанией контракт на сотрудничество. То есть помимо того, что студент разрабатывает дизайн-проект под руководством преподавателя, он может воспользоваться помощью специалиста, который в будущем также сможет курировать этот проект на

выставки или, возможно, поддержать с его реализацией – что следует переход в следующий этап «стажировка».

При предоставлении разработанного дизайн-проекта студента берут на стажировку во время периода учебной практики. В ходе этого времени студент либо продолжает доводить проект «до ума», либо разрабатывает новый проект под руководством только специалиста компании, который в дальнейшем будет реализовываться как объект. После успешного прохождения стажировки компания принимает решение по приему на работу практиканта-дизайнера – «работа». Предприятие может и отказать в работе, но это касается первых-вторых курсов, которые имеют недостаточно опыта, умений и навыков. Но в другом случае – принятие на работу студента последних курсов считается для фирмы приятным бонусом, поскольку в ходе стажировки она предоставляет практиканту новую информацию, необходимую для эффективной работы над последующими проектами, также дает практический опыт во взаимоотношениях между исполнителем и заказчиком, вкладывает в студента полезные умения и навыки для успешной конкуренции на рынке труда.

Данная тенденция набирает обороты за счет своей эффективной программы реализации и успешной поддержки студентов не только внутри университета, но и вне его – в дизайнерской компании. Также это способствует совместной научной деятельности, взаимодействию с центрами трудоустройства выпускников, организации презентаций своей компании в образовательных учреждениях.

Список использованных источников:

1. Михайлов, Е. Дизайн без границ. В чем проблемы дизайн-образования в России? Отвечают дизайнеры / Е. Михайлов // АфишаDaily [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2018. – 25 июн. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/brain/9278-v-chem-problemy-dizayn-obrazovaniya-v-rossii-otvechayut-dizaynery/>

2. Молькова, Е.Ю. Современные технологии в проектно-художественной деятельности при подготовке студентов-дизайнеров / Е.Ю. Молькова, И.С. Абоимова // VII Всероссийский фестиваль науки: сб. докладов: в 2 т. Н. Новгород: ННГАСУ, 2017. – С. 37–41.

3. Сагинова, О.В. Интернационализация высшего образования как фактор конкурентоспособности / О.В. Сагинова // Вестник Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова: сб. докладов: в 6 т. М.: РЭА им. Г.В. Плеханова, 2019. – С. 15–25.

© Пахомова А.В., 2020

УДК 620.28

ПЕРЕРАБОТКА И ВТОРИЧНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Петрухина С.А., Куртова К.Г.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Тема переработки текстиля очень актуальна во время экологических загрязнений, так как текстильные отходы вредят окружающей среде. Проекты по переработке текстиля крайне прибыльный, поэтому многие страны используют данные технологии, и они доступны каждому гражданину.

Переработка текстиля – вторичное использование одежды и тканых материалов из различных волокон в качестве вторичного сырья или для восстановления готовых материалов. Если же переработка макулатуры и металлургии распространены уже во всём мире, то переработка текстильных изделий далеко не везде. В России на данный момент существует не так много вариантов по сдаче одежды и тканей, вышедших из использования. Например, невостребованную одежду, ткани и изделия из кожи и меха могут принять в некоторых крупных сетях магазинов, таких как: «Н&М», «Monki», «ИКЕА». Одежду, сохранившую надлежащий вид, отдают нуждающимся семьям, а непригодную для носки отправляют на вторичную переработку. Но даже эти пункты приёма в России есть только в крупных городах, и, к сожалению, даже в Москве и Санкт-Петербурге таких точек немного. В силу этих обстоятельств возникает вопрос, как решить эту проблему, и как действовать людям, заинтересованным в этой теме.

Практически вся масса текстильных отходов состоит из смеси лоскутов и волокон, поэтому после доставки таких материалов главной задачей является корректная сортировка. На этапе сортировки выделено несколько групп: натуральные ткани, синтетические ткани, смешанное сырьё. Процесс утилизации натуральных и синтетических тканей сильно различаются.

Переработка натуральных тканей состоит из следующих этапов. Собранный текстиль, больше не пригодный для использования, вручную сортируется по цвету и по типу волокон. Материал одного цвета больше не подвергается окрашиванию, в дальнейшем это позволяет не использовать загрязняющих веществ, наносящих вред окружающей среде.

Далее удаляется вся пластиковая фурнитура и любые другие аксессуары, препятствующие дальнейшей утилизации.

Отобранный материал проходит этапы очистки, стирки и дезинфекции. Стирка проходит в особых стиральных автоматизированных

машинах промышленного масштаба. После этого все ткани обрабатываются растворителями или органическими щелочами. Если же есть загрязнения, которые не получилось вывести, используются сильнодействующие химические средства. Именно они удаляют старые пятна, в том числе от красок и масел.

С помощью чесального станка отрезки ткани мелко шинкуются до однородной массы, которая на транспортной ленте попадает в следующий бункер. Далее следует один из сложнейших этапов – замасливание. Замасливание – процесс применения химических препаратов, благоприятно воздействующих на переработку текстильных волокон. Чаще всего используются органические кислоты и жирные спирты. Эти химические вещества облегчают разволокнение и дальнейшее скручивание первичных волокон. Также важной функцией является создание прочной и эластичной плёнки по всей поверхности будущей нити.

Для получения отдельных волокон применяются щипательные устройства. Данный процесс происходит за счёт работы крутящегося барабана с колками.

На автоматизированном конвейере полученное сырьё тщательно промывается и сушится с помощью вентилятора. Далее сырьё с чесального аппарата заново скручивается в нити и с помощью оборудования формируется в ткань или пряжу. В зависимости от конечной продукции, в пряжу добавляются другие волокна, способствующие более высокой прочности.

Утилизация синтетических тканей выглядит следующим образом. Вещи в составе которых присутствуют искусственные нити, перемалывают до получения трухи. Из полученной однородной массы, под воздействием давления и высокой температуры, вытягивают совершенно новые волокна.

В дальнейшем синтетические волокна применяются в производстве новой продукции.

Совсем непригодные остатки тканей сжигаются, чтобы сократить объём захоронений на мусорной свалке.

После переработки получается восстановленное текстильное сырьё, которое в дальнейшем используется для производства такой продукции как наполнители для одеял, подушек, матрацев, игрушек; ватин и войлок, которые применяются в строительстве для шумоизоляции; текстиль для проведения уборок; настилочный материал для растений; стельки для обуви; одежда и спецодежда; аксессуары и вспомогательные элементы; компоненты тёплого линолеума и рубероида; упаковочный текстиль для хрупких и бьющихся предметов.

В настоящее время в крупных городах России существуют благотворительные фонды и пункты приёма ненужной одежды. После сбора все вещи попадают на специализированные заводы в Москве, Санкт-Петербурге и других городах. Многие пункты приёма и заводы по

переработке работают в тестовом режиме, ведь для России это совсем новый, набирающий обороты бизнес.

Данная отрасль деятельности относительно свободна, но при этом имеет много плюсов, например, экологичность, небольшая конкуренция, бесплатное или крайне дешёвое сырьё.

Таким образом, появление такой новой отрасли как переработка текстиля сохраняет экологию и ресурсы, создаёт новые рабочие места, что очень актуально. Процесс утилизации остатков ткани в виде лоскутных обрезков или невостробованной одежды создаёт сырьё для производства новой продукции, а также помогает нуждающимся людям в рамках гуманитарных акций. В нашей стране появляется всё больше и больше, предприятий по утилизации, а также пунктов приёма текстильных изделий не только в крупных городах, но и в более отдалённых, что в скором времени позволит большей части населения участвовать в программах по переработке и вторичному использованию текстильных изделий.

На основании вышеизложенного можно сказать, что переработка и вторичное использование текстильных изделий крайне важная отрасль промышленности, так как текстиль – одно из самых используемых направлений массового потребления. Переработка и вторичное использование текстильной продукции позволяет в разы уменьшить количество отходов и вредных веществ, получаемых во время сжигания и выбрасывания в окружающую среду.

Список использованных источников:

1. Переработка и утилизация старой одежды и текстиля. // Recycle.net
<https://recycle.net/>

2. Переработка тканей и утилизация тканей в России. // Musorish.ru
<https://musorish.ru/>

3. Переработка одежды и вещей из ткани. // Promusor.info
<https://promusor.info/>

© Петрухина С.А., Куртова К.Г., 2020

УДК 685.346

ОБЗОР ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОИЗВОДСТВЕ СПОРТИВНОЙ ОБУВИ ДЛЯ СКОРОСТНОГО БЕГА

Печенина А.В., Лапина Т.С., Белова Л.А.

Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина, Новосибирск

Сегодня рынок спортивных изделий является одной из самых перспективных ниш товаров легкой промышленности. Спортивная обувь теперь имеет место не только на тренировках и соревнованиях, но и в гардеробе большинства людей. Как следствие, с каждым годом дизайну спортивной обуви уделяется все больше внимания. Так, кроссовки стали

неотъемлемой частью коллекций, как брендов масс-маркета, так и люкс. Дизайн спортивной обуви с каждым годом претерпевает изменения. Элементы спортивной обуви комбинируются с классическими конструкциями, в моделях используются материалы, которые ранее не были характерны для спортивных моделей.

Наравне с этим важно помнить, что современная спортивная обувь отличается достаточной специализацией, требующей изучения узкоспециализированных особенностей конкретных видов спорта, характерных движений спортсменов, интенсивности тренировок и требований самих спортсменов.

Во многих видах спорта, и в особенности, таких как легкая атлетика, спортивная ходьба, большой теннис, футбол и регби нижние конечности спортсмена подвергаются колоссальным нагрузкам. Очевидно, что правильная конструкция обуви для каждого из подобных видов спорта имеет первостепенное значение для защиты от травм и улучшения спортивных результатов. При проектировании спортивной обуви следует учитывать не только различную работу, выполняемую передним и задним отделами стопы, но и нагрузки, характерные для каждого конкретного вида спорта. Так, например, стопа спринтера может испытывать нагрузки, в два-три раза превосходящие нагрузки при ходьбе, в то время как стопа футболиста – до восьми раз. Данные особенности учитываются современными производителями при проектировании спортивных изделий. Благодаря инновационным материалам и высокотехнологичным конструкциям современная спортивная обувь не только защищает стопу спортсмена, но и позволяет повысить эффективность его результатов.

Биомеханика бега так же, как и биомеханика ходьбы делится на несколько фаз: опора, торможение (амортизация), перенос веса и отталкивание. Задачи, выполняемые стопой в каждую из фаз цикла различны, так в амортизационную фазу задача стопы – поглощение удара. Фаза переноса способствует перераспределению энергии, для выполнения последующей фазы отталкивания [1].

Спортсмены, занимающиеся бегом на короткие дистанции (до 30 км) выдвигают ряд требований, которым должна соответствовать спортивная обувь (кроссовки). Наиболее значимые среди них это: вес не более 500 г в сумме; высота приподнятости пяточной части до 4 мм [2]; хорошее сцепление, высота и геометрия протектора; плотная и жесткая фиксация пятки; фиксация стопы до начала зоны плюснефаланговых суставов; удобная шнуровка; высокая паропроницаемость материалов верха [3].

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать вывод: при создании конструкций спортивной обуви для скоростного бега приоритетным будет являться повышение скорости и сцепления с трассой, что может быть достигнуто за счет применения инновационных материалов как при изготовлении верха, так и низа кроссовок.

Сейчас производители спортивной обуви всего мира постоянно ведут разработку новых улучшающих технологий. Для проведения анализа рассмотрены пять моделей кроссовок для скоростного бега [4-8], которые были отмечены потребителями, как наиболее подходящие для данного вида спорта (табл. 1). Анализ данных показал, что лучшим материалом для деталей верха стоит отметить ткань Vapor Weave с высокими показателями водонепроницаемости, воздухопроницаемости и прочности. Конструкция, выполненная в данном материале, достаточно свободно облегает переднюю часть стопы, при этом плотно фиксирует стопу в пяточной части.

Таблица 1 – Сравнительный анализ кроссовок для скоростного бега

Модель	Производитель	Особенности материалов верха	Особенности деталей низа	Средний вес, г
Floatride run fast PRO	Reebok	легкие воздухопроницаемые материалы	полноразмерный слой из пены PEBA (PolyEtherBlockAmides) под слоем EVA	111
ZoomX VaporFly NEXT%	Nike	тонкий прочный воздухопроницаемый материала Vapor Weave	подошва из пены ZoomX; супинатор из углеволокна во всю длину стопы	184
Tartheredge	ASICS	воздухопроницаемая, гибкая, разнонаправленная сетка, усиленная в местах наибольшей нагрузки.	межподошва из пены FlyteFoam Propel; наличие гелиевого сегмента под пяткой для поглощения ударной нагрузки; подошва по технологии Duosole	190
Adizero Adios 5	Adidas	однослойная сетка Celermesh, которая плотно облегает и фиксирует стопу без излишнего давления	износостойкая фирменная резина Adiwear на пятке подошвы и Continental в передней части	224
Fastwitch 9	Saucony	облегчённая сетка с высоким показателем воздухопроницаемости	средний слой подошвы из вспененного этиленвинилацетата SSL Eva (Saucony SuperLite EVA); наличие особого рисунка протектора, который обеспечивает устойчивость на поворотах в 180°	190

Детали низа обуви включают в себя передовые разработки сразу нескольких производителей. Комбинация супинатора из углеволокна во всю длину стопы, и полноразмерного слоя из пены PEBA, которые используются в Fast Pro от Reebok помогут улучшить результаты

спортсмена. Для поглощения ударной нагрузки под пяткой необходим гелиевый сегмент, который используется в модели Tartheredge.

В качестве подметки обуви рекомендуется использовать протектор с особым рисунком, разработанным для модели Fastwitch 9, который позволяет сохранить скорость и устойчивость даже на поворотах в 180 градусов, из износостойкой фирменной резины Continental в передней части и Adiwear на пятке подошвы. Такое сочетание гарантирует хорошее сцепление с трассой и продлит срок службы кроссовок.

Применение вышеперечисленных инновационных технологий в производстве спортивной обуви в одной модели, в теории, позволит сделать максимально комфортные, легкие, отзывчивые и практичные кроссовки для скоростного бега, которые помогут достичь улучшения результатов и приведут российских спортсменов к новым победам!

Список использованных источников:

1. Т.В. Жуковская, Л.Л. Никитина. Инновационные материалы и технологии в проектировании современной обуви для бега [Электронный ресурс]/ Т.В. Жуковская, Л.Л. Никитина. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-materialy-i-tehnologii-v-proektirovanii-sovremennoy-obuvi-dlya-bega> (Дата обращения 18.10.20).

2. Платонов Д. Обзор исследования тенденций использования кроссовок для Трейлраннинга по дропу (перепаду) подошвы. [Электронный ресурс] / Платонов Д. – Режим доступа <https://mountain-race.ru/news/obzor-krossovok-2019-g-v-razreze-pokazatela-perepad-a-dropa/> (Дата обращения 18.10.20).

3. Ивакин А. Как выбрать кроссовки для бега. Обзор основных характеристик [Электронный ресурс] / Ивакин А. – Режим доступа https://sport-marafon.ru/article/beg/kak-vybrat-krossovki-dlya-bega-obzor-osnovnykh-kharakteristik/#03?utm_source=mountain-race&utm_content=textlink (Дата обращения 18.10.20).

4. Reebok: Официальный сайт.- Бостон.- Обновляется в течение суток. – Режим доступа: <https://www.reebok.ru/> (дата обращения: 19.10.2020).

5. Nike: Официальный сайт.- Бивертон.- Обновляется в течение суток. – Режим доступа: <https://www.nike.com/ru/> (дата обращения: 19.10.2020).

6. ASICS: Официальный сайт.- Нидерланды.- Обновляется в течение суток. – Режим доступа: <https://www.asics.com/ru/ru-ru> (дата обращения: 19.10.2020).

7. Adidas: Официальный сайт.- Херцагенаурах.- Обновляется в течение суток. – Режим доступа: <https://www.adidas.ru/> (дата обращения: 19.10.2020).

8. SAUCONY: Официальный сайт.- Америка, Пенсильвания.- Обновляется в течение суток. – Режим доступа: <https://saucony.ru/> (дата обращения: 19.10.2020).

© Печенина А.В., Лапина Т.С., Белова Л.А., 2020

УДК 7.05

СКАНДИНАВСКАЯ МОДА И СТИЛЬ КАК ПРИМЕР ОСОЗНАННОСТИ И ЭТИЧНОСТИ ПОТРЕБЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Печкунова И.А.

Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина, Новосибирск

Сегодня мы живем в мире потребления и, с каждым днем у людей повышается желание потреблять все больше и больше. Мы потребляем новые технологии сразу, как они только появились, новые тренды, как только о них заговорили и показали. Не думая, скупаем все новое и навязанное нам средствами массовой информации, выкидываем «старое», которое еще вчера было «новое», но сегодня стало не в тренде. Тем самым мы создаем на своей планете груды мусора. Особо это касается одежды, именно на эту тему и хотелось бы обратить внимание.

Сегодня СМИ, интернет, телевидение воспитывает в потребителях манию к безостановочному потреблению моды. Сотни стилистов в своих аккаунтах в социальной сети «Instagram» ежедневно рассказывают и показывают – как модно одеваться сегодня и что уже не в тренде. Хочешь быть «на стиле» и соответствовать сегодняшнему дню – выкинь старое и купи новое! Учат покупать новую одежду согласно новым модным тенденциям, а старую – на свалку – даже если ее купили недавно и одевали не больше 1-2 раз, но она сегодня уже не в моде.

Различные телевизионные шоу о моде и личном стиле учат обычных потребителей выглядеть модно – для этого нужно выбросить старую одежду и купить новую – отвечающую сегодняшним тенденциям моды!

К тому же, в современной индустрии моды большинство брендов нацелено на получение прибыли: они производят одежду низкого качества, которая быстро приходит в негодность, вынуждая тем самым потребителей снова и снова возвращаться в магазины. Дизайн одежды этих брендов полностью основывается на трендах, которые теряют актуальность в конце каждого сезона, и покупатель опять вынужден вернуться в магазин, чтобы обновить вышедший из моды гардероб.

Но все ли лидирующие в мире моды страны придерживаются такого принципа или есть те, жители которых с рождения воспитывают в детях осознанное и этичное потребление, у кого это перешло на уровень

национальных традиций, и является неотъемлемой частью образа жизни, с которых можно и нужно брать пример.

Лидерами мирового осознанного потребления являются скандинавские страны. Современные жители северных европейских стран буквально помешаны на этичной моде, осознанном потреблении, вторичной переработке и экологичности товаров.

Тренд на осознанное потребление и устойчивую моду растет с каждым годом. В Копенгагене, столице Дании, одной из самых экологичных стран мира, ежегодно с 2009 года проходит самый масштабный саммит Copenhagen Fashion Summit – одно из крупнейших профессиональных мероприятий в мире моды, направленное на решение проблемы экологии в индустрии.

В скандинавских странах ответственный подход к моде становится базисом развития практически любой марки одежды. В общем случае, устойчивая мода подразумевает ответственное отношение к планете, природе и к людям. Один из популярных принципов, на который опирается устойчивая мода, это: приступая к работе, дизайнер задумывается обо всех этапах жизненного цикла вещи (как она появляется, как используется и где заканчивает свою жизнь). Предполагается, что система должна быть устойчивой, в том смысле, что при производстве и потреблении вещей экосистеме планеты не наносится вред. Ответственный подход дизайнера к моде – основной принцип устойчивой моды, поэтому понятие «ответственной моды» точно отражает его смысл [2].

Правилом «чем меньше, чем проще – тем лучше» руководствуется большая часть жителей скандинавских стран, эта установка закладывается еще в детстве и является неотъемлемой частью их менталитета. Лаконичные, простые силуэты в сочетании с монохромными природными оттенками – создают тот самый узнаваемый скандинавский стиль.

Скандинавская мода – мода для любого возраста. Одну и ту же модель, например, куртки можно увидеть у всех: от малышек до пожилых людей. Локальность брендов не менее важная составляющая – скандинавы предпочитают местные марки, для них важно, чтобы их одежда была произведена в их стране.

Подход скандинавских дизайнеров к одежде отличается: они не предлагают непригодных для повседневной носки вещей, на которые можно только смотреть и восхищаться; они производят вещи, доступные по цене и хорошего качества. Одежда скандинавских дизайнеров предназначена для женщин различных полнотных групп, возраста и профессий. Коллекции большинства брендов строятся на принципе минимализма, на базовых вещах и цветах, которые постоянно присутствуют в трендовой палитре сезонов – это говорит о постоянстве в стиле [4].

Для примера, рассмотрим коллекции финско-французского дизайнера Anna Ruohonen (Анна Руохонен), которая работает исключительно по принципу устойчивой моды. Девиз ее дизайна: «Красота простоты» (Beauty Of Simplicity) – создавать красоту для повседневной жизни с экологической ответственностью. Бренд сконцентрирован на качестве изделий и уменьшении количества: изделия производятся в небольшом количестве, без ненужных складских запасов и излишков, простые конструкции изделий, выполненных из высококачественных материалов.

Дизайн изделий сочетает в себе смешение классического и современного направления трендов, нордический классический минимализм и французскую элегантность. Сама дизайнер так говорит о своих изделиях: «Сезонные тренды не являются моей движущей силой. Моя одежда не выходит из моды. Мой стиль-результат индивидуального процесса проектирования». Её одежда подходит для женщин любого возраста и телосложения. Миссия бренда «Anna Ruohonen» заключается в разработке устойчивой роскошной моды, создавать вечные конструкции и приносить красоту в обычной жизни [3].

Несколько фотографий моделей одежды, повторяющихся в коллекциях дизайнера с 2013 по 2020 год, представлены на рис. 1.



Рисунок 1 – Модели из коллекций 2020, 2019, 2017, 2013 гг. бренда «Anna Ruohonen» [3]

Основные черты устойчивой моды скандинавских дизайнеров: минимализм, монохромность, практичность, использование натуральных тканей, комфорт и многослойность, натуральные цвета, классические принты [4].

В России всего несколько дизайнеров пропагандируют ответственный подход к моде. В нашей стране понятие осознанной и этичной моды все еще на этапе зарождения, несмотря на появление некоторых марок одежды, предполагающих бережное отношение к окружающей среде. В мире гиперпотребления с бесконечными акциями, массовыми распродажами, все уловки направлены на то, чтобы продать как можно больше товаров. Но все зависит от самого общества – не стоит поддаваться искушениям мимолетных трендов. В современном мире и интеллектуально развитом обществе необходимо делать выбор в пользу

осознанного потребления, устойчивой моды, этичных брендов и приобретать долговечный продукт.

Список использованных источников:

1. Печкунова, И.А. Удлинение жизненного цикла модного продукта в контексте дизайна/ О.В. Ваниева, А.Ф. Жеребцов, И.А. Печкунова.//Инновации и современные технологии в индустрии моды: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (21 ноября 2018 г.)/ Новосибирский технологический институт (филиал) РГУ им. А.Н. Косыгина. – Саратов: Изд-во «Академия управления». - 2018. – С. 32-35.

2. Ольга Гурова. Как развивается устойчивая мода в скандинавских странах. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.be-in.ru/bloglist/36866-sustainable-fashion/>

3. Concept of Anna Ruohonen. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.annaruohonen.com/page/concept>

4. Скандинавский стиль в одежде: Основные черты и особенности scandi. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wearmessage.com/scandinavian-style-nordic-chic/>

5. Лиза Золотухина. Гид по скандинавскому стилю – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/fashion/specials/chto-takoe-skandinavskiy-stil-finn-flare>

© Печкунова И.А., 2020

УДК 793.31

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ
НА КАФЕДРЕ НАРОДНОГО ТАНЦА
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ**

Пирогова Л.В.

Научный руководитель Деревягин Ю.Г.

Московский государственный институт культуры, Москва

Проблема сохранения традиционного народного танца, а также использование танцевального фольклора и его органичное включение в современную хореографическую культуру активно обсуждается в профессиональной среде.

Изучение традиционной народной хореографии является сегодня необходимостью, которая в первую очередь определяется развитием танцевального искусства. Большинство хореографических произведений ставится на материале традиционной народной хореографии. Русский танец занимает ведущее положение в творчестве профессиональных

художественных коллективов и в деятельности многочисленных любительских.

В настоящее время нужны специалисты, которые занимаются изучением, сохранением и развитием богатств и традиций танцевальной культуры Российской Федерации, а также различных народов. Подготовка грамотных, профессиональных специалистов, владеющих теорией, практикой и методикой преподавания хореографических дисциплин осуществляется на кафедре народно-сценического танца Московского государственного института культуры.

Кафедра хореографии в Московском государственном институте культуры была открыта в 1965 году. Позднее кафедра хореографии выросла до хореографического факультета. Профессорско-преподавательский состав кафедры – профессиональные, образованные, интеллигентные, настоящие учителя. Первые заведующие кафедрой народного танца были Г.А. Настюков и И.В. Смирнов.

В разное время на кафедре работали народные артисты СССР Т.А. Устинова, Р.С. Стручкова; народный артист РФ, профессор А.А. Климов; заслуженные деятели искусств РФ А.В. Радунский, М.В. Смирнова, В.И. Уральская; мастера танца М.И. Шляпникова, А.Т. Дегтяренко, заслуженный артист РФ Б.Г. Каштаков и многие другие.

Заведующий кафедрой народно-сценического танца – заслуженный работник культуры РФ, профессор Деревягин Юрий Григорьевич.

В настоящее время на кафедре работают народная артистка СССР, художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» имени Н.С. Надеждиной, профессор М.М. Кольцова; народная артистка РФ, профессор Л.А. Устинова; педагог-репетитор Государственного академического хореографического ансамбля «Берёзка» имени Н.С. Надеждиной, заслуженная артистка РФ Е.В. Гришкова; заведующий кафедрой народно-сценического танца – заслуженный работник культуры РФ, профессор Деревягин Ю.Г., заслуженный деятель искусств РФ, профессор Г.П. Гусев; заслуженный деятель искусств России, народный артист Республики Марий Эл, профессор М.П. Мурашко; заслуженный работник культуры РФ, профессор О.С. Деревягина; профессор Е.В. Смелковская, профессор Д.М. Иванова, доцент А.А. Дистеров; доцент Деревягина В.Ю., доцент, кандидат культурологии А.С. Буцан, доцент К.Г. Фатхудинова., заместитель заведующего кафедрой народного танца, доцент Е.А. Кузнецов.

Профессорско-преподавательский состав кафедры народно-сценического танца на основных предметах уделяет особое внимание музыкально-танцевальному материалу, способу его изложения, а также способу подачи на занятиях. Обращается внимание на высокое качество звучания музыкального материала, на ритмическое исполнение движений,

умение воспринимать их в единстве, согласовывать характер движения с характером музыки, на художественное исполнение. Подбор музыкальных произведений для занятий осуществляется соответственно природе танца, базовой основой которого является народная музыка России и народов мира. При подборе музыки учитывается: характер, темп, метроритм, форма музыкального произведения.

Обращается внимание на оригинальность развернутых танцевальных сценических этюдов. Студенты изучают огромное богатство танцевальной культуры разных народов, на материале которого сочиняют различные танцевальные комбинации и развернутые этюды.

Педагоги следят за точной передачей характера, стиля, манеры исполнения лексического материала. Появляется пластическая кантиленность, этническая узнаваемость движений, ритмическая акцентированность основных и вспомогательных элементов, музыкальность и одухотворенность пластики. При исполнении движений акцентируется внимание на эмоциональном состоянии, на выражении русской души и сердца.

На кафедре народно-сценического танца изучаются хореографические дисциплины, тесно взаимосвязанные друг с другом: народно-сценический танец, классический танец, русский танец, искусство балетмейстера, композиция и постановка танца, историко-бытовой танец, балльный танец, изучаются основы современной хореографии, сценическая акробатика, наследие и репертуар.

Предметы изучаются как с точки зрения исполнительского мастерства, так и с точки зрения методики преподавания данных дисциплин. Также на ряду со специальными дисциплинами, студенты изучают теоретические предметы: история хореографического искусства, история костюма, педагогика, психология, литература, философия, анализ музыкальной драматургии и другие.

Хочется уделить особое внимание творческому коллективу Московского государственного института культуры «Ансамблю народного танца имени Т.А. Устиновой». Ансамбль народного танца основывается на репертуаре народной артистки СССР, лауреата государственной премии, профессора, балетмейстера, создателя уникальных хореографических номеров Т.А. Устиновой.

Танцевальный репертуар является уникальным примером для изучения, так как он основывается на элементах подлинно русского народного танца, фольклора, этнографических исследований и отличается особой музыкальностью, эмоциональностью, художественным вкусом, сценическим пространством и вдохновением. Постановки обрамлены и выражены ярким лексическим материалом, художественной идеей и законченной танцевальной драматургией. Все это помогает студентам кафедры народного танца изучать образцы русской народной хореографии,

понять и почувствовать красоту, широту и удаль народного искусства, а также характер и манеру областей нашей Великой России.

В рамках данной дисциплины студенты участвуют в создании хореографического репертуара, с которым ансамбль, действующий на кафедре, систематически выступает на концертных мероприятиях, участвует в практических показах, конференциях, региональных, Российских и Международных фестивалях и конкурсах.

Показ хореографических номеров осуществляется на концертных площадках: Учебно-Творческого Центра МГИК, зала им. П. И. Чайковского, Храма Христа Спасителя, на главной сцене страны Государственного Кремлевского Дворца и др. Постоянно ведется подготовка танцевальных номеров и хореографических миниатюр для иностранных делегаций и посольств, посещающих кафедру народного танца, фестивалей русского народного танца, престижных Международных и Всероссийских конкурсов, а также для хореографов, балетмейстеров, руководителей хореографических коллективов и слушателей курсов повышения квалификации. Ансамбль развивает творческое мышление и творческий потенциал будущих педагогов через освоение лучших образцов народно-сценического танца.

Хореографические номера входят в репертуар студенческого ансамбля кафедры народного танца по наследию мастеров русского народного танца Т.А. Устиновой, Н.С. Надеждиной, М.М. Кольцовой, И.З. Меркулова и других балетмейстеров.

На кафедре ежегодно соблюдается особая для всех ребят традиция: посвящение в студенты первокурсников. Посвящение в студенты – это праздник для студентов всех курсов хореографического факультета, возможность познакомиться с поступившими студентами первого курса, которых теперь будут объединять общие цели и интересы к практической, научно-теоретической и художественной хореографической деятельности. Эта традиция очень сближает студентов всех курсов, все становятся одной семьей – нужной, семьей дружной, «семьей пляшущих человечков», как написано в клятве, которая принимается первокурсниками. Студенты всех курсов на протяжении всего обучения помогают друг другу, участвуя в качестве исполнителей в хореографических постановках, которые готовятся к выпускному экзамену.

Чудесные и ценные годы обучения быстро заканчиваются. Выпускники отделения народно-сценического танца выходят прекрасно подготовленными танцовщиками, которых приглашают во все ведущие государственные ансамбли народного танца, профессиональные хоры, ансамбли песни и пляски; хореографами и хореографами-педагогами высшей квалификации, призванными работать с профессиональными артистами; художественными руководителями любительских хореографических коллективов.

Со дня образования кафедры было подготовлено несколько сотен специалистов – исполнителей, педагогов, балетмейстеров, которые работают буквально во всех регионах России, во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Выпускники имеют почетные звания, ученые степени, занимаются научно-исследовательской работой, возглавляют профессиональные художественные коллективы, кафедры в высших и средних специальных заведениях. Среди них И.И. Громаков, г. Ставрополь – заслуженный деятель искусств РФ, лауреат государственной премии в области искусства, художественный руководитель, директор Государственного казачьего ансамбля песни и танца «Ставрополье»; Л.П. Милованов, г. Липецк – народный артист России, художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного ансамбля танца «Казачьи Кавказцы»; Д.А. Музакаев – народный артист России, лауреат государственной премии, художественный руководитель и главный балетмейстер государственного ансамбля «Вайнах», лауреат премии «Душа России»; Б.Ф. Ляпаев – заслуженный артист РФ, балетмейстер детского театра им. Н. Сац; П.Т. Надбитов – заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный артист Калмыцкой АССР, лауреат государственной премии имени О.И. Городовникова, награжден золотой звездой Калмыкии; А. Стяжкин – заслуженный артист РФ, балетмейстер государственного ансамбля песни и танца «Ставрополье»; Л.Я. Манахимов, г. Дербент – заслуженный деятель искусств Дагестана, балетмейстер хореографического ансамбля и школы искусств для одаренных детей.

Таким образом, на будущую специфику профессии большое значение оказывают выпускники, которые несут в себе опыт работы своих педагогов, вносят по сей день достойную лепту в развитие танцев разных народов. Профессорско-преподавательский состав со всей душой делится своими знаниями, старается сделать будущее своих студентов светлым и выдающимся.

Далее и ученики их учеников будут вносить лепту в общее дело хореографии. И эта преемственность будет продолжаться до тех пор, пока будет существовать на сцене искусство народного танца. Как говорила Ю.М. Чурко – знаменитый фольклорист и исследователь: «Тяга людей к подлинному народному искусству обостряется дефицитом простоты и гармонии, стремлением сохранить в век стандартов свою индивидуальность».

Танцевальная культура наполняет душу каждого человека гордостью за свой народ, за свою страну. Поэтому, изучая танец, мы имеем возможность во всей полноте представить многообразие нашей национальной культуры.

Список использованных источников:

1. Богданов Г.Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиции (от истоков до начала XX века) – М.: МГУКИ, 2014. – 444 с., ил. нот.
2. Климов А.А. Основы русского народного танца. – М., 1994. – 320 с.
3. Мурашко М.П. Классификация русского танца. – М., 2012. – 552 с.
4. Уральская В.И. Природа танца. – М., 1981. – 110 с.
5. Устинова Т.А. Избранные русские народные танцы. – М., 1996. – 592 с.
6. Чурко Ю.М. Народно-сценическая хореография и фольклор – советский балет. – 1985. - №1.

© Пирогова Л.В., 2020

УДК 7.05

ПОНЯТИЕ ОРГАНИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ РОССА ЛАВГРОУВА

Пискурева Ю.Д., Стрижак А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день дизайн все больше и больше начинает приобретать значимость на мировом рынке. Каждый новый продукт и каждая новая идея не находят способы реализации без уникального дизайна. Каждый год, продумывая визуальное решение своего продукта, мировые компании и бренды стараются удивить своих клиентов чем-то новым, неповторимым и оригинальным. Но какой же дизайн возглавляет тенденции уже не первый год?

Речь идет об органическом дизайне, основной концепцией которого является подражание природных форм и преимущественное использование натуральных материалов. Данная идея зародилась с тенденциями на экологичность. Люди все больше и больше хотят быть ближе к природе и соответственно отдают предпочтение продуктам более естественных и органических форм [1].

Одним из таких дизайнеров, кто создает органический дизайн, является валлийский промышленный дизайнер Росс Лавгроув. Его смелые решения базируются на растительных и природных мотивах: волнообразные линии, перетекающие друг в друга, ассиметричные формы и необычные естественные элементы питают гармонию, лаконичность и определенную эстетику в многочисленных работах Росса. Стоит лишь вспомнить такие его известные работы, как коллекция мебели Biophilia (2006 г.), люстра Andromeda (2008 г.), светильник Cosmic Leaf (2008 г.),

светильник Skydro (2008 г., 2012 г.), напольный светильник New Nature (2012 г.), подвесной светильник Chlorophilia (2012 г.), коллекция мебели для спальни Ergo (2019 г.) и другие.

Источником вдохновения для известного дизайнера безусловно является природа. Именно у нее он заимствует характерные изгибы, плавные формы и необычайную легкость. Так, например, его коллекция мебели Biophilia создает ощущение будто бы это не просто пластик, а бегущая по поверхности воды рябь [2].

Стоит также отметить его серию светильников для итальянской фабрики Artemide. Росс Лавгроув настолько необычно продумывает концепцию освещения, что кажется, будто ты попадаешь либо на дно океана и наблюдаешь за завораживающим рисунком, напоминающим отражение воды, либо в космическое пространство с его непривычными формами [3].

Также вспомним и коллекцию мебели для спальни Ergo, чьи плавные «текущие» формы ассоциируются с природными образами. Вся коллекция изготовлена с применением перерабатываемых и возобновляемых материалов с учетом экологических требований. Ergo представлена в нежных светло-бежевых тонах, что способствует расслаблению и полному спокойствию после тяжелого дня [4].

Все творчество Росса характеризуется невероятным комфортом, визуальной эстетикой и совершенством формы. Его принцип «форма следует за эмоцией» отчетливо прослеживается во всех его многочисленных проектах, которые излучают не только энергию и оптимизм, но и некую новизну.

Также стоит отметить, что, разрабатывая каждую свою новую идею, Росс Лавгроув предусматривает ее соответствие экологическим нормам. Именно поэтому дизайнер активно использует новейшие возобновляемые материалы, такие как полипропилен и углеволокно, не забывая и высокие технологии, позволяющие создавать элементы уникальной формы.

Скорее всего благодаря абсолютному потенциалу, необычному видению и страстью к новизне Росс Лавгроув считается одной из самых ярких, уникальных и неоднозначных фигур в сфере органического дизайна. По мнению многих его работы являются олицетворением новой эстетики XXI века.

Таким образом, органический дизайн сейчас все больше и больше захватывает внимание потребителей. Возможно, это все благодаря глобальным экологическим проблемам, которые остро обсуждаются на мировом пространстве, а может быть, сам взгляд потребителя наконец-то нашел гармонию и увидел эстетику именно в природных естественных формах и элементах. Безусловно на рост спроса такого дизайна влияет далеко не один фактор, но удивительно сколько внимания, а главное значения уделяется органическому дизайну.

Список использованных источников:

1. Органический дизайн, биоморфизм (стиль) [Электронный ресурс]: Статья – 4living. Сайт об интерьерах. – Режим доступа: <http://www.4living.ru/items/article/organiceskii-dizain--biomorfizm/>
2. Biophilia armchair by Vondom [Электронный ресурс]: Статья – Vondom. Сайт об интерьерах и архитектуре. – Режим доступа: <https://www.architonic.com/en/product/vondom-biophilia-armchair/1249127>
3. ross lovegrove for yamagiwa [Электронный ресурс]: Статья – designboom. Сайт об интерьерах и архитектуре. – Режим доступа: <https://www.designboom.com/design/ross-lovegrove-for-yamagiwa/>
4. Росс Лавгроув ратует за экологичный дизайн [Электронный ресурс]: Статья – odesign. Сайт об интерьерах и архитектуре. – Режим доступа: <https://odesign.ru/ross-lovegrove-for-eco-friendly-design/>

© Пискурева Ю.Д., Стрижак А.В., 2020

УДК 792.8

ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ОРЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОСНОВА ДЛЯ ХОРЕОГРАФИИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Плугатаренко А.С.

Научный руководитель Абриталин А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Танцевальный фольклор – важная составляющая традиционной народной культуры, являющаяся этнографическим и историко-культурным источником. Он на протяжении длительного времени собирал в себя всю суть двигательной культуры этноса. Танцевальный фольклор формировали две группы: сакрально-функциональные движения человеческого тела, которые несут определённую смысловую направленность, что характерно для религиозных культов, а также эстетические движения в тренировочном, обучающем, развлекательном характере и в невербальном общении. «По танцу мы можем судить об истории того или иного народа. Танец помогает заглянуть в душу народа.» [15, с. 67] В танце отражается видение действительности народом, которое отображается хореографическим языком, понятным каждому. Танцы были обязательной составляющей практически всех праздников.

Основные источники для содержания и выразительных средств народного танца возникали в окружающей действительности, рождались благодаря идеям, потребностям, интересам народа. Г. Настюков в своей работе для хореографов «Народный танец на самодеятельной сцене» выделяет такие источники как:

1. Трудовая деятельность народа. В танцах были показаны отдельные этапы процесса, последовательность, взаимоотношения во время работ, отношение народа к труду и к продуктам.

2. Природно-климатические условия. В зависимости от местности, погоды, явлений природы народ, наблюдая, пластически отображал особенности природы. Также отображалась в хореографии эмоционально-подражательная лексика образов животных и растений.

3. Жизненный уклад народа. Такие танцы отображают жизненный уклад, мораль, нравы, этику народа, взаимоотношения друг с другом, посредством символических жестов, поз, с помощью предметов, чаще условным игровым характером.

4. Домашнее хозяйство. Отображение в танце атмосферы общественной жизни. Народ показывает характерные особенности своей жизни.

Самобытная хореографическая культура Орловской области, формировалась под воздействием музыкального фольклора, как обрядового, так и необрядового. Обрядовые традиции, праздники и гуляния всегда сопровождалась песнями и танцами. Самыми любимыми праздниками орловцев были Каляда, святки, Масленица, Троица и Петров день, Ярило, Проводы весны, Семик. Хороводы начала лета именовались «троицкими». Были одними из самых весёлых, исполнялись повсюду в праздники Троицы и Петрова дня. Троицкие карагоды (хороводы) значатся как самые длительные и самые многочисленные. Их посещение занимало центральное место празднования.

Все праздники начинались с игрищ и обрядов. Хороводы игрищ: «Заплети плетень», «Завивание венков», «Пойди выйди, Степан сударь». Обрядовая хореография наиболее была отображена в семейно-бытовых обрядах. Самым ярким обрядом был свадебный. Он имел большое количество участников, песен, танцев, диалогов. Свадебные танцы исполнялись с проявлением национального характера, манеры, темперамента и яркого художественного мышления. К ним относятся и традиционные, которые исполнялись на свадьбах, посиделках и гуляньях в любое время года: «Галюба», «Матаня», «Полька», «Платочки», «Казачок», «Светит месяц», «Страдания», «Трепач», «Заглядалочка». Также большой популярностью пользовались плясовые хороводы. Например, «Колчак», «Досада», «Подскок».

Перепляс – одна из форм танца, основанная на соревновании и показа индивидуальности исполнителей, зачастую исполнялись с частушками. Их особенностью было «не уступить друг другу» в замысловатости движений и в пении частушек. В старину в переплясе участвовали парни, девушки не участвовали. Девушки стали участвовать в переплясах только с конца 19 века. Неподготовленный человек не мог участвовать в переплясе, участвовали только подготовленные танцоры.

Перепляс имеет свою разновидность: один на один, двое на одного танцора, группа танцоров на одного, двое на два и группа на группу. Кадриль в этом регионе была менее распространена.

Со временем фольклорный танцевальный материал претерпевал изменения, и всё больше преобразовывался для сцены. Что способствовало развитию танца от «пляски» до народно-сценической хореографии. Народно-сценический танец – это народный танец, сохранивший национальные особенности, но преобразованный для сцены и обновлённый выразительными средствами. Преобразован он был двумя способами: приёмом пластической вариации – предполагает цитирование исходного материала, но уже с использованием всех закономерностей драматургического материала, также обуславливал более свободное варьирование исходного материала; другой способ – предполагает соединение танца с другими видами искусства или народного творчества. Многие видные деятели народной хореографии народно-сценического танца собирали, обрабатывали и использовали фольклорный материал: Т.Д. Устинова, Н.С. Надеждина, Г.Я. Власенко, А.А. Борзов, П.П. Вирский, К.Я. Голейзовский, М.М. Кольцова, М.П. Мурашко, М.С. Чернышов, А.П. Шостак, М.Е. Пятницкий, М.С. Годенко, И.А. Моисеев. Именно деятельность Государственного ансамбля народного танца Игоря Моисеева существенно повлиял на восприятие и осознание сценической подачи фольклора. И.А. Моисеев предложил презентовать фольклор в сценическом виде с помощью профессионального искусства. С появлением такой подачи фольклора, жанр народно-сценического танца стал образцом для его дальнейшего развития в советском, а позже и современном российском искусстве.

Со страниц педагогического опыта Захарова, мы видим, как преобразовывается народный танец – переходя из поколения в поколение, он обогащается и достигает высокого художественного уровня, приобретая виртуозную технику исполнения. Дальнейшая профессионализация танцевального фольклорного материала на профессиональную сцену способствовало формированию определённых танцевальных систем. Народно-сценический танец – одна из систем профессиональной деятельности исполнителей и исполняется, непосредственно, на сцене. «Сценический танец – это средство физического и духовного самосовершенствования человека. Это одна из самых больших радостей, ощущение гармонии, красоты в своём собственном теле, и, наконец, это прекраснейшее общение между людьми» [16, с. 97]. Такой танец уже не является обрядовым или бытовым, он служит самостоятельным объектом эстетического переживания. Может ссылаться на фольклор, но вынесен на сцену будет в преобразованном, идеализированном виде. Также сценический танец уже имеет автора, и определённые для всех движения. Происходит «переработка» фольклорных элементов перед показом

зрителю. Профессиональное произведение, в отличие от фольклорного танца, имеет точную пространственную и временную структуру и авторское лексическое содержание. Передаётся такой материал уже не устным и нефиксированным способом, а с помощью бумажных и видеозаписей. Правила исполнения изменяются с развитием исполнительских данных, изменением режиссёрских решений и актёрских задач, в отличие от перехода правил исполнения из поколения поколению в течение сотен лет. Так постепенно сложилось сценическое хореографическое творчество. Танцевальная культура претерпела ряд трансформаций. С открытием первой танцевальной школы в Петербурге в 1738 г. начинается вытеснение народного танца в аутентичном виде на окраины городов, в села и деревни.

В настоящее время всё больше хореографов ссылаются на народный фольклор, который даёт возможность разнообразить просторы сцены разнообразнейшими идеями народного танца. Фольклорно-этнографический материал в сценической обработке – основа создания народно-сценического танца. Произведения на профессиональной и самодеятельной сцене не смогли бы появиться без основы – традиционного фольклора.

Список использованных источников:

1. Мурашко М.П. Классификация русского танца: Монографическое исследование - М.:МГУКИ, 2012. - 552 с., илл., ноты.
2. Мурашко М.П. Русский хоровод: Серия «Пляска как феномен русской танцевальной культуры» - М.: МГИК, 2015. - 552 с., илл., ноты.
3. Курюмова Н.В., Полякова А.С. Народно сценический танец как метод освоения фольклора и художественно идеологическая конструкция.
4. Андреева А. Танцевальный фольклор как важный компонент традиционной народной культуры народов Севера.
5. Ломакин В.С. Этническая хореография народов России: Поволжье. Учебное пособие для студентов института искусств. – Саратов, 2016.–118 с.
6. Заикин Н.И. Этнография и танцевальный фольклор народов России. 4-е издание. – Орёл, 2013. – 63 с.
7. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Русский народный танец. Часть 1. Хороводы. – Орёл, 2018. – 96 с.
8. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Русский народный танец. Часть 2. Пляска. – Орёл, 2018. – 142 с.
9. Заикин Н.И., Дунаевская Н.П. Русский народный танец. Часть 3. Танцевальное искусство Орловской области. - Орёл, 2018. – 94 с.
10. Качура А.Е. Сценическая интерпретация народного танца и его создания.
11. Фиденко Ю.Л. Специфика фольклора как особого типа культуры: Учебное пособие.

12. Настюков Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене. (Советы балетмейстера). М., Профиздат, 1976. – 64 с.

13. Васильченко Е.В. Русский народный танец. Региональные особенности. Методические рекомендации. – Колмогорова – 2013г. - 25 с.

14. Соколова А. Н. Плясовые припевки Кубани. Полевые записи / А. Н. Соколова. – М. : Культура, 2003. – 68 с.

15. Фомин А. С. Понятие «танец» и его структура / А. С. Фомин // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. Тр. / сост. И отв. Ред. А. А. Соколов-Каминский. – СПб. : ВНИИ, 1991. – С. 60 – 74.

16. Захаров В. М. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / В. М. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.

© Плугатаренко А.С., 2020

УДК 745

ИДЕЯ АПСАЙКЛИНГА КАК ПОТЕНЦИАЛ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ДИЗАЙНЕРСКОЙ МЫСЛИ

Поздеева Д.Д.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Сегодня общество все больше и больше беспокоится о состоянии мировой экологии. Множество людей повышают свою осведомленность по данному вопросу, а также сами распространяют информацию о проблемах загрязнения атмосферы и гидросферы, глобальном потеплении и т.д., приобщаются к осознанному образу жизни. Мы все чаще слышим такие слова, как «ресайклинг», «апсайклинг», «устойчивая мода», «ответственное производство» и многие другие. В контексте связи современных экологических веяний и разработки костюма, на мой взгляд, наиболее интересен апсайклинг.

Апсайклинг (от англ. upcycling) – вторичное использование вещей, развивает самовыражение и творчество. Если в ресайклинге компоненты старого продукта доводятся до состояния сырья, то апсайклинг позволяет создать новую вещь с помощью креативного подхода к повторному использованию – полученный продукт может сохранить свою функцию или получить новое назначение. Данное направление не только минимизирует нанесение вреда окружающей среде и сокращает затраты природных ресурсов, но и позволяет проявить нестандартный подход к созданию нового.

Последние несколько лет апсайклинг активно набирает обороты, а кембриджский словарь еще признал этот термин «словом 2019 года». Безусловно, он является неотъемлемой частью современной борьбы за состояние экологии, а также, в связи с этим, культуры осознанного

потребления. Однако я бы хотела подойти к проблеме апсайклинга с другого ракурса, а именно – рассмотреть такую утилизацию материалов как творческий процесс.

С утилитарной стороны вопроса, апсайклинг имеет важное очевидное преимущество, особенно для начинающих модельеров – это бесплатные либо дешевые и, что не менее важно, разнообразные материалы по фактурам, цветам, происхождению. Это позволяет не ограничиваться в процессе реализации идей моделей и комплектов, дает простор для интересных решений, необычных и авангардных сочетаний. Даже многие современные дизайнеры при создании коллекций занимаются поиском материалов для своих проектов на блошиных рынках, в секонд-хендах, а для производства небольшого тиража – на складах с дэдстоком (нераспроданные партии вещей) или же используют лоскутки, оставшиеся от прошлых сезонов и лежащие без дела.

В апсайклинге можно увидеть и другой подход. Художник может быть поставлен в противоположную ситуацию – придумать, как вдохнуть новую жизнь в винтажные вещи, то есть источником становится сам материал, и уже на его основе возникает авторская мысль.

В процессе знакомства с разнообразными методами использования вторичного сырья современными дизайнерами, мы можем отметить, что понятие апсайклинга является достаточно широким. Мною был проведен анализ, в ходе которого я выделила несколько подходов внутри данного направления, такие как:

раскраивание материала на мелкие детали – полоски, кусочки – и их использование для настрачивания, пэчворка, различных техник плетения и пр. В данном случае старое изделие не доводится до состояния сырья, но при этом можно создать абсолютно новые и неожиданные цветовые сочетания, и фактуры, изменить вещь до неузнаваемости. Например, в коллекции Stella McCartney появились трикотажные платья из старых футболок, полоски из которых послужили, собственно, пряжей и основой;

деконструирование одежды – создание новых вещей из разобранных старых. Ярким представителем такого подхода смело можно назвать Грега Лорена [1.], который берет две старые вещи и перешивает их в одну новую, слегка мешковатую, но при этом качественную и удобную модель. Так же сюда входят и многочисленные случаи перешивания денима в новые вещи такими брендами как Marine Serre, Levi's и многими другими;

использование изделий или какой-то части в качестве детали модели. Данный пункт можно проиллюстрировать платьями из коллекции Marine Serre, в которых дизайнер использовала ношенные шарфы для создания платьев [2.];

создание моделей из старых тканей. Примером может послужить и использование складских остатков кружев Стеллой МакКартни в новой коллекции [3.], и выпуск одежды и аксессуаров из армейского брезента

дизайнером Юта Хосокава, и создание фантастических кимоно из тканей XVIII века брендом Irma de Flore [4.]. Последний случай, конечно, больше не про экологию, а про эстетство, но тоже входит в понятие апсайклинга;

создание моделей на основе изделий без внесения каких-либо серьезных изменений в крой (или вообще с полным сохранением исходной конструкции) и придание им нового уникального вида с помощью накладных деталей, декора. На данном методе основаны коллекции бренда нашей соотечественницы Марии Казаковой – Jahkoу, в которых дизайнер использовала винтажные спортивные костюмы. После того, как им придали новые силуэты, нашили оборогов и фенечек, и покрыли их вышивкой, они стали выглядеть аутентично (и очень современно).

Нельзя не отметить и разнообразие материалов по их первоначальной функции. Это направление в области моды «утилизует» не только швейные изделия, связанные с костюмом, также используются обивки диванов, скатерти, парашюты и многое другое.

Это многообразие способов применения использованных изделий убедительно говорит о том, что у данного направления есть огромный потенциал для дальнейшего развития и все более широкого применения с области костюма и моды, который я считаю безусловно ценным в современных реалиях, когда производство предлагает нам идентичные наскучившие крои, цвета, фактуры, в связи с чем то, что надето на человеке, становится просто оболочкой, а значение костюма как системы символов, элементов отличия, теряется. Мы все больше отходим от того, что костюм по своей сути должен являть собой рефлексию мира, как внешнего, так и внутреннего. Для меня прочтение апсайклинга заключается в ответственности перед своей и чужой индивидуальностью, ведь благодаря этому направлению создается действительно уникальный, самобытный и неожиданный стиль как дизайнера, так и человека, которому костюм предназначен. Я полностью поддерживаю мысль многих современных молодых и прогрессивных дизайнеров о том, что будущее моды в переходе к локальным производствам, созданию уникального продукта, в том числе и на базе утилизированных вещей. Это уважение к индивидуальному подходу, ручному труду и особой эстетике каждого.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть то, что для создания чего-то нового не обязательно нужен новый чистый лист, ведь мы можем увидеть нечто неожиданное в хорошо забытом старом.

Список использованных источников:

1. Чибинов В. Апсайклинг в индустрии моды как еще один осознанный тренд [Электронный ресурс]: интернет-платформа Яндекс.Дзен - Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/>

2. СПРАВОЧНИК ПО ГЛАВНЫМ ТЕРМИНАМ УСТОЙЧИВОЙ МОДЫ [Электронный ресурс]: МЦ – онлайн-издание о моде и культуре – Режим доступа: <https://mcmag.ru/>

3. От А до Я: манифест Стеллы Маккартни в коллекции весна-лето 2021 [Электронный ресурс]: журнал Vogue - © АО «Конде Наст» 2004 - 2020. - Режим доступа: <https://www.vogue.ru/>

4. Дядькина В. Что такое upcycling и почему это один из самых интересных модных трендов [Электронный ресурс]: Журнал L'OFFICIEL - © JALOU MEDIA GROUP RUSSIA – Режим доступа: <https://www.lofficielrussia.ru/>

© Поздеева Д.Д., 2020

УДК 7.067

ОТРАЖЕНИЕ КРИЗИСА В СИСТЕМЕ МОДЫ

Позднякова В.Е., Джанибекия В.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технология. Дизайн. Искусство), Москва*

Когда компания Илона Маска «SpaceX» запускает свой корабль в космос, нам кажется, что мы живем в будущем. Когда пандемия COVID-19 распространяется по всему миру, журналисты и люди в социальных сетях пишут, что человечество живет в исторический момент, который затрагивает нас всех. Это одновременно и пугающе, и увлекательно. Нынешний год стал непростым, возможно переломным временем как в жизни каждого человека, так и в сферах его деятельности, будь то экономика, искусство или политика. Поэтому тема кризиса наиболее актуальна в наши дни. Пандемия 2020 года заставила многих модельеров задуматься об их деятельности и возможности порассуждать о важности изменений в их деле, которые могли бы повлиять как на социум, так и на моду. Например, в своем открытом письме в журнале WWD Джорджо Армани описывает пресыщение от быстрой моды, большого количества дорогостоящих показов коллекций и важности вернуть моде ценность аутентичности и возможность замедлить моду [1]. То, что стало модным в нулевые в эпоху экстравагантности и шика до сих пор актуально и не спешит к изменениям. Несмотря на то, что в моде часто поднимаются темы ресайклинга, осознанного потребления, модные дома не торопятся сменить политику презентаций. В такой момент «застоя» как лично для человека, так и в глобальной системе, необходима «встряска», перемена, изменение привычного, разрушение – т.е. кризис. Выброс этой энергии способствует обращению к прошлому и составляя связи с настоящим, дает нам новый виток развития, новые идеи. Кратко говоря, «кризис – это момент смены программы в развитии системы» [2]. Причем, «чем прочнее система, тем глубже разрушающий ее кризис» [3].

Среди всех видов культуры мода – как лакмусовая бумажка социальных переживаний, поэтому она наиболее ярко отражает на себе

изменения, и с помощью моды можно проследить закономерности изменения модных тенденций в результате мировых кризисов. Социологи А. Кребер и Дж. Ричардсон проводили статистический анализ изменений шести параметров женской одежды (длина юбки, глубина декольте и т.п.) за три столетия на основе женских журналов мод [4], их наблюдения показывали, что изменения в фасонах одежды прямо связывались с глобальными социально-политическими процессами [5]. Рассматривая моду как социальную сферу, отражающую происходящие мировые события, можно проследить как меняются тенденции в моде в результате социальных или экономических, глобальных или государственных кризисов. Например, в начале XIX века Испанский грипп и Первая мировая война вызвали большие потрясения у народа, поэтому мода ответила на все эти вспышки невзгод сверкающими мини-платьями, ярким макияжем и короткими стрижками. 1930-е года – время великой депрессии, которое отражается спокойной элегантностью: неброские оттенки, легкие платья. 1940-е года были самыми тяжелыми для мира в целом – вторая мировая война спровоцировала упрощение костюма, и появление униформы и массового пошива. Дефицит материалов и тканей в тот период привели к тому, что женские юбки становились все короче и уже, а чулки заменяли нарисованные на ногах стрелки. После освобождения Франции в 1944 году, модная индустрия возобновляет свое дело. И уже в 1947 году Кристиан Диор представляет свою первую коллекцию и «Новое направление» – возвращение к прошлому, к роскошным и элегантным нарядам. Направление символизировало оптимизм и изобилие. 1980-е годы общество только что пережило очень глубокий кризис, и у людей было желание оставить его в прошлом. Мода отреагировала большими плечами, блестками, сверкающими, золотыми, невероятно красивыми моделями, чтобы дать ощущение здоровья, богатства, красоты, начала реагировать на проблемы экологии и массового производств и т.д. 1991 год – распад Советского Союза, позволивший западу влиться полным потоком в Россию, также оставил свой отпечаток. После долгих лет изоляции и повсеместной нехватки товаров люди получили доступ к тому, чего не имели раньше. Поэтому неудивительно, что даже костюмы Adidas считались как роскошь. Кризис 2008 года заставил людей задуматься, а кого-то и отказаться от роскошных нарядов. «Быть богатым внезапно перестало быть модным» [6]. Это время отразилось в простоте и сдержанности – минимализме. В 2011 году теракт 11-го сентября, произошедший в Нью-Йорке, оставил отпечаток на неделе моды, в дань уважения трагичному событию все показы были отменены. Это событие отразилось на моде через рост интереса к милитари, сверхженственности и восточному шику. Кризис 2015 года оказался тяжелее чем в 2008 г., в это время моду стали менять такие дизайнеры как Демна Гвасалия (Vetements) и Алессандро Микеле (Gucci) (рис. 1) Они

внесли новизну направления современной моды – diversity, т.е. разность, разнообразие. Внезапно стало модным быть самим собой, мода перестала диктовать стандарты красоты. В 2020 году, скованные невозможностью даже выйти из дома, модным домам пришлось окунуться в digital формат. Безусловно, те для кого возможность продавать товары через интернет было не налаженной системой их акцентным решением была розничная торговля потерпели убытки или вовсе закрылись. Зато начинающие дизайнеры, не имеющие своей постоянной локации, работающие с разными интернет-сервисами, или производящие виртуальную моду, оказались признаны и наконец то востребованы.



Рисунок 1.

Дистанционный формат показал, что многие вопросы общество может решать на расстоянии, что есть много виртуальных платформ для реализации и представления идей. В следствии этого кризис можно рассматривать как момент естественного отбора, т.е. это возможность для одних и угасание для других. «Кризис никогда не протекает как «чистое» разрушение, он всегда сопровождается появлением новых структур внутри системы» [2]. Неделя моды в Милане MFW SS21 показала, что многие отказались от офлайн-шоу. Вместо традиционного показа были представлены онлайн-показы (Dior, Versache), мини-фильмы (A Cold Wall, Fendi, Moschino), digital-презентация (Dolce & Gabbana, MM6 Maison Margiela) (рис. 2). Становятся значимыми бренды виртуальной одежды (Replicant – Россия, Carlings – Швеция, цифровой дом моды Fabricant) (рис. 3). Возможно, в будущем модные бренды станут более этичными, сократят ли они количество выпускаемых коллекций в год как Вивьен Вествуд (Vivienne Westwood) или создадут полный цикл перепроизводства, не так важно, главное, чтобы вся модная индустрия была направлена на преобразование.



Рисунок 2.



Рисунок 3.

Мода самая быстросменяющаяся сфера культуры. Мода сильно зависит от бизнеса и экономики, и вынуждена постоянно изменяться. Освещая в начале статьи тему «застоя», стоит отметить, что кризис 2020 года заставил нас приостановиться, задуматься, встрепетаться, сменить

ориентир. Проанализировав показы во время пандемии, мы замечаем, как быстро мода подстраивается под сложившуюся кризисную ситуацию. Броскость, яркость и искренность представленных коллекций красной нитью проходит ответом на кризис, как и ответ на кризис в 1920 годы. «Одна из важных закономерностей эволюции систем состоит в том, что разрушение и созидание структур имеют циклический характер, то есть кризис – это своего рода перерыв между двумя стабильными состояниями» [2]. Как мы видим цикличность характерна и для модной индустрии. Это неизменный процесс, который может помочь спрогнозировать будущее развитие моды.

«Пандемия заставила нас сконцентрироваться на жизненно необходимом – выживании. Под этим давлением индустрия может круто измениться: избавиться от маркетинговых ловушек и разглядеть настоящее предназначение красоты. Красота – в правде, душевности и изобретательности. Красота – причина становиться лучше и способ оставаться человеком» [7].

Список использованных источников:

1. Giorgio Armani / Writes Open Letter to WWD / текст: электронный – URL <https://wwd.com/fashion-news/designer-luxury/giorgio-armani-writes-open-letter-wwd-1203553687/> (дата обращения: 30.09.2020)

2. Кирбаба Ю.В. Феномен кризиса в системе культуры // Вестник Агту. 2005. No 5 (28)

3. Арманд А. Д., Люри Д. И., Жерихин В. В. и др. Анатомия кризисов / - М.: Наука, 1999.

4. Мухутдинова А.И. Мода как социальное явление / текст: электронный – URL https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32471/1/klo_2015_44.pdf (дата обращения: 29.09.2020)

5. Чучин-Русов А. Природа культуры // Общественные науки сегодня. – 1995. – No 6. – С. 128–139. [SEP]

6. Виктория Дядькина / Как пандемия может изменить модную индустрию / текст: электронный – URL <https://www.tatler.ru/fashion/kak-pandemiya-mozhet-izmenit-modnuyu-industriyu-1> (дата обращения 30.09.2020)

7. Eliza Brooke / How the Great Recession influenced a decade of design / текст: электронный – URL <https://www.vox.com/the-goods/2018/12/27/18156431/recession-fashion-design-minimalism> (дата обращения 30.09.2020)

© Позднякова В.Е., Джанибемян В.В., 2020

УДК 74.01/.09:745.521

СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ ФАКТУР И ТЕХНИК В СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТИЛЕ: ПЭЧВОРК И КВИЛТИНГ В ДИЗАЙНЕ

Полякова А.А., Громова М.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Суть пэчворка – создание красивого полотна из множества фрагментов. Их размер, форма и расцветка индивидуальны для каждого изделия. Большое значение при этом имеет способ соединения элементов. В одном случае, к примеру, создается строгий орнамент из треугольников одного размера, в другом – хаотично соединяются фрагменты произвольной формы и цвета. Пэчворк является лишь частным компонентом квилтинга. Кроме рисунка из лоскутков квилты могут содержать аппликацию, когда к ткани пришиваются разнообразные элементы, и вышивку. Именно создание причудливых узоров из стежков, соединяющих все слои изделия, является характерной особенностью квилтинга (табл. 1).

Таблица 1 – Особенности пэчворка и квилтинга

Характеристика	Пэчворк	Квилтинг
Техника	Отдельная техника	Сочетание техник
Главная задача техники	Суть – составление полотна из фрагментов	Обязательно выполняется выстегивание
Текстура	Объем присутствует не всегда	Изделие всегда объемное
Фактура	Бывает вязаным	Относится к шитью

Рассмотрим конкретнее, какие материалы использовались в традиционном пэчворке в России и Европейских странах. Для этого проведем сравнительный анализ.

Основной идеей применения лоскутного шитья на Руси было безотходное производство. Поэтому, лоскутное одеяло являлось в первую очередь утилитарным предметом быта, а уже потом переросло в символ уюта и красоты. В Англии и других европейских странах, напротив, наличие одеяла из Индийской яркой ткани изначально считалось показателем достатка семьи, обладавшего им.

Из этого вытекает следующее отличие пэчворка на Руси и в Европе – место производства.

Рассмотрим характер рисунка на тканях, использованных для лоскутного шитья. В России это в первую очередь набивные ситцы. Исследователи текстильного ремесла относят время возникновения набойного дела в Древней Руси к IX-X векам.

Истоки орнаментации обусловлены всем ходом развития мировой и, в частности, русской народной культуры. Все, что окружало мастера-набойщика – природная и предметная среда служило темой для узора будущей ткани. Устойчивый набор орнаментов, которые могли варьироваться и повторяться разными набойщиками: «лапки», «елочки», «горох», «цветы», «рубчики», «глаза». Часто для набойки использовались старинные лубки, изображения с прялок. Ранние набойки не отличались богатыми расцветками: использовались черные (сажа) и красно-коричневые (охра) краски, настой или отвар лука, ивовой коры или трав.

Так как в странах Европы для лоскутного шитья использовали ткани востока, в основном привезенные из Индии, рассмотрим особенности и отличия индусского орнамента на ткани.

Особенностью индусского орнамента считается любовь к натуралистическим композициям и деталям. Орнамент носит ярко выраженный ковровый характер, он выполнен с преобладанием округлых извилистых сплетающихся линий. Используемые мотивы: лотос, гирлянды цветов, ирис, слоны, рыбы, различные чудовища, ромбы и круги, чередующиеся рядами. Характерным декоративным приемом было окружение светлого орнамента темной каймой и наоборот. Особенностью Индусских тканей и сейчас считается их неповторимые яркие расцветки. Так же, помимо ситца в Индии активно производили ткани из шелка, парча (табл. 2).

Таблица 2 – Сравнительная характеристика пэчворка в России и Европе

Характеристика	Россия	Европа
Происхождение материала	Ткани производили сами хозяйки	Ткани привозились из стран востока
Назначение	Вещи из пэчворка имели практическое применение	Вещи из пэчворка показывали уровень достатка в семье
Цветовая гамма	Черные, охристые цвета	Яркие многоцветные композиции
Характерный мотив	Лапки, елочки, горох, цветы, рубчики, глаза	Лотос, гирлянды цветов, ирис, слоны, рыбы, различные чудовища, ромбы и круги
Состав материала	Ситец, лен, хлопок	Ситец, хлопок, шелк

В современном дизайне лоскутное шитье или пэчворк можно применить практически везде. Если раньше данную технику применяли из-за экономии ткани, то сейчас это полноценный метод декорирования как одежды, так и интерьерного текстиля.

В осенне-зимней коллекции 2018/2019 бренда Christian Dior пэчворк (рис. 1) занимает значительное место – в этой технике представлена одежда (юбки, жакеты, платья, брюки, джинсы и верхняя одежда) и аксессуары (сумки и сапоги). Орнаментальная группа используемых тканей в коллекции – геометрическая, с включением гладкокрашеных тканей и тканей с растительными мотивами. Колористическое решение – пестрое, с отсылкой на традиционные.



Рисунок 1.

В первый день Недели моды в Милане, Доменико Дольче и Стефано Габбана устроили очень жизнерадостный показ, от обилия красок на подиуме которого рябило в глазах.

Ключевым приемом в этом сезоне стал пэчворк. С помощью разноцветных лоскутов с шахматными узорами, анималистичными принтами и орнаментами будто с керамических ваз дизайнеры попытались отобразить разнообразие культурного наследия Сицилии, в котором они из раза в раз черпают вдохновение для коллекций. Ранее к пэчворку Дольче и Габбана уже обращались в начале 90-х, но тогда были отсылки к богемным 70-м, а сейчас никакой ностальгии вообще не наблюдалось.

Как показал анализ тенденций современного дизайна, последние десятилетия человечество стремится к своим истокам, в моду возвращаются давно забытые техники и их имитация.

Бренды, от мала до велика, пытаются продать нам нашу же ностальгию по детству. Сначала плетение из бисера, потом тай-дай, а теперь еще и пэчворк как бы приглашают потребителей люкса вооружиться ножницами и нитками. Или сэкономить собственное время и просто купить уже готовое.

Так же, в эпоху, когда кажется, что все уже придумано за нас, во главе угла стоит сочетание техник и фактур. Художник в данном случае выступает в роли алхимика, виртуозно «смешивающего» в своем творении стекло, ткачество, вышивку, живопись. Этот список может быть бесконечным, как и результат бесконечно необычным и завораживающим.

Попытка создать что-то уникальное и неповторимое от пэчворка, который сейчас только появился на показах модных домов, следует перейти к более укоренившемуся в современном дизайне приему квилта.

Данная техника в полном объеме дает простор для смешения приемов и фактур в создании текстиля, что и позволяет сказать о большей ее актуальности в дизайне.

Таким образом, пэчворк в современности является одной из производных частей разнообразного квилтинга, который включает в себя еще и вышивку, инкрустацию, стежку и многие другие приемы.

Список использованных источников:

1. Мифы народов мира. Энциклопедия том 1, 2, главный редактор С.А. Токарев, М., Советская энциклопедия, 1988г.

2. Основы художественного ремесла, под редакцией В.А. Бардулина, М., Просвещение, 1986г.

3. Журнал «Tatler», статья «Пэчворк в новой коллекции Dolce & Gabbana».

4. Журнал «Крестик», статья «Все о лоскутном шитье».

© Полякова А.А., Громова М.В., 2020

УДК 741.021.2:677.027.511

ЭВОЛЮЦИЯ МОТИВА ГРАНАТА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Полякова А.А., Щербакова А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Гранат – один из самых древних плодов, известных человеку. Древневосточная эмблема солнца, символ жизни, плодородия, бессмертия, общности Вселенной. Издревле этот удивительный плод всегда связывался с понятиями изобилия, любви и вечной жизни. Гранатовое дерево – образец жизненной силы и выносливости, способное произрастать даже на безводной почве пустыни, скалистой местности и др. [1, 2].

Символика граната обусловлена его своеобразными свойствами: цветом, формой, внутренней структурой. Множество зерен, скрытых под единой оболочкой, навеивают ассоциации с единой в своем многообразии Вселенной.

Изображение граната часто использовалось и видоизменялось на протяжении истории человечества. Древнем Египте плоды растения были включены в список фруктов, поставляемых к столу фараонов (находки 1600 лет до нашей эры). Гранат был настолько почитаем, что упоминания о нем встречаются на стенах гробниц и символизируют жизнь после смерти.

В иудаизме гранат как символ святости, плодородия и изобилия активно используется как оберег и по сей день (рис. 1).



Рисунок 1.

Гранат в геральдике, в отличие от натуралистического изображения, всегда окрашен в золотой цвет. Часто изображается так называемый «треснувший гранат» с 12-ю красными зернышками – эмблемой совершенства. Именно такая эмблема увековечена в историческом гербе испанской провинции Гранада (рис. 2а) и в государственном гербе Колумбии, бывшей испанской колонии Новая Гранада (рис. 2б).



Рисунок 2 – а) исторический герб испанской провинции Гранада; б) государственный герб Колумбии

В христианском искусстве младенец Христос часто держит в руке гранат. Например, как в знаменитой работе Боттичелли «Мадонна с гранатом» (1487 г.).

В наше время интерес к гранату, как символу и объекту творчества не угасает. В современном дизайне и декоративно-прикладном искусстве его можно встретить в различных проявлениях: принтах на ткани, брошах, статуэтках, шкатулках, оформлении посуды и интерьеров и пр. Способы стилизации и трансформации так же разнообразны, как и области применения. Современные художники часто используют символ граната дизайне и ДПИ. Работы мастеров поражают разнообразием приемов стилизации, необычной графикой, современными подходами к колористическому решению.

С течением времени семантика граната становится богаче, разные народности наполняют его символику новым содержанием. Так, гранат стал современным культурным символом Армении. Он стал восприниматься как символ рассеянной по всему миру армянской диаспоры.

История Кавказа, его связь с русским народом, русской культурой озарены целой плеядой известных имен русских писателей, поэтов и художников. Самобытная культура народов завораживает зрителя, поэтому символ граната пользуется популярностью практически во всех странах мира и областях искусства.

Одним из наиболее ярких примеров использования граната в современном дизайне являются работы Лилит Саркисян, художника-иллюстратора родом из Еревана. Ее характерный почерк – особый акварельный прием и цветовая гамма, которая является ее «визитной карточкой». Лилит активно сотрудничает с различными производствами, ее композиции с гранатами можно встретить в качестве принтов на одежде, а также на дизайнерских обоях (рис. 3а) и уникальных коврах (рис. 3б).



Рисунок 3 – Работы дизайнера Лилит Саркисян

Таким образом, в современном декоративно-прикладном искусстве мотив граната представлен в разных направлениях декоративно-прикладного искусства: искусство костюма и аксессуаров, интерьер. Разнообразие приемов, техник и материалов исполнения великое множество. В основном наблюдается новое прочтение этой темы с использованием современных материалов и технологий, а иногда и дословное цитирование по историческим мотивам с использованием незначительной трансформации, которая выражается в изменении цветовой гаммы. Среди художественных приемов можно выделить: орнаментальную разработку мотивов, свободную живописную трактовку, акварельный эффект, графическое и резкое исполнение мотивов, сочетание в одном рисунке графики и цвета. Во многом современные приемы связаны с использованием компьютерных технологий или ручных техник, заимствованных из живописи и станковой графики.

Список использованных источников:

1. Гамильтон Э. Мифы и легенды Греции и Рима 2009г.
2. Курди Д. Символика граната в живописи. Интернет-ресурс URL: <https://kulturologia.ru/blogs/311019/44542/>
3. Ованисян Л. статья для журнала «Кавказский узел» 2009г. Интернет-ресурс URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/articles/158291/>
4. Ратнер Л. Н. В поисках смысла красоты 2008г. №2.История искусства – история Мира С.27-28.
5. Рошаль В. М. Энциклопедия символов, 2008г. Интернет-ресурс: электронная библиотека ЛитМир.

© Полякова А.А., Щербакова А.В., 2020

УДК 747.012

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РЕНОВАЦИИ ПРОМЫШЛЕННЫХ
ТЕРРИТОРИЙ В ЧЕРТЕ ГОРОДА**

Порфирьева А.С., Волкодаева И.Б., Назаров Ю.В.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Высокие темпы роста и развитие городов формируют условия для изменения стратегии в градостроительном планировании. Крупные промышленные предприятия вытесняются новыми требованиями к городской структуре, в результате большая часть производственно-промышленных комплексов перемещается за пределы городской черты. Освобожденные территории представляют собой земельный резерв, который во многих случаях, имеет потенциал для повторного использования. Закрывшиеся и недействующие производственные

инфраструктуры, возможно рефункционализировать под различные нужды современные городского пространства.

На данный момент существует несколько основных тенденций реновации бывших промышленных территорий. Художественно-эстетическая концепция будущего проекта формируется на основании множества факторов. В качестве основных аспектов рассматриваются особенности функционального назначения нового объекта после процесса реновации, экономические расходы на перепрофилирование территории, наличие транспортных сетей и т.д. В связи с этим направление редевелопмента производственной территории в черте города напрямую зависят от типологии вторичного использования данных комплексов. Таким образом, все современные проекты реновации можно подразделить на два основных направления, объединенных по своим основополагающим принципам: фрагментарная (частичная) реновация и абсолютная рефункционализация объекта.

Так же, рассмотренные тенденции с точки зрения преобразования экстерьера зданий и внутреннего пространства, позволяют выявить два преобладающих варианта стилистического решения дизайн-концепции. В первом случае, новые элементы фасадов и фрагменты интерьеров гармонично синтезируются с исторически сложившейся архитектурой. Второй вариант подразумевает намеренное создание резонанса, что позволяет подчеркнуть и усилить эффект «разрыва» стилистических эпох между первоначальной архитектурой и её модернизированными фрагментами или «внедренными» элементами новых конструкций.

В результате анализа бывших производственно-промышленных комплексов были выявлены преимущественные направления функционального преобразования и повторной эксплуатации недействующих инфраструктурных зон. Наиболее перспективным и актуальным, на сегодняшний день, является перепрофилирование данных территорий в общественные пространства и деловые центры.

Одним из таких примеров реновации является элеваторное зернохранилище в Кейптауне (рис. 1) [6], расположенное в районе набережной «Виктории и Альберта».



Рисунок 1 – Элеваторное зернохранилище, Кейптаун, ЮАР

Зернохранилище было построено в 1924 году и долгое время оставалось самым высоким зданием в Южной Африке, оснащённое сорока двумя мощными конусами-силосами. На протяжении всего периода своей работы, зернохранилище было одним из самых значимых объектов в

городе, благодаря развивающейся международной торговле, и имело большое влияние на экономику.

В 2001 году, предприятие было закрыто, однако внушительные размеры и удачное месторасположение, сделали зернохранилище визитной карточкой Кейптауна, наравне с «Колизеем» в Риме. Сейчас на территории набережной вместо складов и хранилищ открылись множество ресторанов, кафе, торгово-развлекательных комплексов, отелей, музеев, что сделало бывший промышленный центр элитным районом. Все эти аспекты стали весомыми аргументами для сохранения и проведения рефункционализации.

Авторами проекта выступили сотрудники лондонского архитектурного бюро «Heatherwick Studio. Design & Architecture», Томаса Хизервика. Архитекторы постарались максимально сохранить исторический облик здания. В связи с этим, объект был аккуратно реконструирован и переоборудован по принципу фрагментарной (частичной) реновации.

Основной задачей архитектурного бюро было создание актуального и комфортабельного комплекса, в котором будут размещены небольшой отель люкс-класса и арт-галерея (рис. 2) [7]. Для реализации этого проекта было решено зонировать здание бывшего зернохранилища, разделив его на два корпуса [7], соответственно верхний и нижний и создать внутри систему этажей.

Нижний корпус, расположенный на первых этажах элеватора и в силосных башнях, был трансформирован в МОСАА (Museum Of Contemporary Art Africa - Музей Современного Африканского искусства), основанный немецким коллекционером Йохеном Цайтцем. Общая площадь музея составила около 9500 м². Главной трудностью проекта, стало создание общего и целостного пространства внутри сорока двух, плотно примыкающих друг к другу силосных башен. Каждая башня представляла собой высокий бетонный цилиндр.



Рисунок 2 – Эскизный дизайн-проект реновации бывшего зернохранилища по плану «Heatherwick Studio»

При разработке данного проекта архитектор Томас Хизервик решил не разрушать все внутренние цилиндры. Вместо этого в башнях были «вырезаны» фрагменты труб, что позволило сформировать единое выставочного пространства, а также библиотеку, книжный магазин и ресторан, сохранив при этом узнаваемый внешний абрис. По такому же принципу был создан и эллипсоидный атриум (рис. 3) [7].



Рисунок 3 – Атриум МОСАА (Museum Of Contemporary Art Africa)

Верхний корпус был спроектирован специально для небольшого отеля «The Silo», и претерпел более значительную внешнюю трансформацию. Двадцать семь номеров отеля располагаются на шести этажах верхних башен. Для организации данного пространства архитектор предусмотрел увеличение оконных проемов, сохранив бетонный каркас и укрепив его металлоконструкцией. Таким образом, в образовавшуюся «сетку» было вмонтировано сложное объемное остекление. Каждое окно имеет форму выпуклой граненой линзы (рис. 4) [7], что частично повторяет естественный изгиб здания, получившийся в результате примыкания башен-цилиндров друг к другу.



Рисунок 4 – Отель The Silo и музей МОСАА, Кейптаун, ЮАР

Сложная конструкция окон, создает игру света и тени, отражая окружающий пейзаж. Благодаря этому в светлое время суток, создается иллюзия «растворения» верхней части здания в воздушной среде. В данном случае, использование подобного остекления нивелировало ощущения тяжести и монотонности высокой бетонной постройки. В вечернее время, когда используется искусственное освещение, свет, проходящий через многогранные линзы, преломляется, превращая бывшее зернохранилище, расположенное на набережной, в подобие гигантского маяка. Так же на крышах двухуровневого здания были устроены открытые зеленые зоны для отдыха и досуга посетителей музея и постояльцев.

Применяя принципы фрагментарной реновации, главный архитектор Томас Хизервик выбрал тенденцию гармоничного синтеза первоначального облика с новыми современными элементами. В данном проекте прослеживается стремление автора, сохранить характерные стилистические черты промышленной архитектуры, такие как: монументальность бетонных башен, эстетический рационализм, строго соответствующий первоначальной функции постройки, минимализм, чистота формы и цвета. В то же время, дополненная стеклянными элементами архитектура, предоставила возможность создать уникальный объект, существующий в единстве с уже сформировавшейся городской структурой, при том, оставаясь и в гармоничном «диалоге» с природой.

Список использованных источников

1. Дрожжин Р. А. Реновация промышленных территорий. Вестник Сибирского государственного индустриального университета. Новокузнецк, 2015. С. 84-86;
2. Старкова Н. В., Грин И. Ю. Эффективные методы комплексного подхода к реновации промышленных территорий. Хабаровск, 2012г. С. 233-234;
3. Цитман Т.О., Богатырева А.В. Реновация промышленной территории в структуре городской среды. Инженерно-строительный вестник Прикаспия: научно-технический журнал. Астраханский инженерно-строительный институт, ГАОУ АО ВПО «АИСИ», Астрахань, 2015. [4, с. 29-35];
4. Чайко Т.В. Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов научно – практической конференции, профессорско – преподавательского состава, молодых ученых и студентов. МАРХИ. Москва, 2012. [2, с. 115- 16];
5. Андреев М. Реновация промышленных территорий и объектов. [Электронный ресурс]
6. Renewal and new additions to industrial building / Proj3ct [Электронный ресурс]
7. Redeveloper.ru [Электронный ресурс]

© Порфирьева А.С., Волкодаева И.Б., Назаров Ю.В., 2020

УДК 7.05

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ АКТУАЛИЗАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Пригодич Е.С.

Научный руководитель Карпов А.В.

*Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург*

Статья посвящена проблеме актуализации русского народного художественного наследия. А именно, вопросам адаптации современными художниками, ремесленниками и дизайнерами русского художественного народного наследия под современные запросы потребителей и эстетические представления. Работа основана на интервью и опросах среди локальных брендов, молодых художников и ремесленников, занимающихся переосмыслением русского народного наследия, а также на основе анализа существующих в России направлений и предприятий, посвященных русскому народному творчеству и культуре. Основной задачей данной статьи следует считать формулирование основных форм актуализации русского народного культурного наследия.

Русское народное культурное наследие – результат народного творчества, то есть художественной коллективной творческой деятельности народа, которая отражает его жизнь, воззрения, идеалы. К народному творчеству относят поэзию (песни, сказки, эпос и др.), музыку (песни, пьесы и др.), танец, архитектуру, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

В данной работе затронута тема декоративно-прикладного искусства как в категориях профессионального (например, Императорский фарфоровый завод как институция, производящая фарфоровые изделия высококвалифицированными сотрудниками), так и непрофессионального (например, домашние мастерские по производству посуды из фарфора) художественного творчества.

Под декоративно-прикладным искусством подразумеваются общие традиции оформления отдельного предмета, интерьера и экстерьера архитектурных сооружений. Условием общего определения декоративно-прикладного искусства отвечают традиции народного/традиционного искусства, в содержание которого попадают и изделия кустарного производства [1, с. 17].

Ручной художественный труд, используемый в процессе создания предметов декоративно-прикладного искусства, позволяет, во-первых, отделить дизайн от декоративно-прикладного творчества и, во-вторых, выделить две сферы, которые характеризуют актуальное состояние декоративно-прикладного искусства. А именно, его ремесленную и промышленную формы [2, с. 66-68].

Обратимся к термину «дизайн». Он может определяться как замысел (проект) изделий, так и процесс их реализации, а также итоговый результат [3, с. 67]. Дизайн как форма творчества является результатом расширения сферы действия прикладного искусства, его развития на промышленной основе. Объектами дизайна являются утилитарные вещи, которые имеют практическое значение и, помимо эстетической функции, выполняют множество других функций, причём красота вещей обусловлена практическими требованиями.

Помимо этого, дизайн для современных проектов, молодых предпринимателей в сфере новой и креативной экономики является формой грамотной демонстрации своего продукта и позволяет продвигать бренд компании на рынке. К предприятиям в сфере новой и креативной экономики можно отнести любые бренды и компании, связанные с ремесленным производством и работой над изделиями декоративно-прикладного искусства (например, мастерские керамики, ювелирных изделий, одежды, ткани, мебели и т.д.).

Использование этнической составляющей творчестве художников декоративно-прикладного искусства, дизайнеров, ремесленников

раскрывает органичную взаимосвязь между культурным наследием и его использованием в современной жизни.

В дизайне отдельные элементы традиции могут существовать в большей или меньшей степени, теряя или сохраняя свою аутентичность. В поиске баланса между созданием актуальных эстетических свойств и национальной аутентичности изделий и состоит задача ремесленников, дизайнеров и художников, занимающихся производством предметов декоративно-прикладного искусства, предметов дизайна, интерьера и быта в современном российском обществе.

Приведем несколько примеров современных проектов, которые посвящены переосмыслению народного художественного наследия. Все перечисленные проекты были представлены в рамках всероссийского конкурса предметного дизайна «Придуманно и сделано в России» на базе Музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве:

1. Проект «Птица дивится» Александра Ляпунова (Москва). Вдохновлялся чернолощеной керамикой (Балахна).

2. Коллекция кукл-игрушек «Красные куклы» дизайн-студии 52 FACTORY (Санкт-Петербург). Проект является результатом исследования символов и форм традиционной русской игрушки в контексте поиска смысловых и визуальных рифм с графическими работами художников русского авангарда Варвары Степановой, Любови Поповой, Александра Родченко, Ильи Чашника и Казимира Малевича.

3. Лампы-конструкторы Светланы Катаргиной. Вдохновлялась хохломской росписью по дереву (Семенов).

4. Проект «Луна» Екатерины Закировой (Санкт-Петербург). Вдохновлялась чернолощеной керамикой

5. Проект «Семёновский снегирь» Семёна Белугина (Санкт-Петербург). Вдохновлялся хохломской росписью по дереву (г. Семёнов).

6. Проект «Evolution» Юлии Корица (Москва). Вдохновлялась хохломской росписью по дереву (Семино, Ковернинский район).

7. Проект MOLsvet Марии Ойкимус (Санкт-Петербург). Вдохновлялась городецкой росписью по дереву.

8. Проект «НЕМО / NEMO» Татьяны и Михаила Репиных (Москва). Вдохновлялись нижегородским гипюром.

9. Проект «Матрешки» Екатерины Тамановой (Нижний Новгород). Вдохновлялась хохломской росписью по дереву (г. Семёно).

10. Коллекция текстиля «Лес, вода и камень» Светланы Катаргиной и Татьяны Бобковой (Бренд Petinne, Москва). Вдохновлялись традиционной карельской вышивкой и традициями русского Севера.

В работе следует упомянуть и о предприятиях, которые призваны сохранить исторические традиции и стилевые особенности развития народных художественных промыслов. Согласно portalу «Народные художественные промыслы России», существуют следующие категории

русских народных промыслов: дерево, керамика, стекло, миниатюра, металл, кружево, текстиль, кость. Обратимся к некоторым предприятиям, которые представляют каждую из этих категорий на современном рынке и производят коммерчески привлекательную продукцию:

1. Дерево – Семеновская роспись (Нижегородская область, Семенов), Хохломская роспись (Нижегородская область, Семенов), Богородская фабрика художественной резьбы по дереву (Московская область, Сергиево-Посадский городской округ, рабочий поселок Богородское).

2. Керамика – Фарфор Сысерти (Свердловская область, Сысерть); Таволжская керамика (Свердловская область, Невьянский городской округ, деревня Нижние Таволги), Гжельский фарфоровый завод (Московская область, Раменский городской округ, село Речицы); Семикаракорская керамика (Ростовская область, Семикаракорск); Дымковская игрушка (Киров).

4. Стекло – Фабрика Ариэль (Нижний Новгород), Гусевский хрусталь (Гусь-Хрустальный).

5. Миниатюра – Объединение художников Палеха (Ивановская область, поселок городского типа Палех).

6. Металл – Жостово (Московская область, городской округ Мытищи, деревня Жостово), Ростовская финифть (Ярославская область, Ростов).

7. Кружево – Елецкие кружева (Липецкая область, Елец), Снежинка (Вологда).

8. Текстиль – Крестецкая строчка (Санкт-Петербург).

9. Кость – Тобольская резная кость (Тюменская область, Тобольск).

Таким образом, формами актуализации русского народного художественного наследия являются:

создание новых коммерчески успешных продуктов народных художественных промыслов;

грамотная презентация традиционных изделий народных художественных промыслов в современном контексте (оформление сайта и социальных сетей, соответствующее эстетическим запросам современных потребителей народных художественных промыслов (например, фотосъемка изделий, графический дизайн, оформление страниц в социальных сетях, сайта проекта/предприятия);

использование современных форматов продвижения на рынке и каналов продаж: качественный и удобный для пользовательского использования сайт; привлечение рекламных онлайн возможностей, наполнение визуальным и текстовым контентом социальных сетей, максимально отражающим суть и философию бренда/проекта/предприятия;

четкое позиционирование себя на рынке (что, как и для кого производить);

взаимодействие предприятий народного художественного промысла с творческими профессионалами и сообществами, то есть организация коллаборационных групп и совместных творческих проектов (сотрудничество дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства, ремесленников, искусствоведов, архитекторов и др.). Их задачей является поиск новых ценностей в традиционных промыслах, которые одновременно должны быть рассчитаны на современные эстетические запросы, включены в актуальные культурные тренды и каналы продаж и обладать высокой художественной ценностью и степенью аутентичности.

Представленные выводы могут быть отнесены как к современным проектам, посвященным переосмыслению народного художественного наследия, так и к предприятиям, призванным сохранять исторические традиции и стилевые особенности развития народных художественных промыслов. Перечисленные формы актуализации русского народного художественного наследия позволяют не только поддерживать национальные культурные и художественные традиции, но увеличивать коммерческую привлекательность выпускаемых изделий как внутри, так и за пределами страны.

Список использованных источников:

1. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятие. Этапы развития. Учебное пособие для вузов/ В.Б. Кошаев – «ВЛАДОС», 2014;
2. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. В 2-х т. М., 2001. Т. 1;
3. Дорогова Л. Н. Декоративно-прикладное искусство. М., 1970.

© Пригодич Е.С., 2020

УДК 687.124

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЛИКА ШРИФТОВ В КОСТЮМЕ

Притуляк Е.И., Третьякова С.В.

Научный руководитель Алибекова М.И.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Изучение истории позволяет грамотно устанавливать причинно-следственные связи. Иными словами, если хочешь полностью понять сущность явления, то изучи весь путь его развития от истоков до настоящего времени. Важнейшим этапом в истории культуры человечества является изобретение письменности, как способа фиксации и передачи на долгий временной промежуток человеческой мысли.

Примером самой ранней формы графической фиксации информации можно считать наскальные рисунки. С течением времени абстрактное мышление людей развивалось, в их обиходе появлялось все больше слов, имеющих сложное значение [1].

Алфавитное письмо, при котором каждый знак соответствует одному определенному звуку, а знаки образуют слова, появилось на Ближнем Востоке приблизительно во II тысячелетие до н. э. Оно явилось следующим этапом в развитии письменности. Наиболее ранним примером такого письма является финикийское (рис. 1).

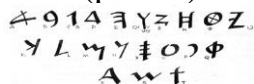


Рисунок 1 – Финикийский алфавит

В I-II вв. н.э. своего совершенства достигает римское капитальное письмо – маюскул в переводе с латинского несколько больший. Маюскул – является шрифтом для торжественных надписей, высекавшийся на колоннах, стенах и триумфальных арках. Его технология исполнения не является повторением технологии скольжения тростниковой палочки, а является медленным высечением в каменной плите по заранее намеченному контуру. Постепенно буквы стали более правильными и вычерченными, а не написанными. Затем сформировалась совсем новая деталь – засечка (сериф), а также впервые определились различия в толщине между разными штрихами [1].

В VIII-IX вв. сложился новый тип латинского письма, в отличии от древнеримских надписей, слова в нем разделяются пробелами, а многочисленные выносные элементы облегчают чтение. После в нем стали появляться изменения, которые привели письменность к готическому шрифту. В готическом письме буквы имеют малую дистанцию и сильно вытянуты вверх. Сужение букв отражало вкусы позднего средневековья, а также прекрасно сочеталось с готическим стилем в архитектуре.

В русской рукописной книге с конца XIV в. появляется декоративное письмо – вязь (рис. 2). В XVI-XVIII вв. вязь получает особое распространение. Основным применением Вязи было украшение рукописи и заголовков, первой строки текста или его раздела. Современные стилизации часто используют элементы вязи.



Рисунок 2 – Вязь

В эпоху Возрождения (XV-XVI вв.) вырос интерес к античной культуре. Писцы переписывающие античные текста, старались копировать сам шрифт, связывая его с античностью, называя его антиква (рис. 3).



Рисунок 3 – Шрифт эпохи возрождения

Живописная графика в XVIII в. и стиль рококо поспособствовало возникновению живописных шрифтов, отличавшихся своей вычурностью и криволинейностью.

Старославянская письменность известна в двух различных начертаниях: глаголицы и кириллицы с X в. Некоторое время начертания существовали параллельно, но со временем за основу русской письменности взяли кириллицу. Одним из лучших образцов древней русской рукописи, уставного письма является «Остромирово Евангелие». Позже устав, сменился полууставным письмом [1].

На рубеже 1820-1830-х гг. произошла резкая перемена вкуса, в архитектуре господствовала эклектика. В самих шрифтах ясные и хорошо читабельным шрифты сменились разнообразием форм и начертаний.

Декоративные формы развивались как в западноевропейской, так и в российской культуре вплоть до начала XX в. В это время быстро развивалась реклама, накладывая отпечаток на шрифты середины XIX в.: тем самым сложился характерный стиль газетных и журнальных объявлений, целью которых было привлечение внимания, шрифтами разных рисунков и размеров. В конце XIX в. появляется стиль – модерн, в архитектуре и изобразительном искусстве и даже в шрифтах [1].

В настоящее время шрифт стал незаменимым элементом в современной одежде. В молодежном гардеробе всё больше и больше появляются одежды с надписями. Такая одежда стала заполнять прилавки магазинов и фирменных бутиков.

Шрифты на одежде – далеко не современное изобретение. В Древнем Египте, Древней Греции, также использовались различные надписи. В эпоху Ренессанса в итальянских и немецких портретах может заметить вплетенные в орнамент надписи. Также было модно вшивание в орнамент шрифты романского или готического стиля. В случаях кельтов и древних славян важную роль играли буквы и зачастую являлись частью узора на ювелирных украшениях [2].

В 1960 году на футболках стали печатать лозунги и манифесты, отражающие настроение молодёжи, а также обозначающие существующие в мире проблемы. Одна из известных публичных презентаций слогана на одежде, стала встреча модельера Катарини Хэмнетт с премьер-министром Великобритании Маргарет Тэтчер. На футболке у Катарини была надпись «58% процентов голосуют против “Першинга”¹». Появление модельера в таком одеянии перед Железной Леди был одним из самых смелых и дерзких поступков.

Размещение слоганов на одежде распространилось и среди специалистов в области моды. Модельер Франко Москино использовал придуманные им слоганы в одежде собственного производства, придавая новый смысл классическим формам одежды в его коллекциях. Например,

на трикотажном платье он написал: «Меня можно надеть, но нельзя снять». Довольно быстро модельер понял, что клиенты, нося на себе одежду с его именем являются «ходячей рекламой» марки «Москино». Тем самым превратив маленький лейбл, пришитый внутри, в огромные слоганы на самых видных и неожиданных местах [3].

В 1985 году Жан-Поль Готье создал модели для «Русской коллекции» осень-зима, украшенные надписями, используя кириллицу. В этой коллекции он написал на своей одежде славянскими буквами орнамент «Жан-Поль Готье». Изделие Готье стало хитом, весь Париж носил его логотип. После этого кириллица стала популярна в мире моды, славянские буквы также использовались и во второй половине 80-х годов в различных изделиях [3].

В целях выявления тенденций использования шрифта в современной моде был проведен сбор и анализ примеров применения буквенных композиций в изделиях крупных представителей рынка высокого сегмента за период с 2017 по 2019 год (табл. 1). Фрагмент таблицы представлен ниже.

Таблица 1 – Анализ модных тенденций: шрифт в одежде 2017-2019 гг. (фрагмент).

Бренд	Ассортимент	Особенности
DKNY Dolce & Gabbana, Versace		Модные логотипы напоказ перестали быть дурным тоном. Одежда с надписями в виде собственных названий.
Band of Outsiders, Mother of Pearl, Off-White		В качестве принта используются и отдельные слова из названий брендов.

В настоящее время популярны надписи не только на футболках, но и на худи, толстовках, свитшотах, костюмах, платьях и даже на носках и колготках. Знаменитые бренды размещают свои логотипы на самых доступных и видных местах. Одним из самых популярных примеров нанесение надписей, которую используют до сих пор, является нанесение слов, обозначающих абстрактные понятия.

Следующей модной тенденцией являются короткие запоминающиеся фразы. Сначала это были повседневные фразы под настроение, нанесенные на футболки так, чтобы любой мог прочесть.

Многие дизайнеры, играющие с цветом, формой и шрифтом, пришли к варианту использования стиля, напоминающего страницы газет. Текст, заключенные в геометрические формы или вставленные в узоры, в таких композициях практически нечитаемый, что рассеивает внимание зрителя и практически убирает смысловую нагрузку надписей, акцентируя внимание на силуэте. Такая мода и по сей день пользуется популярностью.

Одним из выразительных и не стандартных образов использования надписей, стали соединения принта с бахромой. Дизайнеры придумали новый способ использовать сразу два вида декора.

Аксессуары также не остались в стороне. Многие бренды используют надписи на сумках и плечевых ремнях сумок, носках и украшениях. Кроссовки, распространившиеся в качестве самого популярного вида обуви молодёжи, располагали к наиболее вольным подходам нанесения на них принта. На сегодняшний день свобода нравов и открытость людей к новым интерпретациям уже давно известных форм позволили успешно реализовывать нанесение шрифтовых принтов или нашивок. Зачастую надписи на обуви присутствуют в верхней части модели или на каблуке.

В ходе анализа примеров применения буквенных композиций в изделиях крупных представителей рынка высокого сегмента за период с 2017 по 2019 год были выявлены основные тенденции.

Таким образом, прослеживается общая закономерность связи художественного облика шрифта, который сформирован в определенный исторический период, с костюмом. Изменения носят комплексный характер и на прямую связаны с формированием и изменениями, происходящими в художественно-культурной среде.

Список использованных источников:

1. История шрифта [Электронный ресурс]: Учебные программы и материалы. – Режим доступа: <http://bdstudy.ru/?p=182>.

2. Надписи и тексты на женской одежде [Электронный ресурс]: Журнал Милитта. – Режим доступа: <https://mylitta.ru/3731-fashion-text.html>.

3. Серветник О.А. Надписи на одежде как составляющая коммуникативного пространства [Электронный ресурс]: VIII Международная студенческая научная конференция. – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2016/article/2016023315>.

© Притуляк Е.И., Третьякова С.В., 2020

УДК 687.124

РАЗРАБОТКА ОБРАЗА ЖЕНСКОГО КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЛИКА ШРИФТОВ

Притуляк Е.И., Фирсова Ю.Ю., Никитиных Е.И.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Шрифт – графический рисунок начертаний букв и знаков, составляющих единую стилистическую и композиционную систему, набор символов определённого размера и рисунка.

Ценность букв рассматривается как с точки зрения языковой функции, так и визуальной формы, которая способна вызвать разные ассоциации. Основное внимание шрифтовых знаков притягивает: геометрическая основа, пластические основы, контрасты и подобия форм, сочетание шрифтовых знаков между собой, расположение в листе, симметрия, ритм, пропорции и масштаб [1].

В данной работе приведен поэтапный процесс разработки образа женского костюма на основе художественного облика.

Прежде всего требуется подобрать творческий источник. В данном примере выбранный творческий источник напоминает страницу газеты, напечатанную традиционным газетным шрифтом Times New Roman. Источник содержит строгие прямые линии. Заголовки выделяются на фоне мелкого текста жирностью и большим размером шрифта, что привлекает к ним внимание и создает динамику композиции.

На основе анализа соотношения фигуры и фона, черного и белого, цвета и формы, шрифта и изображения, перечисленных источников создаётся объемная модель в виде объемно-пространственной композиции, на основе композиционных приемов. Рассмотрим модель (рельеф), вдохновлённую выбранным творческим источником.

Композиция модели представляет собой прямые четкие линии, выстраивающиеся в крепкий фундамент, объединяющий в себе объем и геометрическую плоскость. Рельеф состоит из уровней плоскостей (рис. 1).

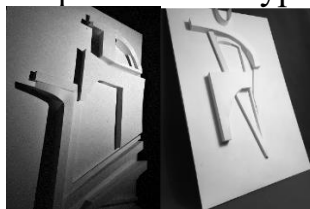


Рисунок 1 – Объемная модель и прототип модели костюма.

Модель состоит из нескольких уровней. Высший уровень занимают прямые линии, выдвигающиеся на зрителя и противостоящие более масштабным плоскостям. Нулевые элементы, дополняют объем и расположены дальше от зрителя.

На базе двух геометрических форм – прямоугольник и треугольник, изменяя их масштаб и пропорциональные соотношения, разрабатывается эскизный ряд прототипов моделей костюма. Рассмотрим прототип модели костюма, вдохновленную ранее созданным рельефом.

Объемно-пространственная композиция модели костюма строится по принципу асимметрии (рис. 1). Равновесие композиции решается при помощи соотношения пропорций композиционных элементов. Самая большая деталь находится на поясной части, тем самым привлекая к себе внимания. Для усиления эффекта в плечевой части дана дугообразная деталь [3].

На основе прототипа костюма создаётся 3D-модель при помощи программного решения для создания 3D-одежды в киноиндустрии, видеоиграх и дизайне интерьеров Marvelous Designer.

Достоинствами данной программы являются: синхронность - все, что вы делаете в окне лекал модели, немедленно отражается на драпировке одежды в режиме реального времени; легкость в использовании швейных операций – с помощью всего нескольких кликов мыши вы можете сшить любую модель в любом стиле; поддержка операции многослойного шитья – с помощью этой функции вы можете сделать более сложные конструкции; складная операция – можно сделать складки на любые швы и одежду.

Основную часть интерфейса MD составляет проекция двух окон – 3D и 2D. Переключать приоритет этих окон можно, нажимая кнопки в нижнем правом углу. В программе есть функция «Аватар» – условный манекен. Аватар добавляется из меню File → Avatar → далее выбирается системный файл нужного аватара.

После выбора аватара создается базовая основа женской кофты и брюк. Рисуется примерная форма лекал. Для создания лекал в окне 2D используются инструментами: создать прямоугольник, редактирование лекал модели, добавить точку, редактировать кривизну. Сшиваются детали с помощью кнопки «сшивание отрезка» и «редактировать линии швов» нажатием последовательно на пару отрезков, которые требуется сшить. После нажатия на кнопку «синхронизировать» детали появляются в 3D окне. Далее требуется расположить детали на нужных местах вокруг манекена с помощью Gizmo и запустить имитацию.

Теперь создается базовая основа накидки, состоящая из двух частей. Лекала строятся также, как и для основы брюк и кофты. Детали размещаются вокруг манекена и сшиваются.

Далее создается вторая часть накидки и меняется ее цвет. Для того чтобы изменить свойства материала, деталь выделяется и при помощи команды Fabric выбирается нужный цвет в открывшемся окне. В данном редакторе свойств можно изменить цвет, фактуру (загрузив любую картинку с компьютера), прозрачность, вид ткани и его свойства. После смены цвета, детали пришиваются к накидке в плечевом поясе. Модель спереди и со спины имеет симметричные формы. Следующим этапом являются декоративные элементы: с одной стороны накидки петли, а с другой пуговицы.

Связь различных ощущений при восприятии конкретной формы приводит к тому, что мы наделяем эту форму такими качествами и свойствами, которые, по сути, ей не принадлежат – проводим ассоциацию.

В данной работе за основу были взяты прямоугольник и треугольник, рассмотрим их. Прямоугольник – динамичная фигура в отличие от квадрата. В зависимости от пропорций и положения по

отношению к горизонтальной проекции, он может вызывать ощущение стремления вверх, стоя на горизонтали, либо ощущение статики, если лежит на ней. Треугольник – фигура, которая воспринимается как что-то резкое и острое. Но в зависимости от положения по отношению к горизонтали его можно воспринять как нечто прочное и статичное, когда он стоит на основании, или же предельно динамичное, напряженное если поставить его вершиной вниз.

В реальном пространстве в «чистом» виде линии и геометрические фигуры практически не встречаются. Однако, мы можем проследить ту или иную конфигурацию этих линий или фигур в контуре любого предмета либо в его конструкционной основе. Восприятие пространственной формы всегда ассоциативно. Разработанные на основе выбранного творческого источника объемно-пространственные композиции позволяют разработать образ женского костюма, рождающий ассоциации, схожие с теми, которые вызывают линии и фигуры его конструкционной основы. Пример готового образа женского костюма, созданного на основе традиционного газетного шрифта Times New Roman, представлен на рис. 2.



Рисунок 2 – Готовая 3D модель.

В дальнейшем, благодаря высокой детализации полигональной сетки модели, вносимые изменения в контуры паттерна позволят осуществить в интерактивном режиме трансформацию различных участков лекал, создавая, таким способом, серийный ряд моделей на одной конструктивной основе [4, 5].

Список использованных источников:

1. История шрифта [Электронный ресурс]: Учебные программы и материалы. – Режим доступа: <http://bdstudy.ru/?p=182>.

2. Основы композиции [Электронный ресурс]: Учебные материалы. – Режим доступа: <http://photodzen.com/learn/photo-abc/osnovy-kompozitsii-sila-linii/>.

3. Б.Е. Сотников, Объемно-пространственная композиция [Электронный ресурс]: Учебные материалы. – Режим доступа: <http://venec.ulstu.ru/lib/disk/2009/Sotnikov.pdf>.

4. Разработка 3D моделей для проектирования изделий текстильной и легкой промышленности./ Михайлов М.М., Никитиных Е.И.// Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности

(ИНТЕКС-2019). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2019. С. 129-131.

5. Инновационная технология разработки дизайна модельного ряда одежды/ Никитиных Е.И., Яковлева Н.Б.//В сборнике: Современные задачи инженерных наук. Сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума. 2017. С. 156-158.

© Притуляк Е.И., Фирсова Ю.Ю., Никитиных Е.И., 2020

УДК 7.036(091)

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В РУССКОМ СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Задворная С.Т., Кирсанова П.Д., Прокошева М.М.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В настоящее время принято говорить о времени 1980-1990-х годов как о революционном, для которого характерен радикализм, быстрота перемен, образование новых художественных институций (фондов, галерей, издательских центров), стремление к обретению самоидентификации [2]. Это время можно назвать вторым авангардом в России, поскольку оно соотносится с событиями начала XX века как в историческом (разрушение старого и создание нового), так и художественном (экспериментальные техники и поиск новых способов художественной выразительности). Эпоха перемен ярко демонстрирует нам преемственность традиций как в культуре и искусстве, а также понимание русской идентичности художниками и ее выражения в творчестве.

Художник Алексей Беляев-Гинтовт – человек с удивительной судьбой. Всю свою жизнь он посвятил творчеству, исследуя и находя новые способы решения творческих задач. Алексей закончил техникум в 1980-х, потом отправился в МАРХИ, где продолжил изучать искусство. Период его творческого самоопределения пришелся как раз на это непростое время. Сам он говорит, что «было странно увидеть, что все преподаватели пребывают в какой-то странной растерянности, никто из них не может ответить на простой вопрос – ЧТО ТАКОЕ ИСТИНА? ЧТО ЕСТЬ ИДЕАЛ? Почему мы делаем проект так, а не иначе? Я не получал ответа ни на один из вопросов, тотальная растерянность времён упадка» [1].

В поисках идеала Гинтовт испробовал многое. Он работал и с шариковыми ручками, и с металлом, тушью, создавал скульптуры и инсталляции, экспериментировал с плоскостями и с пластикой формы. Становление художника в сложное время, находясь в культуре советского

«андеграунда», так или иначе заставляет его обращаться к искусству настоящего и прошлого, переосмысляя его, вместе с тем определяя собственные ценности и задачи как человека и творца [1].

Основной художественной целью художник выбрал для себя показать Россию, «русскость». Алексей Беляев-Гинтовт говорит: «Я поставил себе задачей – выступать от лица народа, народов – от безмолвного большинства. Я, конечно, не могу судить – получилось или нет. Это лишь намерение.» В конечном счете он работает с устоявшимися образами и во многом похожей на советский плакат стилистикой. Беляев-Гинтовт переосмыслил плакатное искусство, преобразовав его в новую авторскую форму современной графики, показать которую стало возможным лишь в новом мире, новом государстве.

Многие художники и раньше использовали советскую символику в своих работах, особенно такие художники как Эрик Булатов, Илья Кабаков, предстатели соц-арта и московского концептуализма. Их подход шел через отрицание коммунистического строя, пародию, критику. Так или иначе, основой для интерпретаций все равно была реальность. Если творцы 70-х сталкивали действительность и советскую утопию – жестокие идеологические рамки, накладывая их слоями друг на друга, противопоставляя, Гинтовт напротив возводит советское в Абсолют [4]. Находясь на тонкой грани возникновения новой России, когда все связанное с СССР разрушалось и отрицалось, художник создавал свои работы, превращая существующую реальность в помпезную сказку, в мечту о лучшем будущем, утопию, место, которого нет [1]. «Пластическое обращение» к символике прошлого государства сам художник называет «языком Традиции», если оно считывается зрителем подобным образом [5].

Гинтовт ставит задачей показать русскую самобытность, душу русского народа, на которой огромный след оставила эпоха СССР. Он показывает советское как утопическую сказку. Использование сказочных, фольклорных образов – есть одна из основ современного искусства наших дней. Он показывает русскую традицию в новом исполнении, художественная выразительность которого во многом усиливается ограниченной цветовой гаммой: красный, черный, белый и золотой. Данная цветовая палитра – характерна для русского фольклора и используется в народном творчестве испокон веков [3]. Сам Беляев-Гинтовт дает одну из возможных интерпретаций, ассоциируя их с иконописной символикой [1]. Кроме этого, сама техника нанесения краски, создает новый слой смыслов в его работах.

Художник прибегнул к использованию техники ручной печати, оставляя следы, он в буквальном смысле оставлял часть себя на каждой работе. Его также удивляло то, каким образом привычные сюжеты обычных советских плакатов находят новый свет благодаря ручной печати,

как проявляются текстуры и особенно как происходит само взаимодействие: «Таким образом я избавляюсь от своего «эго», в тоже время, тактильное, сенсорное взаимодействие становится тем самым образом, который является результатом этих усилий». Большое влияние на него оказал в то время театр Бутана, где основное внимание уделялось метафизике жеста. Это был театр теней, где отдельной темой были «руки актера» и то, насколько глубоко воспринимается жест. Помимо этого, изображаемое на полотне Гинтовта ставится своеобразным театром теней. От былой реальности остаются лишь тени, превращаясь в отсветы былого.

Последние работы Алексея Беляева-Гинтовта наполнены любовью к народу и своей родине. Большинство сюжетов в работах связаны с жизнью обычного человека, с советским союзом, с политикой, ко всему этому он добавляет немного нереальности и фантастики – сказки. Теплые чувства к народу особенно выражены в работе «Братья и сестры» на которой изображено более сотни ликов людей, которые слушают речь Сталина 6 июля 1941 года. Удивительно, что каждый лик был отчетливо проработан, внешность и одежда у всех также разные. Видно, то, с какой заботой и аккуратностью художник подходил к изображаемому. Данная работа отсылает нас к образу героя-богатыря, каким стал советский народ-освободитель в Великой Отечественной войне. Миссия спасителя становится миссией русской души. Алексей Беляев-Гинтовт стал лауреатом «Премии Кандинского» за 2008 год в номинации «Проект года» с работой «Братья и сестры».

Метод печати кистью руки – это тот художественный язык, который помог сделать его работы уникальными. Почти сходу мы улавливаем образы, считываем общее настроение изображаемого, и непременно чувствуем близость, в том числе, потому что в работы художник заложил идею телесности.

Определяясь со своей миссией, со своими ценностями и идеями, творец так же находит и наиболее удачное и эффективное средство их выражения. Оно проявляется как в композиционном решении картины, так и в технике ее создания, определяя новый, иногда скрытый, пласт смыслов в художественном произведении, а также в символических отсылках к традиционным образам. О собственном переосмыслении темы советского в 90-е годы художник говорит: «Теперь гигантская сухопутная цивилизация – СССР по мере удаления во времени вдруг предстал передо мной в совершенно ином виде, на передний план вышли тогда утраченные свойства народов – стойкость, готовность к самопожертвованию, парадоксальный коллективизм – память о соборности, особенно восходящий период 20-60-х годов, включая русский авангард – уникальное явление культуры, не имеющее аналогов в мире, откуда я черпаю силы и предельность пластических решений» [5].

Гинтовт не признавал себя художником, и, вероятно, потому что его творчество – это не только графика, но еще и пластические решения образов с помощью кисти руки, что отчасти соотносит его со скульптурой. Находясь на грани видов искусства, Гинтовт расширил понимание телесного в своих работах. Применяя способ ручной печати в портретах, он раскрывает моральную силу русского народа в нелегкие времена. А изображения архитектуры в его работах – яркие и переливающиеся, также подчеркивают значимость советского архитектурного стиля.

Традиции питают, они дают почву возникающему искусству. Будь то советская, будь то привычная фольклорная русская сказка – основа для творчества русских художников, и Гинтовт смело решает свои работы через призму сказочности, гиперболизации образов, усилении ощущений от изображаемого. Именно мотив русской сказки становится мостом, соединяющих отечественное искусство прошло и настоящего, как элемент национальной идентичности.

Список использованных источников:

1. Искусственный отбор. Эфир 14.05.2019 // А. Беляев-Гинтовт [Электронный ресурс] - URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/58339/episode_id/2164791/video_id/2181547/

2. Русское искусство 1990-х // Г.Ю. Ершов, Йозеф Бойс [Электронный ресурс] - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yozeef-boys-i-russkoe-iskusstvo-1990-h-godov/viewer>

3. Символика цвета в русской традиционной культуре // Г.Н. Лебедева [Электронный ресурс] - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-russkoy-traditsionnoy-kulture/viewer>

4. Современное искусство и традиция: диалоги вне времени. Прямой эфир от 14 мая 2020 года // Иван Антонов [Электронный ресурс] - URL: https://www.youtube.com/watch?v=BhSJHRxT4U&ab_channel=Kosygindesign

5. Художник Беляев-Гинтовт о том, почему Путин – главный русский либерал // А. Беляев-Гинтовт [Электронный ресурс] - URL: https://www.m24.ru/articles/kultura/13112017/151511?utm_source=CopyBuf?utm_source=CopyBuf

© Задворная С.Т., Кирсанова П.Д., Прокошева М.М., 2020

УДК 741.021.2:677.027.511

ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ДЕКОРАТИВНОГО ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ИНТЕРЬЕРА

Прохорова А.А., Громова М.В., Щербакова А.В.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

При проектировании современного интерьера необходимо принимать во внимание множество аспектов. Одним из самых важных являются существующие на современном рынке тренды. Проведенный анализ современных тенденций показывает, что несмотря на постоянные изменения, есть тенденции, уверенно сохраняющие актуальность.

Быстрый прогресс общества порождает новые вызовы в предметной среде, с помощью науки и технологий человечество стремится модернизировать, приспособить под свои запросы окружающий мир. Дизайнерская мысль продолжает развиваться в сторону создания максимально комфортной для человека среды. Основной посыл в дизайне будущего – играть, обыгрывать, быть креативными. Остается актуальным использование натуральных материалов, природной палитры, проектирование рисунков, структуры и принтов. Источники вдохновения разнообразны: от природы до архитектуры и живописи.

Наука затрагивает все области жизни и деятельности человека. Основные темы в интерьерном дизайне напрямую связаны с глобальными проблемами, волнующими человечество: экология, безопасность, будущее.

Тема экологии в дизайне выражается в идее защиты окружающей среды и сохранении самого человека. Идея безопасности человека обусловлена обострением экономической и политической ситуации в мире. Она подкрепляется проблемами в жизни каждого человека, выражается в острой потребности чувства защищенности. Тема будущего всегда волновала людей. Что ждет впереди: жизнь в информационном обществе с искусственным интеллектом, апокалипсис, мутации, встречи с внеземными цивилизациями?

Дизайнеры предлагают свои идеи для решения проблем. Основная – побег от суровой реальности в иллюзорные миры. Такими мирами становятся виртуальная реальность, космос, экологичная жизнь в гармонии с природой, фантазийные миры, воспоминания или мечты о путешествиях, возвращение в детство или прошлое.

Рассматривая современные сюжеты, композиционные приемы и цвет принтов, можно со значительной долей очевидности отнести их к одному или нескольким вышеперечисленным пунктам. Сами сюжеты и приемы в

большинстве остаются традиционными, меняется их трактование, позволяющее отражать актуальные концепции.

Флористические изображения традиционно остаются самыми многочисленными. Одно из самых интересных – тропики. Популярный тропический рисунок обретает новое прочтение, больше это не буйство зеленых оттенков. Яркая зелень сменяется более сложной палитрой ночного леса или сада, с приглушенными оттенками зеленого и синего. Силуэт изображения, форма элементов выходит на первый план. Принт передает игру теней в мерцающем свете луны. Рисунок дополняется обилием стилизованных деталей (прожилки листьев, пятна окраса цветов, дополнительные геометрические элементы – клетка, полосы и др.).

Анималистические рисунки наполнены изображениями экзотических животных: зебры и жирафы, а также дикие звери с континентов Африки и Азии. Добавляются малоизвестные, исчезающие виды, характерен повествовательный контекст изображения. Орнаменты описывают фрагменты жизни животных. Силуэты животных взаимодействуют с текстурированным фоном или фоном с орнаментом. Изображение животных нельзя назвать формальным, оно может передавать характер и личностные черты животного, особенности его поведения, часто решение рисунка носит юмористический оттенок.

Тема классики основана и переосмыслена на переработке элементов классических произведений: графики, живописи, скульптуры с добавлением элементов коллажа, цифрового рисунка, фильтров.

Абстракция представлена геометрическими и бесформенными рисунками, имитациями фактур. Один из видов абстракции – геометрические узоры, этнический зигзаг, миражи, цветные размытые пятна, которые в прошлых сезонах служили фоном для изображений.

Тенденции в рисунках ткани и обоев не являются обособленной областью знаний, они тесно вплетены в общую идею развития цивилизации, выражают языком дизайна ответы на волнующие общество вопросы. Параллели можно провести со всеми областями культуры и искусства. Принт становится отражением борьбы за значимую идею или «лекарством» от жизненных трудностей, вдохновением, умиротворением, призывом.

Последние тенденции проектирования текстиля и обоев можно увидеть на крупных международных выставках, например, на выставке Heimtextil. Весной, каждый год, встречается команда по созданию трендов во Франкфурте-на-Майне, чтобы разработать глобальное видение тенденций на предстоящий сезон. Тренды создаются агентствами и дизайнерами со всего мира: Carlin International Group (Франция), Dan Project (Япония), Felix Diener (Германия), Franklin Till (Великобритания), Stijlinstituut Amsterdam (Нидерланды) и WGSN Group (США). Российские компании также стали полноправными участниками этой работы.

Разработанные тенденции позже можно будет встретить в актуальных коллекциях крупных мировых производителей интерьерных тканей, обоев таких как Zimer-Rohne, Sahco, Nobillis, JAB и многих других.

Процессы мировой глобализации и обширной онлайн-жизни мешают человеку самоидентифицироваться. Люди начинают забывать свою принадлежность. Проблема идентичности становится предметом дискуссии о культурном разнообразии и толерантности, ведь идентичность любого человека определяется опытом, получаемый им одновременно на разных уровнях одновременно. Размышляя над этим, специалисты провозгласили главный девиз ближайших лет – «Там, где я свой» («Where I Belong»).

Современный человек всегда обращается к своим корням и прошлому. В интерьерах локальное становится глобальным, приветствуется инклюзивность. Ремесленные техники выходят на мировой уровень, современные технологии объединяются с традициями. Наблюдается объединение разнообразных декоративных мотивов, от фольклора до геометрического, абстрактного. Палитра становится частью широкого культурного повествования, связанного с местным сообществом, культурным наследием и личностью автора. Все разнообразие идей объединяет общая тема устойчивого развития.

Анализируя современные тенденции, можно сделать следующие выводы:

несмотря на постоянные изменения, есть тенденции, уверенно сохраняющие актуальность в течение 10 лет, например, экологическая тема;

востребованным остается использование натуральных материалов, природной палитры, структуры и принтов;

тренды интерьерного дизайна предлагают решения глобальных проблем человечества: экологии, безопасности, будущего;

цветовая палитра базируется на основных природных цветах, меняются сочетания, оттенки, насыщенность;

узоры, рисунки на основе геометрического, растительного и животного орнаментов;

источником вдохновения неизменно остается природа;

особое внимание уделяется текстуре, поверхности.

Список использованных источников:

1. Хабибуллина С.К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: дис. канд. искусствоведения / С.К. Хабибуллина. - Екатеринбург, 2011.

2. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? /Ю.Я. Герчук. - М.: "Галарт", 1998.

3. <https://www.interior.ru/design/7233-heimtextil-trendy-2020-2021.html>

© Прохорова А.А., Громова М.В., Щербакова А.В., 2020

УДК 687.023

ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕЙ БУХАРЫ

Ражабова Г.Ж., Турсунова З.Н.

Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан

Бухара – один из древнейших городов, расположенный в юго-западной части Узбекистана. Он входит в пятёрку древнейших городов Средней Азии. В 1997 году город праздновал свое 2500-летие. Однако историки до сих пор спорят по поводу даты образования Бухары. Город возник в середине первого тысячелетия до нашей эры.

Существуют различные версии происхождения названия города. По мнению ряда учёных это название подходит к санскритскому «Vihara» – «буддийский монастырь». Более правдоподобны другие предложения, по которым топоним «Buhara» отражает согдийское слово «buharak» – «счастливое место», а слово «бухар» на языке персидских жрецов-магов означает «сосредоточие учёности» или «обитель знания».

Центром Бухары была крепость Арк, где проживали правители и их приближённые. За её стенами сложился город «Шахристан». Его окружили торгово-ремесленные предместья «рабад». Именно здесь издревле трудились мастера, производившие ювелирные, золотошвейные изделия, бархат, адрас, шёлк и другую продукцию прикладного искусства.

Золотошвейное искусство в Бухаре имеет свои древние корни, именно оно принесло Бухаре заслуженную славу. Шитьё золотом, как искусство, было уникальным и всегда занимало особое место. В письменных источниках упоминается о развитии этого искусства ещё в XVI веке, однако настенные росписи, изображающие вышитую одежду, датируются VI-VII веками [1].

Российские послы Семён и Борис Позухан 1669-1671 гг. в своих воспоминаниях восхищаются подаренными им Бухарским эмиром Абдулазизханом золотошвейными халатами, головными уборами и поясами.

Крупнейшая мастерская золотого шитья располагалась прямо в резиденции Бухарского эмира на территории знаменитого Арка. Работали в ней исключительно мужчины, женщины к ремеслу не допускались. По одной из легенд это произошло потому, что золотые нити потускнели при виде женской красоты. Поэтому, чтобы не портить дорогостоящие материалы, заниматься этим искусством привлекали мужчин. По другой версии, мужчины были золотошвеями с древних времён, начиная с пророка Давида Хазрати, Ижриси и Юсуфа, которые впоследствии и стали покровителями этого ремесла.

Так или иначе, но работали в ханской мастерской только мужчины. Сидя прямо на полу на ватной подстилке, растянув изделие в деревянных

пальцах в виде прямоугольной рамки, они вышивали замечательные по красоте халаты, шалвары (штаны), сапожки, чалмы, головные уборы, украшения на гриву лошадей и другие наряды со сверкающими золотыми узорами.

Жёны мастеров у себя дома помогали мужьям выполнять часть заказов или изготавливали такие небольшие изделия, как тюбетейки, накладки на чайники, наволочки, жилетки и небольшие предметы женской одежды [2].

Золотошвейные изделия изготавливали из местного или привозного материала. Обычно это были бархат или шелка разных расцветок. Инструментами для золотого шитья были иглы; наперстки (надеваются два наперстка: один на средний палец правой руки, другой – большой – сразу на три пальца левой руки); обручи (3 вида для закрепления ткани, по которой выполняется шитье); дощечки – патила (сделаны из дерева прямоугольной формы; внутри для утяжеления и увеличения силы удара заливались свинцом; умещаются в руке мастера; используются для подгонки и укрепления уже нашитых нитей); обычные и специальные ножницы (похожи на горб верблюда, поэтому называются «уштургардон» – ими удобнее резать сложные места).

Сама вышивка выполнялась металлическими нитями – калечатун, представлявшими собой очень тонкую полоску металла или серебра, накрученную на шелковую нить. В ряде случаев металлическая нить покрывалась тонким слоем позолоты. Кроме стилизованных нитей применяли цветной крученый шелк, аппликации из бархата, рельефные цветочные розетки, выполненные из золотых нитей и изображавшие ювелирные украшения, нашитые блески.

Золотое шитье, в зависимости от технических приемов, подразделялось на несколько видов: «зардузи – заминдузи» – сплошная вышивка поля золотом; «зардузи – гульдзузи» – зашив ткани точечными узорами, в основном цветочного плана.

Кроме этого мастера применяли комбинированную технику «зардузи – гульдзузи – заминдузи», включающую «зардузи – беришимдузи» (узор, где основной мотив выполняется шелком, чередуясь с золотым шитьем) и «зардузи – пулякчадузи» (золотое шитье сочетается с нашитыми блесками) [3].

Орнаменты золотой вышивки чрезвычайно богаты и разнообразны, и включают в себя как растительные, так и геометрические мотивы, некоторые узоры воспроизводят и зооморфные темы, что следует из их названий: «чашми булбул» – глаз соловья или «забони гунджешак» – язычок воробья и т.д. Некоторые рисунки имели космогонические корни: «кубба» – купол, «ситора» – звезда, «нишон» – круг. Большой популярностью пользовались каллиграфические арабские надписи, размещенные по кайме отдельных произведений [4].

В 1930 г. искусство золотошвейного ремесла при помощи старых мастеров возродилось в Бухаре. Была создана Бухарская золотошвейная фабрика. Мастера, понимающие все тонкости своего дела, занимались не только производством золотошвейных изделий, но и обучали молодёжь, передавали свои практические навыки.

Как с великой благодарностью не вспомнить имена великих мастеров, которые создавали сверкающие узоры из золотых нитей: это великий мастер золотого шитья и создатель композиций – усто Аминов Нугмон; выдающийся мастер золотого шитья, создатель композиций и в ручную резке узоров – усто Мухамедов Гулом; известный мастер золотого шитья и производства изделий – усто Мирзаев Рахмат; великий мастер золотошвейного дела – усто Султонов Нурмат (рис. 1). Авторские ручные работы мастеров, выставленные на многих международных выставках, привлекли внимание известных искусствоведов и посетителей [5].

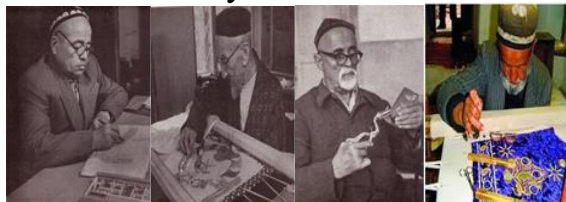


Рисунок 1 – Мастера наставники золотошвейного дела: Н. Аминов, Г. Мухамедов, Р. Мирзаев, Н. Султонов

В советский период мастера золотого шитья были объединены в артели, и женщины, никогда ранее не занимавшиеся этим ремеслом, стали осваивать основы золотого искусства. Сегодня золотое шитьё полностью перешло в руки слабого пола. Женщины подхватили и с честью продолжают некогда совершенно мужскую профессию (рис. 2).



Рисунок 2 – Золотошвейный цех фабрики города Бухары

В советское время Бухарская золотошвейная фабрика прославилась на весь мир своими вручную изготовленными товарами и установила торговые отношения с Москвой (Россией), Казахстаном, Латвией, Литвой, Азербайджаном, Арменией.

Золотошвейное искусство ожило в Бухаре благодаря старым мастерам. ЮНЕСКО опубликовало несколько книг об этом удивительном искусстве. Сейчас мастера фабрики успешно продолжают дело своих предков. Особое внимание уделяется научному изучению вышеназванных образцов, способов, видов, наименований шитья золотом, изобретению новых швов, строчек, узоров, орнаментов, сохраняя при этом традиции своих предметов, освоению новых технологий и внедрению их в производство. В Бухаре есть несколько мастерских, в которых трудятся

вышивальщицы – продолжательницы династий, уже имеющие свою собственную школу.

Золотошвейные изделия фабрики производятся под логотипом «Zinnur». Сейчас основными заказчиками продукции общества с ограниченной ответственностью (ООО) «Zarkon», являются Аппарат Президента, Кабинет Министров, Министерство иностранных дел и другие министерства Республики Узбекистан. Золотым шитьём оформлены сцены театров, сцены дворцов культуры и искусства, сцены концертных залов, гробница пророка Даниила, музеи (рис. 3). На фабрике изготавливают оконные занавеси, ковры, покрывала на диваны и другие изделия. Прекрасные образцы предметов золотошвейных изделий сегодня можно увидеть в экспозициях музеев городов Узбекистана.



Рисунок 3 – Занавес дворца культуры и искусства, изготовленный золотошвейной фабрикой города Бухары

Каждый год для изучения исторических наследий национально-художественной культуры древней Бухары со всего мира приезжают иностранные туристы, учёные и студенты.

Мастера общества с ограниченной ответственностью «Zarkon» тепло встречают и с радостью передают навыки по золотошвейному шитью. Мастера устраивают мастер-классы и показывают исторические коллекции работ, в которых можно познакомиться с лучшими творениями отцов и дедов прошедших времён.

Совсем недавно на золотошвейной фабрике проходили практику студенты Швейцарского университета Art-design. С ними вместе изучали технологию шитья профессорско-преподавательский состав кафедры «Фешин – дизайн» Швейцарского университета. Профессор Bettini Kohler, доктор Francois Scaffter и другие преподаватели кафедры поделились своими впечатлениями по поводу сохранения и продолжения национальных традиций золотошвейного искусства и своей рабочей программой в рамках гранта (рис. 4).

Вместе с ними проходили производственную практику и ознакомились с современными методами обработки золотошвейного искусства студенты кафедры «Технологии легкой промышленности» Бухарского инженерно-технологического института и студенты Ташкентского национального института художеств и дизайна имени Камолиддина Бехзод.

Знание исторического наследия золотошвейных мастеров позволит будущим специалистам создавать новые техники и технологии золотого шитья для современной одежды.



Рисунок 4 – Коллектив золотошвейной фабрики города Бухары вместе со студентами

Список использованных источников:

1. Ражабова Г.Ж. Историческое наследие национальной культуры древней Бухары. Научно-технический журнал «Развитие науки и технологий». БухИТИ, 2019 г. № 2, с. 158.

2. Ражабова Г.Ж., Савриева Г.А. «Национальное ремесло – тюбетейки Узбекистана». Журнал «Молодой ученый», 2016 г., № 7 (111), с. 1086-1089.

3. Гончарова П.А. Золотошвейное искусство Бухары: [Альбом]. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма. 1986 г. – 110с.

4. Сидоренко А.И., Артыков А.Р., Раджабов Р.Р. Золотое шитье Бухары. Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма. 1981 г. – 112 с.

5. «Zinnur» Презентационная книга Бухарской золотошвейной фабрики: [Альбом]. Бухара, 2018 г. – 59 с.

© Ражабова Г.Ж., Турсунова З.Н., 2020

УДК 7.05+721

**ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙН-ОФОРМЛЕНИЯ
ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ**

Решетникова А.В.

Научный руководитель Лебедева А.В.

Уфимский государственный нефтяной технический университет, Уфа

Современный мир стремительно меняется. Цифровые технологии, социальные сети вытесняют живое общение. А между тем, любому даже очень талантливому молодому специалисту, чтобы добиться определенных успехов в своей дальнейшей деятельности необходимо не только владеть своей специальностью, но и уметь взаимодействовать с другими людьми, коллегами, руководством, клиентами. Необходимо не терять любопытства, постоянно совершенствовать свою работу и искать новые возможности. «В университетах, построенных по всему миру в 70-80-х годах XX века, отсутствуют помещения, где студенты могут собраться вместе для общения. У этого явления нет экономических причин (то есть строительство не было обусловлено экономией или использованием каких-либо специальных материалов), только идеологические – создание

искусственных преград для внеучебного взаимодействия студентов. Между тем, это существенно влияет на образовательный процесс, забывается цель университета и образования – необходимость мыслить творчески и исследовать, открывать новые догмы» [3].

Учебные заведения своей средой, грамотной организацией пространства, с современным привлекательным дизайном могут способствовать решению целого круга насущных вопросов. Развивать творческий взгляд, умение взаимодействовать друг с другом и общаться, решать поставленные задачи. ВУЗы, следующие этим правилам, будут более привлекательны для студентов.

Для обучения архитекторов и дизайнеров актуальное оформление учебного заведения также играет большую роль. Обучение стилям, цвету и формам можно построить только на естественных чувствах, таких как восприятие и ощущение. Для проектирования и создания чего-либо необходимо развивать художественную, творческую сторону натуры. Именно поэтому обучение должно строиться на аспектах, способствующих развитию творческого потенциала, и всех возможных способностей у будущего специалиста.

Известно, что у человека есть врожденные чувства формы и цвета, но вместе с взрослением они практически исчезают. Обучение дизайнерскому искусству и заключается в пробуждении этих забытых чувств. К смелым экспериментам подталкивает отсутствие четких рамок и границ в творческом процессе. «Современный дизайнер – это человек, живущий в современных реалиях, с развитым экологическим и реалистическим мышлением, способный переступить границы и открытый всему новому» [4].

В прошлом многие университеты располагались в средневековых величественных зданиях с монументальной архитектурой. Внутренне убранство соответствовало классическим канонам, помещения не отличались одно от другого. В наше время на смену старым устоям в сфере архитектуры и дизайна пришли смелые решения, интерьер привлекает внимание своей креативностью и необычностью, декор и оформление могут быть яркими, сочетания цвета смелыми, конструкции зданий футуристическими. Все перечисленные элементы призваны максимально эффективно развивать мышления и тягу к творчеству и исследованиям у студентов.

В качестве объектов для исследования проблемы современного дизайна и оформления ВУЗов, рассмотрены следующие учебные заведения: Современный учебный корпус The Bartlett (г. Лондон, Великобритания), Творческий центр Бангкокского университета (Таиланд), Future Learning – концептуальная среда обучения будущего от Tengbom институте Каролины (г. Сольна, Швеция), Университетское здание Факультета инженерии и компьютерных наук от Arup Group

Limited, (г. Ковентри, Англия), университет Mediolanum Corporate University (г. Милан, Италия), факультет изобразительных искусств Университета Ла-Лагуна в Испании, новое здание в кампусе Университета Райерсона в Торонто (Канада), Венский университет экономики и бизнеса – новое строение автором которого является известный архитектор и дизайнер Заха Хадид, Erasmus University Medical Center (г. Роттердам, Нидерланды), университет Квинсленда (г. Брисбен, Австралия), «Университет Иннополис» (Республика Татарстан, Россия), Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ).

В ходе работы отмечены дизайнеры, дизайн-студии, и архитекторы, реализовавшие эти проекты: Студия M3 Architecture, архитектурная группа Hawkins\Brown и их представитель Euan Macdonald, Richard Kirk Architect и Hassell, Claus end Kaan, Isacco Brioschi, Gpy arquitectos, Snøhetta, основанная Хьетилем Торсенем (Kjetil Trædal Thorsen) и Крейгом Дайкерсом (Craig Dykers), архитектор Герт Вингард, архитекторы Антон Цыбисов и Яна Самакаева, ОАО «Гипрогор» и Центральный научно-исследовательский и проектный институт жилых и общественных зданий.

Анализ позволил выявить следующие современные тенденции в дизайне университетов:

фасады остеклены по всей высоте конструкции, чтобы создать полноценное естественное освещение;

присоединение зон практики, например, палаты для пациентов и зоны амбулаторного приёма или цеха. Отмечается слияние процесса обучения и производства;

аудитории превращаются из помещений, которые были предназначены исключительно для проведения лекций, в более гибкие студии, обладающие большим функционалом, располагая к совместной работе и исследованиям;

исчезают границы, помещения объединяют в одно. Для разделения используются перегородки, которые можно перемещать по необходимости, меняя пространство. Иногда их используют в качестве вешалок для одежды и досок для объявлений;

перегородки и двери не закрывают и не замыкают пространства, что имеет сходство с рабочей зоной open-спейса.

в отделке часто встречаются дерево, бетон, плитка, стекло, сталь и алюминий;

мебель должна обладать экологичным дизайном, эргономикой и должна быть выдержана в едином стиле;

используются современные звукопоглощающие материалы, большое внимание уделяется акустике в помещении;

широко применяются смелые цветовые сочетания, что облегчает коммуникации между студентами и способствует расширению творческого потенциала.

Некоторые из проанализированных учебных заведений представляют собой смелое сочетание стилей архитектуры и интерьеров. Популярны элементы промышленного направления, минимализм.

На территории университетов активно создаются пространства рекреационного характера, сады, скверы, с лавочками и велодорожками, с фонтанами и бассейнами. Создаются студенческие городки, сочетающие в себе учебные кампусы, общежития, магазины и кафетерии.

Интерьеры и экстерьеры активно украшаются живыми растениями [2, 6]. Если климат и архитектура здания позволяют, и есть внутренние дворы, в них располагают сады, галереи. Такие пространства используют не только для обмена опытом и общения студентов, но и для проведения выставок, концертов [8].

Оригинальный интерьер и обстановка названных европейских заведений настраивают на обучение и проведение различных анализов и научных разработок [5].

Оценивая современное положение дел в дизайне и оформлении высших учебных заведений России, многие эксперты, дизайнеры и педагоги, считают, что наши ВУЗы проигрывают зарубежным университетам, и существует острая потребность перемен. «Дизайн школы без педагогической концепции бессмыслен, то есть любой дизайн – это есть некое материальное проявление твоей педагогической идеи, пока нет идеи, нельзя сделать дизайн, который всем хорош» [3], – считает Константин Зискин, заведующий отделом центра стратегии развития образования МГУ им. М.В. Ломоносова.

Однако, и на территории России сегодня существуют выдающиеся своим дизайном университеты. Например, Университет Иннополис, расположенные на территории Республики Татарстан. Кампус автономной некоммерческой организации высшего образования «Университет Иннополис» открыл свои двери в 2015 году. Здание с фасадом из стекла походит на космический корабль, создается иллюзия парения над землей. О единении с природой призвано напоминать оформление живыми растениями. Кампусы соединены со зданием университета тоннелями.

Другой пример, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). Дальневосточный федеральный университет открыл свои двери в 2009 году. Этот университет можно считать одним из самых современных в России, он спроектирован в соответствии с концепцией «Город в городе» и представляет собой единый архитектурный ансамбль, который расположился в живописной бухте. В соответствии с традициями Запада в нем четко прослеживается структура, наличествуют зоны для рекреации, такие как парки и аллеи [7].

Подводя итоги исследования, хотелось бы отметить, что Высшие учебные заведения Российской Федерации славятся научными достижениями и разработками, масштабом и величием. Но в

основной своей массе в них отсутствует или недостаточно продумана и реализована среда, которая была бы комфортна и для студентов и преподавателей, и способствовала большей коммуникации, совместной работе, исследованиям, и развитию творческого потенциала.

Западные ВУЗы за счет функциональности и удобства, эстетики и эргономики дизайнерских решений в их оформлении, являются напротив очень привлекательными для абитуриентов из России [3].

Для решения этой проблемы необходимо пересмотреть подход к выбору новых зданий, желательно, чтобы прилегающая территория давала возможность постепенно достраивать новые участки, учебные корпуса должны соседствовать с зонами отдыха, должны быть организованы пространства для общения и совместной работы.

Опираясь на успешные проекты дизайна западных университетов, необходимо больше внимания уделять использованию естественного освещения, эргономичности предметов интерьера, создавать пространства с гибкими и мобильными деталями, чтобы можно было легко их использовать и подстраивать под нужды университетов.

«Однако следует учитывать и общий эстетический вид. Это важнейший фактор эмоционального впечатления, дающий ощущение радости, лёгкости и комфорта» [1, с. 1]. Цветовые решения могут использоваться, как очень смелые, так и традиционные. Материалы должны быть экологичными.

Дизайн и оформление должны способствовать совместному творчеству, развитию вкуса, не вызывать стресс, способствовать концентрации, непринужденному общению, работе парами, в командах, и самостоятельной работе, желанию исследовать и открывать новое, а также уважительно относиться к экологии.

Список использованных источников:

1. Stratonova L M., Shvaleva O V and Gilmutdinova E V 2020 Actual Art. Ideas and Technologies in an Urban Context IOP Conf. Ser.: Earth Environ. Sci. 459 0320852020

2. Дизайн интерьера университетов [Электронный ресурс] - URL: https://apartmentinteriors.ru/category/education/educational/universities/#google_vignette (дата обращения: 09.11.2020).

3. Дизайн образовательного пространства: создавая условия [Электронный ресурс] - URL: <https://vc.ru/design/67026-dizayn-obrazovatel'nogo-prostranstva-sozdavaya-usloviya> (дата обращения: 10.11.2020).

4. Мурзина С. М. Современные задачи и проблемы преподавания художественного проектирования в высшей школе // Учёные записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2008. - №3. [Электронный ресурс] - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-zadachi-i->

problemy-prepodavaniya-hudozhestvennogo-proektirovaniya-v-vysshey-shkole (дата обращения: 10.11.2020).

5. Образовательный центр в Торонто [Электронный ресурс] - URL: <https://sdoclub.ru/stati/540.html> (дата обращения: 09.11.2020).

6. Сила – в науку: пять проектов образовательных учреждений [Электронный ресурс] - URL: <https://www.buro247.ru/lifestyle/design/pyat-novykh-proektov-obrazovatelnykh-uchrezhdeniy.html> (дата обращения: 10.11.2020).

7. Топ-7 самых красивых университетов России [Электронный ресурс] - URL: <https://sdoclub.ru/stati/1231.html> (дата обращения: 09.11.2020).

8. Факультет изобразительных искусств Университета Ла-Лагуна в Испании [Электронный ресурс] - URL: <https://sdoclub.ru/stati/321.html> (дата обращения: 09.11.2020).

© Решетникова А.В., 2020

УДК 7.06:391

ПЕРИОД СССР И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА БАШКИРСКИЙ КОСТЮМ

Рианова Г.Р.

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия имени А.Л.Штиглица, Санкт-Петербург

В данной статье рассматривается влияние периода СССР на башкирский костюм. Особое внимание обращается на существующие описания, иллюстрации, а в последствии, и фото башкирского костюма в период с 1919-ого по 1990-е годы. Результатом исследования является анализ изменения облика этнического костюма в условиях установки, направленной на стандартизацию и максимальную утилитарность одежды.

На данный момент собрано большое количество информации и написано множество трудов о башкирском народном костюме. Начиная с середины XVIII века появляются упоминания башкирского костюма учеными Российской академии наук. Исследователи Паллас П.С. и Георги И.Г. занимались описанием быта и внешнего вида башкир. Исследования были информативны, но по большей части поверхностны и основывались на личном опыте и наблюдениях путешественников. «Холст ткут они больше из крапивы, а иногда и из пеньки, но всегда претолстый и узкий», – писал о башкирах И.Г. Георги [1].

Совершенно точно можно утверждать, что в 1928 году костюмный комплекс центральных башкир не утратил своей актуальности, мы знаем это по акварельным работам художника Касима Салиаскаровича Девлеткильдеева. Башкирский, татарский художник-живописец, член Союза художников СССР, основоположник изобразительного искусства в

Башкортостане, считается первым башкирским художником. Несмотря на бедность, художнику удалось уехать в Санкт-Петербург и поступить в художественно-промышленное училище барона Штиглица. В 1917 году примкнул к уфимскому художественному кружку, членами которого были Ю.Ю. Блюменталь, П.М. Лебедев, А.Э. Тюлькин, Д.Д. Бурлюк и другие яркие личности. С этим объединением связывают небывалый взлет искусств в Уфе в 1919-1921 гг. Одна из самых знаменательных в творчестве художника работа была написана во время поездки 1928-го года. Художник увидел в деревне Усман-Гали девочку-подростка. попросил ее позировать. Так родилась акварель «Девочка-башкирка в голубом» (рис. 1). Она волнует своей неподдельной искренностью и одухотворенностью, правдивостью в передаче народного характера и быта, тонким мастерством акварельной живописи. Интересную историю рассказала искусствовед Валентина Сорокина: «Долгие годы героиня этой картины была собирательным образом юной башкирки, но однажды сотрудники музея имени М. В. Нестерова, проходя по следам экспедиции Девлеткильдеева, нашли ту самую «девочку в голубом». Ее звали Мустафина Марьям Юмагуловна, она так и осталась жить в Белорецком районе. Марьям рассказала о встрече с художником: «Я была одна дома, когда к нам вошли двое мужчин. один высокий, худощавый, другой – пониже. Они говорили по-башкирски, а тот, что повыше (это был К.С. Девлеткильдеев), все время шутил. Когда они сказали, что хотят рисовать меня, я очень испугалась, в то время это было необычно, но согласилась посидеть. Сидела на хике в своем нарядном платье, а рядом горкой было сложено приданое снохи – паласы, сыргытыши, стоял деревянный челяк» [6].



Рисунок 1 – Касим Салиаскарович Девлеткильдеев «Девочка-башкирка в голубом» 02.09.1928 г.

Из интервью Марьям Юмагуловны мы понимаем, что на момент написания этюда, она проживала в Белорецком районе, на территории которого был распространен центральный комплекс башкирского костюма. Камалиева А.С. в своей книге «Башкирский костюм. Технология. Конструкция. Декор» пишет: «В костюме центрального комплекса много черт характерных для юго-восточной материальной культуры. Нательная одежда, как и повсюду, представлена платьем, штанами и нагрудной повязкой. Платья кроились отрезными по линии талии, в некоторых местах на подол платья пришивали узкие оборки. Вырез горловины чаще всего

определялся V-образной формой или невысоким воротником-стойкой» [3, с. 171]. Оглядываясь на картину мы понимаем, что Девлеткильдеев был точен в изображении одежды девочки. Присутствует воротник стойка, традиционное украшение подола оборкой и нашивными лентами, рукава с защипами и манжетами. Платье скроено отрезным по линии талии, которая также украшена декоративной лентой или же вышивкой. В фондах музея этнографии Башкирской республиканской гимназии-интерната №1 имени Рами Гарипова МЭШИ ОФ №70 имеется платье центрального комплекса очень похожее на платье Марьям Юмагуловой – натурщицы картины. Платье выполнено из шелка бирюзового цвета, сейчас оно выглядит скорее электрически-синим, но как известно, натуральные ткани более других подвержены механическим повреждениям, выгоранию и усадке. Украшено оно также атласными лентами, но в целом платье из музея выглядит довольно простым, что характерно для юго-востока.



Рисунок 2 – Платье. Центральный комплекс. Ткань-шелк; отделка-атласные ленты. Музей этнографии Башкирской республиканской гимназии-интерната №1 имени Рами Гарипова

В интервью Марьям говорит, что она «сидела на хике в своем нарядном платье», эта формулировка необычна конкретно для костюма центральных башкир. Вновь обращаясь к Камалиевой А.С., которая пишет, что костюм центрального и юго-восточного комплекса очень близки по своей конструкции, отделке и смысловому наполнению, приведу описание юго-восточного платья «Платья женщин, проживающих в суровых горных районах Южного Урала, фактически не украшались, за исключением одной оборки или же аппликационного рисунка по низу. Зато верхняя одежда юго-востока всегда выделялась среди остального изобилия ярких декоративных элементов и приемов оформления» [3, с. 61]. Из источника следует что платье, которое Марьям называет нарядным какое-то время назад не являлось таковым, так как у башкирок центра и юго-востока нарядной являлась верхняя одежда-елян, казакин, чекмень и аксессуары в виде нагрудника-селтэр и головного убора – кашмау, а платье украшали лишь по подолу, где оно могло выглядывать из-под халата. Из всего вышенаписанного возникает вопрос вследствие чего «Девочка-башкирка в голубом» хвастается своим лазурным платьем? Внимательно рассмотрев портрет, мы видим украшение на талии – скорее всего это лента или же вышивка, на шее у девочки нитка, возможно жемчужная. Отсутствует жилет-камзол с нашивками в виде монет и застежкой каптырма, нет и платка. Отсутствие нагрудника также удивительно, несмотря на то что

один нагрудник-селтэр обычно оценивался в одну лошадь или корову, даже в незажиточных башкирских семьях женщины имели по одному нагруднику, единственно что качество отделки и металл были дешевле. Женщины из бедных семей собирали нагрудное украшение из поддельных кораллов, медных или оловянных бляшек, заменявших монеты, подвески покупались дешевые с использованием низкопробного серебра со вставками из стеклянных кабошонов, поддельного сердолика или даже из жести. Можно предположить, что это единичный случай и девочка из крайне бедной семьи, но если вспомнить, что портрет написан в 1928 году, то скорее всего предшествующее время революций и тотальная бедность населения новообразованной страны коснулись привычного уклада жизни и этой башкирской семьи.

Из вышенаписанного мы можем сделать вывод что, в связи с экономической нестабильностью в стране, отличительные элементы башкирского костюма постепенно исчезали из гардероба башкир, а именно: нагрудники, богато расшитые еляны, многосоставные головные уборы, платья с обильной вышивкой. Начиная с 1917 года смена власти и смута в обществе больше не позволяли башкиркам надевать наряды, демонстрирующие роскошь прежней жизни – ходить так было просто опасно. Возможно, в сундуках с приданным девушки хранили свои коралловые сокровища, но события следующих лет вынудили их лишиться и их.

На момент написания акварели Девлеткильдеевым К.С. исследователь С.И. Руденко, начиная с 1905 года, отправляется в экспедицию по сбору материала о быте и культуре башкир, а к 1925-ому году он публикует монографию «Башкиры: Историко-этнографические очерки», которая ознаменовала собой новый этап в области исследования башкирской материальной культуры. Сам Руденко С.И. в своей книге писал: «...Задачи советской этнографии, призванной к освещению процессов создания социалистической культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию, на первый план выдвигают изучение национальных особенностей племен и народов СССР в их историческом развитии» [2, с. 4-5]. К 1925 году в новообразованном социалистическом государстве утвердилось положение о социалистическом обществе, национальным по форме и социалистическим по содержанию. Что же это значит? Первая строка из Википедии, отвечающая на запрос «религии в СССР» гласит, что «Атеизм, как отрицающее религию мировоззрение, не будучи формально провозглашённым в СССР элементом государственной идеологии, активно поддерживался партийными и государственными органами до 1988 года,..», то есть нигде не говорилось, а тем более не фиксировалась в документах, пропагандистская установка о том что советский гражданин есть атеист. Этот призыв к атеизму и искоренению

национального содержания, по мнению автора, главным образом повлиял на постепенное вытеснение этнического костюма из быта башкир.

В подтверждение идеологической установки, призывающей к утилитарности во всем, наши с вами современники, заставшие времена советской власти, рассказывают, что в 1970-х годах в районных центрах агитировали местных жителей продавать сохранившиеся элементы башкирского этнического костюма в местные музеи, танцевальные ансамбли и творческие объединения. Целью этой инициативы было сохранение материальной культуры башкирской этнической группы, ведь те же нагрудники требовали ухода и в случае повреждений бережной реконструкции, для проведения которой требовались немалые денежные вложения. Но в этом массовом сборе была и обратная сторона. Продавая кашмау, еляны и лисьи шапки башкиры постепенно лишались вещественной связи со своей культурой. Дети не видели своих родителей в этнических костюмах, не росли в среде, где слышали звон монет прежде, чем за поворотом появлялась башкирка, с вплетенными в волосы наконечниками. Подобные элементы звучания переместились на сцены театра, полотна живописцев и произведения композиторов того времени.

Интересно, что установка социальной справедливости и равенства не помешала четвертой волне исследователей еще глубже изучить башкирский костюм, со всеми его привязками к тотемизму, фетишизму и мусульманской религии. Опираясь на труды Руденко С.И., исследования начиная с 1960-х годов, значительно прибавляют в объеме и детальности описания, появляются работы разной направленности. Фундаментальные труды конкретно о костюмном комплексе башкир появляются в период с 60-е по 85-е года. Работы С.Н. Шитовой, Н.В. Бикбулатова, Р.Г. Кузеева не просто описывают, а применяя методы исторического анализа, рассматривают формирование башкирского костюмного комплекса, процессы взаимовлияния соседних народностей на декоративно-прикладное искусство и формообразование, влияние географического расположения, климата на костюм и т.д.

Все эти труды в совокупности, какими бы внимательными к деталям они ни были, никак не описывают момент исчезновения народного костюма из народа, как бы странно это не звучало. Если Паллас П.С. и Георги И.Г. занимались в основном описанием быта и поверхностно касались костюма, описывая его внешний вид, следовательно, в 1773 и 1799 годах костюм выполнял свою функцию одежды и носился башкирами во всем его многообразии ежедневно. Начиная с 1960-х годов, скорее всего, в быту использовались более простые рубахи и шаровары, а нарядные нагрудники и жилеты с позументами надевались по просьбе исследователей, непосредственно для фотофиксации.

На данный момент времени этнический башкирский костюм, во всем его многообразии, можно посмотреть в выставочных залах музеев, но в

быту он не сохранился. Его невозможно встретить на праздничных мероприятиях таких как Сабантуй, так как там используются сценические вариации костюма. В повседневной жизни он также утрачен, так как законсервировать костюм нельзя. Невозможно перенести его из определенной временной точки и думать, что эта версия единственно верная и каноничная, так как костюм, как и люди подвержен видоизменениям и постоянной адаптации в среде. Но в промежутке с 70-х по 90-е годы башкирский костюм просто перестал адаптироваться и практически вышел из употребления. В деревнях сохранилась манера носить жилеты поверх платьев, популярны яркие платки и мужские тюбетейки, но все это лишено исторического источника. Подобные жилеты изготавливаются на основе телогреи, а платки и вовсе в одинаковых расцветках встречаются во многих регионах страны. Современные попытки возрождения костюма занимают либо полную реконструкцией, что не является актуальным, и по мнению автора совершенно бессмысленно, либо, при создании коллекции одежды, основываются на сценическом костюме, не осознавая, что с историческим(этническим) он имеет мало общего.

В ходе исследования автор пришел к выводу, что хоть и на данный момент башкирский костюм находится в состоянии застывшего экспоната музея, но интерес к нему оживает. Все больше людей хотят принадлежать к культуре места не по праву рождения, а по собственному выбору и это интересный поворот мысли в мире, где правит глобализация.

Список использованных источников:

1. Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов – СПб., 1799.-158с.
2. Руденко С.И. Башкиры: Историко-этнографические очерки. – М.-Л., 1955.-376 с.4-5с.
3. Камалиева А. С. "Башкирский костюм. Технология. Конструкция. Декор". – Уфа: Китап, 2012. – 212 с.
4. Шитова С.Н. Башкирская народная одежда. – Уфа Китап., 1965.-240 с.18 с.)
5. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Русского государства. – СПб.,1773.-148с.
6. <http://artrb.ru/kasim-devletkildeev/>

© Рианова Г.Р., 2020

УДК 7

ЛОШАДЬ– СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ

Мыскова О.В., Рогачева М.Б.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На протяжении всей истории лошади в произведениях художников все чаще появлялись в военных действиях. В современном искусстве лошадь все реже изображается на картинах, так как она уже не является значимой ни как способ передвижения, ни как орудие войны.

Различные произведения искусства посвящены олицетворению образов лошади и всадника. Их можно увидеть в произведениях многих жанров: анималистических, исторических, батальных, пейзажных, портретных и бытовых. Образ коня встречается на старинных и современных монетах, печатях, гербах, эмблемах, торговых марках. Лошади украшают собой фронтоны зданий, триумфальные арки и крыши деревенских изб.

К известным художникам, писавшим изображения лошадей, относят великие имена Фидия, Донателло, Леонардо, Дюрера, Веласкеса и других мастеров.

Уильям Хогарт, английский художник, теоретик искусства, в своем трактате «Анализ красоты» писал: «... животные, сложенные наиболее изящно, всегда выигрывают в скорости. Из этих последних самыми прекрасными примерами являются лошади... Это благородное создание занимает первое место среди животных, и это лишь согласуется с закономерностью природы, отметившей наиболее полезное из всех животных также и наибольшей красотой».

Лошадь для человека всегда была символом жизни, плодородия, солнца, достатка, силы и власти, принадлежностью к моде. Изображения животных в некоторых видах искусств, переживают настоящую сенсацию. Все больше появляется произведений искусства анималистического жанра, различных фильмов о жизни животных, множество интересных книг и фотоальбомов, создаются музеи и организации по охране живой природы. В настоящее время за образом скачущей лошади плотно закрепилось представление символа о быстром стечении времени, о безвозвратности времени, которому всем не хватает.

Формирование образа лошади у художника, довольно сложная задача, это не просто набросать ноги, тело и гриву, важно разбираться в самом экстерьере, для этого требуется иметь достаточно знаний и практики. Анималистический жанр сочетает естественнонаучные и художественные начала и развивает наблюдательность и любовь к

природе. Процесс создания художником изображения человека, природы, животного мира есть процесс познания.

Образ лошади в изобразительном искусстве использовался много тысячелетий назад. Ещё до той эпохи, как лошадь была одомашнена человеком.

Французские наскальные рисунки показывают нам не только умения первобытных людей, но и внешний облик древних лошадей. Такие рисунки выполнялись в глубоких подземных пещерах, благодаря этому и сохранились до нашего времени.

В средних Пиренеях в Нойске обнаружили схематично нарисованную лошадь, которая своим контуром напоминает лошадь Пржевальского. А изображение портрета коня в Валлоне-Понтд'Аре выполнено в различных цветах, настолько точно, что по рисунку можно узнать лошадь породы Аппалуза.

Ещё одной главной находкой считается ряд изображений, созданные древними ассирийцами. Найденные в Ниниве и Нимруде образы лошадей дошли до нас в виде каменных барельефов. Барельефы в Ниниве приблизительно датируются в 645 году до нашей эры. На одном из них демонстрируется королевская охота на льва на конных колесницах. Для такого барельефа характерно, что лошадь имеет прямые ноги.

Чуть позже в изображениях стали появляться животные в более естественных при движениях позах.

Барельефы из Нимруды, датируемые 865-860 годами до нашей эры. На них виднеются лучники верхом без седла на лошадях. На каменном барельефе так же изображена сбруя тех времён.

Одним из великолепных древних статуй лошадей можно называть четыре позолоченных и мускулистых коня на базилике святого Марка в Венеции. Скульптура датируется третьим или четвёртым столетием до нашей эры. Считается, что их автором был греческий скульптор Лисиппос. Четыре коня выполнены крупнее натуральной величины и изначально были покрыты блестящей золотисто-желтой краской.

Лошади в Китае были очень важной составляющей, которые символизировали собой власть и богатства. И нет лучшего доказательства этому, чем гробница правителя Китая Чхиншчуанга (3 век до н.э.). Его захоронили приблизительно с 7000 скульптур воинов в натуральную величину, с 600-ми терракотовыми скульптурами лошадей, с огромным количеством оружия и колесниц. Фигуры коней выполнены с большой достоверностью, причём каждая наделена индивидуальными чертами.

В средневековье образ лошади перестал быть значимым, все большее внимание живописцев и скульпторов уделялось религиозным темам. Но исключением из правил стали картины художников 15 века Поль и Жан Лимбурга («Май», 1410 г.) и Бенотца Гоззолиго («Проводник трёх королей», 1459 г.).

Картину «Май» художник выполнил в готическом стиле. Она была тщательно прорисована, до малейших деталей, возможно, использовалась лупа. На картине изображено веселое и пышное празднество. Лошадей братья изобразили скорее с акцентом на красоту, здесь присутствует неестественность движений и скованность.

Полотно «Проводник трёх королей», Бенозз Гоззолиг так же изобразил в готическом стиле и с детальностью, в том числе и конской упряжи.

Ещё один известнейший художник Паоло Учелло посвятил лошадям несколько картин, например, «Битва при Сан-Марино», (1452 г.), «Святой Георгий и дракон» (1458-1460 гг.), «Сцена охоты» (1460 г.), «Битва при Сан Романе» (1450 г.).

Одним из известнейших портретистов 17 века Диего Веласкес так же не обошёл своим вниманием образ коня. Художник был приверженцем натурализму. Писал окружающий мир таков, какой он есть с детальной проработкой. Так как Диего Веласкес был придворным портретистом, то его основная задача была писать короля и его семью. Одним из известных портретов является «Верховой портрет Филиппа IV» (1636 г.). Художник изобразил короля, сидящего на гнедом коне, вставший на дыбы. Богатое убранство Филиппа IV Веласкес изобразил с такой красотой и точностью, что отвлекает взгляд от анатомических недостатков лошади на картине.

Не менее известный портретист, изображавший лошадей, был сэр Энтони Вандайк. Например, на картинах «Карл I английский на охоте» (1635 г.) и «Верховой портрет Карла I» (1638 г.).

На первом полотне «Карл I английский на охоте», на нас смотрит король, который только что спешил. На картине Вандайка изображён только фрагмент лошади, но это не мешает коню выглядеть мощным и грациозным. В произведении лошадь стоит так, словно хочет склониться перед правителем.

Центральным образом картины «Верховой портрет», является прекрасный конь. На фоне мощи и великолепия коня фигура короля, кажется невыразительной и бледной.

Великий французский живописец Эжен Делакруа (1791-1824 гг.) внимательно исследовал технику Рубенса и Вандайка.

Одной из самых известных его картин является «Дерби в Эпсоме». Следует отметить, что художник был страстным наездником и трагически погиб при падении с лошади. Известно, что Делакруа был одним из основателей жокей-клуба, его стиль можно назвать живописным и энергичным. Он много путешествовал, бывал в Марокко, это так же повлияло на колористику произведений.

На полотнах художника были заметны первые проявления импрессионизма, хотя этот стиль в живописи только начинал своё развитие.

Джордж Стаббс (1724-1806 гг.) знаменитый художник, являющийся одним из выдающихся живописцев, посвятивший себя лошадям. Известное полотно «Whistlejacket», является одной из лучших работ художника. Данная картина в высоту три метра, посвящена легендарному коню.

В 60-х годах 16 века Стаббс много посвящал себя эскизам лошадей, а в 1766 году издал свою книгу.

Эдгар Дега (1834-1917 гг.) – известный французский живописец. Он все свои полотна посвятил лошадям и конному спорту. Картины отличались оригинальным ракурсом и организацией пространства.

Картина Э. Дега «перед стартом» (1866-1868 гг.) представляет своеобразный ракурс, как бы позади лошадей. На нем ощущается атмосфера перед бурей, когда жокеи верхом на лошадях ожидают начало старта.

Итак, мы можем долго перечислять достоинства этого прекрасного животного и ее роли в жизни человека, все те сферы деятельности людей, на которые оказала влияние лошадь. Лошадь и человек не могут существовать друг без друга. Поэтому вне зависимости от того, какими темпами будет развиваться наука и техника, человек всегда будет нуждаться в лошади. Образ лошади во все времена у разных народов олицетворял собой силу, уверенность, мудрость, кротость, терпение. Лошадь всегда была символом красоты. У наших предков это еще был и символ солнца, плодородия, богатства. Изображение лошади всегда считалось оберегом.

В конечном счете, лошади сделали много для нас, можно сказать мы перед ними в долгу. И нет ничего удивительного, что порой они являются главной и единственной фигурой на картине.

Список использованных источников:

1. https://artchive.ru/encyclopedia/52~The_horse_as_a_symbolic_image_in_art
2. <https://equinemanagement.ru/loshadi-v-iskusstve/>
3. <https://www.livemaster.ru/topic/1429449-loshadi-na-kartinah-znamenityh-zhivopistsev-19-prekrasnyh-rabot>
4. https://kultyres.ru/uchebnie_materiali/%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5-%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%82%D1%8B/evoluciia-obraza-loshadi-v-animalisticheskom-janre.html

© Мыскова О.В., Рогачева М.Б., 2020

УДК 7.046.3

К ВОПРОСУ ОБ ЭТИЧНОСТИ РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ XXI ВЕКА

Рубцова С.Н.

Научный руководитель Калашников В.Е.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Религиозная система взглядов, а также связанные с институтом религии области деятельности в современном мире находятся в особенно тесном соприкосновении с этическими аспектами. Вопросы их соотношения (этичного как благословенного внутри религиозного и этичного для общества в религиозном) ставятся гораздо острее, чем в другие исторические периоды, когда государство и Церковь шли рука об руку. Дискуссионность решений, прямо или косвенно связанных с институтом религии, отразилась и на реалиях изобразительного искусства: своей кульминации рассматриваемая проблема достигла в современном светском искусстве на религиозную тему (противоречия существовали и ранее, например, в России на рубеже XIX-XX веков, однако тогда еще до конца не сформировалось столь необходимое сегодня разграничение между литургическим и религиозным искусствами) [1].

Проблема этичности религиозного искусства В России XXI века может рассматриваться на разномасштабных уровнях: начиная с того аспекта, насколько секторно ограниченным является художественное творчество на религиозную тему (незаинтересованность или неприятие большей части светского общества и некоторых ортодоксальных верующих, ставящих сам факт существования подобного искусства под сомнение), и заканчивая тем, какие художественные средства допустимы для создания подобных произведений. Обособленно, но во многом первостепенно для религиозного творчества стоит вопрос этичности того, что происходит в современном церковном искусстве – серьезные отклонения от канона, недопустимые авторские ереосмысления не столько лишают произведения иконописного искусства статуса «литургического» (все же его нельзя нивелировать), сколько условно превращают его в произведение «религиозное». Однако здесь стоит говорить о разных видах религиозного искусства.

Не претендуя на обширный спектр категорий, характеризующих проблему этичности современного религиозного искусства, можно выделить следующие основополагающие аспекты.

1. Неэтичное обращение к религиозной теме. К этой категории могут быть отнесены различные произведения религиозного искусства в зависимости от терпимости и подготовленности зрителя. Однако в данном,

несомненно, сложном вопросе справедливее выявить полюсы того, что может быть допустимым в обращении с религиозными темами. С одной стороны, существуют художники и целые объединения верующих мастеров, которые в художественном творчестве выражают свою преданность Богу и восхищение красотой созданным Им миром. К произведениям такого религиозного искусства вопросы возникают редко, и их существование обуславливается частностями. С другой стороны, существует провокативное высказывание (которое затруднительно называть «искусством»), нередко сознательно оперирующее религиозными текстами и образами – речь об акционизме. По словам представителей этого «творчества», у них практически никогда не возникала цель «оскорбить чувства верующих», религия в данном контексте – лишь инструмент. Однако данный подход, во многом принимаемый Западной Церковью [2] и затем распространившийся среди отечественных радикалов, не оправдывает действия Кулика, Тер-Оганьяна, Pussy Riot и т.д. и является проблемным для современной России.

2. Искажение лика святого или изображения христианского события. Подобные особенности также имеют место быть в религиозном искусстве. Конечно, оно не подразумевает следование столь строгим правилам, присущим «литургическому искусству», но, тем не менее, имеет свои этические границы, сложность которых обуславливается их условностью. Художественный почерк мастера может весьма вольно обращаться с образами святых и с событиями Священной Истории. В связи с этим, аналогично тому, как происходит внутреннее цензурирование мастера (с поддержкой канона) в церковном искусстве, должно быть сохранено уважительное отношение к образам и в религиозном – гипертрофированные части лица или тела или вовсе «гуманоидные» изображения святых, не имеющие толики причастности к изображаемым, не будут приняты ни верующей (основной частью зрителей выставок подобных произведений), ни просто уважающей себя публикой.

3. Несоответствие содержания и формы произведения. Более сложной и редкой категорией представляется несочитаемость концепции религиозного произведения с формой, возможно, даже со стилем ее воплощения. От предыдущего аспекта ее отличает то, что в данном случае образ искажается не на уровне создания изображения, а уже на уровне подачи материала. Достаточно дискуссионным примером может считаться изображение жития мученика Петра Алеута в формате комикса – интересный образовательный ход, однако не самое тактичное решение «завернуть» историю православного святого «в обертку», ассоциируемую с неким развлечением в американской популярной культуре. Тем не менее, подобное, на мой взгляд, неэтичное воплощение идеи является по-современному оригинальной и многоуровневой концепцией (мученическая

гибель в Америке и «комикс»), и как произведение светского искусства оно имеет место быть.

4. Вопросы экспонирования произведений на религиозную тему. Одним из важных аспектов бытования религиозного искусства сегодня является вопрос экспонирования его произведений. В определенной степени прозрачной и этичной кажется мысль о том, что объекты литургического искусства должны выставляться отдельно от религиозных (некоторые выставки «После иконы»), ведь всеми средствами нужно объяснить зрителю, что это не конфликтующее, но все же разное искусство. Но существуют и противоположные примеры, коих больше – выставка «Философия канона» (2019 г.), где шпалерной развеской в непосредственной близости размещены и иконы, и «современное искусство». Подобное выстраивание экспозиции нередко создает невыгодное впечатление о религиозном искусстве как с художественной, так и с духовной стороны. Экспонирование светских объектов в храмах и вовсе является, на данный момент, недостижимой точкой идеала, который воплощается в сотрудничестве общества (как в принципе, мирского) и Церкви (с ее прихожанами) на пути к общему развитию. Различные по содержанию, но, в сущности, попытки уже проводились, однако не «в» (что невозможно), а «при храмах» – выставка «Двоесловие/Диалог» (2010 г.) в актовом зале храма св. мученицы Татианы при МГУ, выставка проекта «После Иконы» (2019 г.) на цокольном этаже Храма Христа Спасителя. С позиции некоторых верующих, это было порядком неэтично, однако со стороны части представителей РПЦ и современных художников это было то самое «место для шага вперед», которое давно должно было появиться. Насколько этичным представляется фигурирование произведений на религиозную тему в рамках выставок современного искусства (то же «После Иконы» на Первой Московской Арт-премии 2020 г.) также является вопросом с несколькими ответами, зависимыми от контекста: положительным (религия не «теряется» внутри материи современной культуры и, собственно, бытия; открывается молодежи) и отрицательным (изображение священных образов и событий – не столько архетипический набор тем, которые могут тиражироваться и развлекать на выставках, сколько всегда «богословие в красках», так как оно о Боге). В случае с «После иконы» на указанной выставке Премии были только произведения-символы, которые не противоречат вышесказанному. В связи с проектом знаменательно будет указать также на один из аспектов творчества А. Цыпкина, создающего произведения «на улицах» путем объединения граффитчиковых баллонов с краской и «вандализма» (как называет куратор проекта А. Беликов) с христианской иконографией. Возможно, никогда ранее православные образы не были так вплетены в материю современного искусства, как эти работы. Их возникновение и нередко недолгое существование неоднозначны с тех же позиций, которые

были описаны касательно религиозных произведений в контексте выставок современного искусства. Однако то, что на стенах появляются лики Иисуса Христа, Богородицы и святых, через иконы Которых верующие в храмах доносят молитвы, а не какие-либо символические изображения, ставит данный вопрос на грани этики.

Религиозному искусству России в начале XXI века предстоит пройти еще долгий путь, предварительно определив для себя «острые углы» и возможные компромиссы. Сложности определения подобных тонкостей в творческом процессе будут и далее усложнять развитие, пока силами всех сторон не будет создано хотя бы условное, но соглашение. Без него и так, несомненно, насущные вопросы этики в религиозном искусстве будут возникать с все более и более частой периодичностью.

Список использованных источников:

1. Флорковская А.К. Религиозная тема и поиски современного искусства// Искусствознание: научное издание, 2015.
2. Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей. Вып. 1. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2019.

© Рубцова С.Н., 2020

УДК 791.43.04, 7.045

СЕМИОТИКА РЕЛИГИОЗНЫХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ В КИНОИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «СОЛНЦЕСТОЯНИЕ»

Рубцова С.Н., Синявская А.Н.

Научный руководитель Горшунова О.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Кинематограф является одним из самых массовых и влиятельных видов искусства XX-XXI вв. Киноискусство выступает в качестве специфического языка, в котором можно обнаружить своеобразную систему сходств и различий, позволяющую говорить о киноязыке как об общественном явлении и универсальном межкультурном коммуникативном ресурсе. Кино способно изменять представления людей о мире, поэтому киноискусство можно использовать как уникальный инструмент для изучения мировоззренческих трансформаций в целом и в религиозном аспекте в частности. Данная статья нацелена на краткое освещение научных концепций относительно семиотического пространства кинематографа; на выявление места религиозной темы в нем, а также на обзор и семиотический анализ религиозных сюжетов и образов

в кинематографе на примере художественного фильма А. Астера «Солнцестояние».

Попытки анализа кинообразов в контексте «нового языка» предпринимались практически на стадии формирования теории кино. Размышления о знаковой природе киноискусства можно найти в работах Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянова, С.М. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана и др. Как одно из направлений в киноведении, семиотика кино изучает важные коммуникационные аспекты кинематографа и «рассматривает кино как специфическую знаковую систему или совокупность знаковых систем» [3]. Методология семиотики кино основана на современной лингвистике, структурной поэтике и этнологии. Советский литературовед и представитель русского формализма Ю.Н. Тынянов говорил о кино как о «смысловой перепланировке мира», осуществляющейся в семантической системе фильма, поскольку любой видимый (в том числе на экране) объект является «смысловым знаком» [1, с. 554]. Другой ключевой деятель «формальной школы» Б.М. Эйхенбаум полагал, что: «кинозритель находится в совершенно новых условиях восприятия, обратных процессу чтения: от предмета, от видимого движения – к его осмыслению, к построению внутренней речи» [4, с. 19]. Кинематограф как бы говорит со зрителем при помощи разнородных знаковых систем – социокультурной, стилистической, перцептивной и т.д., вносящих в фильм собственные коды. Не будучи универсальным методом изучения кинематографа, как комплексного социально-художественного феномена, семиотика кино дает наиболее плодотворные результаты в сфере анализа киноязыка. В свою очередь феномен киноязыка сводится к тому, чтобы дать в руки создателя фильма определенный набор выразительных средств, которые будут способны насыщать произведения смыслом и способствовать соединению творческого воображения автора с переживаниями зрителя. Таким образом, кинематографический язык способен выражать не только эмоции, но и передавать значения (невербальные знаки и внутренние образы).

Такой кинематографический жанр, как «фильм ужасов» («хоррор»), является старейшим авторским жанром кинематографа – его развитие можно проследить еще от немецкого экспрессионизма (серия «Носферату» (с 1922 года), «Голем» (1920 г.) и др.) [8]. Культура жанра «хоррор» в XX веке пережила расцвет – от «Вампира» (1920-е годы) до «Психо» (1960 г.) А. Хичкока и «Сияния» (1980 г.) С. Кубрика. Тем не менее, жанр оставался «низким» в иерархии кинематографического искусства [8]. Однако культурные веяния постмодерна изменили сложившуюся ситуацию – «фильм ужасов» стал тем жанром, который смог возвыситься путем добавления новых коннотаций: от тем экологии и сексуальности до человеческой психологии и религии. Среди кинолент нового направления как раз и находится рассматриваемое кинематографическое произведение – «Солнцестояние» (2019 г.) А. Астера. Последними работами режиссер

наглядно показывает, что жанр «хоррора» может представляться не фантастическими существами или ужасающими исчадиями ада, а выражаться в эффектных образах, вскрывающих глубокие и психологические проблемы. А.В. Долин называет фильм предельно, пугающе «реальным» несмотря на то, что все показанное является вымыслом: режиссер – не швед, показанная «Швеция» на самом деле Венгрия, язык Хорге и руны – выдуманы [8].

В центре сюжета «Солнцестояния» – жизнь Дени, студентки-психотерапевта, переполненная психологическими трудностями, среди которых разрушение отношений с молодым человеком, Кристианом, а также гибель сестры и родителей. Учитывая ситуацию, Кристиан приглашает Дени последовать с ним и его друзьями в шведское поселение Хорге на праздник солнцестояния, чтобы выбрать тему для научного исследования и отдохнуть.

В интервью «Variety» [9] А. Астер описал жанр фильма как фолк-хоррор, обращаясь к опыту «Плетеного человека» (1973 г.) Р. Харди и «Ведьмы» (2015 г.) Р. Эггерса. Кроме вышеназванных кинолент, режиссер при создании фильма обращался к опыту «Сияния» (1980 г.) С. Кубрика и даже «Техасской резне бензопилой» (1974 г.) Т. Хупера (как архетипического слешера, а также одного из первых фильмов ужасов, действие которого происходит днем). Концептуально необходимым будет отметить и связь «Солнцестояния» с методикой М. Ханеке (создание галереи страхов современного общества) или языком И. Бергмана (пограничные состояния внутри болезненной психологии) или взглядами Л. Фон Триера (А. Астер снял «свой собственный «Догвилль» – красивый и жестокий фильм с центральной женской ролью» [6]). Непосредственное влияние на А. Астера оказал также русский кинематограф – шедевры А. Тарковского, ленты Э. Климова, Л. Шепитько, А. Германа, а в контексте «Солнцестояния» – «Цвет граната» (1968 г.) и «Тени забытых предков» (1964 г.) С. Параджанова. Если же посмотреть на «Солнцестояние» с точки зрения архетипических литературных произведений, то можно найти аналогию с «Волшебником из страны Оз» или «Алисой в стране чудес». Примечательно, что при въезде в Хорге кадр переворачивается – группа студентов попадает в другой мир, как бы в «зазеркалье» реальности.

После того, как главные герои оказываются в шведском поселении, зритель практически сразу начинает ощущать дискомфорт. На первый взгляд, деревня кажется идеальной, будто со сказочного детского рисунка, где есть место солнцу, цветам и животным. Все цвета, которые появляются в картине, предварительно были разработаны в сценарии: так, желтый и голубой являются цветами смерти. Главным же в изобразительном языке «Солнцестояния» является то, что практически в каждом кадре ленты – солнечный свет.

Кроме семиотики кадра, А. Астер оставил множество визуальных символов. Например, в спальне Дени находится картина шведского художника Д. Бауэра (иллюстрация к сказке «Прогулка невинности»). Возможно, режиссер играет с темой «предопределения», потому как оставляет зрителю в первых минутах фильма много показателей того, что финал повествования уже определен – речь не только о картинах, но и о венке, который украшает портрет Дени в спальне родителей. Тем знаменательнее, что первый кадр кинофильма – фреска художника Му Пана в эклектичном неоязыческом стиле, которая не только задает эстетический тон киноленте, но и буквально предсказывает и пересказывает весь сюжет фильма (рис. 1).



Рисунок 1 – Фреска в начале кинофильма

Известно, что при создании киноленты А. Астер и команда совершили путешествие в Хельсингланд для исследования фольклора. Полученные сведения стали основой эклектического симбиоза кельтских, шведских и других северных традиций. Так, многое в киноленте подчинено руническим формам: например, стол для приема пищи имеет форму руны R -«одал», символизирующую традиции, передаваемые культистами-шведами для защиты своей семьи. А на костюме у главной героини вышиты руны R -«райдо» (кризис/смерть/путешествие) и M -«дагаз» (новое начало/невинность). Изобразительные истоки «вымышленной деревни» же лежат в реальной архитектуре Хельсингланда, а фрески фильма основаны на существующих росписях, известных с XV века [7], однако творение А. Астера и команды более гротескно. Содержательную основу фресок Хорге, неоязыческой секты с культом плодородия, цикличности жизни и женской силы, составляют изображения ритуалов: кровопускание (рис. 2), сожжение медведя, прилюдный ритуал оплодотворения, конкурс танца вокруг Майского дерева. Первый ритуал находит воплощение в кинематографическом языке, когда пара стариков в ходе церемонии разрезают ладони и оставляют следы крови на ритуальном камне. После этого они добровольно сбрасываются со скалы, заканчивая земной путь, что является современной трактовкой скандинавского ритуала Аттеступа (ритуал не имеет исторических доказательств, но, известно, что подобное самоумерщвление стариков встречалось у японцев, кельтов, сардинцев) [5].



Рисунок 2 – Один из этапов ритуала Аттеступа на фреске

По словам А. Астера, многое показанное в фильме – его фантазия. Тем не менее, некоторые обоснования ритуалам можно найти в книге Д. Фрезера «Золотая ветвь» [2], к которой во многом и обращался режиссер. Действительно, исследователь отмечает, что еще до н.э. по всей Европе устраивались праздники в день летнего солнцестояния (24 июня). По его словам, праздничные костры в Швеции назывались погребальными огнями Бальдера. Тем примечательнее, что в финальном ритуале фильма «Солнцестояния» были сожжены все гости деревни, ранее погибшие старики и два живых добровольца (рис. 3). То, что в фильме представители Хорге сжигали покойников в виде чучел рядом с многочисленными растениями, могло отдаленно соответствовать реальным языческим практикам. Так, Д. Фрезер пишет, что кельты приносили в жертву богам не только преступников, но и захваченных на войне пленных (что напоминает «Солнцестояние»), которых умерщвляли «с помощью стрел, ...сажали на кол, ...сжигали живьем» [2]. В фильме каждого гостя Хорге, являющегося символом определенного архетипа, убивали по-особенному: Кристиан (слабый и бесчувственный «христианин») сожжен в шкуре медведя; Марк («шут») оказался освежёван как древнегреческий сатир Марсий; ногу Джоша («ученый») сажают в землю как дерево, а его самого сжигают со страницами книги во рту; Саймона превращают по скандинавским обычаям викингов в «кровавого орла», а его спутницу, Конни, топят в традициях «болотных людей». Так, коммуна Хорге, по сюжету зародившаяся в 900-1100 годах, столкнулась с разными религиями и культурами, но тем не менее сохранила за собой исконное, языческое миропонимание, связанное с коллективным бессознательным.



Рисунок 3 – Ритуал жертвоприношения в «Солнцестоянии»

В результате стоит сказать о том, что визуальными образами и символами хотел донести до зрителя режиссер: в первую очередь, фильм о болезненном разрыве отношений между людьми. Однако семиотический анализ показывает, что в контексте кинокартины можно говорить и о конфликте поколений, культур и мировоззрений. Повествование киноленты подводит и к тому, что своего рода принятие себя приводит потерянную героиню к секте – как указал А.В. Долин, главной темой становится «крах неверующего» [8]. Кинокритик считает, что в фильме происходит также «крах феминистической идеи как гуманистической», так как главная героиня в конце убивает и отпускает боль, она счастлива.

Таким образом, кинематограф, как довольно молодое синтетическое искусство, обладает многими как художественными, так и социально-культурными возможностями. Киноязык универсален, но в то же время

уникален для каждой отдельной картины – в этом заключается семиотика кинофильма как произведения искусства. Среди символов такого семиотического языка нередко встречаются религиозные знаки, что не представляется удивительным, так как религиозное содержание в той или иной степени составляет культурную основу каждого исторического периода и формирует ее художественные произведения. Несмотря на то, что понятия «церковного» и «религиозного» искусства разошлись внутри Восточной православной Церкви, а ее культура сакральности изображений во многом отличается от римо-католической Церкви, последователи христианства, да и в принципе верующие или атеисты, продолжают обращаться к религиозным сюжетам и образам в современном искусстве.

Одним из выдающихся примеров вышесказанного можно назвать эксперимент А. Астера в фильме «Солнцестояние» (2019 г.). Режиссер не только с помощью семиотических возможностей художественного кадра, но и с использованием полного набора исторических, антропологических, искусствоведческих фактов и знаков смог создать вымышленный, но до невозможности реальный мир шведской секты, который жесток и одновременно привлекателен. Его ценности, во многом выраженные в виде произведений живописи, архитектуры, письменности и т.д., только отчасти ставят под сомнение ту идеологию, которой придерживается современный мир, но полностью доказывают силу религиозной общности.

Список использованных источников:

1. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Изд.: Наука. – М.: 1977. С. 554 - 571
2. Фрезер Д. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Джемс Джордж Фрезер; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. - М: Эксмо, 2006.
3. Кино: Энциклопедический словарь/Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др.- М.: Сов. энциклопедия, 1987. с. 390- 640
4. Поэтика кино. 2-е издание. Почитывая «Поэтику кино»/Под общей редакцией Р. Д. Копыловой // Изд.: РИИИ - Спб. 2001. С.19 – 135
5. Бровин В. Главные религиозные отсылки в «Солнцестоянии»: от «кровавого орла» до священного инцеста [Электронный ресурс]// Сайт «DISGUSTING MEN». URL: <https://disgustingmen.com/history/midsommar-references/> (дата обращения: 25.10.2020)
6. Данилина Ю. 11 фактов о фильме «Солнцестояние» [Электронный ресурс]// Киноклуб «Синемафия». URL: <https://www.cinemia.ru/posts/1635/> (дата обращения: 30.10.2020)
7. Ринк О. Что это было: пасхалки и загадки «Солнцестояния» [Электронный ресурс]// Портал «Verigo». URL: <https://vertigo.com.ua/whats-going-on-in-midsommar/> (дата обращения: 27.10.2020)

8. «Солнцестояние» Обсуждение с Антоном Долиным [Электронный ресурс]//Видеохостинг «Youtube».

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=II4IaimfIFI&t=4s>

9. Nichols M. 'Midsommar' Director Ari Aster on How a Bad Breakup Inspired His Horror Movie [Электронный ресурс]// Газета «Variety». URL: <https://variety.com/2019/film/news/ari-aster-midsommar-horror-1203255772/> (дата обращения: 28.10.2020).

© Рубцова С.Н., Синявская А.Н., 2020

УДК 677.004

ИННОВАЦИИ В ТЕКСТИЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Рыжова А.А., Коробцева Н.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Ткани по-прежнему остаются основным материалом для производства одежды. Как и в любом направлении, в текстильной промышленности ведутся постоянные разработки и исследования. Дизайнеры хотят показать новый взгляд на моду и улучшить характеристики одежды, поэтому активно принимают участие в создании новых материалов. Разработки инновационных решений ведутся по разным направлениям, которые включают: визуальные, функциональные, экологические, экономические и социальные характеристики. В дальнейшем, это влияет на процесс производства и продажи готовой одежды. Перед собой мы поставили задачу сделать обзор инноваций в текстиле и производстве.

Испанский бренд Esoalf, который создает одежду из переработанного пластика и мусора, поделился с публикой принципиально новой технологией Pureti. Она позволяет создавать инновационные ткани с антибактериальным покрытием. Благодаря такой разработке, материал может бороться с загрязнением воздуха. Специалисты компании отмечают, что текстиль начинает «работать», как только его надевают на тело. Под воздействием человеческого тепла и света молекулы, внедренные в волокна ткани, аккумулируют процесс фотокатализа. Он и позволяет очищать атмосферу вокруг. Чтобы подтвердить уникальность и пользу ткани, специалисты Esoalf сделали некоторые подсчеты, согласно которым 1,5 пальто, произведенного с использованием технологии Pureti или 12,4 кроссовок готовы очистить атмосферу от выбросов автомобиля с 10000-километровым пробегом. Бренд планирует использовать инновационные ткани для пошива верхней одежды, а также для изготовления различных аксессуаров и головных уборов. Первые экземпляры изделий станут частью коллекции «Осень-Зима 2020-2021 гг.» [1].

Немецкие и британские ученые совместными усилиями разработали неординарный искусственный материал, который назвали «Протей». Его особенность заключается в том, что плотность нового металла составляет всего 15% от плотности стали и на него не действуют ни дрели, ни болгарки. По сути, на сегодняшний день это самый прочный материал, который не поддается резке. Секрет успеха кроется в структуре разработки. «Протей» изготовлен из алюминия, но представляет собой не однородный пласт металла, а напротив, состоит из сот микрокосмического размера. В каждой из них расположена керамическая сфера еще меньшего диаметра. Когда материал пытаются разрезать или просверлить, сверло или диск дрели легко проходят через верхний – алюминиевый слой. Однако, когда же агрегат достигает второго слоя, состоящего из крошечных керамических шариков, сверло или диск начинают создавать вибрацию, под воздействием которой, сферы распадаются, формируя отдельные фрагменты, а инструмент мгновенно тупится. Пройти сквозь сферы абсолютно нереально, потому что мелкая пыль от просверленного верхнего слоя проникают в пористую структуру второго слоя, что еще сильнее укрепляет материал, повышая его прочность. Стоит отметить, что материал на много легче и эластичнее, чем сталь, но все равно прочнее, и это дает возможность изготавливать из него различные средства защиты, включая бронежилеты. Как говорят немецкие и британские специалисты, вдохновением для них послужили кожура грейпфрута, известная своей прочностью, а также твердые раковины моллюсков. В результате ученым удалось создать материал, который копирует мозаичную структуру этих природных материалов, что является гарантом неуязвимости металла перед воздействием извне. На сегодняшний день исследовательская группа подала заявку на патент. Можно предположить, что скоро «Протей» окажется в массовом производстве [2].

Предприятие Noble Biomaterials – один из лидеров в производстве антимикробных компонентов и поставщик армии США – поделилась своей уникальной продукцией. Это ткани с антимикробной обработкой Ionic +. Смысл технологии – насыщение текстиля тончайшим слоем серебра. Особенностью технологии является, что серебряное покрытие волокон имеет чистоту 99,99%, обеспечивая высочайшую эффективность работы ионов металла. Покрывая волокно на 100% поверхности и вступая в реакцию с атмосферной влажностью, они проникают сквозь клеточные мембраны патогенных бактерий и лишают их возможности нормально существовать и воспроизводиться. Ионы серебра не позволяют вредным микробам проникать внутрь волокон, и соответственно нанести ущерб здоровью человека. Также отсутствие бактерий не дает волокнам накапливать запах от потоотделения, именно поэтому ткани с ионами серебра рекомендуются в производстве спортивной экипировки. Костюм будет всегда сухим даже при выполнении гимнастических упражнений с

очень большой нагрузкой. К тому же эти частицы способны уничтожать небольшие пятна, попавшие на ткань. Прежде всего разработку планируется использовать в медицинской сфере. В частности, материал Ionic+ подойдет для пошива масок и хирургических халатов. Разумеется, материалы годятся и для постельного белья. Оно сохранит чистоту надолго. Помимо антибактериальных свойств, серебряные волокна обладают электропроводностью, что дает толчок в создании целого семейства материалов для защиты от электромагнитного излучения. Специалисты Noble Biomaterials утверждают, что технология подходит для всех без исключения материалов: можно использовать в утеплителях, трикотаже, тканях, термобелье и даже в защите от подслушивания. Изделия с применением Ionic + имеют длительный срок эксплуатации. Вещи не потеряют своих исключительных свойств даже после сотен стирок, а ионы серебра будут исправно выполнять свои функции [1].

Американский производитель спортивной одежды The North Face совместно с японской биологической лабораторией Spiber представили на суд публике пуховик Moon Parka, созданный из уникального на данный момент материала, паучьего шелка. Правда, он не натуральный, а искусственно синтезированный. Но благодаря первоклассной работе синтетический вариант несколько не уступает биологическому. Изготовить искусственную паутину, по словам специалистов Spiber, помогли генетически модифицированные бактерии. Выращенные на сахарной основе, они самостоятельно синтезировали белок паучьего шелка. Впоследствии из него произвели волокна и, затем, ткань. Сам материал не пропускает воду и прекрасно дышит. Пуховик предназначен для занятий лыжными видами спорта и восхождения в горы. Изделие отличается особой прочностью. В нем тепло даже при очень низкой температуре [1].

В государственном университете штата Пенсильвания было разработано покрытие для тканей на основе зубного белка кальмаров, которое позволяет обычным тканям самостоятельно восстанавливать свою структуру. Профессор механики и прикладных наук Пенсильванского университета Мелик Демирель рассказывает, что к идее технологии специального покрытия их подтолкнуло желание сделать ткани из традиционных материалов самовосстанавливающимися, так как натуральные ткани из таких белков как шелк и шерсть, используемые дизайнерами одежды, достаточно дорого стоят и не имеют способности к регенерации. Созданное же покрытие позволяет таким тканям как шерстяные или хлопковые соединяться в месте разрыва под воздействием воды и физического давления. Это значит, что поврежденный кусок ткани с таким покрытием можно восстановить с помощью простой стирки. Исследователи полагают, что регенерирующее покрытие наилучшим образом подойдет для защиты костюмов фермеров, использующих

пестициды, спецодежды рабочих, вынужденных контактировать с токсичной средой, а также униформы солдат, которые могут подвергнуться химической или биологической атаке. Несмотря на то, что, толщина покрытий составляет менее микрона и ее невозможно заметить в процессе повседневного ношения одежды, покрытия увеличивают общую прочность материала [3].

Большое количество дизайнеров хотят и стараются создавать такую одежду, которая отвечала бы принципам системы Cradle-to-Cradle или C2C. Такая система предлагает промышленной сфере переход на безотходную деятельность, в рамках которой осуществлялось бы максимально эффективное использование природных и уже произведенных веществ и материалов и поддерживалась бы непрерывность их цикла. Текстильная индустрия всеми силами стремится помочь в этом деле дизайнерам и активно занимается поисками альтернативных способов производства и созданием нового сырья.

Одной из таких новейших технологий в индустрии современной моды стала комбуча. С помощью нее специалисты создают одежду из побочного продукта приготовления напитка чайного гриба. Для изготовления ткани, напоминающей по своему внешнему виду кожу, ученые используют волокна целлюлозы чайного гриба, пропитанные уксусом и сахаром. Гелеобразную пленку выращивают в пластиковых контейнерах, используя SCOBY (симбиотическую колонию бактерий и дрожжей), которая включает в себя некоторые разновидности ацетобактер, сахаромицеты и другие виды дрожжей. После высушивания такую пленку можно использовать для создания одежды, обуви и сумок. Основное достоинство такого материала в том, что он биоразлагаемый и возвращается в почву в качестве питательного вещества. Однако, проведя некоторые испытания, специалисты выявили и недостатки. Одна из больших проблем – это недолговечность. Так происходит, потому что материал при носке склонен к поглощению влаги из воздуха и пота человека. Именно эта влага и размягчает ткань. Другая трудность заключается в сложности организации массового производства, так как выращивание пленки может занимать от трех до четырех недель – в зависимости от температуры и комнатных условий [4].

Другой инновационный материал был представлен швейцарским дизайнером Таней Шенкер, которая продемонстрировала линию модных аксессуаров, изготовленных из яблочного жмыха. Смысл задумки заключается в том, что они помогут уменьшить количество мусора во всем мире, а их производство абсолютно безопасно с точки зрения экологии. Глава производства Life Green Ltd Генри Хонг рассказывает: «Долгое время отходы сжигались, в результате чего атмосфера и почва загрязнялись. Сейчас кожуру яблок сушат, и она становится как кожа. Цель наших исследований: сделать материалы, которые являются более

экологически чистыми. Человечество создало достаточно продуктов, которые загрязняют мир. Мы делаем все возможное для защиты окружающей среды и сохранения нашей земли для следующих поколений». Сырье для сумок поступает из итальянской провинции Южный Тироль. Большие количества яблок очищаются и используются для приготовления сока. В итоге остается много отходов, которые можно перерабатывать в специальный порошок, пригодный для изготовления сумок. Этим и занимаются с недавних пор дизайнеры из Гонконга (Life Green Ltd), забирают кожуру из Милана в свою отрасль. Яблочный жмых смешивают с пластифицирующим веществом и красителями, а затем обрабатывают хлопковую ткань. Отходы через 2 месяца превращаются в кожаный материал, из которого делают сумки и обувь. Материал на основе яблочного жмыха ничем не уступает коже по своим основным качествам: он такой же прочный и долговечный. Компания ожидает, что покупатели смогут носить сумки из яблок не меньше 10 лет [5].

«Отныне кофе можно не только пить, но и носить на себе», утверждает тайваньская компания Singtex. Используя уникальную запатентованную технологию, она перерабатывает кофейную гущу в волокно, из которого впоследствии создается ткань. В процессе переработки из кофейной гущи удаляются все фенолы, сложные эфиры и масла, оставляя мельчайшие частички практически без запаха. В результате превращения получается мягкая, легкая, эластичная, воздухопроницаемая ткань, которая при обработке активированным углем на основе кокосовой скорлупы приобретает целый ряд дополнительных защитных и гигиенических характеристик. Процесс изготовления S. Safe низкотемпературный и не требует больших затрат на энергообеспечение. Такие преимущества как высокая прочность, устойчивость к неприятным запахам и ультрафиолетовому облучению заинтересовали в первую очередь производителей спортивной и верхней одежды. Также разработчики говорят, что такая ткань высыхает на 200% быстрее, чем хлопок, так как сочетание кофейной гущи с волокнами пряжи меняет характеристики нити. Сегодня с компанией охотно сотрудничают и крупные кофе перерабатывающие предприятия, на которых при производстве растворимого кофе остается большое количество отходной кофейной гущи. Таким образом, компания перерабатывает с пользой пищевые отходы и расширяет ассортимент этнических природных материалов, таких как ткани из бамбука и конопли [6].

Таким образом, загрязненная среда обитания все острее ставит перед человеком вопросы сохранения и экологической безопасности популяции в целом. Производители все чаще обращаются к разработке новых направлений в тканях, предназначенных для сохранения жизни на земле.

Список использованных источников:

1. <https://textilespace.ru/>
2. <https://allfreefoto.ru/material-proteus.html>
3. <http://gearmix.ru/archives/29989>
4. <https://nplus1.ru/news/2016/04/28/kombucha-tea>
5. <https://legkomed.ru/pitanie-i-zozh/sumki-iz-jablok/>
6. <http://www.facepla.net/the-news/1431-coffee-dress.html>

© Рыжова А.А., Коробцева Н.А., 2020

УДК 745.511:7.021.7:7.023.1

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТЕКСТИЛЯ В ТЕХНИКЕ КИНУСАЙГА

Савосина А.С., Кузнецова А.Н., Морозова Е.В.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

На сегодняшний день, когда у человечества нет дефицита ни в тканях, ни в фурнитуре или других подобных материалах, такие техники как пэчворк или квилтинг превращаются из любительского творчества, в способы создания настоящего высокого искусства. Одной из подобных техник является «кинусайга».

«Кинусайга» – это техника аппликации шелком по дереву. Это довольно молодое искусство, появившееся впервые в Японии. Год его рождения – 1987. Прародителем техники можно считать изготовление кукол из старой одежды. Бывшие в использовании кимоно, хаори, юкаты и оби хранятся в японских семьях не одно поколение. Вручную расписанный шёлк, или заменяющая его дорогая искусно декорированная ткань делает эти предметы гардероба наиболее ценными и объясняет стремление японцев использовать их повторно для изготовления различных предметов декоративно-прикладного искусства, панно, сувениров и разнообразных игрушек, в том числе деревянных кукол, оклеенных тканью, называемых «кимэкоми-нингё». Происхождение данного вида кукол связывают с изготовлением амулетов и сувениров для продажи монахами в храме Камо в Киото в начале XVIII века [2].



Рисунок 1 – Кукла «кимэкоми-нингё»: а) классический вариант, б) современный вариант

Изготовление подобной куклы достаточно простое – на деревянную основу куклы наносится рисунок-разметка и специальным инструментом вырезаются бороздки-пазы, куда потом заправляется вырезанная по рисунку-разметке ткань – одежда куклы (в переводе с японского кимэ – деревянная грань, коми – заправлять). Для классической куклы используется дерево павлония, а современные «кимэкоми-нингё» изготавливаются из древесно-клеевой массы, что упрощает и удешевляет процесс [3]. Именно этот принцип стал основой для техники «кинусайга».

Сегодня главный мастер «кинусайга» в Японии – Маэно Такаши, она родилась в японском городе Нагоя в 1961 году. Именно она является основателем этой техники мозаичной лоскутной аппликации на дереве, придумав ее в 1987 году. И именно она внедрила оригинальный способ использования старых кимоно при создании картин в технике «кинусайга». Маэно Такаши не только преподаватель искусств, но и стала благодаря изобретению своей техники академиком Института Нагоя. Японцам свойственно трепетное отношение к природе и большое значение они уделяют проблемам экологии, в том числе возможностям вторичной переработки материалов. А Маэно Такаши доказывает своими работами возможность утилизировать бывшие в употреблении материалы, создавая художественный шедевр. На ее счету множество выставок своих работ и изданная книга [4].

Также, как и классические «кимэкоми-нингё», художница делает свои картины на деревянной основе. На выбранную доску переносится рисунок и делаются борозды по контурам тонов, в которые затем заправляется ткань, что дает возможность либо натянуть ткань, либо сделать складку.

Особенностями ее работ является высокая детализация, не только самого рисунка, но и его тоновой составляющей, игра крупным и общим планом. На одну картину может быть использована не одна сотня шелковых гладкоокрашенных и орнаментированных фрагментов кимоно.

Как пейзажист, Маэно Такаши безусловно продолжает традицию Утагавы Хиросигэ (1797-1858 гг.). Это японский художник-график, один из последних представителей направления укиё-э. Самые известные циклы – 53 станции Токайдо и 100 известных видов Эдо. Во многом именно данными работами в жанре «фукэй-га» – «пейзаж», Маэно Такаши вдохновляется [1].

Также можно отметить, что этих авторов объединяет умение видеть поэзию в совершенно невзрачных, обыденных пейзажах и сценах. Сюжеты работ не разделяются на «высокие» и «низкие» сцены, наряду с величественными храмами, художники создают ничем непримечательные улочки и повседневный городской пейзаж. Человек для Маэно Такаши и Хиросигэ не главный персонаж картины, а лишь часть композиции, деталь изображаемого города.

Однако, картины в технике «кинусайга» даже в самой Японии не слишком распространены. Жанр довольно редкий. Картины всегда создаются исключительно вручную и получаются очень дорогими. Только с появлением современных материалов, техника стала более доступной широкой массе людей. Картины начали изготавливаться на вспененном полиэтилене, пенопласте или поролоне, без применения инструментов для резьбы по дереву. Поэтому сегодня многие называют это искусство японской техникой лоскутного шитья без применения ниток и иголки (рис. 2).

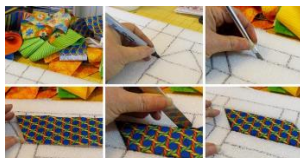


Рисунок 2 – Современная техника «кинусайга»

Проведенное исследование показало, что:

с появлением современных материалов, можно с уверенностью сказать, что даже относительно современная техника, может стать более простой, доступной, дешевой, при этом оставаясь такой же необычной и уникальной;

сегодня «кинусайга» становится все более известным видом декоративно-прикладного искусства, появляются новые мастера, проводятся различные мастер-классы уже не только в Японии, но и в различных точках мира;

с каждой новой работой техника становится более совершенной и приобретает современное звучание;

при дальнейшем ее усовершенствовании эта техника открывает новые возможности для художников и дизайнеров при создании интересных и уникальных изделий.

Список использованных источников:

1. Мировое искусство. Мастера японской гравюры / сост. И. Г. Мосин. – СПб, 2007. – С. 176. – 208 с. – ISBN 5-9603-0033-8, ББК 85.154..

2. Техника Кимекоми. Японский стиль в интерьере / авт. М. Н. Ильницкая – Издатель АСТ-ПРЕСС, 2016 – 128с. – ISBN 978-5-9907525-3-5

3. Статья «About Kimekomi (Fabric or Quilt Balls or Dolls)»
<http://www.temarikai.com/CulturePages/Kimekomi.html>

4. <http://www.kinusaiga.com/pro.html>

© Савосина А.С., Кузнецова А.Н., Морозова Е.В., 2020

УДК 687.151.2

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ УЗБЕКСКОЙ И ЛЮНЕВИЛСКОЙ ВЫШИВКИ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

Салихова М.В., Самиева Ш.Х.

Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан

Бутко Т.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Вышивка стала одной из древнейших сфер прикладного искусства. Археологические находки свидетельствуют о древности вышивки почти у всех народов и демонстрируют отражение в ее композициях особенностей жизни, связанных со своеобразием климата, природных условий, окружающей среды, культуры, искусства, видов профессий каждого народа. Развитие вышивки прослеживается в изображениях вышивки на памятниках культуры Древней Азии, Европы, Америки, литературных источниках, а также в сохранившихся исторических образцах вышивки.

Узбекская национальная вышивка – один из древнейших видов прикладного искусства, который сформировался в результате стремления сделать жизнь народа красивой. В Средние века вышивка была очень распространена, и каждый член семьи должен был знать, ценить и стремиться к обладанию этими бесценными образцами народного искусства.

Золотошвейная вышивка, благодаря своему художественному богатству и стилистической выразительности, широко используется не только в нарядной одежде азиатских женщин, но все чаще привлекает внимание и используется дизайнерами модных европейских брендов при создании современных коллекций. Проведённые маркетинговые исследования показали, что среди многочисленных туристов, приезжающих в Бухару, сохранившую древнюю сказочную архитектуру, пользуются большой популярностью изделия с традиционной золотошвейной вышивкой. Это объясняется тем, что золотошвейные изделия выполняются вручную, имеют роскошный внешний вид и несут в себе неповторимый этнический колорит и черты национальной культуры. Такой интерес определил актуальность использования национальной узбекской вышивки при создании образцов современной нарядной одежды.

Бухарская золотошвейная вышивка выполняется на однотонной ткани любой структуры: велюре, бархате, шелке, и даже шифоне. В качестве узоров широко используются растительные и цветочные мотивы, а также некоторые элементы геометрических и астрономических фигур. Каждый узор имеет своё символическое значение, например, узоры

«миндаль» и «гранат» – означают плодородие, изобилие, многодетную и счастливую семью; «перец» и «бараний рог» – предохраняют от сглаза и тёмных сил (рис. 1) [1].



Рисунок 1 – Символические изображения в композициях вышивки

Узбекское вышивальное искусство как вид прикладного искусства, имеющий долгую историю, выражая гармонию швейного вкуса, композиции узоров, цветочного рисунка, плодотворное использование его элементов в современном швейном искусстве служит важным фактором в повышении и обогащении художественного блеска одежды [2, 3].

Другим видом вышивки, которая часто встречается в настоящее время в отделке одежды и аксессуаров, является «Люневильская» вышивка. В начале XVII века многие ремесленники, занимавшиеся вышивкой, поселились в городе Люневиль (Франция), где находилось одно из поселений Лотарингии. Они присвоили название этого города названию виду своей вышивки. В основе технологии лежал цепной стежок (шитье в виде цепочки), получаемый в то время в Люневиле только иглой [4]. В настоящее время для ручного исполнения такой вышивки используется специальный «люневильский» крючок. Главной особенностью такого вида вышивки является необычная аккуратность швов. Деформация вокруг рисунка полностью исключена. Линии выполнены очень точно и качественно (рис. 2).



Рисунок 2 – Выполнение люневильской вышивки

Большой интерес и стремление использовать традиции национальной узбекской и люневильской вышивки в настоящее время связан с появлением на рынке инновационного высокоэффективного отделочного вышивального оборудования. Его использование позволяет обеспечить значительное снижение затрат, связанных с использованием ручного труда. В зависимости от необходимой мощности, современные вышивальные автоматизированные комплексы могут быть ориентированы на различный объем выпускаемой продукции и финансовые возможности предприятия [5-8]. Экономическая целесообразность, в данном случае, согласуется с задачами сохранения и нового, современного осмысления национальных традиций и их использования при проектировании современного костюма.

На основе изучения художественных композиций национальной узбекской вышивки и технологий их исполнения, а также освоения процесса изготовления вышивки с использованием современного вышивального оборудования разработана коллекция моделей современной нарядной женской одежды (рис. 3).



Рисунок 3 – Модели современной одежды с использованием вышивки

В образцах вышивки использованы контрастные или металлизированные нити, фурнитура с бисером, пайетками, а также плетение осуществляется с помощью люневильского кружева. Сегодня в Узбекистане люневильская вышивка используется во многих нарядах и аксессуарах для невест, украшениях, сумках и даже обуви.

Таким образом, проведенные исследования последних тенденций при создании направляющих коллекций женской нарядной одежды ведущих мировых дизайнеров [2, 7, 9] показал, что традиции национальной вышивки очень часто являются отправной точкой в формировании неповторимых художественных образов женских нарядов. Он может быть выражен в декоративных элементах нарядной одежды, мотивах образов природы, исторических прообразов, элементах народного творчества, образах современной действительности и инновационных достижений, связанных с появлением новых технологий проектирования элементов дизайна. При этом возрождение художественных традиций национального прикладного искусства должно реализовываться при максимальном использовании возможностей, предоставляемых инновационными технологиями.

Список использованных источников:

1. М. Акромхўжаева. Вышивка. Ташкент: Меҳнат, 2002. - С.146.
2. Ш.Х.Самиева.Вышивание и художественный вкус. Методическое пособие. Бухара- «Истеъдод», 2014.- С.7-8.
3. Самиева Ш. Х., Маджидова М. Х. История золотого шитья Бухарского региона //Вестник магистратуры, 2019. – №. 4-3. – С. 49.
4. История моды XX века. [Электронный ресурс]. URL: https://www.vogue.ru/fashion/news/kratkaya_entsiklopediya_istorii_mody_xx_veka/ (Дата обращения 22.10.2020).
5. Айрис Ван Херпен. [Электронный ресурс]. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/iris-van-herpen-manus-x-machina/index> (Дата обращения 17.10.2020).

6. Бутко Т. В., Ангелич Т.Ф. Инновационные технологии отделки как инструмент кастомизации в производстве одежды. Актуальные проблемы и инновационные решения машиностроения: сборник материалов Республиканской научно-практической конференции (20-21 ноября 2019г.) – сборник статей; Том 2, Ташкентский институт текстильной и легкой промышленности, Академия наук Республики Узбекистан. – Ташкент: ТИТЛП, 2019 –С. 397-400.

7. Ангелич Т.Ф., Бутко Т. В. Современные методы отделки женской нарядной одежды. Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019):: сборник материалов Международной научной студенческой конференции. Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2019. – С. 126-128.

8. Ангелич Т.Ф., Бутко Т.В., Инновационные технологии отделки швейных изделий. Современные задачи инженерных наук: сборник стендовых докладов молодых ученых и студентов: Международный Косыгинский Форум (29-30 октября 2019 г.). – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2019. – С. 10-12.

9. Гусева М. А., Городнова М.В. Традиции славянской вышивки в декорировании современной одежды// Вестник ЧГИКИ. «Этническая культура в современном мире»: материалы V Всероссийской научно-практической конференции (часть 1)/ БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии; ред. кол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) [и др.]. – Чебоксары: Плакат, 2018. С.37-41.

© Салихова М.В., Самиева Ш.Х., Бутко Т.В., 2020

УДК 685.34.012

ВЛИЯНИЕ ПАНДЕМИИ НА МОДНЫЕ ПОКАЗЫ

Сазонова Е.О., Сорокотягина Е.Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Пандемия повлияла на все сферы нашей жизни и внесла свои коррективы. Модная индустрия, в частности, модные показы не стали исключением. Несмотря на то, что показы неоднократно подвергались критике и их необходимость ставилась под сомнение, они всегда создавали удивительную атмосферу и чувство праздника на Неделях моды. Тем не менее, пандемия диктует свои правила, и дизайнеры вынуждены были искать новые форматы для представления своих коллекций.

Первые эксперименты с альтернативной демонстрацией модных коллекций у многих вызывали сомнения, но сегодня бренды нашли интересные и креативные решения. В данной статье проведен анализ и

представлены данные влияния пандемии на модные показы. Приведены примеры оригинальных вариантов презентаций известных дизайнеров.

Так как конкретных стандартов проведения презентаций не существует, каждый дизайнер сам решает, что и как ему показать на виртуальном подиуме и в каком виде будет представлен сам подиум. Креативный директор женской линии Dior Мария Грация Кьюри дала волю своей фантазии.

Вдохновением для онлайн-формата стала выставка *Théâtre de la Mode*, которая спасла французскую моду в послевоенные годы. Эту выставку создал в 1945 году Французский синдикат моды при участии главных парижских модельеров. С помощью экспозиции организаторы хотели вернуть интерес и внимание к моде, которая практически погасла в послевоенные годы. Коко Шанель, Кристоаль Баленсиага, Эльза Скиапарелли и другие модельеры сшили 237 нарядов, размером в одну треть человеческого роста. Такая концепция была придумана по большей части из-за нехватки ткани. В 2015 году Dior повторили этот опыт со своей коллекцией на выставке *Le Théâtre Dior*.

В год пандемии для кутюрной коллекции осень-зима 2020/2021 гг. Мария Грация Кьюри создала театр моды и сшила наряды на манекены в два раза меньше обычных. В коллекции всего 37 образов, тогда как обычно в коллекциях всегда было представлено около сотни нарядов. Шесть миниатюр дизайнер повторила в полный рост для фильма, оставшиеся будут шиться лишь при наличии на них заказов.

«Я придумала 37 образов и облачила в них миниатюрные манекены, которые мы поместим в грузовик и отправим нашим клиентам в самые разные точки мира. Они также получают образцы вещей в натуральную величину, сшитые из муслина, чтобы иметь возможность примерить их», – рассказала Мария Грация Кьюри в интервью *Vogue* [1].

Созданный театр моды Мария Грация Кьюри решила представить публике в виде фильма-показа. Для воплощения своей идеи она пригласила режиссера Маттео Гарроне, а также итальянский симфонический оркестр *Roma Sinfonietta*. Сюжет строится вокруг сундука с нарядами, который путешествует по сказочному лесу, становясь центром внимания нимф, фавнов, русалок и других мифических героев.

В трудные времена Марии Грации Кьюри удалось интересно показать не только свою коллекцию, но и по-новому ее представить. Получившийся короткометражный фильм с волшебной атмосферой, может стать прекрасной альтернативой или дополнением к привычным показам, не только в 2020 году, но и в последующие.

Джереми Скотт стал еще одним дизайнером, который в поиске нового способа подачи коллекции *Moschino* весна-лето 2021 г. вдохновился концепцией выставки *Théâtre de la Mode* 1945 года.

Кутюрье превратил модный показ в кукольное представление. Моделей Беллу и Джиджи Хадид, Кайю Гербер, Ирину Шейк в кутюрных нарядах из коллекции и зрителей в лице главных редакторов американского и британского Vogue Анну Винтур и Эдварда Эннинфул, стилистов модных журналов заменили марионетками. Все 40 кукол были сделаны известным американским кукловодом Джимом Хенсоном. Фирма Джима Хенсона The Jim Henson Company создает большинство самых сложных кукол для фильмов Disney. Также была создана кукла Джереми Скотта. Он был в своей знаменитой футболке с надписью «Я не знаю итальянского, но я говорю на языке Moschino». После завершения съёмок кукол отправили своим живым прототипам в брендовых коробках Moschino

Сценарий шоу весьма забавный – Джереми Скотт гуляет с попкорном по ярмарке и тут его кукольная копия в миниатюрном театре ярмарки просит его застегнуть молнию на спине модели, с этой сцены и начинается показ.

Отдельного внимания достойна и сама коллекция. Создавая миниатюрные вещи, модный дом применил высокое шитьё в изготовлении одежды. Благодаря использованным техникам изнанка вещей выходит на первый план. Все швы, корсетные детали, вставки и выточки, недоделанные карманы на брюках обращают на себя внимание зрителей, добавляя вещам некую небрежность и вместе с тем неповторимый шарм. И даже тюль, служащий для придания объема и формы, который обычно остается невидимым публике, выходит за границы подола юбок и платьев.

Этим оригинальным шоу Джереми Скотт хотел ненадолго отвлечь поклонников бренда от тяжелой реальности и ему это, несомненно, удалось.

Позиция дизайнера по поводу происходящего в мире весьма вдохновляющая: «Никакой карантин не может отнять любовь, страсть – это все в ДНК бренда. Я стараюсь передать через одежду эмоции и вдохновение, поэтому вы покупаете вещи Moschino» [2].

Пока для одних дизайнеров фильм-презентация-это новый и экспериментальный формат, для Джона Гальяно – вполне привычный способ показать свое творение.

«Мысль о традиционном показе вызывает лишь одну реакцию: «Вы серьезно?» – Джон Гальяно о фильме-презентации Maison Margiela весна-лето 2021 г. [3].

Джон Гальяно с воодушевлением воспринял виртуальный формат, поскольку это возможность для дизайнера выразить свои мысли и идеи наилучшим образом, не ограничиваясь одним лишь подиумом. Фильм включает в себя не только демонстрацию коллекции Maison Margiela, но и весь процесс ее производства. Вместе с режиссером Ником Найтом Гальяно снял будоражащий и эмоциональный фильм, в котором модели

танцуют танго и играют таинственную свадьбу под водой. Голос за кадром рассказывает о любви, жизни, страсти и танце, гармонично дополняя и без того мистическую атмосферу.

Главной темой стало танго в новом прочтении. Джон Гальяно специально поехал в Буэнос-Айрес, чтобы узнать об истинной культуре этого танца.

Также в фильме прекрасно проиллюстрирована работа модного дома Maison Margiela над коллекцией: показаны швейные машинки и руки мастеров, которые олицетворяют абсолютную любовь работников к своему делу. Обычно такое остается за кадром, зрители привыкли видеть готовую и красивую картинку, часто не представляя с каким трудом это все создавалось. Джон Гальяно считает правильным показывать поклонникам бренда закулисы, делая его неотъемлемой частью шоу.

Своим фильмом Джон Гальяно попытался донести мысль, что сейчас такой формат подачи лучше традиционных показов, аргументируя это тем, что у большинства людей нет возможности увидеть, как создается коллекция, как подбираются прически, макияж, аксессуары и так далее.

«Здорово, что мы можем позволить молодым людям стать частью всего этого. Создание платформы, с помощью которой мы можем взаимодействовать и общаться с аудиторией, кажется правильным решением» – говорит Джон Гальяно в интервью для Vogue [3].

Не менее оригинальный способ подачи продемонстрировал Джонатан Андерсон. В отличие от предыдущих дизайнеров он не снимал фильм, представив коллекцию JW Anderson весна-лето 2021 г. в виде бумажных фигурок моделей.

Дизайнер второй сезон подряд отправляет коробки с интерактивными книгами покупателям бренда, полностью отказавшись от модного показа в его классическом виде. Коллекция представлена в формате лукбука, в котором каждую фигурку модели можно вырезать и наложить на различные коллажи, сделанные из цветной бумаги и фотографий. Дизайнер хотел предложить людям то, что они смогут рассмотреть и потрогать вживую.

«Обычно во время показа все жестко контролируется, а сейчас появилась возможность играть с воображением, манекенами, образами. Думаю, однажды я наткнусь на эту коробку и осознаю важность момента» – говорит Джонатан Андерсон [4].

Вдохновением для коллекции послужила цитата Оскара Уайльда: «Секрет жизни заключается в искусстве». Взяв не только саму цитату, но и личность Оскара Уайльда за основу своей идеи, дизайнер подошел к созданию одежды и ее презентации творчески.

Новая коллекция Джонатана Андерсона получилась нестандартной и современной. Дизайнер свой творческий процесс описывает как некий

вызов, который бросила ему судьба в беспокойное время, подтолкнув его к креативному воплощению коллекции и ее демонстрации.

Модный дом Скиапарелли и вовсе отменили пошив коллекции осень-зима 2020/2021 гг., показав вместо нее эскизы главного дизайнера Дэниеля Роузберри.

Из-за экономических проблем и карантинных ограничений бренд решил не создавать образы. Вместо коллекции Дэниел Роузберри нарисовал серию эскизов, создание которых бренд показал в видеопрезентации.

В небольшом видео передана атмосфера Нью-Йорка в период пандемии: витрины магазинов закрыты, на улицах пустынно и тихо. Дэниел Роузберри приходит в практически пустой Вашингтон-Сквер, чтобы нарисовать «Воображаемую коллекцию», где единственными посетителями были белки и несколько человек.

Несмотря на то, что бренд не стал отшивать коллекцию по эскизам дизайнера, платья из нее дом Скиапарелли сможет пошить на заказ, а некоторые из них будут сделаны для премии Оскар, Грэмми и других знаковых мероприятий [5].

Следующую коллекцию весна 2021 г. у бренда получилось отшить, представив ее в виде серии фотографий. Дэниел Роузберри сделал акцент на минимализме в одежде, сместив внимание зрителя на сюрреалистичные аксессуары в духе основательницы бренда Эльзы Скиапарелли. Брючные костюмы и платья были дополнены золотыми накладными ногтями, очками с глазами из голубого камня, брошами и подвесками в виде замков.

Все образы из коллекции были сняты лично Дэниелем Роузберри на Вандомской площади. По словам дизайнера этот опыт расширил возможности его творческого потенциала. Фотосессия получилась интересной и необычной благодаря не только самим изделиям, сюрреалистичным аксессуарам, но и умелой работе дизайнера с ракурсами и композицией в кадре. Дэниел Роузберри в очередной раз прекрасно справился с ролью дизайнера, а теперь и фотографа, возможно, эта коллекция только начало и нас ждет еще много подобных творческих проявлений дизайнера, что в дальнейшем, несомненно положительно отразится на судьбе модного дома Скиапарелли.

Проанализировав новые способы демонстрации коллекций известных дизайнеров, можно сказать, что пандемия оказала сильное влияние на модные показы, трансформировав их в неожиданные творческие проекты. И судя по удачным экспериментам, вполне возможно, что многие дизайнеры в дальнейшем откажутся от традиционных показов, выбрав более оригинальную форму подачи. Теперь дизайнеры смогут не ограничивать свое воображение, так как такие презентации не имеют границ и жестких правил в отличие от традиционных дефиле.

Список использованных источников:

1. Невообразимая магия: русалки, сундук-особняк и миниатюрные наряды в кутюрной коллекции Dior [Электронный ресурс] // Elle / URL: <https://elle.ua/moda/fashion-blog/dior-predstavil-kutyurnuyu-kollekciyu-osen-zima-2020-2021/>

2. Марионетки вместо моделей в самом необычном показе Moschino весна-лето 2021 [Электронный ресурс] // WFS / URL: <https://wfc.tv/ru/stati/o-mode/marionetki-vmesto-modelei-v-samom-neobychnom-pokaze-moschino-vesna-let-2021>

3. «Мысль о традиционном показе вызывает лишь одну реакцию: «Вы серьезно?» – Джон Гальяно о фильме-презентации Maison Margiela [Электронный ресурс] // Vogue / URL: <https://www.vogue.ru/fashion/mysl-o-tradicionnom-pokaze-vyzyvaet-lish-odnu-reakciyu-vy-serezno-dzhon-galyano-o-filme-prezentacii-kollekcii-vesna-let-2021-maison-margiela>

4. Бумажные фигурки вместо показа: JW Anderson представили лукбук коллекции весна-лето 2021 [Электронный ресурс] // Blueprint / URL: <https://theblueprint.ru/news/17837>

5. Кутюр отменяется. Schiaparelli показали эскизы вместо коллекции [Электронный ресурс] // Buro / URL: <https://www.buro247.ua/fashion/shows/schiaparelli-couture-fall-20.html>

© Сазонова Е.О., Сорокотягина Е.Н., 2020

УДК 687.01

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ОСОЗНАННОЙ МОДЫ: ВЛИЯНИЕ ПЕРЕРАБОТАННОЙ ОДЕЖДЫ НА ЧЕЛОВЕКА И ОКРУЖАЮЩУЮ СРЕДУ

Самохвалова Э.А., Сорокотягина Е.Н.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Более 50% текстильной продукции на мировом рынке произведены из синтетических материалов. Основную часть составляет именно одежда, которая после использования редко утилизируется во вторичное сырье, а отправляется на свалку, где происходит процесс разложения, занимающий, в отличие от распада натурального сырья, несколько сотен лет. При этом невозможно говорить о полном биоразложении вещества, так как, согласно исследованиям, пластик превращается в частицы микропластика и несет огромную опасность как для человека, так и для окружающей среды в целом [1].

Из чего же создана одежда, которую мы носим? Синтетические ткани – результат модификации полимеров. Из них получают полиамидное, полиэфирное, полиэстерное, капроновое и другие волокна.

Все они отличаются износостойкостью, формоустойчивостью, водоупорностью и др. Такие материалы практически не мнутся и имеют высокую прочность. Важно отметить доступную цену синтетических тканей, а также простоту их обработки, что позволяет снизить стоимость готового изделия [2].

Для создания синтетических волокон сырье расплавляется или растворяется, после чего вытягивается в нити, из которых в последствии создается ткань. Такие особенности синтетических материалов, как износостойкость и простота производства, позволяют потребителю приобрести изделие на долгий срок за низкую стоимость. Но так ли хороша одежда из пластиковых волокон? Такие материалы не отличаются гигроскопичностью и воздухопроницаемостью, создавая между телом человека и одеждой парниковый эффект, ухудшая гигиенические свойства одежды. Это лишь малая часть вреда, приносимого синтетической одеждой. В процессе ее ношения человек может столкнуться с негативными воздействиями.

После использования синтетических тканей около 95% из них оказывается на свалке, где продолжают храниться с разлагаемыми отходами несколько сотен лет, превращаясь в микропластик. Этот токсичный материал оказывает огромное влияние как на биосферу, так и на здоровье человека. Пластик попадает в мировой океан, где его принимают за пищу живые организмы, после чего они погибают. Он проникает в почву, влияя на рост растений, распространяется в воздухе, загрязняя его. Так или иначе, через пищевую цепочку или же прямым воздействием, человек становится вынужденным потребителем пластика. Он потребляет его в пищу через животные или растительные продукты, дышит частицами микропластика [3]. Это наносит непоправимый вред как потребителю, так и окружающей среде.

В 2019 году в «Сколково» был открыт центр исследований «СИБУР ПолиЛаб». Вторичная переработка полимерной продукции стала одним из его приоритетных направлений.

В России насчитывается более 200 перерабатывающих пластиковые отходы заводов, по прогнозам экспертов, в ближайшие 5 лет, российский рынок переработки полимерных отходов может вырасти в 2-5 раз.

Чтобы предотвратить выброс тонн токсичных веществ в природу, множество современных брендов по производству одежды используют переработанные, вторичные материалы. На данный момент переработке подвергаются менее 25% отходов, а в России эта цифра еще меньше – около 4% [4]. Старая одежда, бутылки и другие пластиковые отходы отправляются на заводы вторичной переработки (в основном, в Китай), где материалу дают вторую жизнь, тем самым предотвращая его многовековое разложение на полигонах [5]. Также вторсырье позволяет сократить

производство первичного материала, что оказывает благотворное влияние на окружающую среду.

Множество мировых брендов поддерживают эко-инициативу, но для производителей сегмента mass market она является сложно выполнимой, ведь по сравнению с haute couture и pret-a-porte брендами им приходится производить огромное количество товара за относительно низкую стоимость. Несмотря на это, в средней ценовой категории возможно найти одежду из переработанных материалов.

Шведский бренд H&M создает коллекции Conscious, в которой более 50% экологичных материалов. В состав изделий входит органический хлопок, лен, каучук, джут, переработанная шерсть, стекло и даже серебро. Но так как основным источником природного загрязнения является пластик, бренд предлагает одежду из вторичного полиэстера, получаемого из переработанных бутылок из ПЭТ, полиамида из утилизированных текстильных материалов, а так же использует пакеты, бутылки из-под шампуней, напитков и другие пластиковые контейнеры для создания аксессуаров и фурнитуры [6-7].

Американская компания Timberland регулярно поддерживает экологические начинания: проводит акции, высаживает деревья, выбрасывает в атмосферу минимум вредных веществ. Но одним из главных достижений бренда стала капсульная коллекция мужской обуви ReBOTL. Она на 50% состоит из переработанных пластиковых бутылок. В каждой модели используется 8-10 бутылок, из которых изготавливается подошва обуви [8].

Zara, принадлежащая корпорации Inditex производит коллекции по философии Join life, включающей в себя изделия, созданные с заботой об окружающей среде. Этикетки на товарах отличаются ярлыками: Care for fiber – изделия из эко-материалов (органический хлопок, лиоцелл, переработанный полиэстер); Care for water – изделия, созданные по технологиям, позволяющим минимизировать расход воды; и Care for planet – изделия, при производстве которых сокращаются выбросы токсичных веществ в атмосферу и окружающую среду в целом. Полиэстер так же производится из переработанного пластика ПЭТ. К 2025 году бренд планирует перейти на полностью экологичные материалы и ресурсы [9].

На выставке «Фантастик-пластик», открывшейся 2 октября 2020 года в залах Новой Третьяковки на Крымском Валу, представлены проекты и экспериментальные идеи более чем 40 российских и зарубежных дизайнеров и дизайн-студий. В своих проектах они предлагают интересные решения по использованию переработанного пластика, отслужившего свой срок.

Эти примеры доказывают, как стремительно компании развиваются в сторону осознанной моды – производства одежды без вреда для природы. Но все же так ли безопасны для человека переработанные материалы?

Органический хлопок, лен и другие натуральные ткани, без сомнения, не вредны для организма. Но вторичный пластик, из которого производятся ткани, согласно исследованиям Greenpeace, несет большой вред при использовании. При контакте с кожей и вдыхании человеком частицы микропластика, тяжелые металлы и СО₂ влияют на почки, сердечно-сосудистую систему, желудочно-кишечный тракт, неврологическую, репродуктивную и дыхательную системы, а при переработке вызывает онкологические заболевания и неврологические расстройства, ослабляет иммунную, репродуктивную, нервную и эндокринную системы [10].

После таких исследований стоит задуматься, как минимизировать риск не только для окружающей среды, но и для собственного здоровья и, возможно, вообще отказаться от использования пластика. Необходимо отметить, что в современном обществе человечество не сможет полностью отказаться от производства одежды из синтетических материалов. Натуральные ресурсы значительно дороже и не всегда практичны в использовании. Наш выбор часто падает на изделия из пластика, в таких случаях необходимо прибегать к его вторичному использованию. Полная цикличная переработка пока невозможна, но стремление к ней значительно сокращает количество пластика на полигонах.

Список использованных источников:

1. Report from the Commission to the European Parliament and the Council on the impact of the use of oxo-degradable plastic, including oxo-degradable plastic carrier bags, on the environment / European Parliament, 2018 – 2 с.

2. О. Е. Гаврилова, Л. Л. Никитина, Н. С. Канаева, О. Ю. Геркина Обзор современных полимерных материалов, применяемых в производствах легкой промышленности // Вестник технологического университета, 2015, т.18, в.1 – 276-278 с.

3. Е. В. Потапова Проблема утилизации пластиковых отходов // Известия Байкальского Государственного университета, г. Иркутск, 2018, т.28, в. 4 – 539 с.

4. Е. В. Потапова Проблема утилизации пластиковых отходов // Известия Байкальского Государственного университета, г. Иркутск, 2018, т.28, в. 4 – 536 с.

5. Е. В. Потапова Проблема утилизации пластиковых отходов // Известия Байкальского Государственного университета, г. Иркутск, 2018, т.28, в. 4 – 540 с.

6. Товары из коллекций Conscious [Электронный ресурс]: сайт бренда H&M, https://www2.hm.com/ru_ru/customer-service/product-and-quality/conscious-concept.html

7. Materials [Электронный ресурс]: сайт бренда H&M, <https://hmgroupp.com/sustainability/circular-and-climate-positive/materials.html>

8. Мы за осознанное потребление. Rebotl. [Электронный ресурс]: сайт бренда Timberland, <https://timberland.ru/rebotl/>

9. Товары Join life [Электронный ресурс]: сайт бренда Zara, <https://www.zara.com/ru/ru/ustoychivoye-razvitiye-tovary-mkt1455.html>

10. Plastic & Health: The Hidden Costs of a Plastic Planet / Greenpeace, 2019 – 8-9 с.

© Самохвалова Э.А., Сорокотягина Е.Н., 2020

УДК 711.01/.09

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ОСВЕЩЕНИЯ НАБЕРЕЖНЫХ

Сафонов А.С., Орлова Е.Ю.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Набережные, а также другие прибрежные общественные пространства требуют к себе особого внимания, в том числе, комплексного подхода к подбору осветительного оборудования и проектированию световых сценариев. Береговая линия является местом с уникальным ландшафтом, где сходятся две стихии – земля и вода. Кроме того, набережная – это важнейшая городская артерия, куда стекаются проспекты и улицы. Набережные в настоящее время играют огромную роль в городском пространстве. Современному человеку, живущему в большом мегаполисе или же в маленьком городе, не хватает прибрежных зон отдыха [3]. И именно поэтому, на данный момент, набережные являются одним из основных мест, которые всегда притягивают внимание людей. Чтобы сделать среду набережной комфортной для людей, необходимо не только грамотно подходить к расстановке малых архитектурных форм, но и оборудовать эти зоны качественным освещением. Несомненно, в настоящие дни существует множество государственных программ и нормативных документов, посвященных благоустройству набережных и городов в целом, в части их освещения. Например, Постановление Правительства Москвы от 11 ноября 2008 г. N 1037-ПП «О Концепции единой цветоцветовой среды города Москвы», где рассматриваются особенности световых решений г. Москвы [2] или СП 398.1325800.2018 Набережные. Правила градостроительного проектирования, где освещены основополагающие правила при проектировании световых решений непосредственно в прибрежных зонах [1].

Актуальность данной темы обусловлена проблематикой схожести освещения прибрежных городских зон в разное время суток. Иными словами, территории набережных и города в целом всегда рассматриваются одинаково. Многие проекты учитывают лишь формальные аспекты, основанные только на физической структуре

набережных. В итоге, набережная, в темное время суток, не рассматривается как единое целое, так как ее физические элементы служат единственной опорной точкой направления света, в то время как окружающая среда страдает от нехватки современных световых решений.

Объектом исследования являются портовые, центральные набережные, а также набережные в спальнях районах. Предмет исследования: световые решения.

В связи с чем, целью данного исследования является выявление новых аспектов благоустройства набережных в части их освещения для дальнейшего опыта проектирования комфортной среды, с учетом современных особенностей в данной сфере. Исследование предполагает решение следующих задач:

обзор отечественных и зарубежных проектов по световому дизайну набережных;

изучение особенностей современных световых решений разных типов набережных;

консолидация результатов исследования и выявление первостепенных аспектов светового дизайна набережных.

Данной проблеме посвящены множество научных трудов. Так, кандидат архитектуры, доцент кафедры проектирования архитектурной среды и интерьера Инженерной школы Дальневосточного федерального университета, Карпенко В.Е., в своей научной статье «Натурное обследование освещенности в пешеходных пространствах набережных Владивостока» [4] затронул проблему единого светового пространства. Карпенко В.Е. утверждал, что единое световое пространство достигается посредством разграничения световых полей и определением четких оптических границ разных функциональных зон. Исходя из этого, автор говорит о том, что добиться оптимального эстетического и средового эффекта можно только первостепенным решением архитектурно-художественных и светотехнических задач.

Группа исследователей Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, Вохлачев П.Е., Спектор Г.З., Рузова Е.И., в своей научной статье «Ключевые аспекты реновации прибрежных городских территорий» затронули проблему реновации, которая связана с необходимостью обновления, реорганизации архитектурно-производственного наследия Советского периода истории развития нашей страны [3]. Также, авторы научной статьи выявили ряд общих проблем прибрежных городских территорий, в том числе: утрата исторических традиций, потеря природного и ландшафтного разнообразия прибрежных полос и акваторий, недооценка современных возможностей для привлечения акваторий к городской жизни, недостаточное количество общественных мест, рекреационных пространств для отдыха, туризма, физической культуры и спорта,

образования, творческих индустрий. Эти проблемы неразрывно связаны с комплексным подходом к освещению данных территорий.

В настоящее время, также, существует проблема перенасыщенности освещения городских территорий. Так, Дин Скира, основатель студии Skira [7], ставит проблему чувства безопасности человека среди массивных «светящихся» зданий на центральных улицах и набережных в городе Москва. Светодизайнер утверждает, что главной проблемой средового светодизайна является баланс между функциональностью световых решений и визуальным комфортом. Другими словами, световые проекты должны учитывать чувство безопасности человека и сомасштабность его с окружающей его средой.

Для того, чтобы углубиться в исследование темы дизайна набережных, необходимо провести сравнительный анализ уже существующих, современных и масштабных проектов в области благоустройства набережных, во всем мире, на данную тему.

Одним из удачных проектов светового дизайна набережных, где не только набережная, но и прилегающие территории смотрятся как одно целое, является Кремлевская набережная в г. Казань. Кремлёвская набережная в Казани – это сравнительно новая достопримечательность столицы Татарстана. Кремлевская набережная, протяженностью полтора километра, начинается недалеко от стен Казанского Кремля и заканчивается у Национального культурного центра «Казань» [8]. Одно из самых важных преимуществ набережной – шикарные виды. Отсюда виден исторический Казанский Кремль, Дворец Землевладельцев, красивая река Казанка и другие расположенные рядом достопримечательности. В шаговой доступности находится и историческая пешеходная улица Баумана. Но и сама набережная отличается своей уникальностью. Многочисленные светящиеся фонтаны в окружении цветущих клумб, необычные скульптуры (зеленые – летом, ледяные и из новогодних гирлянд – зимой) (рис. 1). Сама набережная разделена на две параллельные пешеходные дорожки. Одна расположена под открытым небом, а другая – среди различных павильонов, оснащенных множеством светодиодных фонарей.

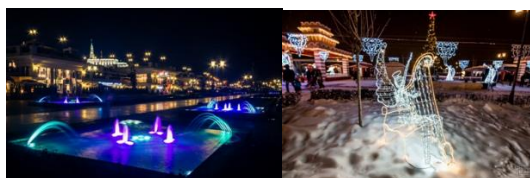


Рисунок 1 – Световой дизайн Кремлевской набережной в г. Казань [8]

В качестве еще одного весьма удачного примера в данной сфере следует привести световой проект набережной, вид с которой выходит на портовые доки английского города Бристоль. Порт английского города Бристоль озарен светом неоновых огней и звуками живой музыки. Кроме того, три огромных башенных портовых крана показывали синхронный

танец. Подсветка и тщательно подготовленные трюки поражали зрителей [6]. Это великолепное цифровое механическое зрелище было разработано женщиной-дизайнером, Лорой Крифман, для участия в конкурсе Space/WIRED Creative Fellowship (рис. 2). Данный проект доказывает то, что световому дизайну прибрежных городских зон нет предела, даже если вид выходит на «мрачную» промышленную зону.



Рисунок 2 – Подсветка портовых кранов английского города Бристоль [6]

Рассмотрим еще один из проектов освещения набережных, который, несомненно, является успешным, в качестве благоустройства и освещения, это «Концепция освещения Новосмоленской набережной». Но несмотря на то, что проект освещения самой набережной является привлекательным, данный проект не рассматривает прилегающую территорию в увязке с самой набережной, что мешает формированию целостности восприятия. Как пример, можно выделить большие и серые дома, находящиеся на другом берегу реки, которые никаким образом не вписываются в общую идейную концепцию освещения набережной (рис. 3) [5].

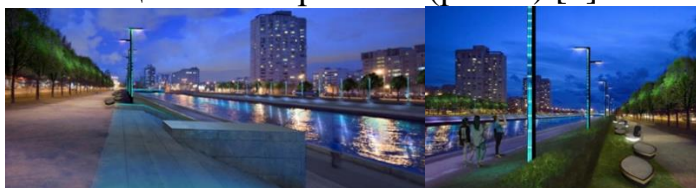


Рисунок 3 – Концепция освещения Новосмоленской набережной в Санкт-Петербурге [5]

Таким образом, для полного завершения проекта освещения данной набережной, считается необходимым, рассматривать такие сторонние объекты, как большие и серые сооружения которые выпадают из общего сценария освещения.

У жителей небольшого польского городка Тыхы в Польше в прошлом году появилась новая современная набережная, которая протянулась вдоль восточного берега озера Rągosanu на 400 метров. Новое рекреационное пространство стало излюбленным местом горожан, тогда как ранее эта территория использовалась только местными рыбаками. Теперь в течении дня на набережной прогуливаются целыми семьями, а вечером люди приходят посетить набережную, для того чтобы увидеть всю красоту освещения (рис. 4) [10].

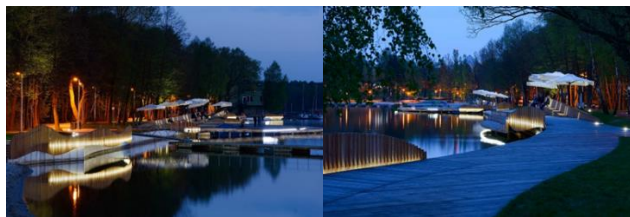


Рисунок 4 – Современная набережная польского городка Тыхи [9]

В отличие от предыдущего проекта освещения Новосмоленской набережной, в данном проекте мы видим, что освещение набережной не перенасыщено, но в то же время выстроено таким образом, что свет распределяется вдоль всего берега, освещая не только дорожки и тротуары, но и иные объекты которые тянутся вдоль всего берега, включая лавочки для отдыха, деревья и саму береговую линию. Таким образом, проект можно отнести к числу успешных проектов, который помогает посетителям набережной, не только любоваться видами, но и воспринимать зрительно всю набережную как целое, не выкидывая из общей картины какие-то определенные сооружения.

В ходе проведенного анализа уже реализованных проектов по освещению и благоустройству набережных, следует выделить следующие современные аспекты:

- усложнение функций светового дизайна набережных смогут создать комфортную среду для человека;

- учет освещения (избежание схожести освещения) городских и прибрежных зон в разное время суток, наличие разнообразия;

- рассмотрение территорий набережных в увязке с окружающей территорией для целостного восприятия, как самой набережной, так и в целом города;

- профессиональный подход к подбору парковых фонарей, ландшафтных светильников и других источников света;

- грамотный подход к расстановке малых архитектурных форм, и оборудовать эти зоны качественным освещением;

- проектирование подсветки зданий, прилегающих к территории набережной таким образом, чтобы освещалось как можно больше пространства, не нарушая сомасштабность человека с окружающей средой.

Наличие красивых парковых фонарей и ландшафтных светильников подчеркнет красоту и стиль сердца города, делая пребывание горожан и гостей более приятным и безопасным, но при создании проекта освещения таких мест, как набережные, нельзя ограничиваться только этими задачами. Для того чтобы проект выглядел завершенным и восприятие людей было целостным, необходимо учитывать прилегающую территорию.

Список использованных источников:

1. СП 398.1325800.2018 Набережные. Правила градостроительного проектирования [Электронный ресурс]: <http://docs.cntd.ru/document/552304872>
2. Постановление Правительства Москвы от 11 ноября 2008 г. N 1037-ПП «О Концепции единой цветоцветовой среды города Москвы» [Электронный ресурс]: http://www.tehlit.ru/1lib_norma_doc/54/54321/index.htm
3. Вохлачев П.Е., Спектор Г.З., Рузова Е.И. Ключевые аспекты реновации прибрежных городских территорий // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2019» Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». – 2019. – Ч.1 133-137 с.
4. Карпенко Владимир Евгеньевич Натурное обследование освещенности в пешеходных пространствах набережных Владивостока // Вестник ИШ ДВФУ. 2017. №1 (30).
5. Агентство строительных новостей. Набережная света [Электронный ресурс]: <https://asninfo.ru/articles/933-naberezhnaya-sveta>
6. Международный морской журнал «СУДОХОДСТВО». Освещение портовых зон. [Электронный ресурс]: <https://sudohodstvo.org/krasivyj-tanets-treh-ogromnyh-bashennyh-portovyh-kranov/>
7. Официальный сайт «Архи.ру». Дин Скира: «Освещение важно не для архитектуры, освещение важно для людей» [Электронный ресурс]: <https://archi.ru/world/76062/din-skira-osveschenie-vazhno-ne-dlya-arkhitektury-osveschenie-vazhno-dlya-lyudei>
8. Официальный сайт Кремлевской набережной в г. Казань [Электронный ресурс]: <https://kremlinnab.ru/about/history/>
9. Официальный сайт компании RS+ architekci [Электронный ресурс]: <http://rsplus.pl/pl/>
10. HIGH QUALITY ROOM / «Набережная в польском городе Тыхы» [Электронный ресурс]: <https://hqroom.ru/naberezhnaia-v-polskom-gorode-tykhy.html>

© Сафонов А.С., Орлова Е.Ю., 2020

УДК 7.017.9

АЙТРЕКИНГ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИНФОРМАЦИИ

Щербаков Д.Н., Сафонова А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В связи с увеличением количества информации, окружающей человека в повседневной жизни, возникает необходимость разработки и внедрения механизмов и процессов, позволяющих создавать наиболее эффективные каналы коммуникации и способствующих упрощению процессов восприятия.

Восприятие информации – это целостное отражение предметов, ситуаций и событий, возникающее при непосредственном воздействии физических раздражителей на органы чувств (анализаторы) [1, с. 18]. В процессе восприятия анализаторами различных признаков объекта внешней среды происходит формирование его целостного образа, который в дальнейшем перерабатывается такими психологическими процессами как память, мышление, эмоции и др.

Здесь значительную роль играет зрительное восприятие, которое является одним из основных способов усвоения информации. Поэтому многие направления деятельности, активно задействующие коммуникативные процессы или оперирующие большими объемами данных (UX/UI, реклама и маркетинг, инфографический дизайн и др.), уделяют большое внимание его особенностям.

Так, например, человеческий глаз воспринимает информацию последовательно и по закономерным траекториям [1, с. 18]. В процессе осмотра деталей, контуров объекта взгляд движется неравномерно, в первую очередь выделяя самые значимые отличительные признаки и возвращаясь к ним повторно [2]. Такое движение называется саккадой – это отрывистое скачкообразное движение глаз с быстрым переходом с одного предмета на другой [3, с. 48]. Детали, на которых останавливается взгляд, являются смысловыми центрами или точками фиксации.

Здесь необходимо отметить избирательность зрительного восприятия – выделение наиболее значимых элементов происходит по ряду признаков.

Это могут быть определенные раздражители, такие как контрастность цвета, света, формы, размера и т.д., динамичность элементов. Эволюционные и социальные предпосылки выражаются в склонности человека в первую очередь обращать внимание на лица, а также объекты, которые напоминают их (феномен парейдолии). Существенно также и влияние субъективного личного опыта человека –

легко считываемые формы и силуэты, вызывающие узнавание и ассоциации, например, со знакомыми образами и культурными символами. Ассоциация (лат. «associatio» – соединение, взаимосвязь) в психологии и философии – связь между определенными объектами и явлениями, закрепленная в сознании человека.

В процессе дизайн-проектирования необходимо учитывать влияние особенностей зрительного восприятия на считываемость, узнаваемость и запоминаемость информации о продукте.

В связи с развитием такого направления изучения поведения потребителя как нейромаркетинг, характерным становится применение научных разработок в сфере психологии зрительного восприятия, нейрофизиологии, а также внедрение новейших технологий, позволяющих тестировать продукцию и выявлять основные точки фиксации зрителя и потенциального потребителя.

Одной из таких технологий является окулография или айтрекинг (от англ. «eye tracking» – отслеживание глаз). Айтрекинг представляет собой систему, отслеживающую, фиксирующую и визуализирующую движения глаз человека. Несмотря на то, что окулография получила первоначальное развитие в XIX веке, исследования когнитивных процессов, связанных со зрительным восприятием активно ведутся в настоящее время благодаря развитию когнитивных компьютерных технологий.

Визуализация результатов тестирования представляет собой в зависимости от задачи исследования тепловую карту (рис. 1), где более теплым цветом отмечены точки, на которые пришлось наибольшее внимание зрителя, или же график движения взгляда, где указана последовательная траектория взгляда с точками фиксации.



Рисунок 1 – Пример тепловой карты в рекламе Reebok

Применение систем айтрекинга достаточно разнообразно. В первую очередь это тестирование продукта в различных сферах дизайна: UX/UI, реклама, упаковка, инфографика, медиа-контент и др. Актуально также использование методов отслеживания в игровой индустрии, в научных исследованиях, связанных с когнитивными способностями, зрительным восприятием, а также в разработке технологий, позволяющих улучшить качество жизни для лиц с ограниченными возможностями. Остановимся подробнее на некоторых из таких способов.

Одним из самых популярных способов применения айтрекинга является UX дизайн. Результаты, полученные при помощи отслеживания

взгляда, позволяют сделать более эффективными тестирование интерфейсов, исследование поведенческих паттернов и эффективность дизайна продукции.

На этапе тестирования юзабилити (удобства и простоты использования), айтрекинг упрощает решение вопросов, связанных с заметностью элементов, точками фокуса, ментальной нагрузкой и отвлечениями (уведомлениями, всплывающими окнами, баннерами) [4]. Графики движения взгляда позволяют оценить поведение потребителя внутри интерфейса – сравнение нескольких однородных элементов, способы поиска информации, порядок чтения фрагментов текста и заголовков, внимание к медиа-контенту. Анализ данных, полученных в результате тестирования, может активно применяться для дальнейшей оптимизации продукта. Единое выравнивание блока способствует последовательному движению взгляда и не рассеивает фокус внимания.

В упаковке айтрекинг позволяет рассмотреть и скорректировать точки фокусировки и сделать необходимые элементы более заметными. Так, при тестировании упаковки становится очевидным, насколько эффективными являются ее «продающие» элементы (логотип, слоган, базовые характеристики) и какие детали привлекают покупателя в первую очередь.

В дизайне рекламы, который ориентирован на простоту коммуникации с потребителем и привлечение внимания, многие элементы графического построения рекламной продукции предполагают совпадение точки фокуса и основных объектов – товарного знака, рекламного текста, графики, иллюстративного материала. Здесь айтрекинг позволяет исследовать закономерности когнитивных функций человека. Например, исследования показали, что в продукции, не изображающей лицо или фигуру человека, контрольная группа уделила больше внимания чтению описания, чем при аналогичном тесте с изображением человека/знаменитости. Фокус зрения в таком случае смещался на считывание черт лица [5].

В разработке оформления выставочных пространств айтрекинг позволяет выбрать наиболее удачное расположение объектов, проследить, каким образом движется взгляд посетителя по помещению, какие элементы экспозиции оказываются точками фиксации чаще других. Таким образом становится возможным скорректировать и реорганизовать структуру экспозиции. Аналогично применение отслеживания взгляда и в проектировании оформления витрин торговых помещений.

Отдельным направлением использования айтрекеров является социальная интеграция лиц с ограниченными возможностями. Технологии распознавания взгляда не только могут использоваться как один из инструментов при ограниченной физической подвижности в результате различных заболеваний и травм, но и позволяют исследовать когнитивные

возможности пациентов с нарушениями развития и предлагать новые способы реабилитации, образования и взаимодействия, так как зрительное восприятие является одним из индикаторов нейрофизиологических процессов.

Возвращаясь к применению технологий отслеживания взгляда в дизайн-продукции, необходимо отметить, что технологии айтрекинга в настоящее время находятся в стадии развития, поэтому в процессе тестирования необходимо учитывать некоторые ограничения:

проведение исследований, связанных с визуальным восприятием, является достаточно дорогостоящим в связи с отсутствием широкого рынка точного лабораторного оборудования и ограниченным числом квалифицированных специалистов в данной области;

организация тестирования, его проведение и интерпретация полученного результата требуют больших временных затрат;

свойство избирательности зрительного восприятия, рассмотренное выше, приводит к неоднозначности трактовки полученных результатов в связи с тем, что определенные ассоциативные образы индивидуальны для каждого зрителя и могут зависеть в том числе от его психофизического состояния [6].

Следует также учитывать, что айтрекинг является дополнительным техническим инструментом, позволяющим провести тестирование и оптимизацию готовой продукции. Дизайнер (разработчик) несет первоочередную ответственность за создание грамотного композиционного решения, расположение точек фиксации, соответствующее основным «продающим» элементам и разработку эстетически цельной продукции.

Однако, несмотря на наличие определенных ограничений в применении, технологии айтрекинга могут играть важную роль в дальнейшем исследовании когнитивных способностей человека и его взаимодействии с элементами визуальной коммуникации, укреплении связи между научными разработками в области нейромаркетинга, нейрофизиологии, психологии зрительного восприятия и дизайна продукта.

Список использованных источников:

1. Прокопенко В. Т., Трофимов В. А., Шарок Л.П. Психология зрительного восприятия: учеб. пособие. – СПб: СПбГУИТМО, 2006. 73с.

2. https://studopedia.ru/13_86418_posledovatelnost-i-izbiratelnost-vospriyatiya.html

3. Аббасов И.Б. Визуальное восприятие: учеб. пособие. – М.: ДМК Пресс, 2016. 136 с.

4. <https://habr.com/ru/company/mailru/blog/322324>

5. Ferguson, Jodie L., Mohan, M. Use of celebrity and non-celebrity persons in B2B advertisements: Effects on attention, recall, and hedonic and

utilitarian attitudes. – Industrial Marketing Management, 2020. Т. 89. С. 594–604

6.

https://studref.com/473702/kulturologiya/spetsifika_protsessa_vospriyatiya_informatsii

© Щербаков Д.Н., Сафонова А.В., 2020

УДК 7.036

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПОП-АРТА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: К МЕТОДОЛОГИИ ПОПИЗМА 60-х и ЭНДИ УОРХОЛА

Свирюкова А.Д., Портнова Т.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Мировоззренческая концепция Поп-арта, развивавшегося в границах модернизма, сегодня не утратила своей роли и имеет актуальное значение для понимания методологии современных художественных практик. Что же на самом деле представляет из себя Поп-арт в лице таких известных художников XX века, как Уорхол, Раушенберг, Джаспер и Рой Лихтенштейн? Им приписывают революцию в искусстве, внедрение рефлексии повседневности, смену культурного воззрения масс. Такое представление их творческого влияния чуть ли не обоготворяет их искусство. Однако, по большей части, они лишь вершили свой путь под уже задавшимся гимном своего времени. Они смогли заметить социальные изменения и приспособить под него свой труд. Несомненно, все они были великими художниками, но еще и хорошими маркетологами.

Как и в чем проявляется течение Поп-арт в современном искусстве. Каковы его эстетические, языковые и содержательные особенности, как он соотносится с методологией попизма 60-х и творчеством Э. Уорхола. Каким образом воздействует его рекламный стиль на современную художественную культуру. Все эти вопросы в свою очередь связаны с методами нашего анализа. В имеющейся литературе, как правило, авторы ограничиваются лишь констатацией жанровых экспериментов художников, характеризуя первое впечатление от их произведений как проявление новизны и необычности, при этом обозначенные выше проблемы остаются вне поля исследовательского внимания.

Искусство пионеров поп-арта можно назвать вершиной, флагом тектонических сдвигов общества, что, разумеется, имело под собой сильный теоретический фундамент искусства прошедших лет, ряд исследований отмечает этот факт [1, 2]. Возможно, лишь Энди Уорхол признавал что-то подобное в своей книге «Философии Энди Уорхола. От А

до Б и наоборот» [3]. Сама биография главных деятелей поп-арта довольно интересна. Ведь большинство начинало с коммерческого дизайна. Их опыт в сфере маркетинга и неоспоримый художественный талант дали дорогу в свет именитых музеев и галерей. Но изменения же скорее прошли в галереях, чем в творчестве художников. Их творческий путь, исходя из их многочисленных работ до обретения всеобщей известности, пролегал через уже всем знакомый футуризм, кубизм и абстракционизм. Но и это к 60-м годам ушло в прошлое, искусство неуклонно стремилось к упрощению, не только в живописи, но и в музыке, это отмечал Э. Уорхол. Тем самым не оставалось ничего проще чем копирование человеческой обыденности и обнажения производства арт-объектов. Сами художники были представителями своего поколения, которое без опоры на уходящую культуру двигались в сторону глобализации и индустриализации, цинизму и упрощению человеческой мысли в художественном плане. Заданная ими деконструкция преподносится прорывом к свободе, пусть и довольно сомнительным [4].

На основе общеизвестных фактов, цитат, книги, картин и фильмов Э. Уорхола, можно составить представление о его меркантильности и цинизме. Он далеко не был филантропом, но его сентиментальность и открытая бисексуальность, кстати, приходилась его эпохе [5]. Роберт Раушенберг открыто копировал чужой стиль и не видел в этом ничего не пристойного, так же, как и Э. Уорхол. спекулировал на политике, без собственной устойчивой позиции и мог выполнить любой заказ клиента, все решали только деньги. Надо отдать должное, заказы к нему поступали даже от НАСА. Таким образом, поп-арт зависел не столько от работы, сколько от личности художника, именно он устанавливал цену. Впрочем, это наблюдалось во все времена, но в ту пору проявилось особенно и до сегодняшнего дня эта тенденция нарастает.

Кем же был основан такой потребительский спрос? Его предвосхитил новый слой общественной элиты: богачи, магнаты, разбогатевшие на фоне войны и новых изобретений, актеры и бизнесмены. Художники преподносили свои картины как модную одежду, а известней бренд придавал более высокий статус его хозяину. Картины стали считаться не только хорошим тоном, но и вложением средств, инвестициями на долгий срок. Также стоит добавить, что перспективы, у начинающих художников, в связи с большой конкуренцией, были довольно мрачными. Поэтому было проще внести эпатаж в свой образ, нежели придумывать новое художественное направление.

Галереи тоже спешили обновлять свои коллекции, и поп-арт с его новыми известными почитателями пришелся как раз кстати. Проблему добавляла еще ограниченность доступа и тиражирование картин. В создании они обходились легко, но производилось их умышленно мало. Это отразилось в последующем на тенденциях современных брендов

одежды, не отличающихся высоким качеством, однако небольшие тиражи имели огромный успех у коллекционеров и людей желающих прибавить себе статуса и индивидуальности. Также это дало выход в закрытые выставки и аукционы, куда приглашали только богатых и именитых гостей.

Можно заметить, что Э. Уорхол также упрощал разницу между дорогим и дешевым, однако все мотивы его творений были легко узнаваемы. В его работах можно увидеть некую иронию, и ориентацию на отказ от культурной провокации [6]. Может показаться, что поп-арт, это олицетворение американской культуры и где он еще мог зародиться, как ни в этой стране. Интересно то, что начало он берет в Британии, его первопроходцами можно назвать Ричарда Смита, Питера Блейка и Джо Тилсона. Также, поддержку поп-арт нашел в Лондонском институте современного искусства, благодаря его усилиям стали известны множество новых имен данного направления, например Ричард Гамильтон. Однако, английский поп-арт все же больше пронизан идеологией, пусть и не столь серьезной, но в этом его и суть.

Многие считают, что поп-арт явился точкой отправления для последующих видов искусства, своей пророческой формой дал дальнейший ход живописи, музыки и кинематографии. Это не могло не иметь отпор со стороны нового поколения художников, которые пытались вытеснить заданный, бездушный ход искусства. Все же поп-арт являлся и является хорошей рекламой по сей день. Примером такой успешной рекламной кампании, заимствующей стилистику поп-арта, стало использование техники, схожей работам Роя Лихтенштейна для рекламы лимитированной линии духов «Be Delicious Pop Art Limited Edition» от DKNY. Начало этому положил Э. Уорхол, превращавший объекты гламура в произведения искусства. Этот ход удалил разрыв между миром искусства и коммерческой культурой, штампуя рекламу товара как картины небывалой цены.

Таким образом, в XXI веке тенденция маркетологов в сторону, уже проверенного временем, поп-арта только нарастает. Ведь не малый смысл Поп-арта заключался не только в рекламе и нацеливание на получение прибыли, он также принес с собой моду на конвейерное искусство. Сейчас можно увидеть, особенно в магазинах для дома, множество штампованных картин, в уже готовых рамках, они часто представляют собой изображения и вырезки из старинных учебников или газет, пародии на работы Леонардо Да Винчи, где есть знакомая картинка и текст, который приближен к привычному но его нельзя понять. Также появилась мода на повсеместное брендинг. Когда логотип компании бесконечно изображается на вещах, или именитые производители одежды сотрудничают с известными фирмами из других отраслей, будь то коллаборации «Адидас» и «Кока Кола», где вещи выпускаются с принтом

логотипа другой компании только ради узнаваемости и повышенного спроса, да и вещи такие как правило выходят лимитированными коллекциями [7].

Тем не менее, используя те же символы, ту же знаковую систему, а зачастую копируя и переосмысляя целые образы массовой культуры и ее атрибутов, мог ли Поп-арт называться китчем? Являлся ли он массовым искусством или лишь примерял его маску? Здесь, как мне кажется, стоит отметить, что в свое время, как это ни странно, отклик на свои картины художники Поп-арта получили скорее от элитарных слоев населения, нежели от масс. Люди, которые привыкли воспринимать искусство, как нечто возвышенное, не увидели это в поп-арте. Они не могли воспринять изображение того, что окружало их повседневно.

На сегодняшний день можно выделить множество умышленных и неумышленных способов применения поп-арта, но наиболее яркие из них только два. Первое – это прямое заимствование произведений для использования их в рекламе. В качестве примера можно назвать принты Orbit начала 2008 года, разработанные агентством «Mark BBDO». В данной рекламной компании, со слоганом «После любого приема пищи», можно увидеть популярное изображение «Банана» Энди Уорхола, и картину Джузеппе Арчимбольдо «Осень». Второе – это своеобразная пародия на данный стиль, где используются знакомые всем элементы из известных картин художников данного направления. Второй способ является более распространенным, так как зачастую не сталкивается с авторскими правами и дает больше возможностей для внесения акцента на определенные качества товара.

Можно привести более отдаленные примеры, когда используется имя известного художника, в этом тоже принципы поп-арта. К любому месту и вещи будет повышенное внимание, если будет звучать имя Энди Уорхола, или появляться фото с ним. Так, в первом десятилетии XXI века агентство «Yes I AM, Rome» разработало для продвижения школы искусств «Civita Art School» печатную рекламу. На ней были изображены мальчишки в образах двух деятелей искусства XX века: Сальвадора Дали и Энди Уорхола. Слоган кампании звучал «Artists born here», что значит «Художники рождаются здесь».

Подводя итог, отметим, что влияние Поп-арта на современный мир огромно. Оно растворилось и легло в основу многих привычных современным людям вещей, все остальное лишь яркие указатели на конкретные картины расцвета данного направления. Поп-арт принес в искусство повседневность, а в нашу повседневность принес то, что мы теперь стали называть искусством. Данное направление не просто оказало влияние, а дало большой толчок развитию рекламы, привнесло в современное художественное мышление концептуальное урбанистическое начало, дало дорогу эстетической мифологизации предметам и брендам.

Список использованных источников:

1. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. - СПб. Алетейя, 2006. - 347 с.
2. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральны образ картины мира / В.Б. Мириманов. - М.: Согласие, 2007. - 328 с.
3. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот) / Энди Уорхол. - М.: "Garage". -210 с.
4. Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму. 1960-1970-е. История живописи. XX век. - М., Галарт, 2008. - 568 с.
5. ПОПизм. Уорхоловские 60-е/ Энди Уорхол, Пэт Хэкетт. -М.: "Garage", 2014. -360 с.
6. <http://sunny-art.ru/category/ehndi-uorkhol-ego-kartiny/> Русскоязычная галерея Энди Уорхола
7. Хоннеф К. Поп-арт / Под ред. Уты Громеник. - М.: "Арт-родник", 2005. - 364 с.

© Свирюкова А.Д., Портнова Т.В., 2020

УДК 76

СОВРЕМЕННЫЕ НАСТОЛЬНЫЕ ИГРЫ – КАК РАЗВИВАЮЩИЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ МЫШЛЕНИЯ ДЕТЕЙ

Щербаков Д.Н., Семенцова К.Р.
*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Игры – неотъемлемая часть детства, при этом чем больше детству придается значение в культуре, тем важнее становится игра для социальных отношений. Игра как животных, так и людей издавна интересовала философов, педагогов и психологов, но предметом специального психологического изучения и исследования она становится только в конце XIX в. у Карла Грооса.

Рассматривая общие взгляды в теории вопроса, можно выделить две основные точки зрения по поводу происхождения игры:

1. Игра – это деятельность человека, основанная на инстинктах, как исторический предшественник труда, культуры (К. Гроос, Г. Спенсер и др.).

2. Игра – социальное явление, возникающее из практической деятельности человека (В. Вундт, Д. Б. Эльконин и др.).

Разберем теперь немного подробнее концепции ученых.

Карл Гроос считал, что игры у детей – это подготовка в будущей жизни, труду, как средство естественного самовоспитания ребенка. Игра –

это форма самоусовершенствования, поэтому играем мы не потому, что дети, а потому что именно для этого и дано детство, в игре ребенок совершенствует свои способности, навыки систематически. При этом игра является лишь способом проявления инстинктов и влечений, оставаясь школой жизни. У детей игра имеет особую и основное значение, для взрослых же она приобретает значение дополнения к жизни и отдыхом.

Польский педагог, писатель, врач и общественный деятель Януш Корчак (1878-1942 гг.) продолжает рассматривать позицию К. Грооса, говоря, что игра – это возможность отыскать себя в обществе, себя в человечестве, себя во Вселенной. В играх заложена генетика прошлого, а ребенок определяет свое место среди сверстников, обращаясь к прошлому, настоящему и будущему. Дети повторяют в играх то, что им доступно наблюдать и что доступно их пониманию.

Карл Бюллер, внес поправку в данную теорию, сказав, что игра продолжается и повторяется, так как повторение действий подкрепляется удовольствием от деятельности (функциональное удовольствие), и совершается это действие ради удовольствия.

Герберт Спенсер не занимается теорией игры специально, а проявляет к ней интерес лишь в качестве эстетического наслаждения. «Деятельности, называемые играми, соединяются с эстетическими деятельностями одной общей им чертой, а именно тем, что ни те, ни другие не помогают сколько-нибудь прямым образом процессам, служащим для жизни». Источник игры в избытке сил: избыточные силы, не израсходованные в жизни, в труде, находят себе выход в игре.

Данные ученые не рассматривали систематическое изложение теории игры, а лишь в контексте возникновения эстетической деятельности. А Фредерик Бойтендаик уже начинает рассматривать связь игры с различными проявлениями человека. Например, он выделяет три влечения, приводящие к игре: влечение к освобождению от препятствий среды, влечение к слиянию с обществом и окружающими, влечение и тенденция к повторению. Ученый был сторонником Зигмунда Фрейда, и соглашался, что вся жизнь и деятельность человека – это проявления изначально биологических влечений и образов. Предмет только тогда используется в игре, когда он содержит возможность «образности» и имеет свое символическое значение. По их мнению, сфера игры – это сфера образов.

Ближе всего к пониманию возникновения игры в социальном контексте подошел немецкий врач, физиолог и психолог Вильгельм Вундт, однако и он был склонен считать источником игры наслаждение. «Игра – это дитя труда. Нет ни одной игры, которая не имела бы себе прототипа в одной из форм серьезного труда, всегда предшествующего ей и по времени, и по самому существу». Мысли ученого имеют принципиальное

значение потому, что доказывают ее социально-исторический аспект, и не ограничиваются биологическим, как, например, в теории Г. Спенсера.

При этом в теориях западных авторов часто фигурировала мысль, что детям присущ «дух разрушения». Однако, сами авторы не видели в действиях ребенка стремления к исследованию, экспериментированию, познанию и созиданию, хотя это показывает практика [1].

Дети к играм меняют свой интерес, это зависит от факторов изменений в развитии, социальных потребностях, но факт того, что игра – это поиск, исследование и развитие, это бесспорное утверждение.

Исследование влияния игр на обучение детей, изучаемое с точки зрения возраста, имеет важное значение для понимания их предпочтений и потенциальных результатов в различных областях развития. Игра может не только заполнить свободное время, но также привести к изменениям в знаниях, отношениях, поведении и навыках.

Кайлуа (1955 г.) классифицировал игры как основанные на правилах Ludus (лат. «игра») и Paidea (др. греч. «воспитание детей»). Игры Ludus (настольные игры и спортивные игры) поощряют конкуренцию между игроками, в то время как игры Paidea (строительство из кубиков и ролевая игра) акцентируются на удовольствии, испытываемом игроками. Однако эта классификация не подходит для обучающих игр из-за их сложности и неоднородности особенностей. А та же классификация по жанрам (ролевые игры и головоломки) обычно используется во многих исследованиях цифровых игр лишь для целей обсуждения и сравнения.

Для полноценной классификации игр была разработана Шкала наблюдения за игрой. Она включает функциональную игру, конструктивную игру, драматическую игру, игру-исследование и игру с правилами. Эта шкала охватывает все уровни игры, начиная от базовых сенсомоторных навыков и заканчивая когнитивными навыками высокого уровня, связанными с соблюдением правил и соревновательным процессом.

Функциональная игра – повторение двигательных движений, таких как прыжки, бег и танцы. Конструктивная игра – операции с объектами для создания нового содержания, такие как игры с Lego и художественное творчество. Драматическая игра – участники играют за выбранных персонажей и действуют по очереди. Исследование – представляет собой действие с целью получения информации в процессе изучения, анализа и наблюдения. Домино, рассказывание историй и эксперименты – все это примеры исследовательских игр. Игры с правилами могут быть любыми играми, которые регулируются порядком, правилами и положениями, такими как шахматы, баскетбол или «Монополия».

Если классификация игр по их задачам и направлениям стала более прозрачной, то, на что же в итоге влияют игры в развитии ребенка и какой вклад вносят – это еще нужно выяснить.

Можно выделить четыре основные группы развития и влияния игры на ребенка:

1. Когнитивное развитие. Приобретение знаний – темы, касающиеся изучения новой информации или концепций. Развитие креативности – творческого потенциала детей или новаторских навыков в определенной области. Стратегическое мышление, используемое для решения проблем. Повышение грамотности, развитие или обучение языку, письму, чтению.

2. Аффективное развитие. Изменение поведения в качестве улучшения жизненной позиции или привычек. Осведомленность детей о здоровье и безопасности. Развитие личности и образа жизни, характера и личных выборов, а также эмоциональные и чувствительные влияния.

3. Психомоторное развитие. Когнитивная эффективность – улучшение памяти, внимания, успеваемости, двигательных навыков, координации, контроля.

4. Коммуникативные навыки. Социальные навыки – способность к общению и социализации [2].

Так как игра оказывает такое большое влияние на разносторонние навыки в развитии ребенка, то игровой процесс часто применяется непосредственно для обучения и называется геймификацией.

Геймификацию (от англ. game – игра) можно описать как применение игровых элементов в традиционно неигровых процессах и сферах с целью повышения вовлеченности участников в выполняемую деятельность. Термин геймификация был предложен в 2004 году английским программистом Ником Пиллингом. Применительно к образованию геймификация рассматривается как технология, позволяющая использовать игровые методы в неигровых ситуациях для повышения мотивации и вовлеченности участников любого возраста в образовательный процесс с обучающей целью.

Однако игра и геймификация не тождественные понятия. Геймификация подразумевает использование лишь некоторых элементов или технологий игры для достижения не развлекательных целей внутри учебной деятельности, а игра направлена на удовлетворение развлекательной потребности, в первую очередь. При этом методы геймификации успешно применяются и в собственно играх для добавления образовательного контекста в игровую среду.

В зарубежной педагогической практике выделяется два типа геймификации: структурная и содержательная. В первом случае речь идет об использовании отдельных игровых элементов в педагогическом процессе. Во втором случае геймификация означает отход от традиционных дидактических методов и построение процесса обучения на игровом сюжете по определённым игровым правилам.

Основными элементами игры являются: игровое пространство, сюжет, правила, игровые действия, игровой результат.

Внешне игра протекает в пространстве игрового поля, где совершаются практические игровые действия, и в коммуникативном вербальном пространстве, где происходит обмен вербальными действиями между игроками. Внутренне игра протекает в когнитивном и эмоциональном пространстве личности игроков как осуществление внутренних игровых действий: принятие решения, анализ игровой ситуации, разработка собственной игровой стратегии, переживание тех или иных эмоций по поводу происходящего в игре [3].

Существует понятие «детская субкультура» – совокупность особенностей поведения, форм общения, способов деятельности самих детей, а также социокультурные инварианты, зафиксированные в детском языке, мышлении, игровых действиях, фольклоре. Именно на субкультуру оказывается непосредственное влияние игры, а ее важность заключил в своем высказывании Д.Б. Эльконин, изучавший на протяжении многих лет значение игры на развитие ребенка: «Игра в дошкольном возрасте особенно чувствительна к сфере человеческой деятельности и межличностных отношений. Основным содержанием игры является человек, его деятельность и отношения взрослых друг к другу. И в силу этого игра есть форма ориентации в задачах и мотивах человеческой деятельности» [4].

При этом игра способна не только дать развитие и понимание жизненных ситуаций, но и не менее важное умение разрешения конфликтов. Ведь основными причинами конфликтов среди детей дошкольного возраста являются: неудовлетворенность потребностей личности в общении, самоутверждении, саморазвитии, самооценке, признании, а также в притязаниях на определенный статус в группе. Игра может включаться в занятия с детьми по формированию навыков развития связной речи обогащения словарного запаса, а также параллельно отработывая умение выходить из конфликтных ситуаций [5].

В 2016 году было проведено исследование с целью изучения игровых предпочтений учеников и их влияния на стремление к общению, положение в коллективе и успеваемость среди учащихся 5-11 классов.

Была выявлена высокая успеваемость среди учащихся, которые играли в детстве в настольные игры. Также такие дети оказывались наиболее общительными и занимали лидерские позиции, хоть у них и порой наблюдался порой факт отстраненности и тревожности. Эти ребята, обладая хорошо развитой общительностью, и развитые интеллектуально, видимо, не всегда могут найти своё место в коллективе [6].

А что касается заинтересованности самого ребенка? Ведь тенденцию набирают компьютерные, мобильные игры, которые исходя из исследования давали не самые лучшие показатели, особенно среди коммуникативных навыков. Однако добавить можно элемент интерактивности уже в самую настольную игру, заинтересовав при этом

юного потребителя. Для этого существует дополненная реальность, например.

Чем отличаются виртуальная и дополненная реальности? Виртуальная реальность (VR) – созданный техническими средствами мир, передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, обоняние, осязание и другие. Дополненная реальность (AR) – технологии, которые дополняют реальный мир, добавляя любые сенсорные данные [7].

Дополненная реальность позволяет добавить персонажей, истории, правила игры в интересном формате, а также другой дополнительный контент для заинтересованности ребенка, при этом оставляя весь обучающий процесс на плечах самой настольной игры без вреда для развития.

Таким образом, можем прийти к выводу, что игра как одна из форм обучающего воздействия на ребенка, представляет собой многоплановое, сложное явление: это и самостоятельная деятельность ребенка, это и игровой метод обучения, это и средство всестороннего воспитания. Именно игра способствует развитию познавательной деятельности и интеллектуальных операций, представляющих собой основу развитию памяти, внимания, наблюдательности; обогащает словарь; способствует развитию у детей умения играть вместе. Игра призвана дать детям новый опыт переживания той или иной ситуации и поведения в ней [5].

Настольные игры дают всестороннее и эффективное развитие для ребенка, при этом их можно дополнять современными элементами и интерактивностью, которые дают заинтересованность ребенку, не теряя своей пользы, а лишь улучшая их.

Список использованных источников:

1. Теории и проблемы исследования детской игры в зарубежной психологии [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: https://studme.org/228614/pedagogika/teorii_problemy_issledovaniya_detskoj_igrj_zarubezhnoj_psihologii

2. Нган Куен Лай. Влияние игры на развитие ребенка – обзор литературы [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-igrj-na-razvitie-rebenka-obzor-literatury>

3. Павлов И.В. Геймификация и опыт применения настольных научных игр в преподавании психологии [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/geymifikatsiya-i-opyt-primeneniya-nastolnyh-nauchnyh-igr-v-prepodavanii-psihologii>

4. Гавриченко О.В. Игра как фактор формирования идентичности в изменяющемся мире [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-kak-faktor-formirovaniya-identichnosti-v-izmenyayuschemsya-mire>

5. Бижанова А.У. Настольно-печатная игра как инструмент разрешения конфликтных ситуаций между детьми [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nastolno-pechatnaya-igra-kak-instrument-razresheniya-konfliktnyh-situatsiy-mezhdu-detmi>

6. Зихирева В.Н. Влияние любимой игры на развитие некоторых аспектов личности школьника [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-lyubimoy-igry-na-razvitie-nekotoryh-aspektov-lichnosti-shkolnika>

7. Скрынникова А. Все, что нужно знать про VR/AR-технологии [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://rb.ru/story/vsyo-o-vr-ar/>

© Щербаков Д.Н., Семенцова К.Р., 2020

УДК 7.08

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Семикина Е.А.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В системе профессиональной подготовки хореографов есть такой предмет как народно-сценический танец. На занятиях по этому предмету, учат исполнять элементы танцев разных народов мира: украинского, белорусского, молдавского, испанского, итальянского и, конечно же, русского. В силу того, что в профильных учебных заведениях академический подход к обучению, исполнение танца приближено к определенному стандарту. Название предмета говорит само за себя. Хореограф берет танец, который существовал долгое время в народе, и переделывает его так чтобы он подходил для исполнения на сцене. В этом процессе обработки уходит самобытность танца, найденного в глубинке и соответствовавшего определенному региону, теряется традиционный хореографический фольклор.

Эту проблему в 1920-е гг. поднимал известный этнограф, историк театра, режиссер и педагог В. Н. Всеволодовский-Гернгросс. Он писал: «В области изучения крестьянского танца мало сделано как потому, что нет соответствующих специалистов, так в особенности потому, что еще не собран необходимый материал. А имеющиеся данные по своему составу если и позволяют охарактеризовать современный нам танец, то лишь с большим трудом могут содействовать построению какой бы, то ни было

теории происхождения и истории развития разных видов русского танца. Перед нами обрывки хороводов, несколько видов старой русской пляски, громадное количество городских танцев, то исполняемых в деревне в относительной точности, то по-старому стилизуемых, и, наконец, столь же большой ряд танцев, сочиняемых деревней в подражание городу. Старые формы очень охотно уступают место новым и исчезают бесследно» [1, с. 5].

Возьмем нашу необъятную родину, ведь в России 85 регионов, в каждом из которых своя манера исполнения танца. Например, «В плясках и игровых хороводах различных областей Сибири – Омской, Красноярской, Иркутской, Читинской – приняты шаги, которые начинаются или с высоких полупальцев, или с ребра каблука. Такие шаги не встретишь ни в каких других областях России» [2, с. 139]. А ход смоленской пляски «Гусачок» «Состоит из переменных шагов (один длинный, два коротких), исполняется с поочередным поворотом корпуса то правым, то левым плечом походу движения (исполнители подражают повадкам гусей, их походке вперевалочку)» [2, с. 35]. Таким особенностям исполнения не учат в учреждениях средне-профессиональной направленности. Постигать манеру исполнения танца в конкретном регионе молодой артист балета начинает непосредственно в коллективе, куда устроился на работу. Ему приходится подстраиваться, а зачастую переучиваться исполнять те или иные движения, для того чтобы они соответствовали фольклорным особенностям танца в той или иной области.

Я сама, закончив народное отделение Воронежского хореографического училища, устроилась в Государственный ансамбль песни и пляски «Казачья воля». Программа ансамбля состоит из песен и плясок Донского казачества, соответственно и манера исполнения танцев характерная для донских казаков.

Есть небольшие, но, тем не менее, заметные отличия в постановке рук, например, когда у девушки руки закрыты на талию в кулаки, локти подаются чуть-чуть вперед, так сказать, подбочениться. Так же в казачьих плясках девушке часто приходится работать с шалью, без опыта это сделать не так просто как кажется. Нужно понимать, как правильно держать шаль, как её перехватывать и набрасывать на плечи, ведь зритель должен видеть, как легко, будто играючи шаль взлетает в воздух и опускается на плечи казачке.

В мужских же плясках казаков часто используются шашки (казачья сабля), эта техника называется «фланкировка». Это не просто красивое слово, от того насколько хорошо танцор владеет шашкой, зависит не только его безопасность, но и безопасность его коллег. Яркий пример владения этим искусством является танцевальный номер «Ковал кузнец казачью шашку» в исполнении Кубанского казачьего хора. В этом номере

показана также «рубка» – имитация боя, во время которой зачастую высекаются искры. Это ещё одна из фольклорных особенностей танцев, которую не преподают в профильных учебных учреждениях.

Но в нашей стране живут не только русские, но и другие народы: татары, башкиры, калмыки, чувашаи, кабардинцы и другие, которые также имеют свои национальные танцы. В училищах и институтах, конечно, изучают танцы этих народностей, но если сравнивать исполнение, которому учат там, с тем, как танцуют представители этих народов, то можно увидеть большую разницу. Скажем, татарский танец в исполнении любого русского коллектива не сравнится с исполнением Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан. И не потому, что артисты русских ансамблей будут меньше репетировать или стараться, а потому что танец это не просто набор движений и трюков, это прежде всего душа человека, народа, страны. В этом и заключаются особенности фольклорного исполнения, они зависят не только от характерных движений, но и от причин, по которым они исполняются именно так, а не по-другому.

Фольклорная хореография, прежде всего, опиралась на традицию, а не на какие-то каноны. Это связано с тем, что в каждом регионе своя традиционная одежда, своя манера поведения, свои притчи и сказания, это все передается из поколения в поколение и сохраняется на многие века.

Так, подмечая небольшие различия в походке, махе руки или дроби, мы видим, что фольклорная хореография постепенно ускользает от нас. Её сложно сохранить в этом быстро меняющемся мире, в то время, когда все больше становятся популярными направления современной хореографии. Но это не значит, что мы не должны пытаться. На данный момент есть немало книг описывающих, особенности исполнения танцев различных регионов России – это Г.Ф. Богданов «Народный танец», Н. М. Бачинская «Русские хороводы и хороводные песни», И.И. Веретенников «Южнорусские карагоды», А.В. Палилей «Русский танец в Сибири» и многие другие.

Но этого недостаточно, нужно не только издавать книги, в которых будет освещаться этот вопрос. Необходимо ввести предмет фольклорного танца, на котором бы изучались региональные особенности фольклорных танцев народов России. В учебные заведения средне-профессионального и высшего образования, которые осуществляют профессиональную подготовку хореографов.

Необходимо снаряжать больше фольклорных экспедиций на базе образовательных учреждений для сбора информации, беседовать с людьми, которые помнят, как было раньше, и могут не только рассказать, но и показать.

Важно владеть фольклорным танцем для развития народного и народно-сценического танца, тогда вся многогранная культура нашей

необъятной родины будет не только развиваться в новых направлениях, но и сохранять традиции, которые будут напоминать нам о наших истоках.

Список использованных источников:

1. Г.Ф.Богданов Народный танец, ООО «Издательство Юрайт», 2020, стр. 5.

2. В.Ф. Матвеев Русский народный танец теория и методика преподавания, издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019,стр.139, стр. 35.

© Семикина Е.А., 2020

УДК 7.05

**ВЛИЯНИЕ ИННОВАЦИОННОГО ПОДХОДА НЕРИ ОКСМАН
НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ЭТАПА
В ОБЛАСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
ОБЪЕКТОВ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ**

Семьянова А.Е., Стрижак А.В.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Нери Оксман – дизайнер и профессор MIT Media Lab выступает за продвижение нового подхода к проектированию, в котором сборочная линия для создания одноразовых деталей заменяется обоснованными многофункциональными материалами: материальная экология.

В своих работах Нери Оксман опирается на природу, где объекты не собираются, а выращиваются: они изменяются по своим характеристикам по мере развития их функций. Нери Оксман и исследовательская группа Mediated Matter создали новые способы производства, которые приводят к созданию структур, физические свойства которых были разработаны таким образом, чтобы они полностью соответствовали окружающей среде, в которой они обитают [2].

Рассмотрим на примере ряда работ инновационные методы проектирования дизайн-объектов, разработанные Нери Оксман, а также изучим процесс их производства.

Например, амортизирующий шезлонг «Зверь», «Beast» (2007-2010 гг.). В данном проекте Нери Оксман демонстрирует концепцию создания комфортного шезлонга путем применения структурной оболочки паттерна Вороного, где плотность структурных элементов соответствует нагрузке, кривизне и давлению тела человека.

Технология производства данного изделия включает в себя 3 этапа: формообразование шезлонга и придание ему прочности, разбиение поверхности шезлонга на множество полигонов, внедрение материалов.

На этапе формообразования Оксман вычислительно создает криволинейную форму шезлонга, используя при этом алгоритмы.

Полимерные нити затем перемещаются вектором нормали к поверхностям, полученным из центральной точки в ячейку. Затем вектор нормализуется и масштабируется до желаемой амплитуды. Это обеспечивает постоянную толщину по всей поверхности. Далее Оксман масштабирует каждую ячейку по соответствующему значению кривизны. В итоге создается четырехугольная сетка с использованием алгоритма подразделения Catmull-Clark, включенного в плагин Weavebird [1].

Далее Оксман применяет к данной форме паттерн Вороного, который внедряется на основе технологии «Grasshopper», где из 2D-паттерна Оксман математически преобразует 3D-конструкцию. Этот вопрос решается при помощи вычислительного метода в рамках 3D-моделирования. Для решения задачи внедрения структуры Вороного Нери Оксман использует редактор сценария Python. Сначала она генерирует большое количество точек на 2D-плоскости. Затем проецирует каждую точку вертикально, чтобы создать 3D-криволинейную конструкцию. Далее устраняет все ложные точки и получает готовый паттерн. Создавая шезлонг таким образом, Оксман задает точкам плотность в местах наибольшей кривизны.

На последнем этапе Оксман внедряет материалы в шезлонг: по периметру вертикальных плоскостей Оксман применяет жесткие материалы, которые выдержат нагрузку, а в горизонтальной плоскости использует более мягкий материал для создания комфорта.

Таким образом, Нери Оксман создает «отзывчивую» конструкцию шезлонга, что позволяет ему взаимодействовать с телом человека, создавая наиболее комфортную среду для отдыха.

Вторым примером может послужить проект «Странники» Оксман, Project «Wanderers» by Oxman (2014 г.) – серия вычислительно выращенных носимых устройств. Проект вдохновлен перспективными исследованиями космоса и представляет собой 4 носимых костюма: «Зухал», «Отааред», «Муштари», «Камар», где каждый предназначен для конкретной экстремальной среды, где он преобразует элементы, которые находятся в атмосфере, в один из классических элементов, поддерживающих жизнь.

При создании данного проекта Нери Оксман использует программируемые алгоритмы роста с исходной геометрией и параметрами на протяжении последовательной организации обработки данных, при которой действия повторяются многократно. Вдохновленный естественным поведением роста, вычислительный процесс создает формы, которые адаптируются к окружающей среде. Начиная с семени, процесс имитирует рост, непрерывно расширяя и уточняя его форму. Каждый костюм вмещает определенные элементы жизнеобеспечения, которые будут храниться в 3D-печатных внутренних полостях и сосудистых структурах, которые были созданы Нери Оксман при помощи 3D-принтера

Stratasys Objet500 Connex3 [2]. Так в проекте «Муштари» прозрачные секции пропускают внешний свет, позволяя цианобактериям и кишечной палочке фотосинтезировать внутри специальной полости, производя сахарозу для питания организма; в проекте «Камар» структура объекта содержит пространственные сферические карманы для очистки воздуха на основе водорослей и сбора биотоплива; печатная оболочка проекта «Отааред» предназначена для содержания кальцифицирующих бактерий, выращенных в носимом Кадуцее; уникальная форма объекта «Зухал» включает бактерии для создания среды, где углеводород преобразуется в питательное вещество.

Третьим примером может послужить «Близнецы 3D печатный акустический шезлонг», «Gemini 3D acoustic lounge» (2014 г.). Его концепция заключается в создании комфортного шезлонга для расслабления, визуально повторяющего утробу матери. «Близнецы 3D печатный акустический шезлонг», «Gemini 3D acoustic lounge» (2014 г.) был изготовлен с помощью технологии цветной мульти-материальной 3D-печати Objet500 Connex3. Внешняя структура шезлонга была изготовлена из дерева путем фрезеровки. Внутренняя обивка Близнецов была изготовлена по технологии Stratasys Connex3 с использованием 44 материалов с различными заданными механическими комбинациями, изменяющимися по жесткости, непрозрачности и цвету в зависимости от геометрических, структурных и акустических ограничений. Внутренняя часть шезлонга напечатана посредством тройной струйной технологии от компании Stratasys из трех основных материалов: резино-подобного Tango Plus, жесткого Vero Yellow и Vero Magenta, образующих различные оттенки прозрачных и непрозрачных желтого и оранжевого цветов [3]. Принтер струит жидкие полимерные материалы, которые немедленно затвердевают благодаря источнику света.

Таким образом, Нери Оксман создает конструкцию, где криволинейная поверхность шезлонга отражает звук внутрь, а 3D-печатная внутренняя «кожа» спроектирована как трехмерные дважды изогнутые ячейки, которые эффективно рассеивают и поглощают звук. Биологически вдохновленная 3D-печатная кожа выравнивает внутреннюю структуру шезлонга, предназначенную для поддержки и расслабления тела.

Работы Нери Оксман ознаменовали прорыв в области дизайна, в частности, в области методов проектирования. Работая на стыке технологии и биологии, архитектор и дизайнер Нери Оксман призывает к фундаментальному сдвигу в представлении о том, как мы проектируем и конструируем созданную среду, от потребления природы к ее увеличению.

Область вычислительного дизайна, позволяющая создавать сложные формы с простыми кодами; аддитивное производство (технология послойного наращивания объекта), позволяющее производить детали, добавляя материал, а не вырезая его; материаловедение, которое позволяет

проектировать поведение материалов в высоком разрешении; и синтетическая биология, позволяющая проектировать новые биологические функции путем редактирования ДНК-все эти технологии были созданы Нери Оксман в рамках концепции материальной экологии и предлагают радикально новый подход к проектированию, знаменуя качественно новый этап в дизайне.

Список использованных источников:

1. Charles Fried «Material-based Design Computation. Neri Oxman-Beast»: (электронный каталог), MSc Adaptive Architecture and Computation, The Bartlett School of Architecture, April 2016. –10-13 стр.

2. Официальный сайт Нери Оксман [Электронный ресурс]: Статья – Material Ecology. Сайт о материальной экологии и работах Нери Оксман. – Режим доступа: <https://oxman.com/>

3. Портал 3D Industry [Электронный ресурс]: Статья – Нери Оксман представляет "Близнецов" - 3D печатный акустический шезлонг. Сайт о 3D печати. – Режим доступа: <http://www.3dindustry.ru/article/2155/>

© Семьянова А.Е., Стрижак А.В., 2020

УДК 677.077.5:74.01/09

АНАЛИЗ СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ ВДНХ

Сеньковская В.Ю., Кузнецова А.Н.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

Сувенир – заимствованное слово, которое в переводе с французского языка означает «память». Исходя из смысла слова, возникают споры на счёт истории возникновения подобных предметов. Есть мнение, что первые сувенирные предметы появились в Египте. Они представляли из себя маленькие фигурки бытовых вещей, которые родственники закладывали в гробницу покойного. К сувенирной продукции ушедших столетний так же можно причислить статуэтки в форме богов [1].

В современном понимании сувенирный продукт появился в XIX веке: американский предприниматель подарил нескольким клиентам календари с символикой компании, руководимой им компанией [1]. Идея дарить подарки с характерной символикой была перенята и примеру последовали многие компании.

Стоит отметить, что популяризация сувенирной продукции не имела бы такой успех без культуры дарения. Данный ритуал имеет свои традиции, табу и условия. В любой стране мира подарки дарятся на праздники или важные даты. Однако есть страны, в которых нельзя подарить все, что вы хотите: так в Китае будет неприлично подарить мужчине зелёную шляпу, как так это будет намёком на неверность жены.

Хорошим жестом будет подарок, привезённый близкому человеку из далека, ведь таким образом вы разделите с ним воспоминание о событиях, выказывая доверие [2].

Сувенирной продукции можно приписать два свойства: сохранение памяти и реклама. Для этого изделие должно иметь чётко определяемые признаки с понятными памятными ассоциациями: отображать национальные или местные особенности, нести оригинальные структурные или художественные решения. Или для того, чтобы изделие считалось сувенирным оно должно является структурным компонентом фирменного стиля корпорации, отражающим фирменную символику и в ряде случаев-концептуальную стратегию деятельности фирмы.

ВДНХ на протяжении всего своего существования является одним из знаковых мест не только Москвы, но и России. Территория этого выставочного комплекса является не только одним из любимых мест отдыха москвичей, но и активно посещаемым жителями разных регионов нашей страны и зарубежными туристами.

Продажа сувенирной продукции выставочного центра ВДНХ производится через торговые точки, находящиеся на территории комплекса. В сувенирных лавках представлена различная продукция. В целом это достаточно широкий ассортимент: открытки, кружки с фотоизображениями видов Москвы, ВДНХ, символики России; книги, посвящённые истории и архитектуре ВДНХ, а так же выставкам, проходящим на территории выставочного центра; майки, футболки, толстовки, дизайн которых может включать фотографии, рисованную графику или аниме изображения достопримечательностей Москвы и ВДНХ; канцелярские товары с использованием логотипа выставочного комплекса; а также Павлово-Посадские платки; музыкальные инструменты, оформленные рисунками традиционных орнаментов русской культуры: хохлома, гжель, жостовская роспись; и другие товары с символикой России.

Анализ сувенирной продукции, представленной на территории ВДНХ, позволяет поделить товары на две группы: сувенир из России и сувенир из ВДНХ. Это значит, что не вся представленная продукция отражает концепции выставочного центра. Решение совмещения нескольких видов сувенирной продукции обусловлено популярностью комплекса как одного из традиционных мест, посещаемых туристами.

Для дальнейшего анализа сувенирной продукции ВДНХ была рассмотрена сувенирная продукция, которая имеет непосредственное отношение именно к выставочному центру ВДНХ. Она составляет примерно треть от всех товаров. Дизайн преимущественно состоит из двух решений: использование фотографий комплекса и оригинальные рисунки. На фотографиях запечатлены легко узнаваемые павильоны и фонтаны. Лидирующие позиции по использованию в дизайне изделия занимают

фотографии с изображением павильона №1 «Центральный», арки главного входа, павильона №34 «Космос», фонтана «Дружба народов СССР», фонтана «Каменный цветок».

Оригинальные рисунки в дизайне сувенирной продукции ВДНХ могут быть разделены на основные категории: рисунки, исполненные в графике, силуэтные решения и решения в стиле «аниме». Такой продукции представлено менее сорока процентов от всей продукции выставочного центра, имеющей непосредственное отношение к выставочному центру ВДНХ.

В ходе исследования был выявлен ряд других мотивов, не связанных с архитектурой выставочного центра ВДНХ. Это мотивы пшеницы, кукурузы, серпа и молота, изображающие скульптуру «Рабочий и колхозница». Они не только имеют сильную идеологическую идею и длительную историю, но и с периода основания были понятны как образы, которые также ассоциируются с выставочным центром. Но эти мотивы не находят отражение в оформлении сувенирной продукции, посвященной ВДНХ. В тоже время сочетая эти мотивы с изображениями характерных архитектурных форм можно получить узнаваемый образ со множеством композиционных решений.

Также следует отметить, что продукции с тематикой ВДНХ настолько мало, что прилавки с сувенирной продукцией необходимо заполнять изделиями с изображениями достопримечательностей Москвы и России и их символикой. Дизайнеры мало работают с образным рядом ВДНХ, который широк и многообразен. Современные дизайнеры предпочитают работать в основном с однотипными мотивами, передающими архитектурные силуэты павильонов комплекса, не используя в полной мере разнообразный ряд характерных мотивов, включающий колосья, плоды сельского хозяйства, а также обилие цветов, в которых весной «утопает» весь архитектурный комплекс.

Таким образом, проведенное исследование показало, что:

разработка проектов сувенирной продукции, связанной с темой ВДНХ предоставляет художникам и дизайнерам широкое поле деятельности для формирования предложений по расширению этого ассортимента выставочного комплекса;

разработка изделий, оформленных авторскими рисунками с многочисленными мотивами, характерными для выставочного центра, представляется актуальной, востребованной, и значительно расширит его ассортимент текстиля сувенирного характера.

Список использованных источников:

1. История сувениров, [Электронный ресурс] // URL <http://www.akitoza.ru/articles/historysuvenir> (дата обращения 12.10.2020);
2. Общая характеристика сувенирной продукции, История развития сувенирной продукции [Электронный ресурс] // URL

https://studbooks.net/2058065/tovarovedenie/obschaya_harakteristika_suvenirn_ou_produktsii (дата обращения 12.10.2020);

© Сеньковская В.Ю., Кузнецова А.Н., 2020

УДК 687.1

ПЕРЕРАБОТАННЫЙ ТЕКСТИЛЬ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТРЕНДА НА ОСОЗНАННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ

Сергеева В.И., Курилина Н.С.

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Москва*

В наше время перед нами часто возникает проблема выражения индивидуальности во множестве современных образов масс-маркета. Одновременно с этим существует и другая еще более глобальная проблема. В современном мире все больше прогрессирует тренд одноразового потребления. Массовое производство стоит недорого, а тенденции имеют свойство меняться. Ежегодно производятся тонны текстиля и обуви. Изделия быстро изнашиваются и им быстро находится замена. Это привело современную экономику к новому кризису – кризису отходов. При этом большая часть выброшенной одежды могла бы иметь вторую жизнь.

Ежегодно в мире выбрасываются миллионы тонн мусора и его количество только продолжает расти. Значительную часть бытовых отходов составляет текстиль, этому процессу способствует модель fast fashion и стимулирование потребительских установок общества при помощи СМИ и рекламы [1].

При этом для пассивного разложения на свалке одежды из натуральных волокон могут потребоваться сотни лет, для изделий из синтетических материалов еще больше. В процессе будут выделяться CO₂ и метан, продукты распада будут загрязнять атмосферу, почву и грунтовые воды. Таким образом, утилизация текстиля одна из острых экологических проблем. И для ее решения необходимо развитие методов вторичной переработки. Повторное использование поможет снизить общий уровень негативного влияния на окружающую среду: позволит уменьшить площади мусорных полигонов, снизит объем энергетических и водных ресурсов при производстве новой продукции, уменьшит долю рынка красителей.

Многие крупные компании, такие как H&M, Nike, Monki поддерживают идею ресайклинга и предоставляют скидки покупателям, сдавшим вещи у них в магазинах в специальные ящики для сбора ненужной одежды.

Как же перерабатываются текстильные отходы?

Процесс включает несколько этапов:
вторичное сырье дезинфицируют и чистят от «лишних» компонентов и примесей;
промывают и высушивают;
в специальном агрегате измельчают и разрыхляют отходы различных типов, в общую массу;
в следующей установке вытягивают при помощи специального барабана с колышками для наматывания отдельные волокна;
волокна разбиваются на нити, которые расчесывают и сплетают в пряжу;
на завершающем этапе сырье прессуют посредством жидкостного давления.

В результате получается плоское полотно. Изготовленное в процессе переработки вторсырье может использоваться в качестве примеси при производстве текстиля. В чистом виде этот материал применяют для нетканых полотен, из которых делают утепляющие и изоляционные материалы, фильтры, напольные покрытия, упаковочные изделия [2].

Проанализировав вопросы по переработке текстиля, мы приходим к выводу, что данный процесс не так прост, как можно было подумать сначала. В новостных хрониках не раз поднимали тему скандалов, связанных с губительной для экологии утилизацией вещей. Некоторые предприятия, специализирующиеся на переработке текстиля, сжигали поступающие им вещи.

Но часто таким образом уничтожают не только вышедшие из употребления вещи, но и совсем новую, одежду. Британский бренд Burberry в 2017 году уничтожил нераспроданные товары на сумму 37 млн. долларов. Это делалось для сохранения репутации эксклюзивности. В свое оправдание представители бренда утверждали, что одежду сжигали наиболее безопасным методом и использовали полученную в процессе энергию в производстве, но на фоне современных экологических проблем такой подход уже недопустим.

И крупные производители постепенно начинают внедрять переработку в свой производственный цикл. С 2013 года шведская компания розничной сети по торговле одеждой H&M принимает на утилизацию старые вещи. Собранные вещи в качестве гуманитарной помощи передаются нуждающимся или отправляются на модификацию для использования в новых коллекциях [3].

Перерабатывают текстиль разными способами: к примеру, синтетику переплавляют и создают новое волокно, хлопок перемалывают и регенерируют. Технологически это довольно сложные и дорогостоящие процессы и не все марки готовы включать их в производственный цикл, даже во благо планеты.

В качестве позитивного примера можно вспомнить коллаборацию Adidas, Stella McCartney и инновационной текстильной компании Evrnu в 2019 году. В результате была создана коллекция одежды из переработанного текстиля по технологии NuCycl. В процессе вторичное текстильное сырье преобразуется в жидкость, из которой при помощи 3D-печати делаются нити. Технология пока не доступна для широкого круга потребителей. Разработанная коллекция была создана «ультраограниченным» тиражом и не поступала в продажу, а была подарена некоторым спортсменам [4-5].

Однако в современной модной индустрии есть другой способ переработки старых вещей и тканей, не требующий сложных и дорогостоящих технологий – апсайклинг. Это явление не новое и было, к примеру, очень популярно в СССР. Из-за дефицита, когда достать новую модную одежду было довольно сложно, вещи переделывали и перешивали самостоятельно, декорируя, обновляя и добавляя новые актуальные детали.

Пока что нет способа перерабатывать все категории вещей и раз уж не предоставляется возможность избавиться от старой одежды, мы можем создать из нее что-то новое. В этом и заключается апсайклинг – процесс, когда бывшие в употреблении или залежалые на складах вещи используют для пошива новых коллекций.

Бесполезность покупать некачественную одежду, лишенную уникальности, приводит людей к мысли сократить потребление и найти решения, влияющие на способность экономить ресурсы. Современное общество все больше интересуется вопросами поддержания экологии нашей планеты. Осознанное потребление и экологичный образ жизни становятся ведущими этическими трендами, указывающими на смену ценностных ориентиров [6].

Сегодня нас окружает огромное количество текстильных вещей, рынок перегружен вариациями предложений, в ответ развивается тенденция на осознанное, разумное потребление – «slow fashion». «Slow fashion» – это создание и покупка одежды ради качества и долговечности.

Пару лет назад мы не особо задумывались о том, как производится модная продукция, но сегодня все меняется благодаря организациям по правам человека и животных. Мы все чаще делаем выбор не только в пользу экологически чистых продуктов, но и в пользу этических брендов.

Устаревшие стереотипы о second-hand разрушаются, ресейл платформы становятся серьезными конкурентами привычному ритейлу и бутикам. Индустрия моды меняется, компании стараются искать новые способы ведения бизнеса, думая о благополучии природы и планеты.

Весь прогрессивный мир ищет способы решения кризиса перепроизводства и экологических проблем, возникших из-за него. Модная индустрия один из самых ярких примеров, демонстрирующих эти

процессы. Апсайклинг – способ проявить свою осознанность и поддержать добрые начинания брендов.

Апсайклинг не предполагает полную переработку или восстановление вещей, это возможность вдохнуть новую жизнь в старую одежду. Это трудоемкий процесс, можно даже сказать, вид искусства, результатом которого становятся уникальные вещи со своей историей. Косвенным результатом этого процесса является поддержка окружающей среды – образование отходов сокращается. Апсайклинг позволяет пусть не спасти мир, то хотя бы не навредить ему еще больше.

Сначала апсайклинг развивали начинающие бренды, так как исходные материалы обходятся недорого, а в результате можно получить оригинальную вещь. Позже к тренду присоединились крупные производители одежды, они стали выпускать отдельные коллекции, перешитые из вышедшей из употребления одежды и собственной нереализованной продукции. Дизайнеры распарывают, перешивают и декорируют старые вещи, используют обрезки ткани и нераспроданный материал – они делают «текстильный мусор» основой новой одежды.

Иногда в результате апсайклинга получаются арт-объекты, наполненные глубоким смыслом, но совершенно непригодные для того, чтобы их носить. Многие производители стремятся создавать вещи, которые ничем не будут уступать новым и займут достойное место в гардеробе. Ведь основная задача такого способа переработки – это продлевая жизненный цикл одежды, способствовать сохранению ресурсов и сокращению отходов на свалках [7].

Украинский бренд Ksenia Schnaider, основанный Ксенией и Антоном Шнайдер – один из первых представителей направления. Линейка Re-worked представляет одежду, созданную из переработанного материала [3, 8].

Марка специализируется на дениме. На создание коллекции уходит около 500 пар бывших в употреблении джинсов, что составляет в год примерно пять тонн материала, который мог оказаться на свалке. Все вещи уникальны, изготавливаются вручную и пользуются популярностью у покупателей.

Метод апсайклинга в своих коллекциях использует московский дизайнер Ольга Глаголева, основатель экологичного бренда «Go Authentic». Марка известна различными экологическими инициативами, созданием одежды из переработанных пластиковых бутылок и пледов. Бренд стремится сохранять кутюрный подход – над одной вещью команда Go Authentic может работать около ста часов [8].

В коллаборации с Петербургской маркой одежды «NNedre» в 2019 году они выпустили капсульную коллекцию «Ношу в массы». Ассортимент был представлен платьями, свитшотами, худи и шортами. Основным материалом стал переработанный пластик из бутылок.

Новый проект Ольги Глаголевой направлен на «реинкарнацию» брендовых вещей с помощью вышивки. Прием помогает замаскировать мелкие дефекты и стать новым акцентом. Цель бренда состоит не в том, чтобы производить новую одежду, а, чтобы переделать дорогую вещь, которая стала уже немодной, и вдохнуть в нее новую жизнь.

В числе самых примечательных в этой сфере так же московская марка «Dog Rose». Под этим брендом выпускаются джинсы, рубашки, худи и другие удобные вещи для повседневной жизни, но благодаря тому, что они созданы из фрагментов вышедшей из употребления одежды и обрезков ткани, каждая вещь получается необычной и уникальной. Одежда этого бренда создается в единственном экземпляре. Дизайнеры собирают «материалы» в секонд-хендах, перекраивают их и дают им вторую жизнь. Фишка бренда в том, что каждый может не только выбрать готовую одежду на сайте, но и дать своей старой вещи новую жизнь, обратившись в «Dog Rose».

Дизайнер Юта Хосокава из Японии задолго до популяризации экологического тренда сделал апсайклинг философией своего бренда Readymade. Сначала он создавал сумки по модели «Биркин» из использованного армейского брезента. Позже в качестве материалов стал применять парашюты и почтовые сумки, а ассортимент расширился до одежды и даже обуви. Символом бренда стал лягушонок Кермит из брезента.

Американская марка Re-done, основанная Шоном Барон и Джейми Мазур в Нью-Йорке в 2014, перерабатывает старый деним бренда Levi's, создавая новые уникальные модели джинсов. Качественный фирменный материал винтажных джинсов Levi's становится материалом для новых моделей брюк, шорт, юбок и сарафанов, созданных согласно актуальным тенденциям. Бренд специализируется на женской одежде из денима [9].

Апсайклинг является не просто модным трендом, но и частью философии общества осознанного потребления. Это хороший пример малозатратного бизнеса, который имеет множество неопределимых преимуществ, начиная от его пользы для экологии, заканчивая его экономичностью и отличными возможностями для творческой деятельности. Именно поэтому этот эко-тренд стремительно набирает популярность и приобретает большое количество поклонников, как за рубежом, так и в нашей стране.

Список использованных источников:

1. Будилова А. В. Факторы, стимулирующие fast-fashion как модель потребления / А. В. Будилова, Н. С. Курилина // Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство): Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей

«Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI век»/ РГУ им. А. Н. Косыгина. – М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. – с. 98-102.

2. Особенности переработки текстильных отходов// НЕТМУС. [Электронный ресурс]: Производство, инжиниринг и продажа оборудования для переработки отходов. - Режим доступа: <https://netmus.ru/press-center/articles/osobennosti-pererabotki-tekstilnyh-otходов/>

3. Елена Данилевская. Почему бренды больше не сжигают нераспроданную одежду? [Электронный ресурс]: Интернет-издание «Буквы». - Режим доступа: <https://bykvu.com/ru/mysli/120283-pochemu-brendy-bolshe-ne-szhigayut-nerasprodannuyu-odezhdu/>

4. Татьяна Пятых. Что такое апсайклинг и почему вам стоит узнать о нем больше. [Электронный ресурс]: журнал GQ. Режим доступа: <https://www.gq.ru/style/chto-takoe-apsajkling-i-pochemu-vam-stoit-uznat-o-nem-bolshe>

5. Evrnu. [Электронный ресурс]: Инновационная текстильная компания, создающая замкнутую экосистему. – Режим доступа: <https://www.evrnu.com/nucycl>

6. Курилина Н. С. Индустрия моды и система ценностей современного общества / Н. С. Курилина, Г.И. Петушкова // «FUTURE FASHION» Сборник трудов международной научно-практической конференции «Инновации и дизайн». – С-Пб, 2020. – 162с. - с.130-134

7. Варя Баркалова. Что такое апсайклинг и зачем вообще переделывать старые вещи (а также 5 марок, которые с блеском с этим справляются) [Электронный ресурс]: журнал Esquire. – Режим доступа: <https://esquire.ru/style-and-grooming/115002-chto-takoe-apsaykling-i-zachem-voobshche-peredelyvat-starye-veshchi-a-takzhe-5-marok-kotorye-s-bleskom-s-etim-spravlyayutsya/#part4>

8. Сделай меня: как бренд Ksenia Schnaider спасает планету от старых джинсов [Электронный ресурс]: журнал VOGUE. – Режим доступа: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/sdelay-menya-kak-brend-ksenia-schnaider-spasaet-planetu-ot-staryh-dzhinsov.html>

9. Снять ремейк: 8 брендов, которые создают одежду из старинных (и просто ненужных) тканей. Апсайклинг – слово 2019 года и главный тренд последних лет. [Электронный ресурс]: журнал The Village. Режим доступа: <https://www.the-village.ru/service-shopping/shops/375937-redizayn-marki-kotorye-pereshivayut-veschi-iz-staryh>

© Сергеева В.И., Курилина Н.С., 2020

Авторский указатель

- А**
Алибекова М.И., 128
- Б**
Белова Л.А., 145
Борзунов Г.И., 101
Бутко Т.В., 124, 234
- В**
Волкодаева И.Б., 81, 175
- Г**
Громова М.В., 170, 195
- Д**
Джанибекян В.В., 166
Дрынкина И.П., 67, 70
- З**
Заболотская Е.А., 111
Задворная С.Т., 191
- К**
Казарян О.В., 58
Кирсанова П.Д., 191
Ковалева О.В., 7, 61
Колташова Л.Ю., 14, 108, 128
Коробцева Н.А., 36, 113, 226
Кузнецова А.Н., 231, 272
Курилина Н.С., 275
Куртова К. Г., 143
- Л**
Лапина Т.С., 145
- М**
Мальченко К.В., 4
Маркарова А.С., 7
Маркина В.С., 10
Мартемьянова Е.А., 29
Масленникова В.А., 14
Маслов М.М., 18
Маслова А.Н., 24
Матвеева А.С., 29
Матыцина Н.О., 32
Махиня Е.В., 36
Махова Т.О., 39
Маякова Е.Д., 44
Медведева Е.А., 49
Меринова Д.С., 51
Микунова А.С., 54
Мирошниченко Е.С., 58
Молоткова Д.А., 61
Момин С.Р., 63
Мончинская А.О., 67
Морозова Д.А., 70
Морозова Е.В., 231
Морозова Евд.В., 73
Мочалина Д.Р., 76
Мустафенко М.Г., 79
Мыскова О.В., 213
- Н**
Назаров Ю.В., 104, 175
Напреенко Л.С., 81
Нетребя Е.С., 84
Никитина М.Д., 89
Никитиных Е.И., 97, 187
Никурадзе О.И., 93
Ничуразова А.А., 97
Новикова П.А., 101
Нунех А.Ф., 104
- О**
Орлова А.А., 113
Орлова Е.Ю., 246
Осипова А.А., 108

Очинская К.О., 111

П

Павленко А.Н., 117

Павлов В.С., 120

Павлова А.А., 124, 128

Панфилова Н.Э., 133

Пань Гаоцзинь, 137

Пахомова А.В., 139

Петрухина С.А., 143

Печенина А.В., 145

Печкунова И.А., 149

Пирогова Л.В., 152

Пискурева Ю.Д., 157

Плугатаренко А.С., 159

Поздеева Д.Д., 163

Позднякова В.Е., 166

Полякова А.А., 170, 173

Портнова Т.В., 256

Порфирьева А.С., 175

Пригодич Е.С., 179

Притуляк Е.И., 183, 187

Прокошева М.М., 191

Прохорова А.А., 195

Р

Ражабова Г.Ж., 198

Решетникова А.В., 202

Рианова Г.Р., 207

Рогачева М.Б., 213

Рубцова С.Н., 217, 220

Рыжова А.А., 226

Рыкова Е.С., 32, 76

С

Савосина А.С., 231

Сазонова Е.О., 237

Салихова М.В., 234

Самиева Ш.Х., 234

Самохвалова Э.А., 242

Сафонов А.С., 246

Сафонова А.В., 252

Свирюкова А.Д., 256

Семенцова К.Р., 260

Семикина Е.А., 266

Семьянова А.Е., 269

Сеньковская В. Ю., 272

Сергеева В.И., 275

Синявская А.Н., 220

Сорокотягина Е.Н., 237, 242

Сотникова О.С., 39

Стрижак А.В., 4, 157, 269

Т

Тимохович А.Н., 10, 89, 93

Третьякова С.В., 128, 183

Турсунова З.Н., 198

Ф

Фирсова Ю.Ю., 187

Щ

Щербаков Д.Н., 252, 260

Щербакова А.В., 173, 195

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2020»

Часть 3

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. _____ Тираж 30 экз. Заказ № _____

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